

„Was ist schon legitim?“ Kunstkritik im China der Gegenwart

Florian Wagner

Vorbemerkung: Am 10. November hielt Florian Wagner, M.A., im Rahmen der Herbstsitzung des Ökumenischen China-Arbeitskreises in der Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Trinitatis in Hamburg-Harburg den folgenden Vortrag. Florian Wagner ist Doktorand der Sinologie am DFG-Graduiertenkolleg „Präsenz und implizites Wissen“ der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Er studierte dort sowie an der Beijing Foreign Studies University Sinologie und Wirtschaftswissenschaften/Staatswissenschaften. Seine M.A.-Arbeit mit dem Titel *Kunstkritik im China der Gegenwart. Diskurse – Medien – Akteure* wurde 2013 im projekt verlag (Bochum) veröffentlicht. Im Zuge seiner Dissertation beschäftigt er sich mit Fragen nach der „Chineseness“ in der chinesischen Gegenwartskunst und deren sozio-politischer Rolle.

Zunächst muss betont werden, dass dieser Vortrag nicht kunsthistorisch zu verstehen ist, da den an das Thema herangetragenen Fragestellungen kein stringent kunsthistorischer, sondern ein primär kulturwissenschaftlicher Ansatz zugrunde liegt. Ich versuche als Sinologe mit meiner Arbeit ein besseres Verständnis der gesellschaftlichen Rolle der chinesischen Gegenwartskunst im heutigen China zu erlangen, oftmals über einzelne Künstler und einzelne Kunstwerke hinausgehend. So sind meine Fragen hierzu meist eher von einem soziokulturellen und soziopolitischen Blickwinkel aus gedacht, geht es mir im Endeffekt doch um die Beziehung, welche die chinesische Gegenwartskunst zusammen mit der chinesischen Gesellschaft eingeht. Habermas spricht ja davon, dass eine politische Öffentlichkeit aus einer im Literaturbetrieb zentrierten Öffentlichkeit hervorging, um den potentiellen Intellektuellen einen Wirkungsraum geben zu können. Die vorsichtig daran anschließende Frage ist nun, ob es in China nicht die chinesische Gegenwartskunst ist, welche für die Formierung einer politischen Öffentlichkeit den Weg bereiten könnte. Ai Weiwei 艾未未 wäre hierfür ein gutes Beispiel, aber er steht als Person, mit seinem Werk und mit seiner Wirkmacht, sicher nicht repräsentativ für die gesamte Gegenwartskunst Chinas. Aber dennoch lässt sich beobachten: Ideen einer politischen öffentlichen Sphäre, die aus dem Kunstbetrieb heraus entsteht, werden – wenn auch nur vereinzelt – in China gedacht.

Ich möchte Ihnen zunächst einen groben Überblick über die Entwicklung der noch jungen Geschichte der chinesischen Gegenwartskunst geben und insbesondere darlegen, welche zentrale Rolle die chinesische Kunstkritik hier-

bei gespielt hat: Mit Debatten und Diskursen, Kuration und Theoriebildung stellt sie in gewisser Weise die Speerspitze der chinesischen Avantgarde dar und sieht sich dennoch, oder gerade deswegen, in jüngerer Generation einer gewissen Legitimationskrise ausgesetzt. Im zweiten Teil des Vortrags möchte ich dann noch auf meine aktuelle Forschung im Zuge meiner Promotion eingehen, die sich mit Debatten zur „Chineseness“ in der chinesischen Gegenwartskunst beschäftigt, und hierzu den Shanghaier Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Kurator und Künstler Wang Nanming 王南溟 vorstellen. Wang fordert im Kontext der chinesischen Gegenwartskunst die Etablierung einer politischen Öffentlichkeit in China und kann zudem als Beispiel dafür gelten, wie Akteure der heutigen chinesischen Kunstkritik mit einem gewissen Verlust ihrer Legitimität umzugehen versuchen.

Das ist auch ein Aspekt, auf den der Vortragstitel mehrdeutig verweisen soll: „Was ist schon legitim?“ Sicher und ganz grundlegend: Was ist Kunst an sich? Was hat sie, was sie als Kunst legitimiert? Aber spezifischer auch: Wie hat sich die chinesische Gegenwartskunst über die Jahrzehnte hinweg immer wieder zu legitimieren versucht? Und eben: Wo steckt die Legitimität einer Kunstkritik in Zeiten des „anything goes!“ eigentlich noch? Und wie legitimiere ich als Kunstkritiker, dass meine Theorie der chinesischen Gegenwartskunst die einzig richtige ist?

Zum Einstieg zunächst eine wichtige Definition: Was ist „chinesische Gegenwartskunst“ eigentlich? Das ist nicht so einfach zu sagen. Es existieren an sich mindestens zweierlei Ideen mit unterschiedlichen Reichweiten:

1. *Chinesische Gegenwartskunst* [Zhongguo dangdai yishu 中国当代艺术; FW] beschreibt die Gesamtheit der seit der Öffnungspolitik Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in China hervorgebrachten Schönen Kunst [meishu 美术; FW]. 2. *Chinesische Gegenwartskunst* verweist speziell auf jene hervorgebrachte Schöne Kunst, welche über Avantgardismus, Kritik und Experimentelles verfügt. Die erste Formulierung betont dabei den Zeitraum des Schaffens, die zweite Formulierung demgegenüber das Konzeptuelle des Kunstschaffens. (Zhao Li 赵力 2009, S. 4)

Diese Unterscheidung unterstreicht, dass man generell bspw. die akademische Malerei im Stil des sowjetischen Realismus oder die zeitgenössische Tuschkmalerei nicht dazu zählt, wenn es um den konzeptionellen Durchbruch im Kunstschaffen geht, der für die chinesische Gegenwartskunst erst maßgeblich definierend ist. Jedoch ist trotz der unterschiedlichen Nomenklatur von *yishu* 艺术 und *meishu* 美术 in diesem Zitat noch nicht hinreichend klargestellt, dass mit *Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术 vornehmlich eine *shijue yishu* 视觉艺术 (visuelle Kunst), also die in der deutschen Sprache als bildende Kunst bezeichnete Kunst gemeint ist, und nicht auch etwa alle sogenannten Schönen Künste, wie bspw. Literatur oder Musik – eine Unterscheidung, die so offensichtlich wohl nur innerhalb der

