

Stephan von der Schulenburg

## Magiciens de la Chine

Zur Vorgeschichte, Entwicklung und internationalen Wirkung der »China Avantgarde« seit den achtziger Jahren<sup>1</sup>

»(...) Es gibt hier Künstler, die wirklich talentiert sind, aber sie sind völlig durcheinander. Da sind die verdammten Ausländer, die ihnen die Ideen liefern, was sie malen sollen, die sie mit den neuesten (internationalen) Markttrends auf dem Laufenden halten, und diese Dummköpfe pinseln dann nach Auftrag. Das ist eine perfekte Kombination von mentaler und physischer Arbeit, eine Art kreative Kooperation. Und es wird ihnen gesagt, daß dies der einzige Weg sei, den Sprung auf den internationalen Kunstmarkt zu schaffen (...)«, so weit der Auszug aus einem Interview, das der Kritiker Sang Ye im Frühjahr 1995 mit einem bekannten Pekinger Künstler führte, der jedoch angesichts der Offenheit und Polemik seiner Worte anonym bleiben wollte.<sup>2</sup> Diese Äußerung ist symptomatisch für den rebellischen Auf- und Ausbruch einer jungen Kunstszene aus dem zerfallenen Wertesystem des post-maoistischen China. Gleichzeitig ist sie Ausdruck eines zynischen Nihilismus und Pessimismus, der angesichts der Qualität und Vielfalt künstlerischer Produktion im heutigen China, gerade auch in der Pekinger Szene, erstaunen muß.

Zweieinhalb Jahre nach der Aufzeichnung dieses Interviews, nachdem die britische Kronkolonie Hongkong friedlich ins Mutterland heimgekehrt ist – 1999 wird Macao folgen, das letzte Stück Fremdherrschaft auf chinesischem Boden – tritt uns das 1,3-Milliarden-Volk China, zumindest als Wirtschaftsmacht, mit zunehmendem Selbstbewußtsein entgegen. Mit Staunen nahm die »Erste Welt« kürzlich zur Kenntnis, daß in Folge von Deng Xiapings spezifischer Variante des »kommunistischen« Frühkapitalismus heute, nur 21 Jahre nach Maos Tod, im (Noch-)»Dritte-Welt«-Land China bereits die größten Devisenreserven der Erde lagern. Der nach Maos Tod möglich gewordene Bruch mit einer von der politischen Marschrichtung der Pekinger Staatsführung diktierten Sprache für die Künste erlaubte es chinesischen Künstlern seit den achtziger Jahren, Kunst unabhängig von der Politik, nach eigenen ästhetischen Vorstellungen zu entwickeln. Diese neue Freiheit brachte einen bemerkenswerten Boom künstlerischer Aktivitäten hervor, im Zuge dessen junge Künstler immer wieder die Grenzen des Machbaren und Erlaubten ausloten, Grenzen eines nach wie vor ängstlich um öffentliche Ordnung bemühten totalitären Staates. Die einleitend zitierte Polemik macht indes deutlich, daß mit dem Wegfall des roten Diktats der Politik heute Zwänge der kapitalistischen Marktwirtschaft an seine Stelle getreten sind, die, wie fast überall sonst auf der Welt, eine Kunstszene hervorgebracht haben, die vielfach bemüht ist, neueste Trends des internationalen Kunstmarktes zu sondieren und gewinnbringend für das eigene künstlerische Tun zu nutzen. Neue Möglichkeiten der Kommunikation, von inzwischen angesichts von Billigflügen und gelockerten Visabestimmungen leichter realisierbaren Auslandsreisen über Kunstzeitschriften bis hin zum Surfen im Internet machen dies auch in einem Dritte-Welt-Land wie China heute möglich.

