

Auf einmal sind die Dinge da – monumentale Kunstwerke auf Biennalen und in Stadträumen, größer und aufwändiger gearbeitet als in den zwanzig Jahren zuvor; oder Kopien bekannter Werke in allen gewünschten Formaten und Qualitätsabstufungen¹; oder studentische Arbeiten an Kunsthochschulen, morgens vom Paketdienst gebracht, mittags in der Examensausstellung.

Die Produktion beziehungsweise Umsetzung künstlerischer Werke ist heute nicht mehr zwingend ein Teil des künstlerischen Entwicklungsprozesses, sondern eher eine Folge davon. Theoretisch lässt sich das mit der Entwicklung des Kunstdiskurses spätestens seit den 1960er Jahren begründen, praktisch folgen die KünstlerInnen damit einer allgemeinen Entwicklung unseres Umganges mit Waren und Produkten. Für die künstlerische Ausbildung ist es jedoch eine Herausforderung, wenn Studierende ihre künstlerischen Arbeiten über Alibaba² bestellen und diese nicht mehr an ihren Atelierplätzen entstehen. Wie sollen wir die künstlerischen Entscheidungen diskutieren oder das Werk kontextualisieren? Welche Kriterien können wir anführen? Wie verändert diese Arbeitsweise unser Selbstverständnis als Kunstschaffende?

An der Hochschule für Künste Bremen untersuchten wir mit dem Kurs *Künstlerische Materialien und Produktion in der Globalisierung* die Frage, wie Kunstwerke und insbesondere monumentale Skulpturen für die Ausstellungsmaschinerie von Biennalen und Großausstellungen heute entstehen. Die Recherche begann mit dem Hinterfragen der eigenen Praxis in den Studios und Werkstätten der Hochschule, führte zu den Megaateliers von Joep van Lieshout in Rotterdam oder Olafur Eliasson in Berlin und zu spezialisierten Firmen, die komplette Produktionen von der Skizze bis zum Ausstellungsaufbau übernehmen.³ Wir mussten viele Begriffe klären: «Atelier», «Kreativität», «Autorenschaft» und «künstlerische Produktion» wurden während der Recherche zu immer komplexeren Gebilden, halfen uns jedoch, den Zusammenhang im Blick zu behalten.

Nach drei Semestern Vorbereitung reiste der Kurs im Oktober 2013 nach Thailand, Vietnam, Hongkong und Südchina, um Produktionsstätten zeitgenössischer Kunst zu besuchen. Besonders interessierten uns hier Orte, an denen internationale KünstlerInnen Werke für internationale Ausstellungen realisieren lassen. Wir dokumentierten die Werkstätten, sprachen mit den GeschäftsführInnen, MitarbeiterInnen sowie anwesenden KünstlerInnen und fragten nach Kommunikationsformen, Entscheidungsprozessen und Übersetzungsproblemen.

Um die Situation in den jeweiligen Ländern besser einschätzen zu können, besuchten wir Kunsthochschulen, Galerien, *independent spaces*, Museen und sprachen mit den Verantwortlichen. Uns interessierte das Verhältnis zwischen den Produktionen und den Auftraggebern, wie etwa Biennalen und internationale Großausstel-



1 Werkstätten der Danang Sculpture Foundation, Da Nang, Vietnam.

lungen, zu Galerien und dem Kunstmarkt oder zwischen den einfliegenden internationalen Kunstschaffenden und der lokalen Szene. Wir fragten nach der Ausbildung an den Orten und sprachen mit einheimischen KünstlerInnen, die international tätig sind.

Ein Reisebericht wurde als Blog veröffentlicht⁴ und eine Publikation widmet sich den Ergebnissen der Auseinandersetzung⁵. Das Thema beschäftigte uns als Kunstschaffende sowie als Studierende und Lehrende einer Kunsthochschule. Wir versuchten, die Fragen nahe an unserer eigenen Praxis zu halten, und ebenso direkt waren unsere Begegnungen: getragen von Interesse an den Personen und Orten, Möglichkeiten und Herausforderungen. Entstanden sind viele Kooperationen und Freundschaften sowie die Idee eines globalisierten künstlerischen Arbeitens.

