



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Chinesischer Realismus“ - Interaktion von
Malerei und Film der Generation nach 1989**

Verfasserin

Kerstin Mayrhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A - 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ. Doz. DDr. Jorinde Ebert

Inhaltsverzeichnis

1. EINFÜHRUNG UND METHODE.....	1
2. DER BEGINN EINER NEUEN ÄRA IN CHINA	4
2.1. DIE GRÜNDUNG DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI.....	4
2.2. ENTSTEHUNG DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS CHINESISCHER PRÄGUNG...7	
2.3. ENTSTEHUNG EINER MODERNEN GESELLSCHAFT IN CHINA AB 1978.....15	
2.4. KUNST UND FILM NACH DEM TIANANMEN MASSAKER AM 4. JUNI 1989.....21	
3. KÜNSTLERINNEN DES ABSCHLUSSJAHRGANGES 1988/89 DER ZENTRALAKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE IN PEKING (CAFA) .27	
3.1. FANG LIJUN (GEB. 1963 IN HANDAN, PROVINZ HEBEI/CHINA).....27	
3.2. YU HONG (GEB. 1966, XIAN, SHAANXI PROVINZ, CHINA).....38	
3.3. LIU XIAODONG (GEB. 1963, JINCHENG, LIAOMANG PROVINZ, CHINA).....49	
4. DIE INTERAKTION ZWISCHEN „UNABHÄNGIGEN“ FILMEMACHERN UND MALERINNEN NACH 1989	60
4.1. ZHANG YUAN (GEB. 1963, NANJING, JIANGSU PROVINZ, CHINA).....71	
4.2. WANG XIAOSHUAI (GEB. 1966, SHANGHAI, CHINA).....84	
4.3. JIA ZHANGKE (GEB. 1970, FENYANG, SHANXI PROVINZ, CHINA).....93	
5. ZUSAMMENFASSUNG.....	105
6. LITERATURVERZEICHNIS	107
7. ABBILDUNGEN	114
8. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	145
9. ABSTRACT.....	149
10. LEBENS LAUF	150

1. Einführung und Methode

Durch Zufall bin ich während der Viennale 2003 auf den Film: „My camera doesn't lie“, 2003 („Wo de sheyingji bu sahuang“) von Katharina Schneider-Roos und Solveig Klaaßen gestoßen und aus Faszination über die Thematik dieses Filmes, wurde mein Interesse an zeitgenössischen chinesischen KünstlerInnen geweckt. Die beiden Filmemacherinnen durchleuchten in ihrer Dokumentation die chinesische „Untergrund-Szene“ von FilmemacherInnen, die, aufgrund der rigiden Zensurpolitik in ihrem Land, nur unter den schwierigsten Bedingungen arbeiten und auch ihre Filme zeigen können. Aus Verwunderung und Neugier über dieses Film- bzw. Aufführungsverbot seitens der staatlichen chinesischen Zensurpolitik habe ich begonnen, mich intensiv mit der Lebens- und Arbeitssituation von chinesischen KünstlerInnen und den Themen ihrer oft verbotenen, und deshalb nicht ausgestellten Kunst, auseinanderzusetzen. Im Zuge meiner Recherchen habe ich herausgefunden, dass ein reger Austausch zwischen den „unabhängigen“ FilmemacherInnen¹ und bestimmten bildenden KünstlerInnen stattfindet. Ihre Interessen treffen sich nicht nur bei der Wahl der Themen, sondern sie agieren auch als Mitwirkende in Filmen oder geben umgekehrt Filmszenen gemalt wieder. Dieser ungewöhnliche Umstand hat mich dazu veranlasst, tiefer in die Biografien dieser KünstlerInnen einzutauchen und ihre Gemeinsamkeiten und Lebensumstände zu eruieren.

Ein wichtiger Aspekt, den diese KünstlerInnen gemeinsam haben, ist, dass sie in den 1960er Jahren, in den Wirren der Kulturrevolution, geboren wurden und als heranreifende Erwachsene, in einer Zeit des sozialen, wirtschaftlichen und politischen Umbruchs in China, groß geworden sind.

Ihre persönliche Vergangenheit und das Begreifen wollen dieser neu heranwachsenden Gesellschaft, spielen eine wichtige Rolle in ihren künstlerischen Arbeiten.

Das Außergewöhnliche und Neue an ihrer Kunst ist, dass sie, in einer vom Kollektivismus geprägten Gesellschaftsordnung, den Menschen ins Zentrum ihres Interesses rücken und ihn, in einem mitunter schonungslos realistischen Stil, dem Betrachter vor Augen führen.

1 Die sog. „Underground“ Filmszene nennt sich jetzt „unabhängige“ FilmemacherInnen.

Die Position, die diese KünstlerInnen dabei einnehmen, ist jene des/der Beobachters/in und Analytikers/in, in der Absicht die allgemeine Bewusstseinsbildung in der chinesischen Gesellschaft zu untersuchen und zu erweitern. Sie verstehen sich selbst nicht als ReformersInnen, die Lösungen anbieten können, sondern in erster Linie als SozialkritikerInnen und „AnthropologInnen“. Li Xianting, ein renommierter zeitgenössischer chinesischer Kunstkritiker, äußerte sich über diese KünstlerInnen: „...this generation is focused on truth and virtue as the key concepts at the corner of their artistic output. The hallmark of the work of this generation was the resurgence of social critique and investigations into human nature.“²

Meine Auswahl der vorgestellten sechs chinesischen KünstlerInnen, den bildenden KünstlerInnen Fang Lijun (geb. 1963), Yu Hong (geb. 1966), Liu Xiaodong (geb. 1963), sowie den Filmemachern Zhang Yuan (geb. 1963), Wang Xiaoshuai (geb. 1966) und Jia Zhangke (geb. 1970) habe ich nach dem Kriterium ihrer Interaktion und Inbezugnahme von Malerei und Film getroffen. Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt für meinen Entschluss, genau über diese KünstlerInnen zu schreiben, war, dass sie sowohl in ihrer Bild-, wie auch in der Filmsprache in der Tradition des „Sozialistischen Realismus“³ arbeiten.

Ihre Wegbereiter in den 1980er Jahren, sowohl in der Malerei wie auch im Film, konnten nur durch versteckte Botschaften oder metaphorische Umschreibungen ihrer Werke im öffentlichen Raum präsentieren. Vielen ihrer KollegInnen ist sogar diese Präsentationsmöglichkeit verwehrt geblieben und so haben sich VertreterInnen dieser Generation entweder ins Ausland abgesetzt⁴ oder ihre Kunst der Kulturpolitik angepasst.

Für die oben genannten KünstlerInnen stellen diese Optionen keine befriedigende Lösung dar. Eines ihrer Hauptanliegen ist es, dem chinesischen Publikum Zugang zu ihrer Kunst zu gewährleisten bzw. diese in einem öffentlichen Rahmen in der Heimat präsentieren zu können. Obwohl ihre künstlerische Ausdrucksweise

2 Li Xianting, Fang Lijun and Cynical Realism, in: He Xiangning (Hg.), *Image is Power: The Art of Wang Guangyi, Zhang Xiaogang and Fang Lijun*, Kat. Ausst., Shenzhen, China, 2002, S. 206.

3 Vgl.: S.8.

4 Chen Zhen (geb. 1955-2000) 1986 Paris; Cai Guo-Qiang (geb. 1957) 1986 Tokyo, seit 1995 USA; Xu Bing (geb. 1955) 1990 USA; Hunag Yongping (geb. 1954) Paris 1989; Wang Keping (geb. 1949) Paris 1984....

sich im Laufe des künstlerischen Werdegangs, insbesondere unter einigen der Filmemacher, nicht grundlegend veränderte, erfuhren die vormaligen „avantgardistischen“ und teilweise sehr konzeptuellen Arbeiten, doch eine Hinwendung zu einem konventionelleren Stil. Als Grund dafür kann ihre Hoffnung auf Aufnahme und Anerkennung ihrer Kunst von einem chinesischen Publikum gesehen werden.

In der Folge werde ich in einer Einführung den Beginn der neuen Ära in China, durch die Gründung der Kommunistischen Partei und die Entwicklung des „Sozialistischen Realismus“ chinesischer Prägung, der zur maßgebenden Orientierung in der Kunst avancierte und dessen Vermächtnis bis heute in der Kunst spürbar ist, aufzeigen. Dann folgt die Behandlung der Entstehung einer neuen, modernen chinesischen Gesellschaft, unter dem Schwerpunkt der staatlichen Kunstpolitik, wobei ein eigenes Kapitel den Verlauf der Kunstszene nach dem 4. Juni 1989, darstellt.

Die Besprechung der einzelnen KünstlerInnen folgt zuletzt. Jedem ist ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei ich im letzten Teil auf die Interaktion zwischen Film und Malerei verweisen werde.

2. Der Beginn einer neuen Ära in China

2.1. Die Gründung der Kommunistischen Partei

Nach dem Ende der Qing-Dynastie (1644 – 1911) begannen sich die politischen Umstände und auch das geistige Leben in China radikal zu verändern.

Militärische Niederlagen Chinas im Laufe des 19. Jahrhunderts⁵, zunehmende Fremdherrschaft⁶, verheerende Naturkatastrophen⁷ sowie die internen Konflikte im eigenen Land⁸, führten zu einer wirtschaftlich und politischen Schwächung, sowie zu sozialen Spannungen innerhalb des Landes.

Die Vorstellungen der intellektuellen Elite zur Weiterentwicklung Chinas drifteten stark auseinander: Für manche bestand das Bedürfnis nach einer radikalen „Modernisierung“ des Landes nach westlichem Vorbild, für andere der Wunsch, die bestehenden Traditionen weiterhin zu kultivieren und moderne, westliche Ideen zu integrieren.

Die Auseinandersetzungen über die Zukunft Chinas richteten sich auch auf die Weiterentwicklung auf kultureller Ebene.

Das Spannungsfeld, das in dieser Zeit für Künstler und Intellektuelle entstand, basierte auf derselben Debatte: Sollte es eine Neuorientierung und Modernisierung in der Kunst geben oder ein Festhalten an der alten traditionellen Kunst. In diesem Konflikt, der bis 1949, der Gründung der Volksrepublik Chinas, andauerte, gab es wichtige Ereignisse sowie einige Schlüsselfiguren unter den Intellektuellen und Künstlern. Ihre Vorreiterschaft war wegbereitend für die Kunst nach 1949.

Aus dieser Bewegung einer Neuorientierung formierte sich im Jahr 1915 die „Neue Kulturbewegung“⁹ (the New Cultural Movement) (1915 – 1923), die sich die kulturelle Erneuerung Chinas als Ziel gesetzt hatte. Diese Bewegung sprach

5 1. Opiumkrieg: 1839 - 1842 (Großbritannien) 2. Opiumkrieg: 1856 – 1860 (Großbritannien, Frankreich) 1. Japanisch-Chinesischer Krieg: 1894 – 1895.