Kreise „chinesischer Gegenwartskunst“ verstanden wird und außerhalb derer für begriffliche Verwunderung sorgen kann. Wenn in diesem Vortrag also von „chinesischer Gegenwartskunst“ die Rede ist, dann meint es jene bildende Kunst, welche sich mit Beginn der Reform- und Öffnungspolitik Chinas Ende der 1970er Jahre bewusst fernab offizieller, akademischer und/oder traditioneller Kunst entwickelt hat (obwohl sie mit dieser natürlich stets in Berührung und fruchtbaren Austausch kam).

Nun also zur Entwicklung nicht nur der chinesischen Gegenwartskunst, sondern insbesondere auch ihres Diskurses: Denn dieser Diskurs erwies sich in jenem Zeitraum als direkte Folge und Ursache der Entwicklungen der unterschiedlichen Kunstströmungen, welche wiederum stark mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen in China verwoben waren. So begleitete der Diskurs die Entwicklung der chinesischen Gegenwartskunst nicht nur als Beobachter, sondern prägte diese zugleich auch als eine Art Dirigent.

Diese Entwicklung nahm schon Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Lauf: Vor der Gründung der Volksrepublik 1949 stach vor allem Chen Duxius 陈独秀 1918 in der Zeitschrift *Neue Jugend* veröffentlichter Ruf nach einer Revolution in der Kunst hervor: Auch die Kunst sollte zur Modernisierung des Landes beitragen; man sollte die westliche Kunst als Heilmittel für die Krankheit der ständigen Nachahmung und Irrelevanz chinesischer Kunst erkennen. In Shanghai entstand in diesem Zusammenhang bspw. 1931 die „Storm Society“. Ihr Ziel war die Modernisierung einer Kunst für die Kunst an sich, und dass die chinesische Kunst ein neues Klima fernab von Politisierung für sich schaffen sollte. Konträr dazu stand jedoch die ebenfalls zu dieser Zeit gegründete „Left Wing Artist Association“, welche die Kunst in den Dienst des proletarischen revolutionären Kampfes stellen wollte. Während des chinesischen Bürgerkrieges zwischen der nationalistischen Guomindang und der kommunistischen Partei wurde diese Art von Aufgabe der Kunst erneut diskutiert: 1942 hielt Mao Zedong 毛泽东 im Basislager der Kommunisten in Yan'an eine Reihe von Vorträgen, welche später als Yan'an-Reden bekannt wurden und den Kern der kommunistischen Kulturpolitik formen sollten. Literatur und Kunst sollten Teil des revolutionären Prozesses werden, Künstler und Schriftsteller ihrer Rolle in der Revolution bewusst werden und sich mit den Massen als Publikum aus Arbeitern, Bauern und Soldaten identifizieren. Sie sollten Sprachrohr für die Massen und deren Revolution werden – „den Massen dienen“. Mit Gründung der Volksrepublik 1949 fanden diese Grundlagen einer Politisierung der Kunst ihre Umsetzung als Richtlinien des ideologischen Kulturbetriebs. Bis zum Ende der Kulturrevolution hielten die Yan'an-Reden eine dominante Stellung in Kunst und Literatur und spielten auch für die Ausbildung junger Künstler eine zentrale Rolle.

1966 ins Leben gerufen, hatte diese „Große proletarische Kulturrevolution“ einen einschneidenden Einfluss auf

die Kunstwelt: Sämtlicher Betrieb an Kunstakademien und Museen sowie die Veröffentlichung von Kunstmagazinen wurde eingestellt und jeglicher individuell künstlerischer Ausdruck als konterrevolutionär gebrandmarkt. Um jegliche Spuren von Elitismus in der Kunst zu eliminieren, wurden Werke von Bauern aus der Provinz Shaanxi zum Vorbild für das ganze Land erklärt. Zwar bildete sich zum Ende der Kulturrevolution Widerstand gegen diese Dogmatik, doch in einer derart rigiden Umgebung war es sehr schwierig, von fremden Kunsteinflüssen überhaupt nur zu erfahren. Die Abschottung der Volksrepublik hatte dafür gesorgt, dass der Impressionismus den letzten künstlerischen Wissensstand in China darstellte. Expressionismus und Kubismus waren nahezu unbekannt. Erst mit dem Tod Maos 1976 und unter Deng Xiaoping 邓小平 setzte eine allmähliche Normalisierung ein, bei der die zuvor als Revisionisten verurteilten Künstler rehabilitiert wurden. 1978 wurden die Kunstakademien für neue Studenten wieder geöffnet. Auch Kunstpublikationen wurden teils 1976 schon wieder veröffentlicht und begannen damit westliche, zeitgenössische japanische sowie klassische chinesische Kunst zu behandeln.

Doch erst 1979 schaffte es eine Handvoll junger Künstler, die Schockstarre zu überwinden, sich in Künstlergruppen zu formieren und die ersten inoffiziellen Ausstellungen seit 1949 zu veranstalten. Hervorzuheben ist hierbei insbesondere die Künstlergruppe „Sterne“: Im September 1979 hängten die Mitglieder der Gruppe ihre Werke aus Protest über mangelnde Ausstellungsmöglichkeiten direkt an die Zäune der China Art Gallery in Peking. Einige Kunstwerke waren dabei explizit politisch und schockierten mit heftigen Angriffen auf die Richtlinien der Yan'an-Reden. Nachdem die Ausstellung unter Vorwand geschlossen worden war, veranstalteten die „Sterne“ am darauf folgenden 1. Oktober, dem 30. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik, einen Protestmarsch unter Bannern wie „Wir fordern Demokratie und künstlerische Freiheit!“. Weitere Ausstellungen