Wenn sich seit zwanzig Jahren in der Kunst der VR China »angry young men« – natürlich auch einige Frauen, wenngleich sie deutlich in der Minderheit sind – lautstark Gehör verschaffen, so ist dies der Ausbruch aus einer politisch-öko-

nomischen Dauerkrise, die für mehr als hundert Jahre auch das kulturelle Klima bestimmte. Bereits um 1840 hatte das britische Empire durch den massiven Einsatz von Opium (als Zahlungsmittel gegen Chinas begehrte Exportgüter Tee, Seide, Porzellan etc.) bewußt auf eine Destabilisierung der Macht des Pekinger Kaiserhauses hingearbeitet. Der Opiumkrieg endete 1842 mit dem ersten der »ungleichen Verträge«, der einer Kapitulation des Reichs der Mitte gegenüber dem Empire gleichkam. 1894/95 folgte die schwere Niederlage Chinas im chinesisch-japanischen Krieg, die mit verheerenden Reparationszahlungen verbunden war. Zur gleichen Zeit anektierten die westlichen Kolonialmächte Gebiete in den Küstenregionen. Das in dieser Rolle »spätgeborene« wilhelminische Deutschland sicherte sich 1897 Pachtansprüche auf den Hafen Qingdao in der Provinz Shandong. In ähnlicher Weise verfahren Briten, Russen, Franzosen, aber auch die Japaner. Ausländische Industriekonzerne und Banken erhielten fast unbeschränkten Zugang und machten China völlig abhängig von fremdem Kapital. Einer nationalen Erhebung gegen die Fremdherrschaft, dem sog. Boxeraufstand, folgte im Jahr 1900 die Plünderung Pekings durch alliierte Truppen, die u.a. die Zerstörung des kaiserlichen Sommerpalastes (in unmittelbarer Nachbarschaft des in Anmerkung 2 genannten und jüngst aufgelösten Künstlerdorfes) mit sich brachte. 1911 kam es zum endgültigen Zusammenbruch des längst schon am Boden liegenden Manchu-Kaiserhauses und zur Ausrufung der (schwachen) ersten chinesischen Republik durch Sun Yatsen.

In den zwanziger bis vierziger Jahren litt China vor allem unter der rücksichtslosen Expansionspolitik Japans. Die Bombardierung von Shanghai und Nanjing 1937 und das Massaker, das japanische Truppen im Zweiten Weltkrieg in Nanjing veranstalteten, blieben als Greuelthaten unvergessen. Gleichzeitig tobten im Inneren bürgerkriegsartige Auseinandersetzungen zwischen linken und rechten Widerstandsbewegungen gegen die Fremdherrschaft.

Es liegt auf der Hand, daß in einer derart zerrütteten politischen Lage, anders als etwa in der neu erstarkten Militär- und Industriemacht Japan, in China eine Entfaltung von Kunst und Kultur nur schwerlich vonstatten gehen konnte. Die Aktivitäten von Künstlern und Intellektuellen verbrauchten sich zu einem großen Teil im Engagement für eine politische, national gesinnte Kulturmanifestation.

Andererseits wurde – und wird bis heute – ungeachtet aller äußeren Katastrophen die Tradition der Tuschnmalerei fortgeführt, die ihr Heil, wie seit Jahrhunderten, in der »inneren Emigration« suchte, im Rückzug des kultivierten Menschen, des Künstler-Gelehrten (*wenren*) in eine perfekte Welt der Ästhetik.<sup>3</sup> Fu Baoshi (1904-65) und der auch im Westen durch zahlreiche Ausstellungen bereits seit langem bekannt gewordene Qi Baishi (1864-1957) gehören zu den modernen »Klassikern« dieser Disziplin in China. Ihre Kunst ist, bei aller Virtuosität der Pinseltechnik, formal weitgehend eingebettet in jahrhundertealte Regeln des Umgangs mit Pinsel, Tusche und Farben. Auch heute noch ist die Tuschnmalerei ein dominierender Faktor in der chinesischen Kunst – in China selbst ist sie bekannter und weitaus akzeptierter als die heute im Ausland Schlagzeilen machende »China-Avantgarde«. Radikale Innovationen jedoch sind ihr wesensfremd, weshalb sie auch in der Zukunft eine Kunst bleiben wird, die eher im Verborgenen blüht.