6 Jacques Gernet, *Die chinesische Welt*, Frankfurt, 1997, S. 504 ff

7 Jacques Gernet (1997) S. 514 – 515.

8 Taiping-Aufstand (1850-1864), Nian-Aufstand (1853-1868) siehe dazu: Sabine Dabringhaus: *die Aufstände der Jahrhundertmitte in: “Die Geschichte Chinas, 1279 – 1949”*, S. 59ff München, 2006.

9 Die “Neue Kulturelle Bewegung” dauerte von 1915 – 1923 siehe dazu: Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, University of California Press, 1986.

sich für die Einführung westlicher Formen von Wissenschaft und Kultur, “modernes” Bildungswesen und die Institutionalisierung der Umgangssprache aus.¹⁰ Zu den bedeutendsten Vertretern der neuen Kulturbewegung zählen: Hu Shi (1891 – 1962), Chen Duxiu (1879 – 1942), Lu Xun (1881 – 1936) und Cai Yuanpei (1868 – 1940).

Cai Yuanpei wurde 1912 zum ersten Erziehungsminister der neu gegründeten Republik ernannt und veröffentlichte im gleichen Jahr einen Aufsatz über die Ziele der Bildung und deren philosophische Grundlagen. Darin fordert er, dass Kunst frei von nationalen Grenzen sein solle und Künstler eine soziale Verantwortung zu tragen hätten: “... In the phenomenal world every person feels the passions of love, hatred, fear, surprise, happiness, anger, sadness, and pleasure, and these feelings vary according to the phenomena of parting, reunion, life, death, disaster, good fortune, and catastrophe. As for the fine arts, such phenomena are used as sources of inspiration, and make those who look at representations of them have no other feeling than that of artistic appreciation.... Therefore, if an educator wishes to lead the people from the phenomenal world to the conception of the world of reality, he must adopt aesthetic education.”¹¹

Trotz der Kritik, die Cai Yuanpei für seine philosophischen Schriften zu einer neuen Ästhetik in der Kunst erhielt, setzte er seine Ideen um und reformierte den Lehrplan an der Pekinger Universität. Er berief den Schriftsteller und Revolutionär Lu Xun als Leiter der Abteilung für Kunst, Kultur und Wissenschaft in das 1912 gegründete Amt für gesellschaftliche Erziehung¹² und bestellte den jungen Hu Shi als Philosophieprofessor an die Pekinger Universität.¹³ Diese um eine Reform bemühten Intellektuellen, die sich für die Verbreitung der westlichen Wissenschaften einsetzten, versuchten gegen die Wissenschaftsskepsis konservativer Stimmen anzukämpfen. Die erste Manifestation dieser Bewegung war die Gründung von Zeitschriften und literarischen Gesellschaften. Als

10 Jo-Anne Birnie Danzker, *Shanghai Modern*, in: Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.), *Shanghai Modern 1919 – 1945*, Kat. Ausst., München, 2004, S. 20.

11 Mayching Kao, *Reforms in Education and the Beginning of the Western-Style Painting Movement in China*, in: Julia F. Andrews und Kuiyi Shen (Hg.), *A Century in Crisis, Modernity and Tradition in the Art of the Twentieth-Century China*, Kat. Ausst., Solomon. R. Guggenheim Museum, New York, 1998, S. 153.

12 Ebenda: S. 154.

13 Martina Eglauer, *Wissenschaft als Chance, Das Wissenschaftsverständnis des Chinesischen Philosophen Hu Shi (1891 – 1962) unter dem Einfluß von John Deweys (1859 – 1952) Pragmatismus*, in: *Münchner Ostasiatische Studien*, Band 79, München, 2001, S. 25.

wichtiges Sprachrohr diente die 1915 von Chen Duxie in Shanghai gegründete Zeitschrift "Neue Jugend" in Shanghai 1915, mit der er sich nicht nur an die Jugend im Allgemeinen richtet, sondern auch an die nachrückende Bildungsschicht, die akademische Jugend und die junggebliebene geistige Elite.¹⁴ Zunächst veröffentlichte Chen Duxie gemeinsam mit Hu Shi und anderen Anhängern der neuen Kulturbewegung Texte über Demokratie und Wissenschaft. Sie legten den Grundstein für die kulturelle Komponente der Vierten-Mai-Bewegung von 1919.

Der Drang nach künstlerischer und kultureller Freiheit erreichte seinen Höhepunkt am 4. Mai 1919 – der Vierten-Mai-Bewegung¹⁵. Bei der Konferenz von Versailles wurde beschlossen, die Provinz Shandong nicht an China zurückzugeben, sondern sie Japan zu unterstellen. Die Demütigung, die das chinesische Volk darüber empfand, führte zu Demonstrationen und Protestbewegungen in Peking, wie auch in anderen Städten Chinas. Die "Westorientierung" verlor schlagartig ihren Stellenwert. Zu den bekanntesten Mitstreitern der Bewegung zählten unter anderem Chen Duxie, Cai Yuanpei und Hu Shi.

Nach diesem Ereignis zeichnete sich ein Wendepunkt im Denken der Gelehrten ab. Unter dem Einfluss der Oktoberrevolution in Russland 1917 tat sich für die linken Intellektuellen eine Alternative auf. Chen Duxie stellte ab den 1920er Jahren seine Zeitung der sich rasch entwickelnden kommunistischen Bewegung zur Verfügung und wurde 1921 zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) gewählt, aus der er 1927 wieder ausgeschlossen wurde.

Aufgrund der zunehmenden Unzufriedenheit der Bevölkerung mit der chinesischen Nationalpartei (Guomindang), die 1912 von Sun Yatsen (1866-1925) gegründet wurde und seit 1927 unter Chiang Kai-shek (1887–1975) das Land regierte, schlossen sich immer mehr Intellektuelle der KPCh an. Die Verfolgung der Liberalen durch die Guomindang-Polizei, die Passivität der Nationalpartei angesichts der japanischen Invasion, ihr Kampf gegen die von den Kommunisten gegründete Widerstandsbewegung und Korruptionsvorwürfe¹⁶ führten zu einem immer rascheren Verfall des Regimes unter Chiang Kai-shek und zur Stärkung

14 Vgl.: Thomas Fröhlich, Staatsdenken im China der Republikzeit (1912 – 1949). Die Instrumentalisierung philosophischer Ideen bei chinesischen Intellektuellen, Zürich, 2000, S. 247ff

15 Vgl.: Vera Schwarcz (1986).

16 Jacques Gernet (1997) S. 547.

der KPCh.

Der Marxismus übte zu dieser Zeit auf China große Anziehung aus, die aus den negativen Erfahrungen und der Ambivalenz gegenüber kapitalistischen und imperialistischen Systemen, die das chinesische Volk durch die jahrelange Okkupation der Kolonialmächte als Unterdrückung und Ausbeutung erfahren hatte, geboren war.

Im Unterschied zum marxistischen Leninismus in Russland waren für die Verbreitung der marxistischen Ideen in China andere Voraussetzungen gegeben. Zum einen hatten die Kommunisten fast drei Jahrzehntlang gekämpft (von der Gründung der Kommunistischen Partei 1921 in Shanghai an bis zur Gründung der Volksrepublik Chinas 1949 durch die Kommunisten), um an die Macht zu kommen, zum anderen war China ein riesiges Agrarland, das wirtschaftlich völlig heruntergekommen und dessen Landbevölkerung verarmt war. Die Kommunisten in China stützten sich anfangs auf die Not leidenden Bauern, die sie durch ihre Politik der Landverteilung (Bodenreform, Enteignung der Großgrundbesitzer) für ihre politischen Ziele mobilisieren konnten.

Durch ihre Popularität bei der ländlichen Bevölkerung erhielten sie die notwendige militärische Unterstützung im Kampf gegen die Guomindang, die sich hauptsächlich in den Städten behaupten konnte.

Die taktische Überlegenheit der KPCh führte schließlich zum Sieg gegen die Nationalisten und zum Einmarsch der kommunistischen Truppen in den Städten. Während die Guomindang unter der Führung Chiang Kai-sheks nach Taiwan flüchtete, rief Mao Zedong am 1. Oktober 1949 auf dem Tiananmen-Platz die Volksrepublik China aus.

2.2. Entstehung des Sozialistischen Realismus chinesischer Prägung

Viele Künstler behielten in der Zeit des Umbruchs und der Reformen ab 1911 weiterhin die traditionellen chinesischen Kunstformen bei und ignorierten

westliche Einflüsse.¹⁷ Andere hingegen ließen sich inspirieren von der westlichen Kunst und wandten diese auch an. Besonders die Künstler, die zwischen den zwei Weltkriegen im Ausland studiert hatten und danach nach China zurückgekehrt waren, versuchten eine Synthese zwischen traditionell chinesischem und westlichem Kunststil in China einzuführen.

Lin Fengmian (1900 – 1991), Xu Beihong (1895 – 1953), Gao Jianfu (1879 – 1951) und Liu Haisu (1896 – 1994) waren einflussreiche Vertreter jener Künstler, die im Ausland studiert hatten, die ihre Vorstellung von der Verbindung westlicher mit chinesischer Kunst auf sehr unterschiedliche Weise ausloteten.

Sie hatten wichtige Positionen an den Kunsthochschulen des Landes inne, an denen sie ihr Verständnis und Wissen über westliche Kunst einführten und dadurch maßgebend für die Weiterentwicklung der chinesischen Kunst wurden.

Lin Fengmian hielt sich abwechselnd zwischen 1919 und 1926 in Frankreich, wo er an der École des Beaux-Arts in Dijon und später in Paris studierte und in Deutschland auf. Bei seiner Rückkehr nach China wurde ihm von Cai Yuanpei die Leitung des Institutes für bildende Kunst in Peking übertragen. Schon ein Jahr später musste er Peking aufgrund von zunehmenden Unruhen verlassen und zog sich in den Süden Chinas zurück. 1927 verfasste er einen “Brief an die Kunstwelt Chinas”, indem er sich dafür aussprach, der Kunst wieder einen höheren Stellenwert in Chinas Kulturpolitik einzuräumen und das allgemeine Bewusstsein der Gesellschaft für Kunst, hinsichtlich der Einführung von westlichen Stilen, zu erweitern: “...Wo in China gibt es, wenn man sich umblickt, auch nur eine einzige staatliche Bildungseinrichtung für Kunst, die über ausreichende Mittel und qualifizierte Lehrkräfte verfügt und die vorzeigbare Leistungen erbringt? ...[Doch] seit der Besetzung der Hauptstadt Beijing durch die letzten Kriegsherren des Nordens hat die unaufgeklärte und jämmerliche Öffentlichkeit, die mit den Schergen der Kriegsherren unter einer Decke steckt, das Institut für bildende Kunst gründlich diffamiert...”¹⁸ Lin Fengmian appelliert auch an seine Künstlerkollegen, sich gemeinsam für eine Etablierung und Festigung der Kunstszene einzusetzen und nicht als Rivalen aufzutreten.

