

„Revolutionärer Kitsch“

Das Beispiel China

STEFAN LANDSBERGER

Warum bezeichnen westliche Konsumenten die Bilder der Revolutionskunst (oder auch totalitären Kunst), die in den vergangenen 60 Jahren in der Volksrepublik China produziert wurden, normalerweise als „Kitsch“, als Werke „von ausgesprochen schlechtem Geschmack“?¹ Liegt es daran, dass sie der ‚Massenkunst‘ zuzuordnen sind? Liegt es daran, dass die meisten Bilder, um es mit Walter Benjamin auszudrücken, „technisch reproduziert“ wurden und daher ihre „Authentizität“ verloren haben?² Liegt der Grund darin, dass wir ihre Farbpaletten als grell empfinden und die Wahl der Themen für unseren Geschmack nicht ‚kultiviert‘ oder ‚gehoben‘ genug ist? Oder sind wir von den Bildern enttäuscht, weil sie nicht unseren abendländischen Vorstellungen davon, wie chinesische Kunst aussehen sollte, entsprechen?

Wie passt dann aber dieser Mangel an Wertschätzung zu der leidenschaftlichen Begeisterung des Westens für die chinesische Avantgarde-Kunst des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts? Deren Werke sind ja im Wesentlichen durch den Gebrauch derselben Themen, Farben

1 Jack Amariglio: „Kitsch as Kitsch Can, or Can’t: An Introduction to a Symposium on Kitsch, Class, and Political Aesthetics“, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society* 22, 1 (2010), S. 20–26, hier: S. 20.

2 Walter Benjamin: „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>.

und (Methoden der) technischen Reproduktion charakterisiert – und trotzdem werden sie nicht als Kitsch, sondern als echte (chinesische) Kunst angesehen. Liegen die Ursachen dafür in der postmodernen Wende, im Zuge derer klassenspezifische und auch künstlerische Trennlinien eingeebnet wurden?³ Falls das zutrifft, würde das bedeuten, dass – unter vollständiger Vernachlässigung der Fragen, warum, von wem oder für wen Kunst produziert wird – letztlich wir selbst mit unserem subjektiven westlichen Blick einerseits Produkte der Revolutionskunst als Kitsch klassifizieren und andererseits Werke, die direkt und unverkennbar von dieser beeinflusst wurden, als ‚wirkliche Kunst‘.

Im Folgenden werde ich die Entwicklung der chinesischen Revolutionskunst von ihren Anfängen als spezifische ‚Genrekunst‘ nach der Gründung der Chinesischen Kommunistischen Partei (KPC) im Jahr 1921 bis heute nachzeichnen. Dabei werde ich sowohl aufzeigen, welche spezifischen Formen die Revolutionskunst ausgebildet hat, als auch, welchen grundlegenden Einfluss sie auf viele chinesischen Gegenwartskünstler hatte. Abschließend werde ich einen Blick darauf werfen, welche Faszination die künstlerischen Werke aus China auf westliche Konsumenten ausüb(t)en; meine These ist, dass diese ‚hegemonistische Wertschätzung‘ es nahezu unmöglich macht, die wirklich neuen und spannenden künstlerischen Entwicklungen, die in China stattfinden, zu beachten.

EINLEITUNG

Westliche Kunstkonsumenten (Kunstliebhaber, Kunstexperten, Kreative) haben eine verworrene Beziehung zur so genannten chinesischen Revolutionskunst, die seit den 1920er Jahren bis heute unter der Führung der KPC – die als Einheitspartei seit 1949 Chinas Politik bestimmt – produziert wird. Die Beziehung ist deswegen verworren, weil einerseits Revolutionskunst den westlichen Konsumenten eine Art Schauder der Teilhabe an etwas angenehm Fremdem, Subversivem und Mysteriösem vermittelt; andererseits weil die Revolutionskunst nicht als ‚richtige‘ Kunst eingeschätzt wird, da sie für politische Zwecke produziert und in einem hyperrealistischen Stil ausgeführt wurde, den wir als altmodisch empfinden. Diese gleichzeitige

3 Amariglio, „Kitsch as Kitsch Can, or Can’t.“

Anziehung und Abstoßung kann nur aus dem grundsätzlichen Mangel an Verständnis für die ‚Natur‘ von Revolutionskunst heraus erklärt werden. Schließlich haben westliche Kunstkonsumenten die Werke, die junge chinesische Künstler in den 1980er Jahren und später mit denselben Themen und Farbpaletten wie diejenigen der Revolutionskunst geschaffen haben, als ‚wirkliche‘ Kunst angesehen und nicht gezögert zu verkünden, dass dies *tatsächlich* ‚echte‘ Kunst sei und als solche zweifelsfrei geschätzt werden könne.

Wir müssen daher nach den Ursprüngen von Revolutionskunst und den Bedingungen, unter denen sie produziert wurde und wird, fragen. Ebenso ist es notwendig herauszufinden, warum die Revolutionskunst, sobald sie sich in das Erscheinungsbild der modernen Kunst gehüllt hat, das Genre plötzlich bei ernsthaften Kunstliebhabern akzeptabel gemacht hat.

DIE URSPRÜNGE DER CHINESISCHEN REVOLUTIONSKUNST

In China wie anderswo wurde Kunst, die darauf abzielte, Menschen anzuregen und ihnen Normen und Werte zu vermitteln, seit der Kaiserzeit (221 v. Chr. - 1911/12 n. Chr.) geschaffen. Gemälde, Lieder, Hoch- und Populärliteratur, Bühnenaufführungen und andere Kunstformen wurden genutzt, um Elemente der konfuzianischen Lebensphilosophie bei der gebildeten Elite und der Masse der Analphabeten zu verbreiten.

Als China nach dem Ende der Kaiserzeit versuchte, sich zu modernisieren, nutzten sowohl die in den Jahren nach 1910 gegründete Nationalistische Partei (Guomindang) wie auch die 1921 gegründete Chinesische Kommunistische Partei Kunst, und zwar besonders die bildende Kunst, als Waffe, um ihre Ideologie zu verbreiten, ihre Gegner zu schwächen, Anhänger zu gewinnen und Macht zu sichern. Beide Parteien ließen sich von sozial bewussten Kunstströmungen, die außerhalb Chinas verbreitet waren, inspirieren.

Republikanische Gebiete

In den 1920er und 1930er Jahren war die Kunstszene in China von zwei unterschiedlichen Stilen dominiert. Art Nouveau und Art Deco wurden

schnell akzeptiert, als sie in China eingeführt wurden. Dekore und Motive des Art Deco, des Kubismus und der traditionellen chinesischen Kunst verschmolzen im Shanghai-Stil, der Anklang beim kosmopolitischen, urbanen Publikum fand. Gleichzeitig forderten politisch progressive Designer und Künstler, inspiriert von den Ideen des einflussreichen Essayisten und Sozialkritikers Lu Xun (1881-1936), einen Stil, welcher der nationalen Ästhetik und künstlerischen Identität besser gerecht würde. Lu Xun war sich dessen bewusst, dass Kunst bis dahin die gebildete Elite bedient hatte und pochte auf die soziale Verantwortung des künstlerischen Ausdrucks.