Die Entwicklung einer an der westlichen Moderne orientierten Kunst blieb im frühen 20. Jahrhundert, anders als in Japan, ein vergleichsweise unbedeutendes Phänomen. Als Hilfsmittel der Politik instrumentalisiert, sollte im Zuge der antifeudali-

stischen »4.-Mai-Bewegung« von 1919 »westlicher Realismus« in der Kunst dem Aufbau eines modernen, starken Staats- und Gesellschaftssystems dienlich sein. Der eskapistischen traditionellen Literatenkunst, die man mit dem unter internationalem Druck zusammengebrochenen Kaiserreich identifizierte, wurde eine Absage erteilt. Schwer taten sich allerdings auch Künstler, die nach einem Studium in Paris oder anderen westlichen Kunstzentren nach China zurückkehrten und die in ihrer zeitweiligen Wahlheimat jeweils vorherrschenden Avantgarde-Stile im Reisegepäck mit sich führten. Künstler wie Li Yishi (1881-1942) und Xu Beihong (1895-1953), die selbst in Japan bzw. Frankreich studiert hatten, erhoben warnend ihre Stimme, mit der Befürchtung, daß die Einführung von Cézannes oder Matisse's Malweise in China aufgrund der Betonung des Formalem gegenüber dem Inhaltlichen eine Gefahr für die Gesellschaft bedeuten würde.<sup>4</sup>

Angesichts des nationalen Notstandes sollte die Kunst gesellschaftlich engagiert und dem Volk unmittelbar verständlich sein. Der Revolutionsführer Mao selbst forderte in seiner berühmten Yan'an-Rede zu Kunst und Literatur 1942 die Einheit von Politik und Kunst, von Form und Inhalt.<sup>5</sup>

Die wohl konsequenteste Umsetzung dieses Gedankens verkörpert die von Lu Xun (1881-1936) bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren ins Leben gerufene Holzschnitt-Bewegung. Mit den Stilmitteln der Volkskunst – plakativer Scherenschnitte und im Holzschnittverfahren hergestellter sog. Neujahrsbilder – wurden Werke geschaffen, die die »proletarische« Gesinnung der eher unpolitischen Landbevölkerung stärken sollten. Vorbild waren neben der traditionellen Volkskunst Chinas linke Künstler des Expressionismus (Clement Moreau, Käthe Kollwitz, Frans Masereel) ebenso wie die sozialistisch-realistische Kunst der jungen Sowjetunion. Die »formalistische« westliche Avantgardekunst dagegen wurde als »bourgeois« abgelehnt.

Mit der Machtübernahme der Kommunisten 1949 verstärkte sich diese Tendenz zur Instrumentalisierung und Gleichschaltung der Kunst. Maler wie Pang Xunqin (1906-85), die in den dreißiger Jahren eine der Pariser Avantgarde entlehnte Formensprache propagierten, gerieten ins Abseits. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren, während der Kulturrevolution, riskierten Künstler, deren Werk keine proletarische Gesinnung erkennen ließ, drakonische Strafen. In diesen Jahren, in denen in China Beethoven ebenso wie Konfuzius verdammt wurden, schändeten die Kinderarmeen der »Roten Garden« sogar das Grab Qi Baishis, der, als einer der letzten großen Tuschnaler zu Lebzeiten bereits eine Legende, in den ersten Jahren der Volksrepublik, bis zu seinem Tod 1957 noch höchstes Ansehen genossen hatte.

In den über zwanzig Jahren, die seitdem verstrichen sind, erlebte das Land einen stürmischen Aufbruch junger Kunst. Mit dem Abflauen des proletarischen Moralismus der Kulturrevolution und insbesondere nach Maos Tod wurden im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung unter Deng Xiaoping auch der Kunst gewisse Freiheiten eingeräumt – so lange es sich um harmlose, politisch unbedenkliche Äußerungen handelte. Doch die junge Generation der Kulturschaffenden verlangte mehr: Endlich wollte man Wahrhaftigkeit in der Kunst verwirklichen. Kunst sollte nicht mehr Instrument staatlicher Kulturpolitik sein, sondern Ausdruck ihrer Zeit.

Viele städtische Künstler und Intellektuelle hatten durch die Landverschickung während der Kulturrevolution die Härte und Armut in abgelegenen Regionen der VR kennengelernt. Die »Narbenkunst« – der Begriff kam Ende der siebziger

Jahre auf – verarbeitete diese Erfahrungen, oft in fotorealistischer Manier. Anders als in der sozialistischen Propagandakunst vermittelt ein Werk wie Luo Zhonglis »Vater« von 1980<sup>6</sup> bei allem Pathos der Armut ein mehr oder weniger wahres, realistisches Bild des Volkes, bei dem auch Entbehrungen und Resignation im »Paradies der Arbeiter und Bauern« nicht verschwiegen werden.