Die Hauptdebatte unter den Künstlern kreiste jetzt um einen geeigneten

17 Vgl.: Michael Sullivan, *Art and Artists of twentieth century China*, University of California Press, 1996, S. 5 ff

18 Lin Fengmian, *Brief an die Kunstwelt Chinas* (1927), in : Jo-Anne Birnie Danzker, *Shanghai Modern*, München, 2004, S. 379ff

westlichen Kunststil, der mit der traditionellen chinesischen Kunst vereinbar war. Lin Fengmian war beeinflusst von Werken der Fauvisten, dem deutschen Expressionismus und dem Surrealismus. Seine frühen Werke wie “Berliner Café”, und “Weiblicher Akt”, beide um 1923 sind nicht mehr erhalten. Sie erinnern an Brücke Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel.¹⁹ Während seiner Amtszeit als Direktor an der nationalen Kunstakademie in Hangzhou (bis 1937), die 1928 von Cai Yuanpai gegründet und bald zu einer der wichtigsten Kunsthochschulen in China wurde²⁰, legte er die Abteilungen für nationale Malerei (*guohua*) und westliche Malerei (*xihua*) zusammen. Damit ermöglichte er automatisch allen Studierenden eine Ausbildung in beiden Disziplinen.

Nachdem 1949 die Hauptstadt von Nanjing nach Beijing verlegt wurde, verlor die Kunstakademie in Hangzhou an Wichtigkeit. Lin Fengmian, der seinen Ansichten über Kunst und Kunstvermittlung auch nach der Machtergreifung der Kommunisten weiterhin treu geblieben war, wurde aus der Kunstwelt ausgeschlossen.

Als neues Zentrum für die Kunstausbildung avancierte die nationale Kunsthochschule in Beijing, welche von 1946 bis 1953 von Xu Beihong geleitet wurde.

Im Gegensatz zu Lin Fengmian vertrat Xu Beihong, der ebenfalls zwischen 1919 und 1927 in Frankreich und Deutschland studiert hatte, den Stil des Akademismus, der Romanik und des Realismus und lehnte moderne Kunstformen vehement ab.

Zurück in China lehrte er an der nationalen Zentraluniversität in Nanjing (1927 – 1937), wo er den von ihm bevorzugten westlichen Realismus als Unterrichtsfach einführte.

Im Zuge der ersten offiziellen nationalen Kunstaussstellung 1929, die von Cai Yuanpai in Shanghai eröffnet wurde, verfasste er einen Artikel unter dem Titel: “Ich bin verwirrt”. Xu Beihong lobt darin die Ausstellungsmacher für die: “Ausklammerung schamloser Werke wie der Bilder von Cézanne, Matisse und Bonnard” und würdigt Künstler der französischen Schule wie zum Beispiel

19 Jo-Anne Birnie Danzker, Shanghai Modern, in: Jo-Anne Birnie Danzker (2004), S. 22.
20 Julia F. Andrews, Painters and Politics in the People’s Republic of China, 1949 – 1979, University of California Press, 1994, S. 28.
Die Kunstakademie in Hangzhou heißt heute: China Academy of Art (CAA)
<http://eng.caa.edu.cn/default.asp>

Delacroix, Bonnat und Dagnan-Bouveret,²¹ von dem er selbst unterrichtet worden war.²²

Die allegorische Darstellung aus der Geschichte Chinas im westlichen Stil “Tian Heng and His Five Hundred Retainers”²³, (1928-1930) (Abb. 1) verdeutlicht sein Interesse an der Historienmalerei des 19. Jhs., die sich mit mythologischen, religiösen oder literarischen Themen in ideal-überhöhter Form “realistisch” auseinandersetzt.

Obwohl Xu Beihong seine Berühmtheit in China wie auch im Westen nicht mit Ölgemälden erlangte²⁴, nahm er mit seinen opulenten, figürlichen Ölkompositionen dieser Massenszenen in realistischer Manier einen Stil vorweg, der in den kommenden Jahren die bildende Kunst Chinas bestimmen sollte.

In der Debatte über Kunst und Politik, die zu dieser Zeit herrschte, waren formale Fragen genauso wichtig wie inhaltliche. Das Programm einer neuen Ästhetik, wie es Cai Yuanpai in seinen philosophischen Schriften proklamierte, war mit den Forderungen und Bedürfnissen des Volkes, insbesondere der ländlichen Bevölkerung, mit ihrem Streben nach Freiheit von Hunger und Unterdrückung in den Wirren der Kriegsjahre, nicht vereinbar.²⁵

Die immer stärker werdende kommunistische Partei verlautbarte 1942 in Yan'an einen neuen Kanon der Kunst. In Yan'an, das nach dem “Langen Marsch” (1935) der Kommunisten als politische und militärische Basis diente, trafen Künstler und Intellektuelle zusammen und hielten Konferenzen über Literatur und Kunst ab.

Kunst sollte nun allgemein verständlich sein und inhaltlich auf soziale und politische Probleme hinweisen, sowie der moralischen und politischen Erziehung der Menschen dienen. Mao Zedong forderte: “... eine Einheit von Politik und Kunst, eine Einheit von Inhalt und Form, eine Einheit von revolutionärem politischem Inhalt und einer möglichst perfekten Kunstform”.²⁶

21 Jo-Anne Birnie Danzker, *Shanghai Modern*, in: Jo-Anne Birnie Danzker (2004), S. 26 ff

22 Michael Sullivan (1996) S. 69.

23 Tian Heng, der der Legende nach in der “Qin-Dynastie” (221 – 207 v. Chr.) lebte, floh mit seinen treuen Anhängern und Soldaten vor Liu Bang (256 – 195 v. Chr.), dem letzten Kaiser der Qin- und Gründer der Han-Dynastie. Anstatt sich zu unterwerfen, begann Tian Heng Selbstmord. Als seine loyalen Gefolgsmänner davon erfuhren, schnitten sie sich ebenfalls die Kehle durch.

24 Bekanntheit erlangte Xu Beihong besonders mit seinen Darstellungen von Pferden.

25 Zweiter Japanischer Krieg (1937 – 1945), Beendigung des Bürgerkrieges gegen die Nationalisten (Guomindang) unter der Führung Chiang Kai-Sheks (1878 – 1975) durch ihre Flucht auf die Insel Taiwan 1949.

26 Stefan Landsberger, *Chinesische Propaganda. Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag*, Köln, 1996, S.35.

Der Künstler sollte von nun an im Dienste der Politik stehen und seine Kunst für die breite Masse verständlich sein. Die volksnahen auch der ländlichen Bevölkerung verständlichen und bekannten Neujahrsdrucke wurden ab den 1940er Jahren wieder eingeführt. Mit einfachen Formen und Linien sowie leicht eingängigen Motiven versehen waren sie für eine Massenvervielfältigung mithilfe der Drucktechnik bestens geeignet, unter das Volk gebracht zu werden.

Nach der Kapitulation der Japaner 1945 und der Flucht der Nationalisten 1949 gelang es den Kommunisten, die Städte zu erobern. Sofort leiteten sie in den wichtigsten Kunstinstitutionen eine Neuorientierung der bildenden Kunst ein.

Dabei wurde die Pekinger Kunstakademie zur Hauptinstitution für die Kunsterziehung unter der Leitung von Xu Beihong.

1949 hieß sie noch "National Art Academy". Bereits ein Jahr später erhielt sie ihren auch heute noch gültigen Namen "Central Academy of Fine Arts" (CAFA).²⁷

Nicht nur die Kunstakademien erfuhren eine Umstrukturierung im Dienste der Politik, sondern alle Erscheinungsformen, die mit Kunst zu tun hatten, von Kunstvereinigungen bis zu Kunstausstellungen, wurden reorganisiert.²⁸

Die neue politische Führung versuchte nun mit aller Macht einen Nationalstil zu etablieren, der eindeutig einen Bruch mit der vorangegangenen Periode darstellte. Da zu diesem Zeitpunkt, in welchem die Grundlagen für das neue Regime gelegt wurden, eine enge wirtschaftliche und politische Verbindung mit der Sowjetunion bestand, wurde diese zum Vorbild genommen. Sämtliche Institutionen des neuen China ahmten diejenigen der UdSSR nach. Einflussreiche Politiker und

27 Auf der Homepage der CAFA <http://www.cafa.edu.cn/main.asp> wird deutlich, dass eine kritische Aufarbeitung der Geschichte der Zentralen Kunstakademie bis heute nicht wirklich stattgefunden hat. So sind auf der Überblicksseite zur CAFA folgende Zeilen zu lesen: "... Die CAFA ist die einzige, unmittelbar dem Bildungsministerium unterstehende Hochschule für Bildene Kunst. Sie entstand im April 1950 aus der Zusammenlegung der Staatlichen Kunstfachhochschule Beiping und der Kunstfakultät der 3. Abteilung der Huabei- Universität. Der Name der Hochschule wurde von Mao Zedong geschrieben. Die Geschichte der Staatlichen Kunstfachhochschule Beiping kann auf die 1918 auf Initiative des berühmten Pädagogen Cai Yuanpei gegründete Staatliche Schule für Bildende Kunst Beijing zurückgeführt werden. Sie war die erste staatliche Bildungseinrichtung für die Erziehung der bildenden Kunst in der Geschichte Chinas, und galt auch als Beginn moderner Erziehung der bildenden Kunst Chinas. Prominente Künstler wie Xu Beihong, Jiang Feng, Wu Zuoren, Gu Yuan, Jin Shangyi und andere waren nacheinander Rektoren der Hochschule..." (30.04.2008)

28 Julia Andrews beschreibt in: *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, University of California Press, 1994 ausführlich die Umstrukturierung sämtlicher Kunstinstitutionen in der Zeit zwischen 1949 – 1979.

ausgewählte Künstler gingen nach Russland, um dort das politische System und die Kunst des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung zu studieren.

Der sozialistische Realismus wurde in den 1930er Jahren von der KPdSU als offizielle Kunstdoktrin, zunächst nur für den Bereich der Literatur proklamiert, später jedoch auf alle Kunstformen in der Sowjetunion ausgeweitet.

Charakteristisch für den Sozialistischen Realismus Russlands ist der so genannte "positive Held", der durch sein vorbildliches Handeln der kommunistischen Gesellschaft als Idealbild dient. Seine pädagogische Funktion im Sinne der Erziehung zum Kommunismus sollte für die breite Masse verständlich sein und ein kollektiv ausgerichtetes Bewusstsein schaffen. Statt des Individuums sollte ein einheitlicher Menschentypus geschaffen und in einem gesellschaftlichen Ganzen dargestellt werden. Verbreitete Themen der bildenden Kunst des Sozialistischen Realismus waren daher die Verherrlichung der Arbeiter- und Bauernklasse, Revolutionsszenen, verklärende Darstellungen von häuslichen Szenen, heimatliche Landschaften und die Darstellung von Führerpersönlichkeiten. Der sozialistische Realismus ist somit keineswegs als "realistisch" einzustufen, sondern er stellt eine idealisierte Wirklichkeit dar, die eine ideologisierte Anschauung vermittelt und die Realität zur Utopie verklärt.