Lu war zutiefst beeinflusst von westlichen Holzschnittkünstlern wie Käthe Kollwitz oder sowjetischen Druckgrafikern wie Wladimir Faworskji, die die Schattenseiten des Lebens in der Tradition des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts darstellten. Lu sah darin eine Möglichkeit, die sozialen und wirtschaftlichen Missstände seiner Zeit aufzuzeigen, und sprach sich für eine Kombination von westlichen Stilen und Holzschnitttechniken mit traditionellen chinesischen Stilen aus. Um eine sozial engagierte Kunst zu befördern, publizierte er Bände mit Drucken aus seiner eigenen Sammlung und finanzierte Ausstellungen. Die ausgestellten Werke konzentrierten sich auf die Darstellung von Szenen bäuerlichen Lebens, von Fabrikarbeitern und städtischen Arbeitervierteln. Die wenigen Bauern jedoch, die die Gelegenheit hatten, eine von Lus Ausstellungen zu sehen, schätzten die Drucke im westlichen Stil nicht besonders, da ihnen sowohl Farbigkeit als auch aussagekräftige Inhalte fehlten. Die Menschen wollten von Kunst unterhalten und in gute Laune versetzt werden – etwas, was der Shanghai-Stil deutlich besser zu tun vermochte.

Kommunistische Gebiete

In den Gebieten, die sich unter der Kontrolle der KPC befanden, wurde bei einem historischen Treffen von Künstlern und Intellektuellen im revolutionären Gebiet Yan'an 1942 beschlossen, dass traditionelle künstlerische Ausdrucksweisen umfassend eingesetzt werden sollten. Mao Zedong, der

die Eröffnungs- und Schlussrede hielt, bestimmte die theoretischen Dimensionen und Grenzen der Kunst unter der KPC-Herrschaft.⁴

Revolutionskunst sollte sich an bestimmte soziale Gruppen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen, Berufen und Bildungsstandards richten. So sollten nicht nur die Massen an der Basis der KPC angesprochen werden, sondern es sollten möglichst auch feindlich gesonnene soziale Gruppen gewonnen oder zumindest neutralisiert werden. Alle Zielgruppen mussten gemäß ihrer eigenen Psyche und Erfahrung adressiert und allgemeine politische Themen mit dem Alltagsleben verknüpft werden.

Mao formulierte, wie die KPC die Künste in den Dienst der politischen Sozialisation der Bevölkerung stellen wollte:

Literature and art [must] become a component part of the whole revolutionary machinery, so they can act as a powerful weapon in uniting and educating the people while attacking and annihilating the enemy, and help the people achieve solidarity in their struggle against the enemy.⁵

Literatur und Kunst müssen ein integraler Bestandteil der ganzen revolutionären Maschinerie werden, damit sie als wirksame Waffe für die Einigung und Erziehung der Menschen genutzt werden können, während sie gleichzeitig den Feind attackieren und vernichten; und sie sollen den Menschen helfen, Solidarität in ihrem Kampf gegen den Feind zu gewinnen.

Mao sprach sich gegen den Massenankauf und den unkritischen Import ausländischer Bilder und deren Gebrauch in der chinesischen Kunst aus. Darüber hinaus lehnte er den Ansatz des *L'Art pour l'art* als *bourgeois* ab, ebenso wie die Ansicht, dass Kunst klassenlos oder unpolitisch sei. Es durfte keinen Raum für Kunstformen, die bei den kosmopolitischen oder bürgerlichen Städtern beliebt waren, geben; stattdessen sollte Kunst den Massen der Bauern, Arbeiter und Soldaten dienen.

Der zentrale Zweck von Kunst war, die kulturellen Bedürfnisse des Volkes zu befriedigen und dabei gleichzeitig das kulturelle Gesamtniveau zu heben. Vor allem aber sollten Kunst und Künstler der Politik dienen,

4 Bonnie S. McDougall: *Mao Zedong's „Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art“: A Translation of the 1953 Text with Commentary*, Ann Arbor: University of Michigan 1980.

5 Ebd., S. 58.

d. h., den Anforderungen der KPC als Repräsentantin der Massen. Mao fasste seine Erwartungen folgendermaßen zusammen: „What we demand is a unity of politics and art, a unity of content and form, a unity of revolutionary political content and the most perfect artistic form possible.“⁶ Dies bedeutete im Kern, dass die Kunst die ästhetischen Formen und Ausdrucksweisen annehmen sollte, die bei den intendierten Konsumenten (zu dieser Zeit: bei den Menschen, die auf dem Land lebten) bereits verbreitet und beliebt waren, um Inhalte zu präsentieren, die mit den politischen Zielen der KPC übereinstimmten. Mit unterschiedlicher Intensität sollten Maos Aussagen zur Kunst bis heute jegliches Kunstschaffen lenken.⁷

Nationalistische versus kommunistische Ästhetik

Die nationalistische Regierung versuchte, ihre hauptsächlich städtische Anhängerschaft in den 1930er Jahren mit dem kommerzialisierten Shanghai-Stil und die politisch sensiblere Intelligenzia mit sozial-realistischen Themen zu erreichen. Der ursprünglich revolutionäre Geist der Nationalisten verschwand sukzessive und wurde zunehmend reaktionär. Als er eine konservative, konfuzianisch-inspirierte Ideologie annahm, um sich vom Marxismus-Leninismus abzugrenzen, den die KPC 1934 einbezog,⁸ verschwand jeder Freiraum für Innovationen in der Kunst und/oder Ästhetik; den offiziellen Weg zu verlassen, war gleichbedeutend mit Hochverrat.⁹

Die Ästhetik der KPC sprach andererseits die visuelle Sprache der Landbevölkerung. Die Gründe dafür waren vielfältig, die wichtigsten jedoch waren: 1. Entsprechend Maos Konzeption der Funktionen von Kunst

6 Ebd., S. 78.

7 McDougall berichtet, wie Maos Reden über Literatur und Kunst nach einem relativen Bedeutungsrückgang in den 1950er Jahre während der Kulturrevolution (1966–1976) wieder an Beachtung gewannen. Obwohl die Reden in der Frühzeit der Reformen in den 1980er Jahren als Lippenbekenntnisse galten, wurden sie wieder zum kulturellen Dogma, nachdem die Konservativen die Reformer 1989 besiegt hatten; ebd., S. 39.

8 Arif Dirlik: „The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution“, *Journal of Asian Studies* 34, 4 (1975), S. 945–980.

9 Louise Edwards: „Drawing Sexual Violence in Wartime China: Anti-Japanese Propaganda Cartoons“, *Journal of Asian Studies* 72, 3 (2013), S. 563–586.

sollte sie Informationen transportieren, Einstellungen oder sogar Verhaltensweisen ändern und, kurz gesagt, ein ‚Regime der Wahrheit‘ installieren, das sich von dem der Nationalisten unterschied. 2. Die Landbevölkerung war größtenteils illiterat, und Kulturproduzenten waren so dazu gezwungen, komplexe und abstrakte Konzepte in möglichst einfache Bilder zu übersetzen. 3. Die KPC war darauf angewiesen, dass ihr die Bauern Unterschlupf boten; die erfolgreiche Vermittlung ideologischer Begriffe und Konzepte über eine visuelle Sprache hatte somit direkten Einfluss auf das eigene Überleben.

Möglichkeiten für Veränderungen sah die KPC besonders bei den Inhalten dieser revolutionierten traditionellen Kunst. Indem die Partei alte Formen mit neuen, revolutionären Inhalten füllte, konnte sie relativ erfolgreich Verhaltensänderungen herbeiführen. Dadurch, dass künstlerische Produkte mit basaler Alphabetisierung verbunden wurden, konnten noch größere Teile der Bevölkerung erreicht werden.