Protestmarsch der Sterne 星星, 1. Oktober 1979, Peking. Foto: http://artasiapacific.com/image_columns/0002/1751/wangkeping06_800.jpg, Zugriff am 20.01.2015.

folgten und wurden ebenfalls geschlossen sowie künftige Ausstellungen der „Sterne“ verboten und die Gruppe letztlich zerschlagen. Doch das Besondere blieb: Zum ersten Mal hatten sich Künstler in der VR China spontan zusammengetan und ihre Meinung öffentlich vertreten. Es war der Auftakt zu einem Jahrzehnt erstaunlicher Aktivität in der Genese der chinesischen Gegenwartskunst. Denn mit der politischen Öffnung unter Deng Xiaoping ging auch eine kulturelle Öffnung einher, so dass chinesische Künstler das erste Mal seit 1949 einen umfassenderen Zugriff auf westliche zeitgenössische Kunst sowie philosophische Ideen hatten.

Ein Pluralismus war die Folge: Mit dem 1979 in der bedeutsamen Kunstzeitschrift *Meishu* 美术 veröffentlichten Artikel „Über die Schönheit der Form in traditioneller chinesischer Malerei“ wurde die offizielle Doktrin von „Inhalt bestimmt Form“ attackiert und der Ausgangspunkt für eine hitzige Debatte über die „formale Schönheit“ geschaffen. Über die folgenden Jahre hinweg erschienen zahlreiche Artikel als Reaktion hierzu, und diese und andere theoretische Diskussionen spiegelten sich auch in einem Wandel der Kunstpraxis wider: So veröffentlichte die Zeitschrift *Meishu* zahlreiche Übersetzungen von Artikeln westlicher Kunstzeitschriften, und Ausstellungen westlicher Kunst nahmen zu, bspw. eine Ausstellung impressionistischer Gemälde. Und auch Ausstellungen neuer chinesischer Kunst, wie bspw. jene des Künstlers Yuan Yunsheng 袁运生 mit formalistischen Portraits von Frauen chinesischer Minoritäten, setzten die Diskussion um die Dominanz von entweder Form oder Inhalt in die Praxis um.

Mit der Kampagne gegen „geistige Verschmutzung“ von 1983 bis 1984 schien die Entwicklung der Kunst aber zunächst ins Stocken zu kommen. Aus Angst vor der Verbreitung westlicher liberaler Ideen durch die Öffnungspolitik wurden „bourgeoise Importe“ verboten. In der Kunstwelt wurden die Diskussionen zur formalen Abstraktion gestoppt, Ausstellungen westlicher Kunst aufgeschoben und Ausstellungen chinesischer Gegenwartskunst kritisiert oder abgesagt. Erst Mitte der 1980er Jahre führte das regelrechte Hervorbrechen unterdrückter Informationen zur weiteren Pluralisierung. Insbesondere die 1985 in Peking veranstaltete Ausstellung des US-amerikanischen Künstlers Robert Rauschenberg hatte einen immensen Einfluss auf junge chinesische Künstler, welche damit begannen, ihre Ansichten zu künstlerischer Kreativität neu zu überdenken. Bei der Aufgabe, diese rapide voranschreitende Pluralität in der Kunstwelt weiter zu verbreiten, halfen insbesondere die zu dieser Zeit neu entstandenen Kunstpublikationen, deren Redakteure und Mitwirkende zu einer neuen Generation von Kunstkritikern gehörten. Sie verschrieben sich der Förderung experimenteller Kunst, hatten wichtige Positionen in Kunsthochschulen und Forschungsinstituten inne und bauten enge Beziehungen zu experimentellen Künstlern auf, was später eine Schlüsselrolle bei der Organisation einer avantgardistischen Kunstbewegung spielen

sollte, die sich um 1985 in der sogenannten Neuen-Welle-Kunstbewegung (*xinchao meishu yundong* 新潮美术运动) formierte:



Die 1985er Neue-Welle-Kunstbewegung. Huang Yongping 黄永砗 (1987): „Die Geschichte der chinesischen Malerei und eine kurze Geschichte der westlichen modernen Malerei, für zwei Minuten in einer Waschmaschine gewaschen 中国绘画史和西方现代艺术简史在洗衣机洗两分钟“. Foto: www.oberlin.edu/images/Art250b/250-178.JPG, Zugriff am 20.01.2015.

In jenem Zeitraum entstanden über ganz China verteilt nahezu 80 neue Künstlergruppen, die nicht durch gemeinsame künstlerische Ideale, theoretische Ansätze, Medien oder Stile vereint waren, sondern vielmehr durch einen sich im ganzen Land zusammenschaltenden Diskurs. Es handelte sich hierbei im wahrsten Sinne des ideologisch aufgeladenen Wortes um eine „Bewegung“ (*yundong* 运动), deren Mitglieder sich als Teilnehmer eines historischen Kampfes um die Revolutionierung chinesischer Kunst sahen. Sie wurde im Diskurs als eine verspätete Modernisierungsbewegung (und in mancherlei Anknüpfung an die Bewegung des 4. Mai) theoretisiert, die darauf abzielte, Humanismus und Rationalität wieder in das Bewusstsein Chinas einzuführen. Kunst sollte als Teil einer öffentlichen Sphäre eine in dieser bedeutsame Aufgabe übernehmen. Jedoch entstanden in den folgenden Jahren auch immer wieder interne Auseinandersetzungen darüber, ob dies wirklich der richtige, also legitime Weg für die Kunst sei. Es lässt sich aber sagen, dass die chinesische Gegenwartskunst wohl erst hier wirklich damit begann, sich mit ihrer konzeptionellen und intellektuellen Entwicklung auseinanderzusetzen.