Politisch anstößiger als Werke dieser Art, die trotz zuweilen kritischer Untertöne einem durchaus in dieser Zeit von offizieller Seite aus geförderten patriotisch-folkloristischen Regionalismus entsprachen, war die Kunst der Gruppe Xingxing (»Die Sterne«).<sup>7</sup> So schuf Wang Keping in seiner Holzskulptur »Idol« (1979)<sup>8</sup> eine Persiflage auf den kommunistischen Personenkult. Das Werk zeigt einen formal relativ undefinierbaren proletarischen Führer (gemeint ist Mao) in der Pose eines Heiligen oder Bodhisattva. Entsprechend ihrer basisdemokratischen Gesinnung hängten Wang Keping und seine Freunde ihre Werke – »Kunst des Volkes für das Volk« – im September 1979 an den Zaun vor der Pekinger Nationalgalerie. Die Aktion wurde noch am selben Tag von Sicherheitskräften beendet. Doch ein Jahr später gelang es der Gruppe erstaunlicherweise, vierzehn Tage lang in den »heiligen Hallen« der Nationalgalerie ausstellen zu dürfen.

In ihrem künstlerischen Niveau waren die Werke der Xingxing-Gruppe oft von zweifelhafter Qualität. Doch im leidenschaftlichen Plädoyer für ein anarchisches künstlerisches Arbeiten, für den freien, unmittelbaren Ausdruck des Schöpferischen, hatten sie die Funktion eines »Eisbrechers« für die Entfaltung der unheimlich lebendigen chinesischen Kunstszene der achtziger und neunziger Jahre.

Eine der prominentesten Gestalten in der chinesischen Avantgarde-Kunst der achtziger Jahre und heute der international vielleicht profilierteste chinesische Künstler überhaupt ist der wie Wang Keping seit vielen Jahren in Paris lebende Huang Yongping.<sup>9</sup> Mit seinem Werk »Der Heuhaufen« von 1983<sup>10</sup> persiflierte er den Akademiebetrieb althergebrachter Art in China. Vorlage für diese Komposition war die Kopie eines französischen Genrebildes des 19. Jahrhunderts, das 1978 in Peking ausgestellt war. Kopien dieser Art wurden und werden von älteren Akademieprofessoren angefertigt und den Studenten wiederum zum Kopieren vorgelegt. Huang versah das Gesicht der in Öl gemalten Frau mit dem Fragment eines Gipskopfes (ebenfalls eine akademische Kopiervorlage) und nagelte – in Verlängerung des gemalten – ein geschnitztes, hölzernes Bein außen an den Bilderrahmen. Dieses Werk wurde in der damals noch sehr prüden chinesischen Kunstöffentlichkeit zu einem landesweiten Skandal.

Mit Künstlerfreunden organisierte Huang Yongping in seiner südchinesischen Heimatstadt Xiamen 1986 die Schau »Xiamen Dada«, mit allerlei skurrilen Exponaten, die teilweise am Ende öffentlich verbrannt wurden, um die Mystifizierung und Musealisierung von Kunst als Absurdität zu entlarven. Huang Yongping und seine Kollegen faszinierten auch die vielfältigen Verbindungen von Dada und Fluxus mit Daoismus und Zen- (chines. Chan-) Buddhismus. Beeindruckt waren sie von der Rezeption des radikalen Zen-Denkens durch westliche Künstler wie John Cage, Yves Klein und Marcel Duchamp. Eine kaum weniger markante Gestalt der Dada-Szene als Huang ist der in der Provinz Zhejiang geborene Wu Shanzhuan (geb. 1960, 1990 für kurze Zeit Dozent an der Kunstakademie Rejkavik, nach Unstimmigkeiten mit der Akademieleitung Wechsel nach Hamburg). Zu einer auch als Postkartenserie publizierten, anspielungsreichen Inszenierung in einem deutschen Super-



1 Wu Shanzhuan/Inga Svala Thórsdóttir: »Super market SPAR«, aus MONOSEX PARADISES, 1993, Inszenierung in einem deutschen Supermarkt, als limitierte Postkartenserie publiziert

markt, die Wu mit seiner Arbeits- und Lebenspartnerin Inga Svala Thórsdóttir zeigt (Abb. 1), schrieb Ludwig Seyfarth: »Diese Arbeit ist Teil des Zyklus ›Monosex Paradieses‹. Die Sexualität der Ware bestimmt die erotischen Verhältnisse. Der Mensch selbst wird zur Ware. Anderes zu wollen heißt, Früchte vom Baum der Erkenntnis zu begehren, die nur um den Preis der Vertreibung aus dem Paradies des Warenhauses zu haben sind.«<sup>11</sup>