CHINESISCHE REVOLUTIONSKUNST: DIE ENTWICKLUNG EINES EINZIGARTIGEN STILS

Nachdem die KPC die Volksrepublik China 1949 gegründet hatte, musste die Partei ihre Herrschaft auf die städtischen Gebiete ausweiten. Die Künste zielten nun auf ein Publikum von Städtern ab, denen der Kommunismus nach wie vor weitgehend fremd war und dem sie möglicherweise sogar ablehnend gegenüberstanden. Da die auf dem Land beliebten Bilder andere Inhalte hatten als die den Städtern vertrauten Industrieszenen, begann die KPC sich eine Propagandamethode anzueignen, die den Stadtbewohnern besser zusagte. Idealerweise erforderte dies eine Verschmelzung der visuellen Anziehungskraft des Shanghai-Stils der Vorkriegszeit mit der ideologischen Korrektheit des Yan’an-Stils.¹⁰ Sowjetische Propagandamethoden und deren Implementierung wurden für diese Verschmelzung begutachtet, auch um die damit gemachten Erfahrungen in der Visualisierung der nachrevolutionären Phase des Aufbaus zu nutzen. In der Folge wurden die Prin-

10 Ellen Johnston Laing: *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*, Berkeley u. a.: University of California Press 1988.

zipien des Sozialistischen Realismus, des dominierenden ästhetischen Stils in der Sowjetunion seit den 1930er Jahren, übernommen.¹¹

Der Sozialistische Realismus wollte das Leben wahrheitsgetreu und in seiner revolutionären Entwicklung darstellen, nicht nur als eine objektive Realität. Er bot eine Sicht auf das Leben in rosigen Farben und meist durch eine ‚städtische Linse‘. Der Sozialistische Realismus fokussierte auf Industrieanlagen, Hochöfen, Stromkraftwerke, Baustellen sowie Menschen bei der Arbeit und betonte die Bedeutung der wirtschaftlichen und industriellen Entwicklung. Im Sozialistischen Realismus stand die Kunst im Dienste der Politik. Zudem wurden die hellen Farben sowie die glückliche und florierende Atmosphäre, die für den Sozialistischen Realismus so typisch war, als eine Fortsetzung der grundlegenden Charakteristika traditioneller Volkskultur gesehen.

Im Zeitraum von 1949 bis 1957 studierten viele chinesische Künstler den Sozialistischen Realismus an sowjetischen Kunstakademien; andere wurden an chinesischen Instituten von sowjetischen Professoren unterrichtet. Einigen der Künstler, die früher im Shanghai-Stil gearbeitet hatten, wurde die Möglichkeit gegeben – oder sie wurden in manchen Fällen auch von der Partei dazu gezwungen –, das ‚echte Leben‘ zu studieren, mit dem Volk zu leben und Zeit in Fabriken und auf dem Land zu verbringen, um zu lernen, wie sie lebensnahe Bilder schaffen konnten. Wie eine Retrospektive 1959 feststellte, befähigte der Sozialistische Realismus chinesische Künstler dazu, die ‚reale Welt‘ zu begreifen und die Gleichgültigkeit gegenüber der Natur, die den Niedergang der traditionellen chinesischen Kunst verursachte, zu kurieren“, während er gleichzeitig „die populärste Kunstform war, die auch am einfachsten zu verstehen war.“¹²

Die frühen Jahre der Volksrepublik China waren eine Zeit der Hoffnung. Trotz zahlreicher politischer Kampagnen, die die öffentliche Unterstützung für verschiedenste Facetten der kommunistischen Herrschaft stärken bzw. konsolidieren sollten, spiegelte die Propaganda das Bedürfnis, eine neue Sozialistische Welt in einem Land aufzubauen, das in Jahrzehnten von Krieg und inneren Kämpfen zerstört worden war. Ältere Chinesen, so-

11 Scott Minick / Jiao Ping: *Chinese Graphic Design in the Twentieth Century*, London: Thames and Hudson 1990.

12 Ma Ke: „Jianguo shinianlaide zhengzhi xuanchuanhua“ [Political Propaganda Prints in the Ten Years Since the Founding of Our Country], *Meishu yanjiu* 1959, Heft 1.

wohl Parteiführer als auch ‚normale‘ Menschen aus dem Volk, sprechen noch immer von den „goldenen Jahren“, wenn sie an jene Zeit zurückdenken.

In den späten 1950er Jahren änderten sich die Dinge in allen Lebensbereichen dramatisch. Mao vertrat nun die Auffassung, dass in den Künsten der sowjetische Sozialistische Realismus durch eine Mischung aus revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik ersetzt werden solle. Entsprechend einer Erklärung dieses Konzepts „nimmt der revolutionäre Realismus den Realismus als Kernelement, aber kreuzt dieses mit Romantik“, und „revolutionäre Romantik nimmt Romantik als Kernelement, aber kreuzt das mit Realismus“.¹³ Kunst sollte „die romantischsten und glamourösesten Blicke des Mutterlandes enthüllen; soziale, ökonomische und politische Erfolge; die Stärke, den Mut und die Fülle der Ressourcen des Volkes; und die Weisheit ihrer Führer.“¹⁴ Kurzum, die Revolutionskunst sollte noch ‚chinesischer‘ werden.

Die Romantik machte die Künste visionärer und sorgte für eine rosigere Darstellung der Realität. Sie sollte einen Geist der Selbstaufopferung, der Hoffnung und des Enthusiasmus vermitteln, um Hindernisse durch schiere Willenskraft zu überwinden und das Land über Nacht in eine fortschrittliche Nation zu verwandeln. Die Propaganda machte umfassenden Gebrauch von Verhaltensvorbildern, um zu zeigen, dass das Volk in der Lage sein würde, eine schnelle Transformation der konkreten Hindernisse, denen es in der physischen Welt begegnete, zu bewerkstelligen.

1962 wurden die auf die Kunst bezogenen Leitlinien Maos aufgegeben: Der Fokus auf Politik und heroische Charaktere wurde durch eine ausgewogenere Behandlung der ‚mittleren Charaktere‘ ersetzt, durch Menschen, die weder als Helden noch Schurken eingeordnet werden konnten.

Idealistische und heldenhafte Bilder wurden durch romantischere Darstellungen des guten Lebens, das die Menschen im Sozialismus führten, ersetzt, einschließlich Bilder weiblicher Schönheiten, die an den Shanghai-Stil der ‚Vorbefreiungszeit‘ erinnerten, ohne irgendwelche politischen Botschaften.