Den fulminanten Höhepunkt der Neuen Welle stellte die im Februar 1989 in Peking stattgefundene Ausstellung

„China/Avant-Garde“ dar – und sie markierte zugleich das Ende der Bewegung. Die Differenzen, die sich schon im Vorfeld im Kunstdiskurs abgezeichnet hatten, zeigten hier ihren Einfluss: Während einige Organisatoren eine Retrospektive auf die Kunst der Neuen Welle planten, forderten andere eine Möglichkeit, bei der man eine neue Welle avantgardistischer Vorstöße auf das Kunst-Establishment loslassen könne. Außerdem spielte der Konflikt zwischen jenen, die eine politische Funktion der Kunst anerkannten, und jenen, die sich gegen diese „Mentalität einer Bewegung“ stellten, eine große Rolle. Trotz dieser Differenzen war die Ausstellung ein sagenhafter Erfolg und gilt bis heute als eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der chinesischen Gegenwartskunst.

Doch nach einem Pistolenschuss einer Künstlerin auf ihr eigenes Kunstwerk wurde die Ausstellung unter geeignetem Vorwand von den Behörden geschlossen. Vom Ministerium für Kultur wurde veranlasst, dass keinerlei Kunstwerke mehr ohne vorherige Sichtung und Genehmigung ausgestellt werden dürften. Nach der Niederschlagung der Demonstrationen am Platz des Himmlischen Friedens im Juni 1989 wurde die Neue Welle schließlich als tot, negativ und antisozialistisch denunziert. Geplante Ausstellungen wurden abgesagt, und die Partei übernahm die Kontrolle über nahezu jede Kunstzeitschrift. 1991 wurden in der Zeitschrift *Meishu* schließlich Mao Zedongs Yan'an-Reden erneut proklamiert. Das Ende der Freiheit in der Kunst schien unausweichlich, und viele Künstler gingen ins Ausland ins Exil oder fuhren im Inland zweigleisig: sichere Kunst für Ausstellungen zu Hause und gewagtere Kunst für Ausstellungen im Ausland.

Die aus diesen Repressalien folgende und teils unfreiwillige Einbindung in die Globalisierung in den 1990er Jahren hatte weitreichende Folgen: Die Sphäre, in der sich chinesische Gegenwartskunst bewegte, erweiterte sich um ein Vielfaches, was sich auch im Diskurs niederschlug, der sich nun auch mit Fragen von Internationalisierung und Kommerzialisierung befasste: Hier ging es um die Kriterien einer neuen Kunst, welche in einer Zeit der Globalisierung und raschen wirtschaftlichen Entwicklung Chinas ihren Platz in der Gesellschaft und eben jetzt auch in der Wirtschaft neu zu definieren suchte. Spätestens jetzt wurde deutlich, dass Kritiker nicht nur mehr für die Produktion von Werken selbst kämpften, sondern sich direkt um die Errichtung eines neuen Systems von Kunstaustellungen, Kunstausbildung und Kunstmarkt bemühten.

Die Ohnmacht aufgrund der Niederschlagung der Demokratiebewegung, die rasche Kommerzialisierung der chinesischen Gesellschaft, die Globalisierung der chinesischen Gegenwartskunst und ein neuer Schwung junger Kunstabsolventen von den Kunsthochschulen führten in den 1990er Jahren zu neuen Kunstrichtungen, die sich Sarkasmus und Bitterkeit zu verschreiben schienen: Politischer Pop (*zhengzhi bopu* 政治波普) und Zynischer Realismus (*popi xianshizhuyi* 泼皮现实主义 oder *wanshi xianshizhuyi* 玩世



Politischer Pop der 1990er. Wang Guangyi 王广义 (1992): „Great Criticism Series – Coca Cola 大批判 – 可口可乐“. Foto: www.oberlin.edu/images/Art250b/250-180.JPG, Zugriff am 20.01.2015.

现实主义) entstanden und stellen noch bis heute in den Vorstellungen eines Großteils des westlichen Publikums die typische chinesische Gegenwartskunst dar. Der Politische Pop beschäftigt sich mit einer Dekonstruktion der vorherigen politischen Visualität: Künstler der ehemaligen Neuen Welle legten infolge der politischen Übersättigung ihre vorherigen metaphysischen Erwägungen beiseite und widmeten sich den aus dem Westen eingeführten, dekonstruierenden Ansätzen der Pop Art. Bilder aus der Zeit der Kulturrevolution werden dabei wiederverwertet und mit Symbolen des sich entwickelnden Kommerz und der westlichen Konsumkultur verbunden. Der Zynische Realismus drückt dahingegen die Langeweile des Künstlers mit der ihn umgebenden Welt bzw. seinen beißenden Spott gegenüber autoritären Figuren aus. Der chinesische Begriff *popi* 泼皮 stellt dabei einen Schlüsselbegriff dar, der inhaltlich in der Übersetzung als „gelangweilt“ und „sinnlos“ gesehen werden kann, aber auch Bezüge zu „zügellos“, „zynisch“ und „abgestumpft“ herstellt.

In der ersten Hälfte der 1990er Jahre kam es dann auch zu einem Begriffswechsel im Kunstdiskurs infolge eines Bewusstseinswandels in der Kunstwelt und Gesellschaft: War in den 1980ern auf Grund des allgemeinen Modernisierungsgedankens noch üblicherweise von „moderner Kunst“ die Rede, so sprach man in den 1990er Jahren von „Gegenwartskunst“ oder auch „experimenteller Kunst“, was die Ankunft in einer globalen Bewegung verdeutlichen sollte. Martina Köppel-Yang nach zeugte es für viele aber zugleich auch vom Eintreten der chinesischen Gesellschaft in die Postmoderne, was nicht nur das Ende eines „modernen Bewusstseins“, sondern auch das Ende des Vorherrschens

revolutionärer Utopien im Kreise der chinesischen Künstler bedeutete. Zudem zeugte es von der Kommerzialisierung des Kunstmarktes im Zuge der ökonomischen Liberalisierung Chinas in den 1990er Jahren: Etliche Auktionshäuser wurden gegründet, und eine große Anzahl an Künstlern gab der Verlockung nach, primär gut verkäufliche Kunstwerke zu produzieren. Sie erklärten sich zu „unabhängigen Künstlern“, sagten sich von institutionellen Beziehungen los und nutzten ihren neuen Status für einen selbstbewussten Umgang mit Kunsthändlern, Sammlern, Museen und westlichen Kuratoren.