Neben diesen Tendenzen trat in den achtziger Jahren eine Fülle außerordentlich heterogener Kunstäußerungen auf den Plan: Sie reichten von den Pop-Art-Kreationen des bereits 1943 geborenen Yu Youhan, die als ironische Fortentwicklung der sozialistischen Propagandakunst zu verstehen sind<sup>12</sup> bis zu Gu Wendas monumentalem »Altar« mit dem Titel »Aus der Stille entspringt die spirituelle Kraft«,<sup>13</sup> Gu Wenda, der entscheidende Impulse durch die Lektüre Nietzsches, Wittgensteins und Freuds<sup>14</sup> empfing, gelang in Arbeiten wie dieser eine überzeugende Umsetzung von Versatzstücken der chinesischen Kultur in die Sprache der internationalen Kunst.

Ein Höhepunkt und Wendepunkt dieser Entwicklung war die von der Pekinger Nationalgalerie im Februar 1989 veranstaltete Ausstellung »China Avantgarde«, die erstmals einen großangelegten Überblick über das bot, was sich in den achtziger Jahren auf dem Feld der bildenden Kunst ereignet hatte. Ein Eklat bei der Er-



2 Fang Lijun: »Gruppe Zwei, Nr. 5«, 1992, Öl/Lwd., abgebildet in: (Ausst.kat.) Berlin 1993, S. 118)

öffnung – Xiao Lu und Tang Song feuerten zwei Pistolenschüsse auf ihr gemeinsames Werk ab – hatte zur Folge, daß die Veranstaltung auf der Stelle abgebrochen und später nur noch wenige Tage geöffnet wurde, während der allerdings unzählige Besucher in die Ausstellungshallen drängten. Dieser Gewaltakt der Künstler gegen ihr eigenes Werk war ein makaberes Vorzeichen für die Ereignisse, die sich wenige Monate später, im Juni '89, bei der Niederschlagung der Demokratiebewegung auf dem »Platz des himmlischen Friedens« abspielten.

Das Massaker von 1989 brachte das vorläufige Ende einer offen kritischen Kunstszene in China mit sich. Hunderte von Künstlern verließen in der Folge das Land der Mitte, soweit sie dies nicht schon in früheren Jahren getan hatten. Andererseits hatte die internationale Aufmerksamkeit, die die junge chinesische Kunst zunehmend genoß, zur Folge, daß gerade auch innerhalb Chinas mit spektakulärer Kunst, insbesondere mit großflächigem Mao-Pop, viel Geld verdient werden konnte. Ausländische Geschäftsleute, Diplomaten und Hongkonger Kunsthändler sor-

gen heute für schwindelerregende Preisentwicklungen, die jugendliche (Schein-) Dissidenten auf einen Schlag mit Devisen überhäufen, während Staatsbedienstete alten Stils nebenbei Marktstände unterhalten müssen, um finanziell über die Runden zu kommen. Die markanteste Tendenz der frühen neunziger Jahre ist der sog. »zynische Realismus«, wie er in den wie geklont wirkenden, völlig entmenschlichten Gestalten des in Peking lebenden Fang Lijun (geboren 1963) zum Ausdruck kommt (Abb. 2). Die eiskalte Glattheit und Maskenhaftigkeit der Gesichter in Fangs Kompositionen dieser Zeit sind in ihrer Ausdruckskraft vielleicht am ehesten mit den monumentalen Installationen von Katharina Fritsch wie der »Tischgesellschaft« im Frankfurter MMK (1988) zu vergleichen, wenngleich Fangs Ölgemälde eine ganz eigene, unverwechselbare künstlerische Sprache zeigen.