Der chinesischen Führung schien gerade dieser Stil der realistischen Ölmalerei, der die aktuelle "Wirklichkeit" mit den Idealen einer besseren Zukunft verband, passend für das neue China. Er avancierte daher zur maßgebenden Orientierung für die Kunst.

Ein frühes Beispiel, an dem der sowjetische Einfluss und die neue revolutionäre Ikonografie in der chinesischen Malerei verdeutlicht werden können, ist das Bild: "Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan'an", 1951 (Abb. 2) von Luo Gongliu (geb. 1916). Mao hält in dem Ölgemälde seine berühmte Rede über Kunst und Literatur in Yan'an (1942). Der Künstler hält darin die Doktrin Maos, dass die Kunst von nun an dem Volk dienen sollte, fest und glorifiziert gleichzeitig Mao selbst. Obwohl sich die chinesische Ölmalerei in ihrer Ausführung bis in die frühen 1960er Jahre eng an den sowjetischen Realismus anlehnte, blieb sie thematisch dem eigenen Land und seiner Geschichte verhaftet. Eine Veränderung in der realistischen Ölmalerei zeichnete sich erst nach der katastrophalen Hungersnot aufgrund der gescheiterten Politik des "Großen Sprungs nach vorne" (1958 – 1962) ab, mit der sich China wirtschaftlich von Russland unabhängig

machen wollte. Hou Yimin (geb. 1930) stellt in seinem Ölbild: “Liu Shaoqi and the Anyuan Coal Miners”, 1961 (Abb. 3) eine Gruppe von ausgehungerten Arbeitern dar, die, angeführt von Liu Shaoqi (1898 – 1969), der im April 1959 Mao Zedong als Präsident abgelöst hatte²⁹, mit erhobenen Werkzeugen und kampfbereiter Körperhaltung aus einem Kohlebergwerk herauskommen. Weder das Bild selbst³⁰, noch die Thematik dieser Darstellung konnten die darauffolgende Periode der Kulturrevolution (1966 – 1976) überdauern.

Während der Kulturrevolution dominierte die Darstellung Mao Zedongs. Das ganze Land wurde mit Plakaten des “großen Steuermanns”, oft flankiert von ländlichen Arbeitern oder Soldaten, die mit breitem Lachen auf ihn blicken, überflutet. Stellvertretend für Mao selbst, befand sich in jedem privaten Haushalt sowie an den öffentlichen Plätzen, sein “Standard-Porträt” (Abb. 4) und das Poster “Chairman Mao Goes to Anyuan”, (Abb. 5), um den “Großen Vorsitzenden” immer und stets präsent zu haben. “Given the extent of its dissemination and the size of China’s population, one can safely claim that Mao’s use of his own image was the most thorough exploitation of mass media in the world at the time.”³¹

Der starke Personenkult um Mao Zedong und die Inszenierungen seiner Person, meist von Sonnenlicht umflutet, immer im Zentrum der Darstellungen, hoben ihn in einen gottähnlichen Status.

Ein weiteres wichtiges Medium dieser Zeit waren Wandzeitungen, die an zentralen Stellen angebracht und als Mittel öffentlicher Kritik, Demütigung und Anklagen dienten. Die handgeschriebenen Wandzeitungen boten für jeden eine uneingeschränkte Möglichkeit durch die Macht der Schrift Personen anzuprangern oder zur Selbstkritik zu zwingen und sie dadurch öffentlich zur Schau zu stellen: “At this time you really felt the power of characters. If you wanted to kill somebody, you did not by gun but by brush.”³²

Zweifellos stürzte die “Große Proletarische Kulturrevolution” (1966-1976) das ganze Land in einen Zustand von Chaos und bedeutete für viele Menschen eine

29 Jaques Gernet (1997) S. 558.

30 Das Original wurde während der Kulurrevolution zerstört. Der Künstler rekonstruierte das Bild 1979, in: Julia Andrews (1989) S. 229.

31 Chang Tsong-zung, *Mesmerized by Power*, in: *Burden or Legacy – From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Jiang Jiehong (Hg.), Hong Kong University Press, 2007, S. 60.

32 Xu Bing ebenda S. 14.

unvorstellbare Tragödie. Millionen mussten leiden oder verloren ihr Leben und zahlreiche Kulturgüter wurden für immer zerstört. Mit dem Tod Mao Zedongs und der Verhaftung der “Viererbande” setzte das Ende der Kulturrevolution ein. Obwohl die Partei auch weiterhin die Kontrolle über die Kulturpolitik und das künstlerische Schaffen behielt, konnten die Künstler einen freieren Umgang mit den Medien pflegen. Sie begannen nun, über die Zeit der Kulturrevolution zu reflektieren. Anfang der 1980er Jahre etablierte sich eine neue Bewegung, die als “new realism”³³ bezeichnet wurde. Das Neue an dieser Bewegung war nicht der Stil, sondern die Themen der Bilder, die nicht mehr der Ruhm der Kulturrevolution zum Inhalt hatten, sondern das menschliche Leid und die katastrophalen Folgen der Kulturrevolution wurden im realistischen Stil dargestellt. Cheng Conglin (geb. 1954), der während der Kulturrevolution an der Kunstakademie in Sichuan seine Ausbildung absolviert hatte, musste miterleben, wie Hunderte von Zivilisten bei einem Zusammenprall mit Rotgardisten mit der Volksbefreiungsarmee getötet wurden.³⁴ Mit seinem Bild: “Snow on X Month X Day 1968”, 1979 (Abb. 6) zeigt Cheng das körperliche Leid und die seelischen Qualen von Menschen auf, die während der Kulturrevolution auf schreckliche Weise gefoltert und denunziert worden waren. Zum ersten Mal seit der Gründung der Kommunistischen Partei in China war es nun Künstlern erlaubt, Kritik am System auf bildnerische Weise Ausdruck zu verleihen.³⁵

Vielen Künstlern war es jedoch ein Anliegen, sich nach dem unmittelbaren Ende der Mao-Ära vom Erbe des Sozialistischen Realismus zu befreien und einen individuellen Kunststil zu entwickeln. Das erste Ereignis, bei dem ein bewusstes Negieren des einzig erlaubten Kunststils öffentlich zur Schau gestellt wurde, war die Ausstellung der Künstlergruppe “Sterne”, 1979.³⁶

Die Einflüsse und Auswirkungen der Kulturrevolution sind in China bis heute in der zeitgenössischen Kunst präsent. Durch Kritik, Ironie, Zynismus aber auch Nostalgie versuchen die Künstler die jahrelange Indoktrinierung des Realismus, sowie das persönliche und kollektive Trauma einer ganzen Generation aufzuarbeiten. Dabei spielt der Realismus, der auch heute noch auf den

33 Julia Andrews (1994) S. 393.

34 Jonathan D. Spence, Chinas Weg in die Moderne, 2001, München, S. 611.

35 Julia Andrews (1994) S. 394.

36 Zur Ausstellung der Künstlergruppe Sterne siehe S. 16.

Kunstakademien ein entscheidender Faktor des Ausbildungssystems darstellt³⁷, eine wichtige Rolle. Mit der Öffnungspolitik Deng Xiaopings (1978-1997), die eine Flut von westlicher, moderner Kunst nach China brachte, wurde der Realismus “konvertiert” und er avancierte zu einer neuen, wandelbaren Komponente der zeitgenössischen chinesischen Kunst.

2.3. Entstehung einer modernen Gesellschaft in China ab 1978

Die zur Entwicklung einer chinesischen Gegenwartskunst erforderlichen politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen waren in China für eine lange Periode nicht gegeben. Freies unabhängiges Denken und Handeln fanden in der offiziellen gesellschaftlichen Ideologie nur schwer Ausdrucksmöglichkeiten; Individualismus war in einer vom Kollektivismus dominierten Gesellschaft unerwünscht.

Die radikalen Veränderungen des Landes, die ab der Reformpolitik von 1978 Einzug hielten, brachten, neben dem wirtschaftlichen Aufschwung, eine lange unterdrückte emotionale und intellektuelle künstlerische Ausdrucksvielfalt zutage. Bei der Entwicklung zeitgenössischer chinesischer Kunst waren – selbst nach Reform und Öffnung – ein langsames Herantasten, Mut und ein enormes Selbstvertrauen nötig.

Die Aufweichung des diktatorischen Regimes bedeutete jedoch nicht eine unbegrenzte, freie Kunstproduktion, sondern brachte zunächst das Ende des Sozialistischen Realismus.

Neu war ein Pluralismus von künstlerischen Stilrichtungen und Formen, die, mit dem Zugang zu Informationen über westliche Kunstformen, nun ausgelotet wurden.

Der Grad an gestalterischer Freiheit dabei war oder besser gesagt ist nach wie vor von der Zensurpolitik des Landes abhängig. Diese Repressionen der Kunst und ihrer Ausstellungsmöglichkeit zwang und zwingt immer noch viele KünstlerInnen dazu im „Untergrund“ zu agieren oder sich ins Ausland abzusetzen.

37 Li Xianting, Der Kulturzerfall und die zeitgenössische chinesische Kunst, in: Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hg.), mahjong, Kat. Ausst., Kunstmuseum Bern, 2005, S. 24.

Als erster offener Versuch einer ideologisch emanzipierten Kunstpräsentation, nach nur wenigen Jahren der Kulturrevolution, gilt die Ausstellung der Künstlergruppe „Sterne“ 1979 in Peking. Sie bestand aus zwölf Mitgliedern, die von einfachen Fabrikarbeitern mit einer Leidenschaft für Kunst in ganz unterschiedlicher Ausprägung und einer gemeinsamen Vision für ein neues Kunstschaffen, gegründet wurde.

Ihr Anspruch war es, eine Kunst zu produzieren und an das Volk zu bringen, die frei von politischen Diktaten war und ästhetische Gefühlsmomente gestattete, wie sie auch die westliche Kunst postulierte. Diese Gruppe lehnte den Sozialistischen Realismus vollkommen ab und versuchte, mit einem Blick auf die westliche moderne Kunst, einen ähnlichen Weg einzuschlagen.