Daneben kam es aber auch zu „unabhängigen Kuratoren“: Aus den Reihen früherer Kunstkritiker und Ausstellungsorganisatoren rekrutiert, widmeten sich diese jetzt der Erschaffung einer grundlegenden Infrastruktur der zeitgenössischen Kunstwelt und riefen dabei Kanäle für Ausstellungen, Sammlungen, Ausbildung und die kommerzielle Zirkulation von Kunstwerken ins Leben. Dies drückte sich auch im Kunstdiskurs aus, wo man die Aufgabe verkündete, die zeitgenössische chinesische Kunst in ihrer Globalisierung zu fördern. Nur durch die Etablierung eindeutiger Regeln könne man an einer wirtschaftlichen Grundlage für die zeitgenössische Kunst arbeiten, was für deren Systematisierung und internationale Signifikanz vorausgesetzt wurde. Es ging um „neue Regeln“ und „akademische Standards“, die von Kritikern überwacht werden sollten, denen man die Formulierung von Kriterien zur Evaluierung von Kunst anvertraute. Die Rolle von Kunstkritikern veränderte sich, da sie jetzt vermehrt auch die Rollen von Kuratoren, Veranstaltungsorganisatoren und Kunstagenten übernahmen. Während sie weiterhin den Status der chinesischen Gegenwartskunst kommentierten, wurden sie immer häufiger auch Geschäftemacher mit engen Beziehungen zu inländischen und ausländischen Kunstinstitutionen. Hatten Kunstkritiker in den 1980er Jahren noch die Avantgarde-Künstler zu einer Bewegung verschmolzen, brachten sie jetzt zeitgenössische Künstler und die Welt als Ganzes zusammen. Internationale Kunstpreise und Einladungen zu Biennalen weltweit waren die Folge für die von ihnen protegierten Künstler. Die chinesische Gegenwartskunst wurde so schlussendlich zu einem Zweig der internationalen Gegenwartskunst.

Diese Entwicklungen wurden auch bei der dritten Shanghai Biennale im Jahr 2000 deutlich: So wie die „China/Avantgarde“-Ausstellung das Ende der Avantgarde-Bewegung der 1980er markiert hatte, so stand die dritte Shanghai Biennale für das Ende der zeitgenössischen chinesischen Kunst der 1990er Jahre. Wo die „China/Avantgarde“-Ausstellung noch inoffiziell und überschaubar gewesen war, stand ihr rund zehn Jahre später mit der Shanghai Biennale ein internationales Spektakel entgegen, das von staatlicher Seite organisiert worden war und sich als eine etablierte Instanz von internationalem Rang und hohem akademischen Anspruch inszenierte. Die Biennale markierte dabei eine neue Etappe bei der Legitimation der zeitgenössischen

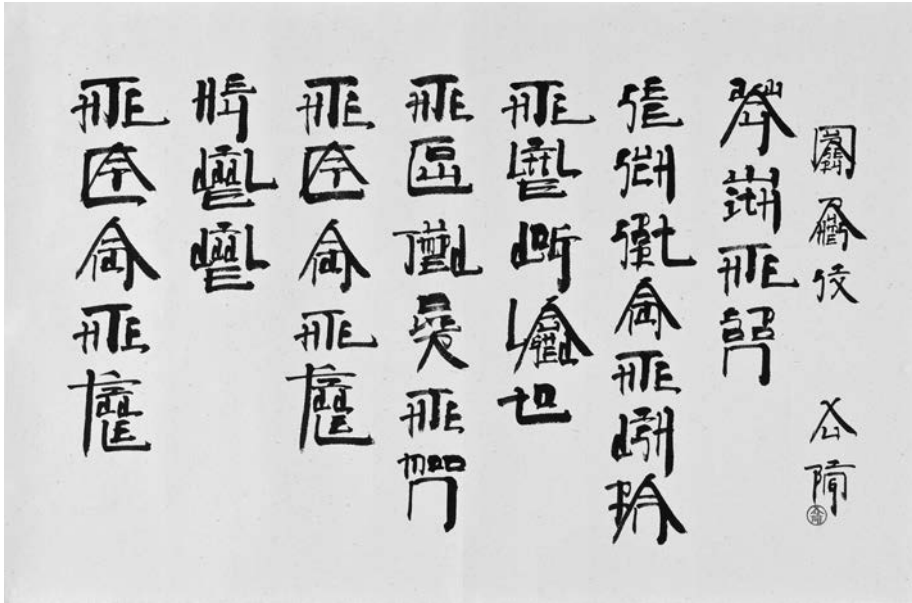
Kunst in China, bedrohte aber zugleich die Unabhängigkeit der Kunst, da sie unter staatliche Schirmherrschaft gestellt wurde. Martina Köppel-Yang schreibt hierzu:

Die Aneignung durch Politik und Markt kanalisierte, ja neutralisierte das kritische Potenzial dieser Richtungen [Zynischer Realismus und Politischer Pop]. (...) Die offizielle Seite reagierte in den 1990er Jahren eher mit der Einverleibung alternativer Tendenzen und Diskurse in den offiziellen Diskurs statt mit Zensur und Neuausrichtung. Das Ergebnis dieser Einverleibung und der Entstehung einer kommerziellen zeitgenössischen Kunst und Kultur ist die Unterdrückung ideologischer und politischer Debatten auf kultureller Ebene. Tatsächlich unterminierte die Politik der 1990er Jahre daher, trotz eines propagierten Pluralismus und eines scheinbar größeren Spielraumes für alternative Tendenzen, die Position kritisch denkender Künstler und Intellektueller. (Köppel-Yang 2011, S. 166f.)