Der internationale Erfolg, den gerade die zeitgenössische Ölmalerei aus China derzeit erlebt (mit Acryl oder anderen Farben wird eher selten gemalt), hat zweifellos eine ihre Ursachen im hohen technischen Niveau der Ausbildung an chinesischen Kunstakademien, die bis in die Mao-Zeit zurückreicht, während der diese Lehranstalten mehr oder weniger fähige Propagandakünstler hervorbrachten, die auf großen Leinwänden die Illusionen vom glücklichen Landmann oder Stahlkocher oder von der adretten Jungpionierin der Volksbefreiungsarmee verbreiteten. Denn die Sprache der zeitgenössischen (VR-) chinesischen Malerei zitiert mit großem Erfolg gerade diese Bildsprache – fröhliche Farben, dynamische Kompositionen, plakative Direktheit der Aussage. Damit bedient sie einerseits eine auch im postkommunistischen Warschauer Pakt (bzw. unter dessen Beobachtern in westlichen Ausland) bereits unmittelbar nach der »Wende« erkennbar gewordene Nostalgie, die sich auf die bizarre Sprache staatssozialistischer Insignien bezieht. Andererseits ist der Humor, oft Sarkasmus, mit dem hier die schöne neue Welt zwischen Marlboro und Mercedes, angereichert durch Requisiten der Mao-Zeit, ins Bild gesetzt wird, ein sicheres Erfolgskonzept – schlagendstes Beispiel hierfür ist vielleicht Wang Guangyis »Die große Kritik – Marlboro«, ein Ölgemälde von 1990, das eine Marlboro-Schachtel zwischen Versatzstücken bunter Propagandakunst zeigt und das 1993 auf dem Cover einer vom entsprechenden Tabakkonzern gesponsorten Ausstellung in Berlin prangte.<sup>15</sup>

Nicht minder erstaunlich ist es, wenn man im Old Bank of China Building in Hongkong den vornehmsten Club der Ex-Kronkolonie betritt und eben hier, im gedämpften Licht, zwischen herrschaftlichem Treppenhaus, Bar und Lounge, im Kreis millionenschwerer Geschäftsleute, eben jene großformatigen Zeugnisse der ästhetischen Symbiose von Kommunismus und Kapitalismus in Öl vor sich hat. Dieses Ambiente überrascht weniger, wenn man weiß, daß nur einige Stockwerke tiefer im selben Tower HANART, die vielleicht erfolgreichste Galerie der Welt für Avantgardekunst aus der VR China, ihren Stammsitz hat.

Wenn zeitgenössische Kunst aus China heute ganz selbstverständlich in internationalen Ausstellungen neben Werken amerikanischer, europäischer oder aus anderen Weltregionen stammender Kunst gezeigt wird, so hat dies im wesentlichen mit zwei Gründen zu tun: Zum einen verließen viele wichtige Künstler in der Folge des Tiananmen-Massakers und des damit einsetzenden Umschwungs hin zu einem restriktiveren politischen Klima ihr Heimatland – wenn sie sich nicht schon, wie z.B. der schon erwähnte Wang Keping (geb. 1949, seit 1984 in Paris) oder Yan Peiming (geb. 1960, seit 1981 in Dijon und Paris) bereits während der frühen und mitt-

leren achtziger Jahre ins Ausland abgesetzt hatten. Viele der heute außerhalb Chinas arbeitenden Künstler haben intensive Kontakte zu ihren Freunden und Kollegen in ihrem Heimatland, so daß in den vergangenen Jahren ein internationales Netzwerk entstand, das die Akademien und Ateliers in China immer enger mit internationalen Kunstzentren wie Paris, New York oder Tokio verband. Andererseits hängt die Tatsache, daß diese Künstler in ihrer neuen Wahlheimat nicht übersehen wurden, entscheidend damit zusammen, daß mit dem Aufkommen postmoderner Wahrnehmungsgewohnheiten Innovationen in der Kunst nicht mehr nur in den klassischen Zentren der »Ersten Welt« gesucht werden. Eines der wichtigsten Ereignisse, das für diesen Blickwechsel steht, war die Ausstellung »Magiciens de la terre«, die das Pariser Centre Georges Pompidou 1989 veranstaltete, mit Künstlern aus vielen bis dahin als Kunstlandschaft nahezu unbekanntem Weltregionen. Einige der heute weltweit bekanntesten chinesischen Avantgardekünstler erlebten hier ihr Debut auf internationalem Parkett.