13 Guo Moruo: „Romanticism and Realism“, *Peking Review*, 15. Juli 1958, S. 11.

14 Joan Lebold Cohen: *The New Chinese Painting 1949–1986*, New York: Harry N. Abrams 1987, S. 51.

Während der Kulturrevolution (1966-1976) wurde die Kunst erneut revolutioniert und von den Gedanken Mao Zedongs geleitet. Proletarische Ideologie, kommunistische Moral und kommunistischer Geist wie auch revolutionärer Heroismus dominierten über Stil und Technik. Da nur ein kleiner Teil der Themen als ‚ideologisch sicher‘ eingestuft wurde, wurde jedes Element künstlerischen Ausdrucks mit politischer Symbolik aufgeladen, beginnend bei der Farbwahl bis hin zur exakten Platzierung von Personen in einer Bildkomposition. *Zum ersten Mal* wurde Revolutionskunst das privilegierte Vehikel für die Vermittlung von Parteiideologie. Ölgemälde, Aquarelle, Holzschnitte und andere Maltechniken wurden für allgegenwärtige großformatige Plakate genutzt und auch in kleineren Formaten für die massenhafte Verteilung reproduziert. Hyper-realistische Abbildungen von alterslosen, überlebensgroßen Bauern, Soldaten und Arbeitern in dynamischen Posen dienten als Abstraktionen und als Modelle oder Idealtypen. Da jede Figur als Held dargestellt wurde, verringerte sich jedoch der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Körpern, die sich zu Figuren mit identischen Körpern, absurd großen Händen und Füßen, mit leicht unterschiedlichen, aber dennoch stereotypen Köpfen entwickelten. Aufgrund der häufigen Veränderungen der Interpretation dessen, was als korrekt galt, beobachteten die Menschen alle subtilen Veränderungen im ‚Ton‘ oder der Ideologie, der Neuausrichtung von (untergründigen) Bewegung(en) oder dem Auftauchen bzw. Verschwinden von Slogans in der Revolutionskunst.

Die Figur Mao Zedongs spielte eine dominierende Rolle; je intensiver der Mao-Kult wurde, desto mehr wurde Mao als gottähnlich und separiert von den Massen porträtiert. Er wurde als gutmütiger Vater dargestellt, wobei konfuzianische Mechanismen von Volksgehorsam ins Spiel gebracht wurden. Oder er wurde als weiser Staatsmann abgebildet, als kluger militärischer Führer und großer Lehrer, was wiederum Lenin-Statuen ins Gedächtnis rief. Andere Bilder erinnerten an seine berühmten Taten. Die wenigen Plakate, auf denen nicht Mao abgebildet war, widmeten sich beinahe ausschließlich der Idealisierung des bäuerlichen Lebens, das jedoch durch eine ‚urbane Brille‘ gesehen wurde, so wie in den 1930er Jahren in der Sowjetunion.

CHINESISCHE POSTREVOLUTIONÄRE KUNST: AUF DER SUCHE NACH EINEM NEUEN IDIOM

Die Stile und Themen, die bei der Propagierung Maos genutzt wurden und die einen völlig falschen Eindruck der Realität schufen, bestimmten die chinesische Kunst bis weit nach Maos Tod im September 1976. Hua Guofeng, ein relativer Außenseiter, wurde Maos handverlesener Nachfolger. Hua brauchte das Mao-zentrierte künstlerische Idiom, um seine eigenen Machtansprüche zu stützen: Plakate wurden gedruckt, die ihn in denselben Situationen und an denselben Orten zeigten, an denen Mao zuvor unsterblich gemacht wurde.

Revolutionskunst in den 1980er Jahren

Dennoch kam innerhalb weniger Jahre Deng Xiaoping an die Macht. Unter Dongs Führung wurde der wirtschaftliche Aufbau forciert. Die frühe Entscheidung, dem Sozialistischen Realismus nicht länger zu folgen, schuf Freiräume für Experimente mit alternativen Ästhetiken in der Revolutionskunst, ein Prozess, der durch eine neue Offenheit der Gesellschaft erleichtert wurde, die eines der Kernmerkmale der Reformperiode wurde. Künstler wurden dazu ermuntert, im Ausland, besonders im Westen, nach Beispielen zu suchen, die die Künste neu beleben sollten. Die Themen wurden weniger heroisch und militant, stattdessen waren sie impressionistischer und mit gedämpfteren Farben gestaltet. Abstrakte Bilder ersetzten den Realismus; explizit politische Themen wurden durch eine Betonung des wirtschaftlichen Aufbaus ersetzt. Häufig wurden Design und Darstellungstechniken eingesetzt, die aus der westlichen Werbung entlehnt waren.

Dies entsprach einer Umkehrung der Prinzipien, die der Produktion der Revolutionskunst zugrunde lagen. In den 1950er Jahren ersetzte, mit Hilfe und Inspiration aus der Sowjetunion, Revolutionskunst den Shanghai-Stil, der massiv von der Werbung beeinflusst war. In den 1980er Jahren suchten die Künstler Anregung in westlicher Werbung und bemühten sich darum, die offensichtlichen politischen Inhalte der vorhergehenden 30 Jahre zu vermeiden. Indem sie bewusst politische oder moralisierende Inhalte aus ihren Werken heraushielten, versorgten die Künstler das Volk mit dem, was sie als bedeutungsvollere bildliche Darstellung ansahen. Dies führte schließlich zum Verschwinden von Revolutionskunst aus dem öffentlichen

Raum. Nun, da eine breite Auswahl an Bildern und Plakaten verfügbar war, die dem Geschmack der Bevölkerung entsprachen, war niemand mehr an den Produkten der offiziellen Revolutionskunst interessiert.

Revolutionskunst wurde weiterhin auf Anordnung der Regierung hin produziert, sogar bis heute (jedoch in immer geringerer Menge); schließlich musste die Bevölkerung nach wie vor mit den politischen und wirtschaftlichen Änderungen vertraut gemacht werden. Ihr Inhalt war weit entfernt von der Propaganda früherer Jahrzehnte. Die Kunst der Kulturrevolution ermahnte normalerweise die Menschen, ihr Äußerstes zu geben und für das Allgemeinwohl zu produzieren. Die Menschen wurden immer *als Gruppe* und in irgendeine Form von bedeutungsvoller Tätigkeit involviert gezeigt. In der Reformära begann die Revolutionskunst gesunde, *individuelle* Freizeitaktivitäten zu propagieren. Größere Aufmerksamkeit wurde dem Konsum geschenkt. Zuvor wurden Menschen gezeigt, die Nahrungsmittel *produzierten*; nun konnten sie dagegen dabei betrachtet werden, wie sie sie *konsumierten*. Das galt nicht nur für Grundnahrungsmittel wie Reis oder Früchte; auch die Soda-Dose, deren Marke vage an Coca Cola oder Pepsi Cola erinnerte, wurde ein wiederkehrendes Motiv. Die größere Verschiedenheit von Material, Design, Schnitt und Farben der Kleidung, insbesondere der Frauenkleidung, war ebenfalls eine große Änderung in der Revolutionskunst. Verschwunden war der blaue, graue oder schwarze Unisex-Mao-Anzug, der das proletarische Aussehen der Menschen in der Vergangenheit abbildete. Verschwunden waren auch die kurzen Haarschnitte und Pferdeschwänze vergangener Plakate, die Dauerwellen oder anderen phantasievoll gestalteten Frisuren Platz machten.

DER WESTLICHE BLICK NÄHERT SICH DER REVOLUTIONSKUNST AN

Die westliche Haltung gegenüber Revolutionskunst im Allgemeinen ist in dem Sinn ambivalent, dass manche Propagandakunst als ‚wirkliche Kunst‘ gesehen wird, wohingegen andere Ausdrucksweisen von Propaganda unter dem Label ‚Kitsch‘ zurückgewiesen werden. Die abstrakten Propagandawerke von sowjetischen Avantgardisten, Konstruktivisten und Künstlern wie El Lissitzky und Mayakovsky werden als gepriesene Teile respektabler Museumssammlungen geschätzt, wohingegen die sozialistisch-realistischen

Werke späterer Künstler nur bei speziellen nostalgischen Gelegenheiten ausgestellt werden. Die italienische faschistische Revolutionskunst der 1920er und 1930er wird generell als wirkliche Kunst eingeschätzt, da sie alles vom Klassizismus bis zum Surrealismus und Futurismus, vom Expressionismus bis zur abstrakten Kunst umfasste. Ihre repräsentativen Werke, beispielsweise die von Giorgio de Chirico, gelten entsprechend als sammelwürdig und befinden sich in Museen.