Die erste inoffizielle und wegweisende Ausstellung dieser autodidaktischen Künstler-Gruppe wurde am 27. September 1979 auf offener Straße, im Beihai-Park in Beijing, präsentiert (Abb. 7). Nachdem sich schon sehr bald eine große Traube von Menschen gebildet hatte, um dem Schauspiel beizuwohnen, wurde die Ausstellung als eine nicht bewilligte öffentliche Versammlung nach kurzer Zeit wieder geschlossen. Als Antwort darauf organisierten die „Sterne“, am 1. Oktober 1979, dem 30. Geburtstag der Volksrepublik Chinas, eine öffentliche Demonstration auf den Tiananmen-Platz.

Ihre Forderung, dass die Kunst von dem einengenden Netz politischer Proklamationen befreit werden sollte, bekundeten sie lautstark mit wehenden Fahnen und Bannern, die Bildsujets von Kollwitz und Picasso zeigten.³⁸

Bereits 1980 wurde ihnen daraufhin eine Ausstellung in der Nationalgalerie Beijing zugestanden, bei der Wang Keping (geb. 1949), ein prominenter Vertreter der Künstlergruppe, mit seinen Skulpturen für großes Aufsehen sorgte.

Die Holzskulptur mit dem Titel „Idol“, 1978 – 80 (Abb. 8) stellt ein Porträt des Vorsitzenden Mao Zedongs dar und weist gleichzeitig große Ähnlichkeiten mit einem Buddhakopf auf. Die markanten Augen der Figur, mit einem geöffneten und einem geschlossenen Auge, stehen laut einiger Autoren für die uneingeschränkte und alles kontrollierende Machtposition des „obersten

38 Andreas Schmid, Der große Aufbruch, in: Chris Werner (Hg.), Die Hälfte des Himmels, Kat. Ausst., Bonn, 1998, S. 168.

Steuermannes" - „to see who is praying and making their devotions to him.“³⁹

Der Anblick dieser Skulptur musste auf die Ausstellungsbesucher schockierend gewirkt haben, denn zum ersten Mal in der Geschichte wurde ein Abbild Maos öffentlich satirisch zur Schau gestellt.⁴⁰ Wangs Skulptur, die Mao in jenen gottähnliche Status erhob, den er während seiner Amtsperiode und drüber hinaus für sich in Anspruch genommen hatte, konnte vom Publikum als ein solcher rezipiert werden.

Nicht alle ausgestellten Kunstwerke enthielten eine derartige Provokation, teilweise aber versteckte kritische, subtil inszenierte Botschaften, die für einen Großteil der Betrachter vielleicht rätselhaft blieben, mit ihren Aussagen aber doch die Zensur umgehen konnten.

Die Auswirkung dieser ersten experimentellen Kunstaussstellung in der Nationalgalerie Beijing gestaltete sich für das offizielle Ausstellungswesen so kurz, wie die Ausstellung selbst.

Es kam zur politischen Verfolgung der Künstler, die dazu führte, dass sich die Gruppe 1983 auflöste und die meisten der Künstler nach Europa, Japan oder Amerika emigrierten.⁴¹

Ihre Vorreiterschaft am Kunstsektor darf dennoch nicht unterschätzt werden. Sie waren die Ersten, denen es nach einer langen Zeit „des geistigen Vakuums“ gelungen war, eine nicht vom Staat bevormundete, teilweise intuitive und spontane Kunst zu erzeugen und sie einem breiten Publikum zu präsentieren.

Auf dieses kurze sich Aufbäumen der experimentellen Kunst in der Nationalgalerie folgte eine zehn Jahre lange Pause, die erst mit der großen „China/Avant-Garde“ Ausstellung 1989 endete.

Deng Xiaopings (1904-1997) Öffnungspolitik (1978-1997), die das schnelle Wachstum der Wirtschaft und des Wohlstandes zum Ziel hatte, leitete auch eine Phase der Liberalisierung ein. Aufgrund der Legitimierung von privaten Unternehmen ab 1984⁴² entstanden innerhalb kürzester Zeit private Restaurants, Karaoke-Bars, u.a.; es wurden Verkaufsstände auf den Straßen eröffnet und

39 Fox Butterfield, *China, alive in the bitter sea*, London, 1983, S. 584.

40 Francesca Del Lago, *Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art*, in: *Art journal*, Summer 1999, Vol. 58, No.2, S. 46-59.

41 Chris Werner (1998) S. 169.

42 Konrad Seitz, *China, Eine Weltmacht kehrt zurück*, Berlin, 2003, S. 254ff

westliche Konsumgüter wie Coca-Cola, Kodak-Filme etc. eingeführt.

Auch der kulturelle Bereich erlebte gleichzeitig einen Aufschwung. Es wurden bis dahin nicht übersetzte Schriften westlicher Philosophie, Psychologie und Kunst ins Chinesische übertragen und veröffentlicht. In Künstlerkreisen wurde alles aufgesaugt, was die moderne westliche Kunst seit den 1960er Jahren hervorgebracht hatte.

Ein wichtiges Ereignis der chinesischen Kunstszene stellte die Ausstellung des Pop-Art-Künstlers Robert Rauschenberg 1985 in Peking dar. Rauschenberg präsentierte im Zuge einer Wanderausstellung "Rauschenberg Overseas Culture Interchange" (ROCI), die in Zusammenarbeit mit Künstlern aus aller Welt entstanden war, seine Werke in der Nationalgalerie von Beijing. Hier wurden zum ersten Mal nach einer Periode von 50 Jahren dem chinesischen Publikum Originale der amerikanischen modernen Kunstwelt gezeigt.⁴³ Die Ausstellungsräume waren überfüllt mit BesucherInnen, darunter natürlich vielen KünstlerInnen, die seine Arbeiten genau inspizierten und auch schon bald kopierten. Bereits während des Zeitraums der Ausstellung in der Nationalgalerie entstanden vor Ort Werke, die deutlich an Rauschenbergs Arbeiten angelehnt waren. Manche Kunstkritiker⁴⁴ sehen in ihm daher den Initiator des „Political Pop“ in China, einer Kunstrichtung, die sich unmittelbar an den monumentalen Druck-Erzeugnissen der Kulturrevolution inspirierte und mit den Logos von Markenprodukten der westlichen Welt: Coca-Cola, Marlboro, Cartier, Audi usw. kontrastiert (Abb. 9).

Zu dieser Zeit begann sich auch an den Kunstakademien ein freier Umgang mit der neuen, westlichen Kunst abzuzeichnen: Neue Unterrichtsmethoden wurden eingeführt und Kunstzeitschriften aus dem Westen abonniert.⁴⁵ Inspiriert von der Fülle an neuen Informationen aus dem Westen, begannen progressive Kunststudenten selbst Kunstzeitungen zu publizieren und im ganzen Land zu verbreiten. Diese Phase der intellektuellen Auseinandersetzung mit westlicher Kunst avancierte zu einem „Kulturfieber“ im ganzen Land und wird allgemein als

43 http://www.china-gallery.com/en/zhang/the_two.htm (16.06.2005)

44 Lynn Macritchie, Precarious Paths on the Mainland, in: Art in America, März, 1994, S. 51.

45 Chris Werner (1998)

„Kunstbewegung von 1985“ oder „1985 New Wave Art Movement“ bezeichnet.⁴⁶

Viele KünstlerInnen schlossen sich zu Gruppen und Vereinigungen⁴⁷ zusammen, in denen sie die neu erworbenen Kenntnisse über westliche moderne Kunst für die Entwicklung eines neuen, eigenständigen, zeitgenössischen, chinesischen Kunstschaffens umzusetzen versuchten. Sie experimentierten zahlreich mit Installationen, Aktions- und Performancekunst, konnten ihre neuen Ansätze jedoch nur sehr selten in offiziellen Ausstellungsräumen präsentieren. Dennoch fanden viele Ausstellungen und Darbietungen im kleinen, privaten Bereich wie öffentlichen Lesesälen, ländlichen Fabriken und auf offener Straße statt. In den Augen der Behörden stellte diese neue „Avantgarde-Bewegung“, die mit ihrer Kunst eine politische und kulturkritische Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte Chinas propagierte, sich gegen die traditionelle chinesische Malerei aussprach und staatlich anerkannte Kunstformen negierte, einen Problemfall dar. Es kam zu Schließungen und Verboten von Ausstellungen und Aktivitäten, wodurch sich die Szene oft im „Untergrund“ bewegen musste, jedoch in ihren „halblegalen“ Veranstaltungen wenn auch nicht unterstützt, so doch toleriert wurde.

Im Februar 1989 gelang es schließlich einigen Kunstkritikern und Kuratoren eine selbst organisierte Ausstellung unter dem Titel „China/Avant-Garde“ in der Nationalgalerie Beijing zu veranstalten.

Zwei der wichtigsten Kenner und Kritiker der chinesischen modernen Kunst, sowohl damals wie auch heute, Gao Minglu⁴⁸ und Li Xianting⁴⁹, nahmen aktiv an der Organisation der Ausstellung teil. Gao Minglu schrieb im Vorwort dieses Ausstellungskataloges: „Die Seele der Moderne ist das moderne Bewusstsein, d.h. die Selbsterkenntnis und die neue Interpretation der eigenen Existenz durch den

46 Gao Minglu, The 1985 new wave art movement, in: Chang Tsong-Zung, Valerie Doran (Hg.), China's New Art, Post-1989, Kat. Ausst., 1993, Hongkong, S. CIV.

47 Erwähnenswert ist die Gruppe „Xiamen dada“ und die Gruppe der „Teiche“ in Hangzhou.
48 Gao Minglu (geb. 1949): zuerst Kunstkritiker und Redakteur (Meishu) in China ab Mitte der 1980er Jahre, 1991 Emigration in die USA, Kurator zahlreicher Ausstellungen im Westen z.B: 1998 Inside Out: New Chinese Art (N.Y.), 2005 The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art, zur Zeit Professur an der University of Pittsburgh.

49 Li Xianting (geb. 1950) studierte bis 1978 Malerei am Institut für Chinesische Malerei in der Zentralakademie der Bildenden Künste in Beijing und gilt als einer der erfolgreichsten und renommiertesten chinesischen Kuratoren und Kunstkritiker. Er kuratierte einige der wichtigsten Ausstellungen zur zeitgenössischen chinesischen Kunst.

modernen Menschen, seine Beziehung zur Welt und dem Universum, in dem er lebt.“⁵⁰

186 KünstlerInnen präsentierten mit ca. 300 Arbeiten eine umfassende Retrospektive über die verschiedenen neuen Richtungen und Stile, die seit Anfang der 1980er Jahre aus geübt wurden.

Ein riesiger schwarzer Teppich mit einem Umkehrverbotszeichen, der vom Eingang der Nationalgalerie den Weg zur Straße säumte, veranschaulichte gleich zu Beginn der Ausstellung den neuen eingeschlagenen Weg – „es gibt kein Zurück mehr“ – der aufkommenden Künstlergeneration.

Die Ausstellung sorgte während der Dauer von nur zwei Wochen, innerhalb welcher die Behörden die Schau zwei Mal verboten und schlossen, für großes Aufsehen in der Hauptstadt.