Aber zurück zur Frage nach der Umsetzung beziehungsweise dem Selbermachen: Die Kuratorin Pauline J. Yao beschreibt die weit verbreitete Vorstellung, dass es für alles, was man tun möchte, jemanden da draußen gebe, der oder die das besser und eventuell sogar billiger herstellen könne, als man selber jemals dazu in der Lage wäre.⁶ Ai Weiwei sagt, den Künstler befreie diese neue Arbeitsteilung von der Notwendigkeit handwerklicher Meisterschaft und sie eröffne den Umgang mit neuen Materialien und Technologien.⁷ Die Rolle der KünstlerIn verschiebt sich von der ErschafferIn der Kunst zur ProduzentIn, ähnlich einer FilmproduzentIn, die die Realisierung eines Werkes aufteilt in verschiedene Aufgaben und Arbeitsschritte.

Dabei geht es nicht um das Selbermachen an sich. KünstlerInnen haben für die Realisierung ihrer Werke seit jeher mit AssistentInnen, SpezialistInnen und Werkstätten zusammengearbeitet. Hartnäckig hält sich der Mythos beziehungsweise das Wunschbild von der KünstlerIn als ganzheitlicher SchöpferIn ihrer Werke. Das Atelier wird dabei ein geheimnisvoller Ort imaginiert, an dem das Neue entstehen kann⁸: hierbei von «Produktion» zu sprechen, wäre profan, es sollte eher ein «Schaf-



Hi Liya,
 You have made improvements, but the clay statue needs more improvements:
 1) the head is still a little high (look at the line drawn on the pictures companion attached), and generally the torso is not enough bent forward "argued to jump" (thick line is not straight, but must be bent over forward).
 2) the head seems to be too small, in comparison to the original
 3) The face is still not look like enough: face should be more round:
 - nose should be wider (the nose should be more flattened),
 - cheeks are not round enough
 - chin should be more marked
 - face is too Western, and not enough Japanese (or asian)
 4) the left arm should be more folded (at the elbow) + the left hand should be a little more directed towards the ground
 5) the right arm should be more directed forward + the right elbow should be more rounded + the fingers of the right hand should be more directed towards the ground
 6) feet should be a little more forward facing = the top of the feet is overinflated + toes have to be more in line with the top of the feet + Currently, there is a break point where the toes begin.
 7) the chest should be a little more marked
 8) the mawashi must be wider (the hips) and less flat (rolled over) between the buttocks
 9) buttocks and the underside of the thighs should be worked (more marked) like the original (see picture below)

你做了改进，但粘土雕像需要更多的改进：
 1) 头仍有偏高（比较附件图看），一般相补是不够的“表促跳”（背线不直，但MUT 俯身向前弯曲）。
 2) 头似乎太小了，同原图比较。
 3) 面依然没有足够象，脸应该更圆润。
 - 鼻子应该更宽（但更加扁平鼻子）。
 - 颧骨不够圆。
 - 下巴应该更加显著。
 - 脸是太西方，并没有足够的日本人（或亚洲）。
 4) 左臂应该更弯曲（肘部）+应该是一个小的左手朝向地面。
 5) 右臂应该更向前方+右肘应该更加圆润+右手的手指，应该更多地朝向地面。
 6) 脚应该是一个小更朝前+脚趾部+脚趾有过度膨胀的顶部线脚+目前，有一个破裂点的脚趾开始的地方。
 7) 应该是 一个小的胸部更加明显。
 8) 的 mawashi 必须宽（臀部）和臀部之间的平坦（乳）。
 9) 臀部和大腿的底部应该像原图工作（标记）（见下图）...

2 Modellierwerkstatt bei Qigu Sculpture Art, Foshan, China, mit Korrekturanweisungen des Auftraggebers.

fen sein. Aber es gibt für jedes Kunstwerk das Moment der Umsetzung, wenn die Skizzen und Ideen sich zu einem Werk fügen und diese materielle Sicht auf die Kunst ermöglicht Fragen nach Arbeitsbedingungen, Ökonomie und Distribution.