Die realistischen Versionen der sowjetischen, nationalsozialistischen und chinesischen Revolutionskunst werden häufig nicht ernst genommen.¹⁵ Die extreme Vulgarisierung der verschiedenen nationalen Adaptionen der sozialistischen realistischen Kunst, von Igor Golomstock auch als ‚totaler Realismus‘ bezeichnet,¹⁶ mag die Wurzel dieses Unbehagens sein:

What is expressed in this formalist and petit-bourgeois art – which, far from expressing the people, involves rather a *negation of the people*, in the form of that naked-torsoed, muscular, sun-tanned, optimistic people turned towards the future, etc. – is the social philosophy and the unconscious ideal of a petite bourgeoisie of party men who betray their real fear of the real people by identifying themselves with an idealized people [...].¹⁷

Wie Elisabeth Valkenier in ihrer Studie über den russischen Realismus in der Kunst bezüglich der offiziellen Integration des Sozialistischen Realismus hervorhob, ist die Interpretation dessen, was von den Volksmassen verstanden werden kann, generell beeinflusst durch die Höhe der Bildung und ästhetischen Wertschätzung ihrer Führung.¹⁸ Das mag erklären, warum wir aus dem Westen Revolutionskunst als Kitsch sehen: Die Bilder sprechen uns als Vertreter einer liberal-demokratischen, individualistischen und aufgeklärten Tradition nicht an; und sie sollten uns auch gar nicht anspre-

15 Clement Greenberg: „Avant-Garde and Kitsch“, *The Partisan Review* 6, 5 (1939), S. 34–49.

16 Igor Golomstock: *Totalitarian Art*, New York u. a.: Overlook Duckworth 2011.

17 Pierre Bourdieu: *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Harvard University Press 1991, S. 213–214. Kursivierung im Original.

18 Elisabeth K. Valkenier: *Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniky and their Tradition*, New York u. a.: Columbia University Press 1989 [1977]), S. 152.

chen – und wenn sie es doch tun, genießen wir das wie einen sündhaften Genuss. Darüber hinaus betrachten wir aus dem Westen uns snobistisch nicht als Teil dieser großen Massen von Menschen, für die Revolutionskunst geschaffen wurde. Zusätzlich schätzen wir diese nicht als tatsächliche Kunst ein, sondern eher als handwerkliche Illustrationskunst. Man vergleiche etwa unsere ambivalente Haltung gegenüber Künstlern wie Norman Rockwell, den amerikanischen Chronisten des Alltagslebens, dessen Werke 40 Jahre lang in der *Saturday Evening Post* und später in *Look* erschienen.¹⁹ Und schließlich ist nahezu kein Werk der Revolutionskunst einzigartig; alle sind Kopien und wurden technisch reproduziert, oft in millionenfachen Auflagen.

VON DER REVOLUTIONSKUNST ZUM POLITISCHEN POP

Es bedarf keiner großen Vorstellungskraft, um die chinesische Revolutionskunst, die sich dem modernen Leben widmet und die in den 1980er und 1990er Jahren produziert wurde, als Vorboten der modernen chinesischen Kunst zu sehen, die momentan so breite Bewunderung findet und die weltweit in angesehenen Museen ausgestellt wird. Viele der Kunstschaffenden, die in der zunehmend nach-sozialistischen Realität der 1980er Jahre in China und darüber hinaus tätig waren, hatten ihre Tätigkeit als Produzenten von Revolutionskunst oder flacher Propaganda (die in der Hochphase des Maoismus zu den wenigen Formen künstlerischen Ausdrucks gehörten) aufgegeben. Als China 1977 seine Türen nach außen öffnete, fanden schließlich konkrete Beispiele für die jahrzehntelange künstlerische Entwicklung und ästhetische Trends, die im Westen entstanden waren, Eingang ins Land.²⁰ Dies versorgte chinesische Künstler geradezu mit einem Sammelsurium an Stilen, aus denen sie sich bedienen konnten – und exakt das war es auch, was viele von ihnen taten. Mehrere Jahre lang experimentierten Kunstschaffende mit diesen künstlerischen Importen, wobei sie die-

19 Catherine Liu: „Norman Rockwell vs. Richard Serra: Cultural populism and its vicissitudes at the end of the twentieth century“, *Australian and New Zealand Journal of Art* 11 (2011), S. 16–33.

20 Mary Bittner Wiseman: „Subversive Strategies in Chinese Avant-Garde Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 1 (2007), S. 109–119.

se manchmal zu unerwarteten Extremen weiterführten; hierbei mögen einem etwa einige Beispiele von chinesischer Performancekunst in den Sinn kommen.²¹ Viele andere Künstler, die in jenen Jahren aktiv waren, konnten die kopienartige Fertigungsweise ihrer Werke nicht ablegen und beschränkten sich oft darauf, europäische und amerikanische Kunstklassiker in Form und Konzeption ganz offensichtlich zu imitieren.²²

Natürlich gab es andere, die erfolgreicher in ihren Streben danach waren, eine moderne chinesische Kunst zu entwickeln, indem sie die traditionelle und/oder auch jüngere Kultur der Volksrepublik China erkundeten, mit ihr experimentierten und von ihr Elemente übernahmen, sie adaptierten oder auch verwarfen. Diese Künstler wurden in den 1980er Jahren aktiv und ihre Werke wurden am Ende des Jahrzehnts bekannt. Die Stile, auf die ich mich hier konzentrieren möchte, sind der Zynische Realismus und der Politische Pop,²³ wie sie etwa von den Künstlern Fang Lijun, Yue Minjun und Wang Guangyi vertreten werden, deren Werke lange Zeit dazu dienten, moderne chinesische Kunst für ein westliches Publikum zu definieren. Beide Begriffe wurden durch den Kunstkritiker Li Xianting geprägt.²⁴ „„Generell können wir sagen, dass sie zwei Seiten derselben Sache sind. Politischer Pop versucht eine spielerische Haltung und die Formen des Kapitalismus zu gebrauchen, um das existierende System und die existierende Ideologie aufzubrechen. Zynischer Realismus ist eine Form der Nichtigkeit. Bedeutungslosigkeit mit einer verspottenden Attitüde.“²⁵

21 Wu Hung: „A Case of Being ‚Contemporary‘: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art“ (2008), in: *Contemporary art in Asia : a critical reader*, hrsg. von Melissa Chiu und Benjamin Genocchio, Cambridge u. a.: MIT Press 2011, S. 391–413.

22 Gu Zhenqing: „Thread of Art History: Transgression of Chinese Contemporary Art in the Sigg Collection“, übers. von Fiona He, *88MoCCA – The Museum of Chinese Contemporary art on the web* (2011) (www.88-mocca.org).

23 Francesca Dal Lago: „Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art“, *Art Journal* 58, 2 (1999), S. 46–59.

24 Wu, „A Case of Being ‚Contemporary‘“.

25 R. Orion Martin: „Revisiting Political Pop and Cynical Realism, Discussion with Luo Fei“, *The Terms Put Forward* (<http://www.orionnotes.com/2012/07/revisiting-political-pop-and-cynical-realism-discussion-with-luo-fei/>), 13. Juli 2012 [20. August 2013].