Ein Grund dafür war die Performance von Tang Song (geb.1960) und Xiao Lu (geb.1962), die mit der Verhaftung der beiden endete. Xiao Lu „zerstörte“ mit einem Pistolenschuss die eigene Installation bzw. das Spiegelbild von zwei getrennt stehenden Telefonzellen, die durch diesen Spiegel miteinander verbunden waren. Die Panik bzw. das Chaos, das sie dadurch unabsichtlich heraufbeschwor, sorgte für die kurzzeitige Schließung der Ausstellung.

Vorzeichen für die angespannte und nervöse Stimmung, die mittlerweile in der Hauptstadt zu spüren war, zeichneten sich schon während der Ausstellungsdauer drei Monate vor der Pro-Demokratie-Bewegung ab. Am 4. Juni 1989 nahmen ein Großteil der Ausstellungsmacher und TeilnehmerInnen an der Protestbewegung am Tiananmen Platz, die mit dem großen Massaker endete, teil.

Damit fand die Phase des Aufbruchs, der Euphorie und des Strebens nach einer neuen Identitätsfindung in den pluralistischen Kunstformen ein abruptes Ende. Viele KünstlerInnen verließen das Land und jene, die im Land blieben, zogen sich zunächst in den „Untergrund“ zurück.

Erst zwei Jahre später wagte es eine neue KünstlerInnengeneration wieder, an die Öffentlichkeit zu treten. Entgegen der Arbeiten ihrer VorgängerkollegInnen zeichnete sich ihre Kunst nicht durch einen experimentierfreudigen, konzeptionellen Stil aus, sondern sie lehnten sich wieder an den Sozialistischen

50 Hans van Dijk, Bildende Künste nach der Kulturrevolution – Stilentwicklungen und theoretische Debatten, in: Wolfer Pöhlmann (Hg.), China-Avantgarde, Kat. Ausst., Berlin, 1993, S. 33.

Realismus an, veränderten ihn jedoch zu einer Art Hyperrealismus. Die Themen ihrer Werke kreisten um die alltägliche, sich rasant verändernde Wirklichkeit ihres Heimatlandes, die sie, geprägt durch ihre individuellen Erfahrungen und Erlebnisse, auf ironische und zynische Weise dem Betrachter näher brachten.

2.4. Kunst und Film nach dem Tiananmen Massaker am 4. Juni 1989

Anfang der 1990er Jahren begannen sich weitere Veränderungen im alltäglichen Leben der chinesischen Bevölkerung abzuzeichnen.

Das neue Ziel der Regierung stand jetzt unter dem Motto: „Reform, Öffnung und Modernisierung beschleunigen und noch größere Siege für den Sozialismus chinesischer Prägung erringen.“⁵¹

China brauchte für die wirtschaftliche Modernisierung ausländische Technologie, das „Know-how“ über Management und zusätzliches Kapital. Zusammen mit Technik und Maschinen erhielten auch ausländische Ideen und Lebensstil Einzug ins Land.

Die Menschen wurden schnell vom „Fieber des Geschäftemachens“ angesteckt und erlebten gleichzeitig, durch den Aufprall mit dem westlichen Wertesystem, den Verlust der eigenen Identität, der in der Folge das Konstrukt der kommunistischen chinesischen Kultur in eine Krise stürzte. Der Reformkurs der Regierung schaffte somit nicht nur neue Arbeitsplätze und einen so lang ersehnten Zugang zu westlichen Konsumgütern, sondern sorgte gleichzeitig für eine ethische Orientierungslosigkeit, die in China beispiellos war. Verlangte die „Modernisierung“ zudem einerseits Eigeninitiative und selbstständiges Handeln, so wurde andererseits individuelles Verhalten in der Öffentlichkeit weiter unterdrückt. Es wurden neue Konsumgüter in Medien und Schaufenstern angepriesen, gleichzeitig jedoch vor der bourgeoisen Konsumgesellschaft und ihrer Verschwendung gewarnt. Diese dichotome Lebenssituation, entstanden aus einer einseitigen Übernahme von „modernen“ Werten und Auffassungen wie Selbstständigkeit, Konsum-, Genuss- und Profitdenken, führte schnell zu massiven sozialen Problemen.

51 Seitz (2003) S. 305.

Nach jahrzehntelanger Abkapselung erfolgte ein Wandel von jahrtausendalten traditionellen Lebenseinstellungen und Werten wie Sparsamkeit und Askese zu einem neuen zügellosen Konsumverhalten, geprägt und gefördert von westlichen Einflüssen. Unterhaltung, Vergnügen und Genuss wurden nun zum hedonistischen Hauptkriterium der Jugend für ein glückliches Leben. Besonders für Jugendliche entstand dadurch eine Konfliktsituation: Ihr oft sehr niedriges Einkommen konnte das hohe Konsumbedürfnis nicht befriedigen. Manche schlugen deshalb illegale Wege wie Diebstahl und Prostitution ein, um einerseits diese Bedürfnisse stillen, um andererseits aber überhaupt ein „normales“ Leben führen zu können.

Die Jugendkultur will Vergnügen, Stimulation und Spaß statt der traditionellen Unterdrückung und Selbstkontrolle. Dieses neue Verhalten der sehr jungen Generation wird in China unter dem Begriff „Liumang“⁵² zusammengefasst. „Liumang“ steht für das unkonventionelle Verhalten und der nicht konformen Einstellung sowohl gegenüber der amtierenden Partei, wie aber auch der allgemeinen gesellschaftlich akzeptierten Meinung. Er steht auch für die Befreiung von Normen und Zwängen innerhalb der chinesischen Gesellschaft.

Diese neu entstandenen Werte und Lebensauffassungen wurden auch in der Literatur reflektiert. Wichtige Autoren sind Wang Shuo (geb. 1958), Xu Xing (geb. 1956) und Liu Yiran (geb. 1958), die zum Symbol für die moderne chinesische Kultur avancierten. Die Protagonisten in ihren Erzählungen sind meistens junge Männer, die einen unkonventionellen Lebensstil führen: Sie gehen keiner Arbeit nach, sondern betreiben undurchsichtige Geschäfte, sind ständig unterwegs, haben keine Ziele und keine Ideale. Was sie wollen, ist Spaß, Glück und Freiheit. Sie leben allein, haben zwar Frauen um sich, gründen aber keine Familie, die sie einschränken könnte, denn alles in ihrem Leben ist auf den Augenblick bezogen.

Der bekannte chinesische Rockmusiker, Cui Jian (geb. 1961), brachte mit seinem ersten Hit 1986 „Yi wu suo you“⁵³ (Ich habe gar nichts) die Grundstimmung

52 „Liumang“ hat ein weites Spektrum von Bedeutungen. Übersetzt heisst es: Straßenlümmel, Strolch, Landstreicher und Antikonformist. Vgl.: Geremie R. Barmé, In The Red, New York, 1999, S. 62ff

53 „Yi wu suo you“ sangen auch die Studenten im Mai 1989 auf dem Tiananmen-Platz, um gegen die Weigerung der Regierung, in einen Dialog mit den Studenten zu treten, zu protestieren.

dieser neuen Generation zum Ausdruck. In seinem Lied geht es um das Fehlen von Idealen bzw. um die Verneinung des von der Obrigkeit verordneten Lebensstils. Zhang Yuan⁵⁴ produzierte einen Videoclip des Rocksängers und drehte 1992 mit seiner Hilfe den Film „Beijing Bastards“, in welchem er die Jugendkultur Pekings mit ihren Künstlern und Musikern zwischen Drogen, Sex und Rockmusik zeigt.

Unzivilisiertes und „wahnsinniges“ Verhalten bedeuten das Durchbrechen von gesellschaftlichen Zwängen und bedeuten „Freiheit“. Bereits im traditionellen China stand der „selbst erklärte Wahnsinn“ häufig für die Weigerung, sich in die Gesellschaft einzugliedern, sich den gesellschaftlichen Konventionen unterzuordnen und der Gesellschaft zu dienen.⁵⁵ Jugendliche, die sich wie „Wahnsinnige“ verhalten, setzten sich dadurch über die Normen der Gesellschaft hinweg. Ihr Verhalten bedeutet für sie Freiheit, Zwanglosigkeit und Echtheit.

Nach dem 4. Juni 1989 stand diese Jugendkultur in der chinesischen Gesellschaft als Synonym für soziale Probleme: Individualismus, Geldgier und der hedonistische Lebensstil wurden dabei vor allem kritisiert.

Als Ursache der verschiedenen negativen Tendenzen in der modernen chinesischen Kultur wird vor allem die „Verwirrung der Werte“ nach dem Zusammenbruch des alten Wertesystems angesehen. Die Menschen haben weder einen Halt im traditionellen noch im modernen kommunistischen Denken und übernehmen ungeordnet, oberflächlich und wie es ihnen gerade passt gegensätzliche Standpunkte und Prinzipien ein. Sie folgen verschiedenen, schnelllebigen Trends und werden dabei in ihrem Verhalten unmoralisch und widersprüchlich.

Nach 1989 strebte das offizielle China vermehrt nach einer nationalen und kulturellen Identität. Das Verbreiten nationaler kommunistischer Kultur von offizieller Seite her diente aber in erster Linie der Propaganda und einer Kommerzialisierung und Vermarktung von kaum noch vorhandenen Traditionen: „...propagandists once more had begun promoting the reds of revolution while economic reforms were, above all, attracted by the glitter of gold, yet the true

54 Zhang Yuan, siehe Seite 73.

55 Vgl. Wolfgang Bauer, China und die Hoffnung auf Glück, 1989, München, S. 201.

color of ideological and cultural dysfunction in 1990s China was gray.“⁵⁶

Die Farbe Grau schien Anfang der 1990er Jahre den „Grundton“ der chinesischen kommunistischen Kultur widerzuspiegeln.

Die zu dieser Zeit (1990-1991) entstandene Arbeit des zeitgenössischen chinesischen Künstlers Fang Lijun (Abb. 10) ist bezeichnend für die „monochrome“ Grundstimmung, die, durchdrungen ist von Zweifel, Ironie, Gleichgültigkeit und Zynismus, wie sie Anfang der 1990er Jahre unter der chinesischen Bevölkerung, vor allem unter den Jugendlichen, vorherrschend war.

Ironie und Zynismus halfen den Menschen dabei, sich mit dem staatlich verordneten Transformationsprozess hin zur Moderne und der sich daraus ergebenden Veränderung der Gesellschaft, abzufinden.

Besonders in den Städten sind diese Veränderungen, der aufkommende Wohlstand einer neureichen Minderheit, das vermehrte Auftreten von Bettlern und in die Stadt getriebener Arbeitsloser oder Zeitarbeiter, unübersehbar. Der Druck des rasanten Wandels städtischen Lebens führt unweigerlich und berechtigtermaßen zu einem Gefühl der Entfremdung und der Angst um die eigene Existenz.