Ein herausragendes Beispiel hierfür war die Malerei in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, als Ateliers zu Manufakturen wurden, arbeitsteilig organisiert, mit Spezialisten, die z. B. nur Hintergründe, nur Blumen oder nur Hände malten. Je mehr Hände auf dem Bild waren, desto teurer konnte es verkauft werden. Die Kunst folgte der marktwirtschaftlichen Nachfrage und prominente Künstler reisten durch die Adelshöfe Europas, um Bestellungen für ihre Produktionsstätten einzuholen. Noch nie zuvor wurden so viele Bilder produziert. Zu Hause entstand ein Künstlerproletariat, das massenhaft Motive für die bürgerliche Nachfrage malte. Der Kunstmarkt entwickelte sich und binnen kurzer Zeit hatten sich die Produktion, der Vertrieb und die Rezeption der Kunst grundlegend geändert.⁹

Ist bei der Frage nach der Umsetzung die exzellente Ausführung entscheidend? Für Jeff Koons war es in den 1990er Jahren noch wichtig zu betonen, dass seine Arbeiten von den besten KeramikerInnen von Sèvres, den besten HolzschnitzerInnen Südtirols oder GlasbläserInnen Muranos realisiert wurden. Neben der konzeptuellen Überlegung, z. B. pornografische Darstellungen der *Made in Heaven*-Serie von traditionellen Werkstätten für Herrgottsschnitzerei¹⁰ herstellen zu lassen, erzeugten die betreffenden Angaben sowohl Gütesiegel als auch einen Wert an sich. Vergleicht man dies mit der Präsentation von Damien Hirst's Diamantenschädel *For the Love of God* im Jahr 2007, so gab es bei diesem anfangs keinerlei Angaben zur Herstellung¹¹ abgesehen von der Behauptung, die Realisierung dieser Skulptur habe den Weltmarktpreis für Diamanten ins Schwanken gebracht.



3 Nachbearbeitung von Bronzeskulpturen bei Thai Metal Crafters, Sai Noi, Thailand.

Was war also in der Zwischenzeit passiert, das die Herkunft der Dinge beziehungsweise den Aspekt ihrer physischen Produktion unwesentlich machte? Eine Antwort darauf wäre: die Globalisierung der Märkte, die sich ab den 1980er Jahren zum dominanten Wirtschaftsprinzip entwickelte und alle Produkte, Materialien und Fertigungen überall auf der Welt verfügbar machte. Qualität ist hier nur eine Frage des Preises, den man gewillt ist zu zahlen. Das bedeutet, dass die Qualität einer bestimmten Handwerkstradition (auf die sich Jeff Koons in den 1990er Jahren noch bezog) an sich entwertet ist, da sie austauschbar scheint.

Produktion ist entsprechend für Damien Hirst etwas, das in seinen drei *factories* mit circa 120 Mitarbeitern geschieht, eine Blackbox, die Kunstwerke herstellt. Auch Jeff Koons betreibt heute große eigene Studios mit etlichen MitarbeiterInnen, die aufwändig und mit größter Sorgfalt seine Werke realisieren. Dabei wirken diese beiden Inhouseproduktionsstätten fast altmodisch, ungefähr wie die Gläserne Manufaktur des Volkswagen-Konzerns in Dresden¹² – als ein Ort, an dem Werte schaffende Handfertigung inszeniert wird, die die hohen Preise der Produkte (in Dresden wird das Oberklassemodell *Phaeton* gefertigt) symbolisch rechtfertigt.¹³ Die Produktionsrealität des Mutterkonzerns wütet hingegen in der globalen Wertschöpfung.

Internationalität ist natürlich ein wichtiges Attribut für Kunstschaffende – die Welt als Tätigkeitsfeld und Ausstellungsort. Aber es sind nicht nur die internationalen Einladungen, die interessant sind, mit einiger Verspätung folgen KünstlerInnen den Produktionsverlagerungen der Industrie und geben die Realisierung ihrer Werke an Orten mit günstigen Arbeitskosten in Auftrag. Dies gilt natürlich nicht für alle Kunstschaffenden und ist eher relevant, wenn es um kostenintensive Umsetzungen



4 Bronze-guss bei Asia Fine Arts, Ayutthaya, Thailand.

geht. Bei Aufträgen für den öffentlichen Raum oder bei der Planung von Werken für Großausstellungen werden jedenfalls schnell Kosten diskutiert und die Rechnungen sind einfach: Der in Deutschland bestellte Aluminiumguss könnte in Polen für dieselbe Summe doppelt so groß realisiert werden, in Thailand viermal so groß und in China noch größer. Transport- und Abwicklungskosten spielen dabei kaum eine Rolle.