Acht Jahre später, im europäischen Kunstsommer 1997 überrascht es kaum mehr, wenn Huang Yongping (geb. 1954, seit 1989 in Paris. vgl. Abb. 3) im Rahmen des Skulpturenprojekts Münster eine monumentale Hommage und Persiflage auf Duchamps Flaschentrockner ausstellt, wenn die Fundament Stichting im niederländischen Breda auf einem großflächigen Kasernengelände der Stadt rund zwanzig Künstler aus der VR China mit raumgreifenden Installationen ausstellt oder wenn im Rahmen der Biennale von Lyon der Cyber-Künstler Feng Mengbo (geb. 1966, lebt und arbeitet in Peking) seine Computeranimation »My Private Album« präsentiert.

Allerdings zeigen sowohl der Boom von Ausstellungen im Stil von »Magiciens de la terre«, als auch die Vermarktung »schicken« Mao-Pops aus dem Wirtschaftswunderland China, der in Öl auf Leinwand jeder exklusiveren Büroetage Glanz verleiht, in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre hin und wieder Zeichen von willfährigem, zu glattem Opportunismus. Peter Weibel, Kurator der Ausstellung »Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration« (Graz 1996), wurde vom afrikanischen Autor Olu Oguibe auf das Schärfste kritisiert. Er sei hier lediglich opportunistisch einem Modetrend gefolgt und habe eine gänzlich disparate Gruppe von »Dritte Welt«-Künstlern zusammengetragen, eine eilig zusammengestellte Schau, die gekennzeichnet sei von Oberflächlichkeiten und Mißverständnissen.<sup>16</sup>

Eine Ausstellung, die (zu Recht) ähnlich harsche Kritik erntete, war Dieter Rontes Projekt »China! Das Kunstmuseum Bonn zeigt's«. <sup>17</sup> Das prominent platzierte Bonner Haus gab im Zusammenhang mit diesem Projekt nicht weniger als DM 250.000,- für Werbung aus, hielt es jedoch offensichtlich nicht für nötig, die Hilfe eines Sinologen bei der Katalogredaktion hinzuzuziehen – das Buch ist übersät mit falsch transkribierten chinesischen Namen und sonstigen ärgerlichen Ungenauigkeiten. Dafür wird der Leser, wie in einem Reiseführer, im Plauderton über die Besonderheiten der chinesischen Küche aufgeklärt. Es ist bekannt, daß der Museumsleiter, der sich bis dahin kaum als Kenner der chinesischen Kunst profiliert hatte, im Vorfeld dieser Ausstellung in Begeitung eines in Deutschland lebenden chinesischen Malers durch das Land der Mitte gereist ist und dabei offenbar die Auswahl für seine Ausstellung getroffen hat. Was bei einer derart ambitioniert angelegten Ausstellung weiterhin überrascht ist, daß sie wichtige Aspekte chinesischer Gegen-

3 Huang Yongping: »Der jüngste Tag«, 1997, Installation, verpackte Lebensmittel mit Verfallsdatum Juli '97, anlässlich der Übergabe Hongkongs an die VR China am 1.7.'97. Das Foto zeigt die Arbeit, eine Leihgabe der Gaffer Galerie Art & Public, als Teil der Ausstellung »Verpacktetes Erbe. Hongkong '97« im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Juli/August 1997. (Foto: S. v. d. Schulenburg)



wartskunst wie Installation, Happening und Video – bei letzterem ist die im Westen noch weitgehend unbekanntes Hongkonger Kunstszene von großer Bedeutung – gänzlich unterschlägt.

Trotz derartiger Entgleisungen, die das Resultat eines zu schnellen, zu modischen Ausstellungstourismus sind, wird sich die westliche Kunstszene, ähnlich wie die Wirtschaft, auf eine zunehmende Präsenz Chinas – wie auch anderer neuer Kunstzentren der uns im Jet- und Internet-Zeitalter immer näher rückenden »Zweiten« und »Dritten Welt« – einstellen müssen. Horst Bredekamp hat jüngst leidenschaftlich von den KunsthistorikerInnen einen »Rahmenwechsel« gefordert, damit die Kunst, die sich heute vielleicht am radikalsten und innovativsten in Werbung, Kino und CD-Rom bewegt, nicht ihrer Aufmerksamkeit entgleitet.<sup>18</sup> In Erweiterung dieser »Philippica« ist zu fordern: Im »Global Village« muß der Blick weit über den Tellerrand der europäisch-amerikanischen Kultur hinausgehen. Wir müssen so wichtige Phänomene wie etwa Tokio als Kunstzentrum der Taishô-Ära (1912-26) oder die hier in Kürze vorgestellten Avantgarde-Bewegungen im China der Post-Mao-Zeit genauso selbstverständlich im Blick haben wie das, was sich seit Picasso und Duchamp zwischen Paris, New York, Mailand und Düsseldorf abspielt hat.