In gewisser Weise wies diese Biennale schon auf die Hauptrichtungen hin, in welche sich die zeitgenössische chinesische Kunst, aber eben auch die chinesische Kunstkritik, in den folgenden zehn Jahren entwickeln würde: Entpolitisierung, Kommerzialisierung und eine erhöhte Produktivität. In einem regelrechten Boom der Kunstkritik steuert sie seither in den Augen vieler auf eine Krise ihrer Legitimität zu.

So ist es dabei auch ein wenig paradox, denn einerseits durchlebte die Kunstkritik eine umfangreiche Institutionalisierung mit Auszeichnungen und Tagungen und entdeckte dabei auch eine neue Aufgabe für sich: ein sich entwickelndes geschichtliches Bewusstsein, die Ursprünge und Entwicklungen der chinesischen Gegenwartskunst historiographisch festzuhalten. Diese Einbettung in einen historischen Prozess durch die Kunstkritiker wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Legitimierung der chinesischen Gegenwartskunst. Und zugleich war es auch ein wichtiger Bestandteil der Legitimierung der chinesischen Kunstkritik selbst: Ausgestattet mit der Diskursmacht konnten die Kunstkritiker ihre zentrale Rolle bei der Genese der chinesischen Gegenwartskunst quasi in die Geschichte einschreiben und für sich eine Art epochalen Ruhm als deren Wegbereiter verewigen.

Es stimmt auch, wurden doch große Schlachten von ihnen geschlagen: Die chinesische Gegenwartskunst wäre ohne die Federführung der Kunstkritiker heute nicht dort, wo sie ist. So war es bspw. der Kunstkritiker Gao Minglu 高名潞, der von 1985 bis 1991 Redakteur bei der Kunstzeitschrift *Meishu* war und eine Schlüsselfigur in der Berichterstattung und Organisation der Kunstbewegung der Neuen Welle darstellte. Einer Bewegung, innerhalb derer Teilhabe und Identifikation durch die Vielzahl an Symposien, Zeitschriften und ihrer Diskurse erst ermöglicht wurde. Gao Minglu richtete zusammen mit dem Kunstkritiker Li Xianting 栗宪庭 die „China/Avantgarde“-Ausstellung 1989 aus, und letzterer, auch „Pate der chinesischen Ge-



Xu Bing 徐冰 (2003): „New English Calligraphy – Nursery Rhymes Six: The Cat and the Fiddle 新英文书法—儿歌六: 猫咪和小提琴“. Foto: http://ravenel.com/upimg/artwork/auction_15/146.jpg, Zugriff am 20.01.2015.

genwartskunst“ genannt, zeigte sich u.a. verantwortlich für die Neologismen und Definitionen zu Zynischem Realismus und Politischem Pop. Beide haben noch heute einen immensen Einfluss auf die chinesische Kunstwelt. Zugleich aber hinterlassen sie auch riesige Fußstapfen, die von den nachfolgenden Kunstkritiker-Generationen nur schwer auszufüllen sind.

Das wirft die Frage nach der heutigen Legitimität von Kunstkritik jedoch nur noch mehr auf: Was hat die jüngste Generation an Kunstkritikern überhaupt noch zu tun, wurden doch all die großen Schlachten von Befreiung, Anerkennung und Internationalisierung scheinbar schon von den mächtigen Vorgängern geschlagen? Wie legitimiert heutzutage ein junger chinesischer Kunstkritiker seine Arbeit? Für einige bedeutet dies, dass sie die Rollenvielfalt des chinesischen Kunstkritikers noch weiter als zuvor treiben: Sie sind Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker, Kuratoren, Verleger, Galeristen, akademische Berater und vieles mehr. Für einige andere bedeutet es aber eben auch, die Arbeit ihrer Vorgänger und Kollegen zu kritisieren und den Status Quo der chinesischen Gegenwartskunst und der Kunstkritik in ihrem gemeinsamen Umfeld von Globalisierung, Kommerzialisierung und Entpolitisierung anzugreifen.

Zum Abschluss dieses Vortrags möchte ich Ihnen daher noch einen dieser Kunstkritiker vorstellen: den in Shanghai lebenden Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Kurator und Künstler Wang Nanming. Wang wurde 1962 in Shanghai geboren und studierte dort Jura an der East China University of Political Science and Law. Nach seinem Abschluss begann er jedoch mit dem Studium und der Praxis traditioneller chinesischer Kalligraphie, wobei er dann zum Beginn der 1990er Jahre zur modernen chinesischen Kalligraphie wechselte und letztlich zur chinesischen Gegenwartskunst im Allgemeinen kam. Wang Nanming kann als Fallbeispiel dafür herangezogen werden, wie chinesische Kunstkritiker darum bemüht sind, ihre eigene Zunft und eine weiterhin

führende Rolle in der chinesischen Kunstwelt dadurch zu legitimieren, dass sie bestimmen, was chinesische Gegenwartskunst eigentlich ist bzw. sein soll. Sie konstituieren in eigens hervorgebrachten Theorien also Kriterien, die sie dann in ihrer Kritik – vermeintlich objektiv – selbst abfragen.

Wang begann schon 1993 damit, die Grundzüge seiner wie er es später nennt „postkolonialistischen Kunstkritik“ (*houzhimin zhuyi yishu piping* 后殖民主义艺术批评) zu denken, und diese Grundzüge über nunmehr 20 Jahre hinweg zu einer Art Agenda für eine „echte chinesische Gegenwartskunst“ weiterzuentwickeln – das, was er „Critical Art“ (*pipingxing yishu* 批评性艺术) nennt. Seine Kritik entwickelte sich weit über eine reine Kunstkritik hinaus und ließ eine eigene Kunsttheorie für eine neuartige chinesische Gegenwartskunst hervorgehen.