Hier beginnen die Machbarkeitsphantasien vieler KünstlerInnen und die ihrer Auftraggebenden. Skizzen und Modelle werden gemacht und Kostenvoranschläge eingeholt. Größe und Menge scheinen eine wichtigere Rolle zu spielen als absolute Kosten. Die spezialisierten Firmen arbeiten zuverlässig und schnell, die Kommunikation aber wird zum kritischen Moment, ständig müssen Übersetzungen geleistet werden. Übersetzungen der Sprache, des Kunstverständnisses und der Inhalte. Die schwedische Künstlerin Maria Miesenberger merkt an, dass in der skandinavischen Kunst im öffentlichen Raum ein gewisse asiatische Ästhetik nicht zu übersehen sei.¹⁴ Bei der manuellen Vergrößerung der Modelle bleibt zwangsläufig ein weiter Interpretationsspielraum und Ästhetik ist immer Teil eines kulturellen Zusammenhanges. Besonders deutlich wird dies bei der Darstellung von Gesichtszügen oder Handhaltungen aber auch die entstehenden Flächen und Volumen bei der Skalierung von Skulpturen müssen gefüllt werden. Um Beschwerden der Auftraggebenden zu vermeiden, sind viele Firmen dazu übergegangen, digitale Verfahren (3D-Scanner und CNC-Fräsen) bei der Skalierung der Modelle anzuwenden. Die Missverständnisse werden dadurch nicht gelöst, sondern nur von einer sprachlichen beziehungsweise kulturellen auf eine technische Ebene verschoben.

Letztlich besteht die Kompetenz der ausführenden Firmen darin, die KünstlerInnen und ihre Vorhaben verstehen zu können. Bei vielen unserer Besuche waren es folglich an Kunsthochschulen ausgebildete KünstlerInnen selbst, die zumindest die künstlerische Leitung der Firmen innehatten. Von den Auftraggebenden werden



5 Ceramic-Shell-Formenbau für den Bronze-guss bei Asia Fine Arts, Ayutthaya, Thailand.

bei großen Umsetzungen in der Regel mindestens zwei persönliche Besuche erwartet. Der erste Besuch, um ein Einverständnis über den Auftrag zu erhalten, also Skizzen, Modelle und Durchführungen zu besprechen. Der zweite Besuch gilt den Korrekturen und Feinarbeiten, wenn die großen Formen schon fertiggestellt sind aber bevor das Finish beginnt: «To get a personal touch of the artist».¹⁵ Dazwischen erfolgt die Kommunikation über E-Mails und regelmäßige Fotos der Prozessschritte. Die persönliche Anwesenheit der KünstlerInnen bei den Umsetzungen ist ein Wunsch der Produktionsfirmen, der jedoch nach Aussage aller von uns besuchten Firmen nur selten erfüllt wird. Zu groß scheint die Faszination darüber zu sein, dass nach der Vergabe des Auftrages, die Umsetzung durch unsichtbare fleißige Hände wie von selbst geschieht. Ein krasses Beispiel wurde uns von Mitarbeitern eines Steinbildhauereibetriebes in Vietnam gezeigt: schlecht entzifferbare Faxes mit Skizzen für einen Bildfries, mit handschriftlichen Größenangaben des Auftraggebers versehen, jedoch ohne weitere Absprachen oder persönliche Besuche.

Dabei thematisieren wenige KünstlerInnen die globalisierte und arbeitsteilige Realisierung ihrer Werke, eher verschweigt der größte Teil dies lieber. Es wird nicht gerne über Produktion gesprochen, was vielfältige Gründe hat: Einerseits gibt es ein allgemeines Verhältnis zur Ware beziehungsweise den Produkten, die versprechen, unsere Bedürfnisse zu erfüllen, sowie entsprechend ihren Gebrauchsanleitungen funktionieren und beizeiten ersetzt werden sollen.¹⁶ Wir benutzen sie, thematisieren unser Verhältnis zu ihnen oder zu den designten Hüllen, wollen aber eigentlich nicht wissen, wie es unter diesen Oberflächen aussieht oder woher sie kommen. Wer schraubt schon sein iPhone auf?

Andererseits liegt das Verschweigen der Produktionsbedingungen auch bei den KünstlerInnen selbst. Die oben wiedergegebenen Aussagen Ai Weiweis zur Befreiung von der Notwendigkeit handwerklicher Meisterschaft lassen sich verallgemeinern zu einem post-medialen Ansatz des *press print*. Wie bei der Textbearbeitung



6 Straßenansicht im Non Nuoc Stone Handicraft Village, Non Nuoc, Vietnam: Hier arbeiten circa 3000 SteinbildhauerInnen.

an einem Computer und dem anschließenden Ausdruck des Dokuments, läge bei einem Kunstwerk die künstlerische Arbeit in der konzeptuellen Entwicklung und die Umsetzung würde nur einen nachgeordneten Prozess darstellen. Natürlich ist dies eine großartige Möglichkeit, es hat aber auch zur Folge, dass der Zugriff auf die Umsetzung genauso aufgefasst wird, wie der Zugriff auf Artefakte – als vermeintliche Selbstverständlichkeit.