Beide, Fang und Wang, waren Meister in der Gestaltung visueller Elemente, die eine stärkere Reaktion bei westlichen Betrachtern als beim chinesischen Publikum hervorrufen dürften: etwa Bilder von Mao, Arbeiter-Bauern-Soldaten-Gruppen, die Propagandaplakate der Kulturrevolution imitieren, Porträts von rasierten Köpfen etc., kurz, exakt die visuellen Elemente, die mit ihren seltsamen und exotischen Qualitäten das Interesse westlicher Betrachter erregen, wohingegen der durchschnittliche chinesische Betrachter sie ausschließlich als Reflexe visueller Elemente wahrnimmt, denen man bis vor nicht allzu langer Zeit in der Realität begegnete.

Insbesondere Wang Guangyi ebnete den Weg für die westliche Rezeption der modernen chinesischen Kunst. In seiner Bilderserie *Mao Zedong – Black Grid* (1988), die bei der China Avant-Garde-Ausstellung in Beijing 1989 gezeigt wurde (wenige Monate, bevor die Studentenproteste auf dem Tian’anmen Platz niedergeschlagen wurden), wendete Wang Elemente an, die westliche Kunstkonsumenten in Aufregung versetzten: Er legte über das offizielle Porträt Maos ein Gitter, so dass das Bild die Verhaftung Maos suggerierte. In der westlichen Interpretation konnte das nur eines bedeuten: Wang kritisierte die autoritäre Herrschaft Maos und wies darauf hin, dass das Leben in China dem Leben in einem Gefängnis glich. In der chinesischen Interpretation jedoch hatte Wang wirklichkeitsgetreu und mit großer Kenntnis den Großen Führer abgebildet, und das Gitter, das er nutzte, erinnerte viele an die Praxis, bei der kleinere Bilder für die großen Propagandawände, die in vielen städtischen und ländlichen Gegenden in den 1960er und 1970er Jahren zu sehen waren, vergrößert wurden.²⁶ Zudem fielen für viele chinesische Betrachter Wangs Bilder mit der erhöhten offiziellen Aufmerksamkeit für Mao anlässlich seines nahenden 100. Geburtstages im Jahr 1993 zusammen, ein Phänomen, das auch als „MaoCraze“ bekannt wurde.²⁷

Die positive Aufnahme von Wangs Werken im Westen und seine folgende Popularität als moderner chinesischer Künstler wurde von besonderen Umständen befördert: Die Studentenproteste auf dem Tian’anmen Platz

26 Ralph Croizier: „The Avant-garde and the Democracy Movement: Reflections on Late Communism in the USSR and China“, *Europe-Asia Studies* 51, 3 (1999), S. 483–513.

27 Michael Dutton: „From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy“, *boundary* 32, 2 (2005), S. 151–167.

im Frühjahr und Frühsommer 1989 vermittelten vielen Menschen im Westen den Eindruck, dass in China ein Wechsel hin zur Demokratie bevorstünde. Gepaart mit der sehr positiven, pro-chinesischen Einstellung, die es im Westen damals durchaus gab und die auf den vorhergesehenen Auswirkungen der Wirtschaftsreformen seit den späten 1970er Jahren beruhte, wurden eher unrealistische Annahmen hinsichtlich Chinas Zukunft getroffen. Die militärische Niederschlagung der Demonstrationen sorgte für ein harsches Erwachen, sie beseitigten die rosarote Brille, durch die viele Außenstehende nach China geblickt hatten. Anstelle einer ernsthaften Selbstanalyse, warum wir Menschen aus dem Westen uns selbst (wieder) getäuscht hatten, wurde der chinesische Einparteien-Staat und alles, wofür dieser stand, beschuldigt und für unsere kollektive Katerstimmung verantwortlich gemacht. Und welches bessere Beispiel könnte es geben als Wangs Bilder eines Mao hinter Gefängnisstäben, um unsere eigenen Frustrationen und projizierten Wünsche zu illustrieren?

Die westliche Enttäuschung über China bot einen guten Nährboden für den Durchbruch junger chinesischer Künstler, insbesondere Fang Lijun, Yue Minjun und andere, die das künstlerische Establishment mieden. Geboren in den frühen 1960er Jahren, lebten und arbeiteten die meisten von ihnen in Künstlergemeinschaften in der Umgebung von Beijing, so etwa Fang Lijun im Künstlerdorf Yuanmingyuan. Gu sagt dazu: „porträtierten ihre Ölgemälde sie selbst und ihre jungen Freunde um sie herum. Ihr einfältiges Grinsen oder ihre unbestimmten Gesichtsausdrücke demonstrierten Zynismus und Skepsis gegenüber der Realität und sie verniedlichen den Mainstream, wenn sie aus ihrem utopischen Traum erwachen.“²⁸ Seit den 1990er Jahren erhielten ihre Gemälde von kahlköpfigen, hämisch grinsenden Männern, die an nachgestellten Exekutionen und anderen Aktivitäten teilnahmen, die westliche Betrachter als kritisch gegenüber dem politischen System einschätzten, den Beinamen „Zynischer Expressionismus“.²⁹

Wang Guangyi arbeitete weiter an seinen Mao-Porträts, als er 1991 seinen „Großen Kritik-Zyklus“ begann. Diese Ölgemälde „machten sich bewusst die Motive von Arbeitern, Bauern und Soldaten der populären Kulturrevolution zu eigen und vergrößerten diese auf Leinwand wie hoch auflösende Bilder als Ölgemälde. Dennoch schwenkte der Fokus der Kritik hin

28 Gu, *Thread of Art History*.

29 Wu, „A Case of Being ‚Contemporary‘“.

zu Coca Cola, Chanel und anderen internationalen Marken.“³⁰ Dieser Mischmasch aus Revolutions- und Rotgardistensymbolik sowie westlichen Markennamen und Logos, hoch realistisch und revolutionär, dennoch zugleich explizit kritisch gegenüber der aufblühenden globalisierten Konsumgesellschaft, fand großen Anklang bei westlichen Kunstliebhabern. Wang und andere füllten ihre Werke ausschließlich mit Elementen der Kulturrevolution und der Mao-Verehrung der 1950er, 60er und 70er Jahre, die damals so viele Sympathisanten im Westen sowohl inspirierten³¹ als auch abschreckten, wobei sie diesen eine zeitgenössische Prise hinzufügten, indem sie sie mit Anspielungen auf die amerikanische Pop Art kombinierten.³²

INTEGRATION IM WESTEN

Westliche Kunstliebhaber mussten bis 1993 warten, um diese künstlerischen Entwicklungen in China zur Gänze kennenzulernen. In diesem Jahr wurde eine Reihe von Ausstellungen u. a. in Hong Kong, São Paulo und Venedig organisiert, die speziell diese Vertreter der chinesischen Kunst nach 1989 präsentierten. Dies hatte eine Art ‚China-Fieber‘ in der Kunst zur Folge, ein Zustand, der bis heute nicht kuriert wurde. Viele der Künstler, die den Zynischen Realismus repräsentieren oder Politischen Pop produzieren, siedelten in den Westen über und zogen nach Paris, New York und anderswohin; sie können so an den dortigen künstlerischen Entwicklungen voll teilhaben und die Früchte ihres Erfolgs leichter ernten. Westliche Sammler begannen im Gegenzug damit, moderne bzw. avantgardistische chinesische Kunst zu kaufen, wobei etwa der Privatsammler Uli Sigg, der frühere Schweizer Botschafter in China, oder das belgische Ehepaar Guy und Myriam Ullens zu den ersten Käufern gehörten.³³

30 Gu, *Thread of Art History*.

31 Richard Wolin: *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*, Princeton: Princeton University Press 2012.

32 Jeroen de Kloet / Gladys Pak Lei Chong / Wei Liu: „The Beijing Olympics and the Art of Nation-State Maintenance“, *China aktuell* 2 (2008), S. 24–55.