Die Diskrepanz zwischen einer scheinbaren und einer realen Wirklichkeit spiegelt sich auch in der Kunstszene wieder. Nach 1989 veränderten sich die idealistischen Züge der Ölmalerei und es entstand eine neue Flut von Gemälden, welche die neue Situation der chinesischen Gesellschaft reflektierten.

1991 fand im „Museum der Geschichte Chinas“⁵⁷ in Peking eine Ausstellung unter dem Titel „New Generation“ statt. Diese Ausstellung war eines der ersten Großereignisse im Kunstbereich, das nach dem 4. Juni 1989 stattfand, und zog viele KünstlerInnen wie auch die Öffentlichkeit an. Die Ausstellung war ein wichtiger Meilenstein in der zeitgenössischen chinesischen Kunst, denn sie kündigte das Heranwachsen einer neuen Künstlergruppe von jungen,

56 Geremie R Barmé, (1999), S. 99.

57 Seit 2003 das „National Museum of China“. Es wurde aus zwei separaten Museen zusammengesetzt: „the Chinese Museum of Revolution“ und „the National Museum of Chinese History“ und befindet sich auf der östlichen Seite des Tiananmen-Platzes in Beijing.

akademischen MalerInnen an, die bald darauf eine große Rolle in der Kunstszene spielen sollten.

Die Bilder dieser „Neuen Generation“ sind stilistisch gesehen dem Sozialistischen Realismus ähnlich, stellen aber formal völlig andere Themen dar.

Die KünstlerInnen schöpften das kreative Potenzial aus den Bereichen ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Themen der Bilder spiegeln persönliche Erfahrungen des alltäglichen Lebens der KünstlerInnen wider. Ihre Vorlieben galten vor allem urbanen Themen, in denen sie versuchten, den momentanen Puls der Zeit in den Städten einzufangen. Durch genaues, kritisches Beobachten wurden Veränderungen wahrgenommen und bildlich fest gehalten. Dabei wurden oft banale Alltagsszenen aufgezeigt: Männer und Frauen in Autobussen oder im Schlafwagen eines Zuges sitzend, Warteschlangen im Wartezimmer eines Krankenhauses usw.

Ihr innovatives Schaffen lag in der Darstellung einer anderen, neuen Realität, der sie gleichzeitig ohnmächtig und hilflos ausgeliefert waren. Die Arbeiten reflektieren nicht nur die erstaunliche urbane Verwandlung, sondern bringen gleichzeitig das verständnislose Staunen gegenüber den realen Lebensbedingungen zum Ausdruck.

Als Vermittlungsmedium ihrer Kunst griffen die Künstler auf konventionelle Mittel und Methoden zurück: Ölbilder, Skulpturen oder Drucke dienten Bildträger bzw. Vermittler. In Bezug auf den Stil variierten sie den Realismus je nach persönlicher Orientierung, brachten dabei aber auch ihr neu erworbenes technisches Können besonders zur Geltung. Gerade der in den Akademien erlernte technische Perfektionismus erlaubte es ihnen, eine Kontinuität in ihrer Kunst zu suggerieren. Dies unterscheidet sie von „avantgardistischen“ Künstlern, die teilweise keine akademische Ausbildung genossen hatten. Ihre Kunstsprache basiert somit nicht allein auf dem „Schockeffekt“ ihrer früheren Kollegen, sondern sie beabsichtigen die Möglichkeiten ihrer Kunst bestechend perfekt gemalten Bildern auszuloten, welche die Aufmerksamkeit auf das tägliche Leben und das Individuum fokussieren.

Das „gewöhnliche“ Leben, das sie in ihrer Kunst darstellen, kennzeichnet am besten ihre Vorstellung von der Oberflächlichkeit des Lebens in der Metropole. Diese Oberflächlichkeit zeigt sich bei Darstellungen einfacher Verrichtungen von Personen, die dabei oft ratlos und verlegen, wenn nicht sogar völlig emotionslos

wirken.

Manche wiederum erwecken durch ihre leicht humoristische Ausführung die Assoziation von Verbitterung und Gleichgültigkeit. Dies trifft besonders auf die Vertreter des „Zynischen Realismus“⁵⁸ zu, die einen wichtigen Zweig der „Neuen Realisten“ darstellten. Es ist nicht leicht, eine genaue Grenze zwischen dem „Neuen“ und dem „Zynischen Realismus“ zu ziehen. Beide haben denselben künstlerischen Bildungsweg und einen ähnlichen Malstil entwickelt. Ein Unterschied liegt aber in der Selbstdarstellung der „Zynischen Realisten“ als „Spaßmacher“ und in ihrer Einstellung dem Unbehagen der Welt gegenüber. Sie verwenden den Zynismus in ihren Bildern, um sich selbst und ihrer unmittelbaren Umgebung einen Spiegel vorzuhalten. Dadurch drücken sie Gefühle von Langeweile, Zerfall und Absurdität aus, die ihrer Meinung nach die Situation der chinesischen Gesellschaft am besten widerspiegelt. Es ist die Qual der Vergangenheit und die Unwirklichkeit der Gegenwart, die sowohl Bewusstsein wie Unterbewusstsein der KünstlerInnen prägen. Der Zynismus in ihrer Kunst kann als eine rationale Antwort darauf gelesen werden.

Li Xianting galt als Sprachrohr dieser KünstlerInnen, der durch sein Wissen und seinen Status als angesehener Kunstkritiker ermöglichte, ihre Kunst in der Öffentlichkeit und besonders im Ausland publik zu machen: „I hope that a new art can appear in China and that I can help it. Pre- '89, we thought that with this new art we could change the society and make it free. Now, I think only that it can make the artists free. But for anyone to be free is no small matter.“⁵⁹

58 Der Begriff „Cynical Realism“ wurde 1991 von Li Xianting geprägt, in: Chang Tsong-zung, Valerie Doran (1993), S 20.

59 Andrew Solomon, Their irony, humor (and art) can save China, in: New York Times Magazine, New York, Dez. 1993, S. 48.

3. KünstlerInnen des Abschlussjahrganges 1988/89 der Zentralakademie der Schönen Künste in Peking (CAFA)

3.1. Fang Lijun (geb. 1963 in Handan, Provinz Hebei/China)

Fang Lijun gehört jener Generation von KünstlerInnen an, die als Kinder und Jugendliche die Kulturrevolution miterlebt hatten und deren künstlerische Laufbahn nach dem Ereignis am Tiananmen Platz 1989 begann.

Schon seit dem Beginn seiner Auseinandersetzung mit Kunst, reflektiert Fang auf die sich ständig verändernde politische und soziale Situation seines Heimatlandes, wobei er sowohl das Erbe der Vergangenheit, als auch die Aussichten auf eine bessere Zukunft thematisch und stilistisch dem Betrachter vor Augen führt. Gemeinsam mit anderen MalerInnen seiner Generation gilt er als bedeutender Vertreter des so genannten „Zynischen Realismus“⁶⁰. Dieser Begriff wurde Anfang der 1990er Jahre von Li Xianting, dem bereits genannten chinesischen Kunstkritiker, geprägt und bezeichnet eine Gruppe von jungen MalerInnen, die mit kritischer Ironie und nicht selten als Selbstironie das Selbstverständnis ihrer Generation zu beleuchten versuchen. Noch von den jüngsten vergangenen traumatischen Erfahrungen gezeichnet, fällt ihr künstlerisches Schaffen in eine Epoche rasanter Veränderungen in China. Eine Zeit, die geprägt ist von einer allgemeinen Orientierungslosigkeit, in welcher der Staat versucht, gleichzeitig ein stabiles Wirtschaft- und Gesellschaftssystem hervorzubringen.

Aufgewachsen in Handan, erlebte Fang Lijun schon in seiner frühen Kindheit das Aufeinanderprallen von alten und neuen Wertesystemen. Die vormals reichen Grundbesitzer, zu denen auch Fangs Familie zählte, wurden während der Zeit der Kulturrevolution als „Klassenfeinde“ abgestempelt und gedemütigt. Fang Lijun musste in seiner Kindheit miterleben, wie zuerst sein Großvater und später seine ganze Familie öffentlich denunziert wurden.

⁶⁰ Fang Lijun jedoch lehnt diesen Begriff für seine Arbeiten mittlerweile ab und benennt seine Werke vielmehr zweideutig, ambivalent und widersprüchlich.

Seine Eltern versuchten ihn während dieser Zeit von der Außenwelt abzuschirmen und kauften ihm zu diesem Zweck Papier und Bleistift. Fang begann nun, in der Sicherheit der eigenen vier Wände, mit dem Malen und Zeichnen.⁶¹ Dieser erste und eher unfreiwillige Kontakt mit dem Zeichnen sollte jedoch den Anfang seiner künstlerischen Karriere bilden.

Nach dem Ende der Kulturrevolution schrieb er sich am Hebei Light Industry Technical College für Zeichnen- und Keramikurse ein. Dort lernte er den späteren Förderer und Kunstkritiker moderner chinesischer Kunst Li Xianting kennen, der eine wichtige Rolle für die Entwicklung seiner künstlerischen Laufbahn haben sollte.⁶²

1983, gleich nach Beendigung des Colleges, fing er bei einer staatlich geführten Werbefirma als Plakatmaler an, die ihn, um Eindrücke zu sammeln, aufs Land schickte. In dieser Zeit entstand das Bild: „Country Muse II“, 1984 (Abb. 11), das seine Erfahrungen auf dem Land widerspiegelt. Die endlose Weite des grünlich, gelben Bildes, mit den rundlichen Steinen, die sich bis zum Ende des Horizontes fortsetzen, erinnern an eine Mondlandschaft. Eine einsame Figur, die als Silhouette vor dem Sonnenuntergang akzentuiert ist, schreitet dabei auf uns zu. Die verklärte und melancholische Grundstimmung spiegelt einerseits das Leben auf dem Land wider und ist andererseits ein Verweis auf die Isolation und Ausgrenzung der ländlichen Bevölkerung vom wirtschaftlichen Fortschritt nach der Reform und Öffnungspolitik.

Die Enge des hierarchisch gegliederten Systems und die kreativen Grenzen, die Fang Lijun schon bald während seiner Arbeit für die Werbeagentur zu spüren bekam, veranlassten ihn, die Firma nach einem Jahr zu verlassen. Angetan von den zahlreichen lukrativen Möglichkeiten, die sich seit der wirtschaftlichen Öffnung Chinas für viele junge Menschen boten, versuchte er sein Glück, als selbstständiger Einzelhändler. Nachdem dieser Versuch gescheitert war, bewarb er sich 1985 an der Zentralen Kunstakademie in Peking (CAFA), zu der er auch, im Bereich der Drucktechnik, zugelassen wurde.