## Anmerkungen

- 1 »Magiciens de la terre« ist der Titel einer Ausstellung, die 1989 im Pariser Centre Pompidou stattfand. Teile des vorliegenden Beitrags publizierte ich 1994 unter dem Titel »Chinesische Kunst 1993« in einer Dokumentation zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Aschaffenburg.
- 2 Sang Ye: Fringe-dwellers. Down and Out in the Yuan Ming Yuan Artists' Village, in: ART Asia Pacific 15, 1997, S. 76. Das Interview wurde 1995 in einem Künstlerdorf nahe dem Pekinger Sommerpalast aufgezeichnet, kurz bevor Sicherheitskräfte das Dorf gewaltsam schlossen und die Bewohner vertrieben.
- 3 Einen guten Überblick über diese in sich sehr vielfältige und lebendige Spielart der chinesischen Kunst vermittelt der sorgfältig erarbeitete Katalog des Kölner Museums für Ostasiatische Kunst: Chinesische Tuschmalerei im 20. Jahrhundert. (Ausst.kat.) Köln 1996.
- 4 Vgl. Li Xianting: Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art, in: Hanart TZ Gallery (Hg.): China's New Art, Post-1989. (Ausst.kat.) Hongkong 1993, S. XI.
- 5 Vgl. John L. Cohen: The New Chinese Painting. 1949-1986. New York: H. N. Abrams, 1987, S. 16 f.
- 6 Luo Zhongli: »Mein Vater«, Öl/Lwd., abgebildet in: (Ausst.kat.) Hongkong 1993, S. XC, Abb. 79.
- 7 Zur Xingxing-Gruppe vgl. Hanart TZ Gallery (Hg.): The Stars. Ten Years. (Ausst.kat.) Hongkong 1989.
- 8 Slg. Hanart TZ Gallery, Hongkong, abgebildet in: (Ausst.kat.) Hongkong 1993, S. XCI, Abb. 87.
- 9 Wang Keping verließ wie fast alle Xingxing-Künstler in den achtziger Jahren China und lebt seit 1984 in Paris; Huang Yongping folgte ihm 1989.
- 10 Öl/Lwd., Gips, Holz; abgebildet in: Neuer Kunstverein Aschaffenburg (Hg.): Chinesische Kunst 1993. (Ausst.kat.) Aschaffenburg 1993/94, S. 7, Abb. 2.
- 11 In: Kunsthaus (Hg.): Scheinwerfer 2. Made in Hamburg. (Ausst.kat.) Hamburg 1993, S. 10.
- 12 Vgl. z.B. Yu Youhan: »Mädchen«, 1988, Öl/Lwd., abgebildet in: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): China Avantgarde. (Ausst.kat.) Berlin 1993, Abb. S. 183.
- 13 Installation, Lack, Flechtwerk, Sackleinswand, Papier, Tusche, abgebildet in: (Ausst.kat.) Aschaffenburg 1993/94, S. 8, Abb. 4.
- 14 Schriften dieser Autoren wurden in den achtziger Jahren erstmals in der VR China übersetzt und publiziert.
- 15 Vgl. Haus der Kulturen der Welt (Hg.): China Avantgarde. (Ausst.kat.) Berlin 1993.
- 16 Vgl. Olu Oguibe: Bringing the Natives to Graz. On Curatorial Philanthropy and the Trade in »Other« Discourses, in: Texte zur Kunst, März 1997, S. 179-182.
- 17 Kunstmuseum Bonn, Februar bis Juni 1997; 17. September bis 30. November '97 im Haus der Kulturen der Welt/Berlin. Zur Kritik vgl. z.B. Martina Köppel-Yang: China in Bildern. Eine Sammlung all dessen, was den gebildeten postmodernen Menschen interessiert. Vom Bonner Kunstmuseum erstmalig gezeigt, in: Texte zur Kunst, August 1996, S.159-165.
- 18 »Um zu bestehen, braucht die Kunstgeschichte einen Rahmenwechsel«, Interview mit Horst Bredekamp, in: Art, September 1997, S. 60-61 und 103.