33 Franziska Koch: „China‘ on Display for European Audiences? The Making of an Early Travelling Exhibition of Contemporary Chinese Art–China Avantgarde (Berlin/1993)“, *Transcultural Studies* 2 (2011), S. 66–139.

Es sollte angemerkt werden, dass die Künstler, die im Ausland immer populärer wurden, zunächst kaum Wertschätzung in der Heimat erfuhren. Viele chinesische Kunstkonsumenten mögen zwar bemerkt haben, wozu die jungen nationalen Künstler in der Lage waren, fanden jedoch nicht wirklich Gefallen an ihren Werken. Ebenso muss gesagt werden, dass – obwohl westliche Kunstkonsumenten und -kritiker fälschlicherweise (und auch romantischerweise) diese international aktiven jungen Künstler als Dissidenten bezeichneten und ihre Werke als gegen den Partei-Staat gerichtet bzw. ihn kritisierend interpretierten – nahezu keiner von ihnen jemals ernsthafte Schwierigkeiten mit der Zensur hatte.³⁴

Ausgehend davon lässt sich sagen, dass sich der Partei-Staat, obwohl er von ihren Werken, ihrem Erfolg und der Art und Weise, wie ihre Schöpfungen im Westen verstanden wurden, nicht angetan war, dennoch am Ruhm und an der Aufmerksamkeit weidete, die diesen Künstlern zuteil wurden. Indem ihnen erlaubt wurde, Bilder wie am Fließband zu produzieren, konnte das als Verteidigung gegen den Vorwurf genutzt werden, dass das politische System das künstlerische Schaffen ersticke, und als Beleg dafür, in welchem Maße der Staat das viel gepriesene kreative Gewerbe unterstützt. Ein ähnliches Vorgehen, bei dem der Gesellschaft mürrisch ein gewisser künstlerischer Freiraum zugestanden wird, um die Anstrengungen des nation branding zu unterstützen, ist im früheren Militärindustriegebiet in Beijing wirksam, das als Kunstbezirk 798 internationale Reputation erworben hat.³⁵

POP UND ZYNISMUS ALS MARKETINGINSTRUMENTE

Während die Erfinder von Politischem Pop und Zynischem Realismus als Brenngläser für die westliche Wertschätzung und Interpretation moderner chinesischer Kunst in den vergangenen Jahrzehnten dienten, entwickelten sie einen sehr marktwirksamen Stil, der ihnen und einer Reihe von Kollegen, die in derselben Weise arbeiten, einen unmittelbaren Erfolg nahezu garantiert: Füge jedem Bild ein Porträt von Mao Zedong hinzu (wie Xue

34 Croizier, „The Avant-garde and the Democracy Movement“.

35 Jeroen de Kloet: „Created in China and Pak Sheung Chuen’s tactics of the mundane“, *Social Semiotics* 20, 4 (2010), S. 441–455.

Song) oder streiche sein Gesicht aus (wie Zeng Fanzhi), und schon kann man das Werk zu einem astronomisch hohen Preis verkaufen.³⁶ Male Neuinterpretationen alter Pressefotografien von Mao wie Shi Xinning oder kombiniere Andy Warhols Version von Marylyn Monroe und Mao in einem neuen Gemälde, wie Yu Youhan das tut. Stelle das ‚Kleine Rote Buch‘ und eine Dose Coca Cola in einem Gemälde oder einer Skulptur einander gegenüber (wie Jiang Shuo), und schon kann man seine kritische Opposition gegen das aktuelle Ineinandergreifen offensichtlich redundanter marxistischer Ideologie und ruinöser kapitalistischer Praktiken zur Schau stellen. Solange die Werke die Vorstellung künftiger westlicher Käufer begünstigen, dass der Künstler mit einer (imaginierten) Vergangenheit oder einer repressiven Gegenwart kämpft, verkaufen sie sich wie warme Semmeln. Ob das nun tatsächlich irgendwie mit der kontinuierlichen Entwicklung chinesischer Kunst oder gar mit Originalität, wirklicher Inspiration und künstlerischem Können zu tun hat, wird in der Kulturszene in China und im Ausland heftig diskutiert.

Es kann jedoch sicher gesagt werden, dass Wang Guangyi und Fang Lijun ihren Erfolg in finanzielles, künstlerisches und symbolisches Kapital verwandelt haben, gleichzeitig wurden sie jedoch auch zu Gefangenen ihrer brillanten Inspirationsblitze, die ihre frühen Werke so außergewöhnlich erscheinen ließen. Sie können nichts anderes als das machen, was sie in der Vergangenheit taten. Während sie keine „kämpfenden Künstler“ mehr sind, genießen sie ein sagenhaftes kosmopolitisches Leben in Überfluss und mit Einfluss, wobei sie sich auf die Zuarbeit von Assistenten stützen, die den Löwenanteil ihrer neuen, jedoch nahezu identischen Werke produzieren; sie selbst kommen nurmehr in ihre Büros, um ihre Signatur auf die nahezu fertigen Leinwände zu setzen. Im Grunde greifen sie für die Belieferung eines Überseemarkts auf mechanische Reproduktionsverfahren zurück, wobei sie nicht nur Heerscharen von Assistenten beschäftigen, sondern auch wie in einer Endlosschleife dieselben Themen, die sie berühmt machten, reproduzieren, also immer mehr vom immer Gleichen produzieren.³⁷ Das mag den Eindruck vermitteln, dass ihre Werke keine wirklichen Originale mehr sind. Gleichzeitig reflektiert dies eine ehrwürdige chinesische Tradition, derge-

36 Jonathan Wong: „Zeng Fanzhi’s ‚The Last Supper‘ on Exhibition in Paris“, *Eye on Asia* (www.sothebys.com), 12. November 2013.

37 Wu, „A Case of Being ‚Contemporary‘“.

mäß künftige Künstler unter ihren anerkannten Meistern lange studieren, wobei sie den Stil ihrer Lehrmeister imitieren. Wenn sie dann (an Alter und technischem Können) gereift sind, wird es akzeptiert, wenn sie ihren eigenen Stil entwickeln.

ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN: NACHREVOLUTIONÄRER KITSCH

Westliche Kunstkonsumenten fühlen sich generell eher unwohl, wenn sie mit chinesischer Revolutionskunst konfrontiert werden, es sei denn sie sympathisieren mit dem Regime, das 1949 von der KPC etabliert wurde, oder unterstützen es gar. In den meisten Fällen wurden und werden die Bilder einer erfundenen Zukunft, die von zahllosen glücklichen Menschen, überreichen Ernten und einer Atmosphäre allgemeinen Wohlbefindens geprägt sind, schlicht als platte Propaganda eingeschätzt, die von der zynischen Bürokratie eines als autoritär angesehenen Staates produziert wird. Der extreme Realismus dieser Bilder wird als Kitsch ohne jede Finesse und Subtilität klassifiziert. Und dennoch: Sobald chinesische Künstler Elemente genau dieses realistischen Stils verwenden und ihn mit Logos und visuellen Codes kombinieren, die auf westliche Konsumgesellschaften verweisen, sich somit also einer quasi postmodernen Ausdrucksweise bedienen, die die Trennung von Kunst und Kitsch aufhebt,³⁸ können und werden sie plötzlich als Kritiker sowohl des chinesischen Staates wie des globalen Kapitalismus interpretiert. Und ehe wir uns noch dessen bewusst sind, werden solche Werke schon als Kunst eingeschätzt und werden zu absolut sammeltauglichen ‚Must-Haves‘, die auf dem globalen Kunstmarkt astronomische Preise erzielen.