Ich möchte Ihnen anhand von Xu Bings 徐冰 „New English Calligraphy“ ein Beispiel für Wangs postkolonialistische Kunstkritik geben: Neben dem Werk, in welchem sich vermeintlich chinesische Schriftzeichen auf den zweiten Blick als verschachtelt geschriebene englische Wörter entpuppen, kritisiert Wang auch die dazugehörigen Klassenzimmer, in welchen westlichen Kursteilnehmern eben diese „New English Calligraphy“ im Sinne einer Art Performancekunst beigebracht wird. Laut Xu Bing löst sich dessen Kunstwerk vom gegenwärtigen Kunstsystem ab und nähert sich so immer stärker den „wahren Zielen von Kunst“, wie er sagt. Wang widerspricht jedoch vehement: Xu Bings „New English Calligraphy“ sei eben genau ein Produkt des gegenwärtigen Kunstsystems, es verhalte sich wie mit anderer „postkolonialer chinesischer Gegenwartskunst“ darin auch. Die Verwendung von jetzt eben englischen Schriftzeichen würde nur erneut an der Illusion festhalten, dass die chinesische Kultur mittels kultureller Standards des chinesischen Neokonfuzianismus den Westen positiv verändern könne. Die Unlesbarkeit chinesischer



Xu Bing 徐冰 (1994): „English Square Calligraphy Classroom – Kopenhagen 英文方块字书法入门“. Foto: www.xubing.com/lightbox/1994squarecalligraphyclassroom6b.jpg, Zugriff am 20.01.2015.

Schriftzeichen diene weiterhin als Vehikel der Exotisierung Chinas, und Westler dazu zu bringen, mit Kalligraphiepinseln zu schreiben, sei nur ein Erfreuen des Publikums an „Chineseness“, da Pinsel auch in China schon lange keine wirklichen Schreibinstrumente mehr sind. Xu Bing mache mit diesem Kunstwerk nur umso mehr seine neokolonialistische Identität als „Übersee-Künstler“ deutlich: Zum einen entferne er sich mit seiner Kunst völlig vom chinesischen Realkontext, zum anderen zelebriere er dabei die von der westlichen Hegemonie aufoktroierte „Chineseness“.

Hierin werden einige Argumente von Wangs „postkolonialistischer Kunstkritik“ angesprochen: Basierend auf dem von Edward Said beschriebenen Orientalismus und der daraus resultierenden postkolonialen Theorie schlussfolgert Wang, dass der Westen von außen her bestimmt, was für eine Art China mittels künstlicher „Chinasymbole“ in der chinesischen Gegenwartskunst präsentiert wird – eben entsprechend dem, wie China imaginiert wird. Das perfide daran ist für Wang eine politische Dimension: Nämlich dass der Inhalt der Kulturpolitik der chinesischen Regierung und jener der westlichen Kulturkolonialismus-Strategie derselbe ist: eben diese „falsche Chineseness“, die letztlich die westliche Nachfrage nach orientalistischer Kultur befriedigt und zugleich mit der chinesischen „Mainstream-Ideologie“ kooperiert, also politisch instrumentalisiert wird und kritische Betrachtungen Chinas unterminiert. Letztlich würden China und der konzeptionelle Wert der chinesischen Gegenwartskunst damit simplifiziert. Und auch chinesische Kunstkritiker springen laut Wang mit auf, wenn sie nun diese vom Westen aufoktroierten Chinasymbole als Kriterien zur Bewertung von chinesischer Gegenwartskunst heranziehen. Wang verurteilt dies als „Selbstkolonisierung“ und als ein postkoloniales Phänomen, ebenso wie die „Chinasymbole“, die seiner Meinung nach von einem überholten „Kulturrelativismus“ hervorgebracht wurden. Dieser Kulturrelativismus sei nämlich in Kombination mit der westlichen Hegemonie direkt dafür verantwortlich, die Marginalkulturen zu beschränken, die er zuvor eigentlich

beschützen wollte. Das Entstehen exotisierter Kulturen sei die Folge. Wang propagiert dagegen einen Universalismus, der es Marginalkulturen ermöglichen soll, mittels „Kultur-souveränität“ mit anderen Kulturen in eine „Beziehung der gegenseitigen Anerkennung des Subjektstatus“ zu treten. Marginalkulturen sind nicht mehr nur Objekte, sie werden nicht mehr kolonisiert, und ein Dialog auf Augenhöhe wird ermöglicht. Es handelt sich laut Wang um einen notwendigen „Universalismus der Unterschiede“. Mit der Bezeichnung von Xu Bing als „Übersee-Künstler“ klingt hier zudem noch ein letzter wichtiger Punkt der Kritik an: Für Wang haben diese Künstler, welche zum Großteil nach 1989 ins (westliche) Ausland gingen und infolgedessen erfolgreich wurden, jeglichen Bezug zum chinesischen Kontext verloren, sie haben also keinen Zugang dazu, was für Chinas Realität wirklich relevant ist. Das, was hier „chinesisch“ sein soll, ist laut Wang eben falsch, es ist eine Fehlrepräsentation Chinas und des „Chinesischen“ in der *chinesischen* Gegenwartskunst.

Daraus resultiert nun der Appell Wangs an chinesische Kunstkritiker und Kuratoren, sich um eine neue Art von Kunst zu bemühen: Eine Kunst, die eben im chinesischen Kontext Relevanz besitzt – eine „Critical Art“. Diese muss der eigenen chinesischen Realität nahe sein und diese kritisieren, gesellschaftliche und politische Probleme aufzeigen und intellektuell verhandeln. Künstler werden mit ihrem Fokus auf eine „Kunst der chinesischen Problemrealität“ zugleich zu kritischen Intellektuellen. Es geht letztlich um eine kritisch intellektuelle Konzeptkunst, die von gesellschaftlicher Relevanz ist und in Konsequenz eine demokratische Gesellschaft fordert, in der Kritik möglich und erwünscht ist.

Aber warum kommt Wang Nanming eigentlich darauf, dass chinesische Gegenwartskunst von einer bedeutungslosen, fehlrepräsentierenden Kunst der Chinasymbole zu einer im realen chinesischen Kontext kritisch artikulierenden Kunst werden soll? Wieso kommt Wang zu dem Urteil, dass bspw. die chinesischen Kunstströmungen des

Politischen Pop und Zynischen Realismus, die dem Westen als postmoderne Kunst die vermeintlich relevanten politischen Probleme Chinas vor Augen führen sollten, nur eine Vereinfachung und Ablenkung von der eigentlich realen Situation in China gewesen sind?