Viele der Firmen, mit denen wir sprechen konnten, haben darauf hingewiesen, dass ihre Kunden lieber nicht genannt werden möchten. Es gibt hierfür oft ganz pragmatische Bedenken, zum Beispiel beim Marktwert der Arbeiten: Die Galeriepreise der Kunstwerke könnten leiden, wenn als Herstellungsort etwa eine *art factory* in China genannt würde. Was die Firmen wiederum vor das Problem stellt, wie sie Werbung für sich machen können, wenn prominente realisierte Kunstwerke nicht auf den Webseiten gezeigt werden dürfen. Andererseits scheinen KünstlerInnen sehr konservative KundInnen zu sein. Der Besitzer einer thailändischen Gießerei berichtete vom vergeblichen Versuch, über internationale Mailings neue Auftraggeber zu akquirieren. Es gab kaum Rücklauf und neue KundInnen kamen wie bisher nur über Empfehlungen durch schon bestehende KünstlerInnen- oder Galeriekontakte.¹⁷

Dabei generieren die Auftragsverhältnisse durchaus positive Effekte: Ausländische Auftraggebende achten in der Regel darauf, dass grundsätzlicher Arbeitsschutz und -rechte eingehalten werden. Auf der anderen Seite setzen viele Betriebe mit internationalen Kunden auf Ausbildung und Verbesserung der Lebensstandards sowie Unfall-, Kranken- und Pensionsversicherungen für die ArbeiterInnen.



7 Modellierwerkstatt bei Guangzhou Fangyuan Sculpture Art Manufacture Center, Guangzhou, China.

Dieser Entwicklungsaspekt ist mehr als nur schmückendes Beiwerk zur billigen Arbeitskraft, und es wäre wünschenswert, wenn es zu einem intensiven Austausch zwischen den internationalen KünstlerInnen und den lokalen Kunstszenen, Institutionen und Ausbildungsstätten oder Kunsthochschulen käme.

Die praktischen Vorteile für die KünstlerInnen liegen darin, mit bestimmten Materialien und Fertigungsmethoden arbeiten zu können, ohne notwendigerweise



8 Sandformenbau für den Bronze-guss bei Asia Fine Arts, Ayutthaya, Thailand.

alles selber machen zu müssen. Vor allem aber, die Realisierungen bezahlen zu können. Zu beschreiben, welche Bedeutungsverschiebungen sich daraus für die Kunst selbst ergeben, ist weitaus schwieriger. Mit Hinblick auf immer größer werdende Arbeiten stellt sich die Frage, ob es eine neue Kategorie von Kunstwerken gibt, die ohne den Zugriff auf billige Arbeitskraft und globalisierte Produktion gar nicht in dieser Form möglich wären? Oder umgekehrt betrachtet: Da es immer mehr Biennalen und internationale Großausstellungen gibt, diese in der Regel jedoch auf eine begrenzte Anzahl namhafter KünstlerInnen zurückgreifen, haben sich die Produktionsbedingungen drastisch verändert und es gibt einen großen Bedarf, die Umsetzungen der Werke auszulagern.

Es ist also an der Zeit, die arbeitsteilige und globalisierte Herstellung von Kunstwerken offensiv als Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses zu betrachten. Einen reflektierten Umgang damit zu finden, ist Aufgabe der künstlerischen Ausbildung und der KünstlerInnen selbst. Zum Abschluss ein gelungenes Beispiel:

Qiu Anxions *We are the World* von 2008 greift die globale Arbeitsteilung direkt auf, indem der Künstler einen in China aufgegebenen und realisierten, aber nicht abgeholt und damit nicht bezahlten Auftrag eines französischen Künstlers kurzerhand für seine eigene künstlerische Arbeit nutzt. Die Installation auf der 7. *Shanghai Biennale* bestand aus einem Feld identischer lebensgroßer Hundeskulpturen aus glasfaserverstärktem Polyester, die an den vier Seiten des Feldes von vergrößerten Versionen derselben Skulptur flankiert wurden. Manche Skulpturen befinden sich noch in ihrer Verschalung oder noch in Arbeit; der Fertigungsprozess ist belassen in dem Zustand seines Abbruchs und selbst die Werkbänke, Aufenthalts- und Schlafbereiche der ArbeiterInnen sind Teil der Inszenierung. Ursprünglich waren die Hundeskulpturen für das Filmfestival in Cannes gedacht und der französische Künstler klagt Qiu Anxiong des Raubes geistigen Eigentums und Entwendung der Urheberschaft an. Aber Qiu Anxiong spielt wunderbar die

klischeehafte Anklage zurück und beschreibt all die Verknüpfungen zwischen dem Glamour eines Großevents in Europa und der unsichtbaren Produktion in China. Auf seinem Blog schreibt er: «If artists lose their awareness of existence and their critical effect on the surrounding world, then art will fall to materialism. So-called creation would be nothing but a cheap trick to please the eyes.»¹⁸

Anmerkungen

1 Aufsehen erregten qualitativ hochwertige Kopien von Jeff Koons' *Balloon Dogs* bei Alibaba, siehe: Eileen Kinsella, *Chinese Jeff Koons Knock-Offs Are Increasingly Sophisticated*, 29. Juli 2014, http://news.artnet.com/market/chinese-jeff-koons-knock-offs-are-increasingly-sophisticated-68779?utm_campaign=artnetnews&utm_source=073014daily&utm_medium=email-U9pdlpAqHK8.facebook, Zugriff am 9. Februar 2015.

2 Online siehe <http://www.alibaba.com>, Zugriff am 9. Februar 2015.

3 Neben anderen Werkstätten besuchten wir im Januar 2013 Sculpture Berlin, (<http://www.sculptureberlin.com>) und mixed media berlin (<http://www.mixedmedia-berlin.com>), Zugriff am 9. Februar 2015.

4 Siehe <http://klassevetter.hfk-bremen.de/asiensexkursion-oktober-2013-2>, Zugriff am 9. Februar 2015.

5 Die Publikation *Umsetzen/Übersetzen* wird im Frühjahr/Sommer 2015 erscheinen.

6 Pauline J. Yao in ihrem Essay *In Production Mode. Contemporary Art in China*, Hongkong, 2008.

7 Ai Weiwei, «Production Notes», in: *Artforum*, Oktober 2007, S. 324.

8 Siehe hierzu: *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, hg. v. Michael Diers u. Monika Wagner, (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 2010.

9 Vgl. hierzu Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ostfildern 1998.

10 Die farbig gefasste Holzskulptur *Jeff and Ilona (Made in Heaven)* von 1990 wurde St. Ul-

rich, Bozen, Italien von Demetz Art Studio hergestellt.

11 Die Gestaltung übernahm der Schmuckdesigner Jack du Rose, der nach eigenen Angaben keinen direkten Kontakt zum Künstler hatte. Die Herstellung führten die renommierten Londoner Juweliere Bentley & Skinner durch, die jedoch eher für ihre Expertise hinsichtlich historischer Schmuckstücke bekannt sind.

12 Online siehe <https://www.glaesernemanufaktur.de>, Zugriff am 9. Februar 2015.

13 Interessant ist hier der Artikel von Olaf Nicolai, «Produktion als Performance oder Die Arbeit im Diorama», in: *Theater der Zeit*, 1999, Heft 9, S. 22–25.

14 Interview mit Maria Miesenberger, veröffentlicht in *Umsetzen/Übersetzen* 2015 (wie Anm. 5).

15 So der Gießereibesitzer Karn Vongsingthong bei unserem Besuch bei Thai Metal Crafters in Sai Noi, Thailand, am 17. Oktober 2013.

16 Siehe hierzu: Reinhard Knodt, *Ästhetische Korrespondenzen*, Stuttgart 1994.

17 So der Gießereibesitzer Karn Vongsingthong bei unserem Besuch bei Thai Metal Crafters in Sai Noi, Thailand, am 17. Oktober 2013.

18 Siehe die Website des Projekts: <http://quianxionsweartheworld.blogspot.com>, Zugriff am 9. Februar 2015 und Wenny Teo, «Lost and Found Dogs. Desiring Production in Qiu Anxiong *We Are the World*», in: *Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context*, hg. v. Birgit Hopfener, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch u. Juliane Noth, Weimar 2009, S. 273–280.