Diese besondere Linie nachrevolutionärer chinesischer Kunst, für die die Werke von Wang Guangyi, Yue Minjun und Fang Lijun beispielhaft sind, ist wohl vor allem außerhalb Chinas populär, obwohl sie inzwischen als konstitutiver Bestandteil der verschiedenen Kunstschulen gesehen wird, die die Entwicklung der chinesischen Kunst weiter vorantreiben.³⁹ Dies ist

38 Amariglio, „Kitsch as Kitsch Can, or Can’t“, 22.

39 Lü Peng, *20 Shiji Zhongguo yishu shi* [A History of Art in Twentieth-Century China], Beijing: Peking University Press 2006.

auch der Grund, warum ihre Werke von anspruchsvollen Sammlern zunehmend ‚zurückgekauft‘ und wieder nach China gebracht werden, häufiger von erfolgreichen Unternehmern als von Museen.⁴⁰ Meiner Meinung nach unterscheiden sich die angeblich regimekritischen bzw. kritischen Werke von Wang, Yue und Fang nicht sehr von den kitschigen Propagandabildern der 1960er und 1970er Jahre, nach deren Modell sie gearbeitet wurden. Sie wurden, in den Worten Jack Amariglios, „market commodities [...] mass-produced, knock-off, knick-knackish icons“,⁴¹ die für eine größere Zahl von Museen und Sammlern mit gut gefüllten Geldbeuteln und einem scharfen Sinn für Marktmechanismen geschaffen wurden: Es ist mehr die zugeschriebene – vielleicht sogar erfundene – Popularität der Werke der Wangs, Yues und Fangs, die den Kern ihres Marktwertes ausmacht, die große Besucherzahlen anzieht oder ihren Besitzern symbolisches Kapital verleiht – aber es sind sicherlich nicht die ihnen inhärenten künstlerischen Werte.

LITERATUR

Amariglio, Jack: „Kitsch as Kitsch Can, or Can’t: An Introduction to a Symposium on Kitsch, Class, and Political Aesthetics“, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society* 22, 1 (2010), S. 20–26.

Benjamin, Walter: „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“ [1936], <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> (Volltext).

Bourdieu, Pierre: *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Harvard University Press 1991.

Cohen, Joan Lebold: *The New Chinese Painting 1949–1986*, New York: Harry N. Abrams 1987.

Croizier, Ralph: „The Avant-garde and the Democracy Movement: Reflections on Late Communism in the USSR and China“, *Europe-Asia Studies* 51, 3 (1999), S. 483–513.

40 Kelly Crow, „Art’s New Pecking Order“, *The Wall Street Journal* (WSJ.com), 13 January 2012.

41 Amariglio, „Kitsch as Kitsch Can, or Can’t“, 24.

- Crow, Kelly: „Art’s New Pecking Order“, *The Wall Street Journal* (WSJ.com), 13 January 2012.
- Dal Lago, Francesca: „Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art“, *Art Journal* 58, 2 (1999), S. 46–59.
- Dirlik, Arif: „The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution“, *Journal of Asian Studies* 34, 4 (1975), S. 945–980.
- Dutton, Michael: „From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy“, *boundary* 32, 2 (2005), S. 151–167.
- Edwards, Louise: „Drawing Sexual Violence in Wartime China: Anti-Japanese Propaganda Cartoons“, *Journal of Asian Studies* 72, 3 (2013), S. 563–586.
- Golomstock, Igor: *Totalitarian Art*, New York u. a.: Overlook Duckworth 2011.
- Greenberg, Clement: „Avant-Garde and Kitsch“, *The Partisan Review* 6, 5 (1939), S. 34–49.
- Gu Zhenqing: „Thread of Art History: Transgression of Chinese Contemporary Art in the Sigg Collection“, übers. von Fiona He, *88MoCCA – The Museum of Chinese Contemporary art on the web* (2011) (www.88-mocca.org).
- Guo Moruo: „Romanticism and Realism“, *Peking Review*, 15. Juli 1958
- Holm, David: *Art and Ideology in Revolutionary China*, Oxford: Clarendon Press 1991.
- Johnston Laing, Ellen: *The Winking Owl: Art in the People’s Republic of China*, Berkeley u. a.: University of California Press 1988.
- Kloet, Jeroen de: „Created in China and Pak Sheung Chuen’s tactics of the mundane“, *Social Semiotics* 20, 4 (2010), S. 441–455.
- Kloet, Jeroen de / Gladys Pak Lei Chong / Wei Liu: „The Beijing Olympics and the Art of Nation-State Maintenance“, *China aktuell* 2 (2008), S. 24–55.
- Koch, Franziska: „‘China’ on Display for European Audiences? The Making of an Early Travelling Exhibition of Contemporary Chinese Art—China Avantgarde (Berlin/1993)“, *Transcultural Studies* 2 (2011), S. 66–139.
- Liu, Catherine: „Norman Rockwell vs. Richard Serra: Cultural populism and its vicissitudes at the end of the twentieth century“, *Australian and New Zealand Journal of Art* 11 (2011), S. 16–33.

- Lü Peng: *20 Shiji Zhongguo yishu shi* [A History of Art in Twentieth-Century China], Beijing: Peking University Press 2006, 2 Bde.
- Ma Ke: „Jianguo shinianlaide zhengzhi xuanchuanhua“ [Political Propaganda Prints in the Ten Years Since the Founding of Our Country], *Meishu yanjiu* 1959, Heft 1.
- Martin, R. Orion: „Revisiting Political Pop and Cynical Realism, Discussion with Luo Fei“, *The Terms Put Forward* (<http://www.orionnotes.com/2012/07/revisiting-political-pop-and-cynical-realism-discussion-with-luo-fei/>), 13. Juli 2012 [20. 8. 2013].
- McDougall, Bonnie S.: *Mao Zedong's „Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art“, A Translation of the 1953 Text with Commentary*, Ann Arbor: University of Michigan 1980.
- Minick, Scott/Jiao Ping: *Chinese Graphic Design in the Twentieth Century*, London: Thames and Hudson 1990.
- Valkenier, Elizabeth K.: *Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and their Tradition*, New York u. a.: Columbia University Press 1989 [1977].
- Wiseman, Mary Bittner: „Subversive Strategies in Chinese Avant-Garde Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 1 (2007), S. 109–119.
- Wolin, Richard: *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*, Princeton: Princeton University Press 2012.
- Wong, Jonathan: „Zeng Fanzhi's ‚The Last Supper‘ on Exhibition in Paris“, *Eye on Asia* 12. November 2013 (www.sothebys.com).
- Wu Hung: „A Case of Being ‚Contemporary‘: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art“ [2008], in: *Contemporary art in Asia: a critical reader*, hrsg. von Melissa Chiu und Benjamin Genocchio, Cambridge u. a.: MIT Press 2011, S. 391–413.