Es hat mit Wangs Vorstellungen davon zu tun, was Kunst eigentlich für eine Aufgabe in der Gesellschaft hat, also Wangs Auffassungen zur Avantgarde. Wang greift hierzu bspw. auf den Austausch zwischen Pierre Bourdieu und Hans Haacke zurück, wonach Kunst dazu dient, „das kritische Bewusstsein einer großen Anzahl an Menschen zum Gemeinwohl aller“ zu erwecken. Für Adorno ist sie zudem abgehoben von der Gesellschaft und ihrer Lebenspraxis, aber zugleich aus ihr hervorgehend und ihr durch ihre alleinige Existenz als „Antithesis“ gegeben. Nicht als manifeste Stellungnahme, sondern als immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, was die Kunst jedoch nur *autonom* ausüben kann – worin jedoch zugleich ihre Wirkungslosigkeit begründet liegt, ist sie der Gesellschaft durch ihre Autonomie doch letztlich entrückt und von ihr getrennt, und fungiert sie so doch nur als eine Art Ventil, wie es Marcuse auch schon denkt und Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* aufgreift. Wang besteht gewissermaßen analog hierzu auf einer Autonomie der Kunst, wobei ihm dennoch eine unmittelbare Wirksamkeit der Kunst in der Gesellschaft vorschwebt. Wangs vielzählige Bestrebungen nun – die Legitimierung von Kritik in der chinesischen Gesellschaft, der konstitutionelle Schutz der Gegenwartskunst in China sowie die Etablierung eines institutionell anerkannten Gegenwartskunstsystems –, sie sind meiner Meinung nach auch durch den Wunsch begründet, die Autonomie der Kunst institutionalisiert zu sichern und chinesische Gegenwartskunst so zu legitimieren. Wang verfolgt eine Kunst, deren Distanz und Kritik durch ihre Autonomie ermöglicht ist; die aber auch institutionell legitimiert, gefördert, beachtet und somit wirksam ist.

Aber spricht Wang hier eigentlich noch von Kunst? Ja und nein. Ich würde sagen, dass derartige Ideen archetypisch für chinesische Intellektuelle sind, denen in der jüngeren sinologischen Forschung eine Art teleologisches „Sorgen um China“ bescheinigt wird. Meines Erachtens reihen sich die chinesischen Kunstkritiker hier zu den Intellektuellen ein, in einer gewissen Weise mit einem „Sorgen um die chinesische Gegenwartskunst“. Wang Nanming jedoch geht hier meines Erachtens weiter, indem er mit seiner Theorie der „Critical Art“ explizit sowie implizit, womöglich hinter einem Schleier der Kunst, eine kritische, aufgeklärte und aufklärende, demokratische Gesellschaft in China fordert. Die Kunst bekommt bei Wang wieder eine Aufgabe und wird zum Agenten einer derartigen Gesellschaft, die ihren Blick auf die eigenen Missstände lenkt und eine Art öffentliche Sphäre hervorbringen soll – „Kunst als eine öffentliche Meinung“ nennt Wang das. In einer institutionalisierten „Critical Art“ wird aus dem Kunstkritiker eben ein Intellektueller, der sich nicht mehr nur um die

Kunst sorgt, sondern die Pflicht auf sich nimmt, sich um China selbst zu sorgen. Eine Bürde, die zugleich natürlich auch die Legitimität des eigenen Schaffens eindeutig unter Beweis stellen dürfte.

Quellenangaben und weiterführende Literatur

- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Davies, Gloria (2007): *Worrying about China – the Language of Chinese Critical Inquiry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gao Minglu 高名潞 (2008): '85 *meishu yundong – 80 niandai de renwen qianwei* '85 美术运动 – 80年代的人文前卫 [Die 85er Kunstbewegung – Die humanistische Avantgarde der 80er Jahre]. Guilin: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe.
- Köppel-Yang, Martina (2003): *Semiotic Warfare: a Semiotic Analysis – the Chinese Avant Garde, 1979–1989*. Hong Kong: Timezone 8.
- (2011): „An den Grenzen des Modernen Bewusstseins, im Gefolge des Dreifachen Vertretens – Gratwanderungen zwischen offizieller und individueller Utopie, zwischen Assimilation und Autonomie“. In: Stefan Köhn – Michael Schimmelpfennig (Hrsg.): *China, Japan und das Andere: Ostasiatische Identitäten im Zeitalter des Transkulturellen*. Wiesbaden: Harrassowitz. S. 153-172.
- Wagner, Florian (2013): *Kunstkritik im China der Gegenwart. Diskurse – Medien – Akteure*. Bochum: projekt verlag.
- Wang Nanming 王南溟 (2011): *Pipingxing yishu de xingqi – Zhongguo wenti qingjing yu ziyou shehui lilun* 批评性艺术的兴起 – 中国问题情境与自由社会理论 [Der Aufstieg der Critical Art – Die chinesische Problemrealität und Theorien freiheitlicher Gesellschaft]. Heidelberg: Alte Brücke Verlag.
- (2012): *Houzhimin rongyu – Yishu de „Zhongguoxing“ yu yishujia de „Zhongguo shenfen“* 后殖民荣誉 – 艺术的 „中国性“ 与艺术家的 „中国身份“ [Postkoloniale Ehre – Zur „Chineseness“ der Kunst und „chinesischen Identität“ der Künstler]. Heidelberg: Alte Brücke Verlag.
- Wu Hung – Peggy Wang (2010): *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art.
- Zhao Li 赵力 (2009): *Zhongguo dangdai yishu – xianzai yu weilai* 中国当代艺术 – 现在与未来 [Chinesische Gegenwartskunst – Gegenwart und Zukunft]. Peking: Zhongguo Qingnian Chubanshe.