Sein anfänglicher Enthusiasmus über die Möglichkeit an einer der besten Kunsthochschulen Chinas studieren zu können, wurde bald getrübt. So konnte er

61 Fang Lijun, Remembrances, in: The Japan Foundation Forum (Hg.), Human Images in an uncertain Age, Kat. Ausst., Tokyo, 1996, S.89.

62 Ebenda S. 91.

zwar die Studienzeit nutzen, um wichtige Kontakte zu knüpfen, stieß aber auch hier bald an die Grenzen des starr gegliederten Ausbildungssystems und sah kein Potenzial, seine Kreativität auszuloten, was folgendes Zitat von ihm unterstreicht: „Before I arrived at the academy, almost all of the teachers there were big names to me. We had all copied their works. But once I stepped into the school and drew closer to these artists, I found that their works began to lose their charm. My attitude towards art became confused.“⁶³

Fang begann nun selbstständig und abseits des vorgeschriebenen Lehrplans zu experimentieren und er entwickelte bald seine eigene, mitunter sehr befremdende Bildsprache, die, trotz oder gerade wegen der optischen Wirkungskraft, zunächst eine gewisse Verständnislosigkeit beim Betrachter auslösen kann.

Bereits ab 1988 kreierte Fang Lijun einen Typus „Mensch“, den entindividualisierten „Glatzköpfigen“, der im Laufe der Jahre zum Markenzeichen des Künstlers avancierte und der nun vor immer neuen Hintergründen als Protagonist seiner Werke positioniert wird.

Oil Painting, III, 1988 (Abb. 12) Die uniformen Kahlköpfigen, mit ihren erstarrten Gesichtern, dem leicht geöffneten Mund und den tief liegenden Augen, vermitteln den Eindruck von orientierungslosen „Verrückten“, die wie ferngesteuert auf den Betrachter zu schreiten. Der Weg, den sie beschreiten, ist steinig und hügelig und selbst die Mauer, die einst als Schutz gegen Eindringlinge von außen errichtet wurde, ist nur mehr in Resten vorhanden. Ihr völliges Ausgeliefertsein nehmen sie scheinbar willenlos und kraftlos hin, als hätten sie die Fähigkeit zu spüren, zu fühlen und zu handeln verloren.

Das in Grisaille-Technik angefertigte Bild erstickt durch seine Grau-in-Grau-Tonigkeit jeden Hauch von Leben, wodurch die bedrückende und düstere Stimmung eine noch größere Steigerung erfährt.

Mit der in den Anfängen seiner Malereien und Zeichnungen dominierenden Grautonigkeit reagiert Fang Lijun künstlerisch auf eine resignative „monochrome“ Grundstimmung, die angesichts des rigiden politischen und sozialen Systems in China zu spüren war.

Noch vor dem Ereignis am Tiananmen-Platz am 4. Juni 1989 gelang es Fang Lijun, durch seine Bekanntschaft mit Li Xianting, der als Ausstellungsorganisor

63 Karen Smith, *Nine Lives – the Birth of Avant-Garde-Art in New China*, Zürich, 2005, S.138.

und Kurator tätig war, an der „China/Avant-Garde“ Ausstellung im Februar 1989 teilzunehmen, was einen weiteren wichtigen Schritt für die Entwicklung seiner künstlerischen Karriere darstellte.

Im selben Jahr konnte er, wenn auch unter schwierigen Bedingungen, seinen Abschluss an der Kunstakademie machen. Auch wenn Fang Lijun politisch nicht aktiv war, kommen die Verbitterung und der Schock über die Zerschlagung der Demokratiebewegung am 4. Juni in seinen Bildern zur Geltung.

Fang Lijun geht es in seiner Arbeit um die grundlegenden Befindlichkeiten des einzelnen Menschen als Individuum in der Massengesellschaft und er versucht, innere Gefühle wie Wut und Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck zu bringen.

Es folgt eine Serie von weiteren „Glatzköpfen“, die in ihrer Ausdruckslosigkeit, in der Gestik und der Statuarik ihrer Bewegungen sinnbildlich für den lähmenden Stillstand und die verlorenen Hoffnungen stehen.

In absoluter Gelassenheit, mit einem schelmischen Grinsen oder einem süffisanten Lächeln um die Lippen, werden zwei Männer in extremer Nahsicht dem Betrachter gegenübergestellt. (Abb. 10). Diese markante Mimik reflektiert die Grundstimmung der Jugendkultur nach 1989, die unter dem bereits genannten Begriff „*liumang*“ zusammengefasst wird und für ein unkonventionelles Dahinleben, ohne dabei Werte und Ideale zu verfolgen, steht. Die Passivität der Figuren, die weder durch Blicke oder Gestik miteinander verbunden sind, verdeutlichen die innerliche Distanz und Emotionslosigkeit dieser Subkultur gegenüber den gesellschaftlich auferlegten Normen.

Der geschichtsträchtige Ort, vor dem die beiden Männer stehen, verweist symbolisch auf den heroischen Abwehrkampf der hoffnungslos unterlegenen chinesischen Soldaten gegen die Japaner 1937 auf der Marco-Polo-Brücke bei Peking. Dieser Zwischenfall, der mit einem grauenhaften Massaker endete, hätte sich nach Meinung der Historiker bzw. der internationalen Presse letztendlich wohl vermeiden lassen, wäre China nicht gerade in einen brutalen Bürgerkrieg verwickelt gewesen. „Im Grunde genommen vermittelt der heroische Kampf an Pekings berühmtester Brücke nur einmal mehr die Lehre, dass auch die mutigste Selbstaufopferung nichts bewirken kann, wenn die Führung versagt.“⁶⁴

64 In: Neue Zürcher Zeitung, 30.05.2005.

Den beiden Männern scheint der Kampfgeist verloren gegangen zu sein. Ihre resignative Gleichgültigkeit erfährt eine zusätzliche Steigerung durch den neutralen monochromen Farbauftrag.

Geng Jianyi (geb. 1962), ein Mitbegründer der „Teich-Gruppe“ in Hangzhou in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, erweckte bereits 1987 mit seinem Werk „The Second Situation“ großes Aufsehen in der chinesischen Kunstlandschaft (Abb. 13). Die stereotypen Figuren zeigen hysterisch lachende Köpfe in fast fotorealistischer Manier. Sie stehen als Symbol für eine Falschheit, eine Scheinheiligkeit (zwischen)menschlicher Beziehungen und verweisen somit auf eine gesamtgesellschaftliche Problematik. Entstanden sind sie aus anti-akademischen Beweggründen, als eine Antwort auf eine zurückgewiesene Abschlussarbeit des Künstlers 1985, mit der er bei der Prüfungskommission auf heftigen Widerstand stieß mit der Begründung seiner Kritiker, das Kunstwerk vermöge keine „positiven“ Inhalte zu vermitteln.⁶⁵ Die aus einem dunklen Hintergrund hervortretenden, Grimassen schneidenden, monochromen Glatzköpfe scheinen jeglicher Identität enthoben zu sein. Ihre Gesichter erhalten trotz der klaren Konturierung etwas Unbestimmtes und werden zu Schemen reduziert. Erst bei eingehender Betrachtung können feine Unterschiede zwischen den einzelnen Köpfen wahrgenommen werden. Geng hebt den Wert jedes Einzelnen aus der Masse hervor und verleiht den Gesichtern dadurch eine Individualität. Die Parallelen zu Fang Lijuns monochromen Frühwerken sind zwar augenscheinlich, erfahren jedoch eine andere Ausrichtung.

Im Dezember 1993 veröffentlichte das New York Times Magazine als Coverbild eine Arbeit von Fang Lijun mit dem Titel: „Not Just a Yawn but the Howl That Could Free China“⁶⁶ (Abb. 14).

Die Darstellung zeigt das riesige Porträt eines Glatzköpfigen im Vordergrund des Bildes, der seinen Mund weit geöffnet hat und dabei zu gähnen oder laut zu schreien scheint. Im Hintergrund befinden sich bedrohlich wirkende Männer,

65 Hans von Dijk, Geng Jianyi, in: Wolfer Pöhlmann (1993) S. 121.

66 Andrew Salomon, Their Irony, Humor (and Art) Can Save China, in: The New York Times Magazine, New York, Dez. 19, 1993. S 42 ff

Menschenfiguren ohne individualistische Züge, die an eine geklonte, manipulierte Masse erinnern.

Der kahl geschorene Typus einer männlichen Figur ruft beim westlichen Betrachter eher negative Assoziationen hervor und erinnert stark an „Skinheads“, jener heterogenen, jugendlichen Subkultur, die besonders wegen ihrer Gewaltbereitschaft immer wieder für Schlagzeilen sorgt.

Li Xianting, der als Sprachrohr vieler moderner chinesischer KünstlerInnen gilt, erklärt Fangs Glatzköpfe mit dem Terminus „*popi*“, eine Bezeichnung, die aus der chinesischen Volkskultur entlehnt ist und die Bedeutung von Scherzen, Spaß machen und freizügigem Benehmen hat.⁶⁷

„*Popi*“ ist auch eine Form von spiritueller Selbstbefreiung und bezieht sich auf traditionelle Vorgehensweisen chinesischer Intellektueller, die, besonders in Zeiten politischer Unterdrückung, darauf mit Formmitteln der Heiterkeit, ja Ironie antworteten, um sich zu befreien. Li Xianting verweist in diesem Zusammenhang auf ein berühmtes Meisterwerk, das „*Shi Shuo Xin Yu*“, aus der Wei- (220 – 265 n. Chr.) und der Jin-Dynastie (265 – 420 n. Chr.). In dieser Anekdotensammlung berühmter chinesischer Autoren wurden Berichte, Worte und Gedanken gesammelt, unter denen auch zahlreiche Beispiele für den Prozess der Selbstbefreiung durch Selbstironie zu finden sind.⁶⁸

Das Verhalten eines Spaßmachers oder Schelmes zur Befreiung von einem gesellschaftspolitischen System der Unterdrückung, wird von Lin Yutang (1895 – 1976), einem berühmten chinesischen Schriftsteller, der auch einige Zeit in den USA und Deutschland studierte und lebte, wie folgt beschrieben: „Today when liberal freedoms and individual freedoms are threatened, perhaps only the rogue (Schelm, Spitzbub) or the spirit of the rogue can liberate us, so that we do not all end up as disciplined, obedient, and regimented soldiers in the same uniform and with the same rank and number in the one big army.... Rogue are the last and most fearsome enemy of dictatorship. At present, the survival of all cultures relies on the spirit of rogue.“⁶⁹

Fang Lijuns glatzköpfige „*Popi*“ sind die ironische und schelmische Antwort des Künstlers auf den staatlich verordneten Transformationsprozess zur modernen

67 He Xiangning (Hg.) (2002), S. 207.

68 Ebenda S. 208.

69 Tonny Daalder, Fang Lijun, Kat. Ausst., Stedelijk Museum Amsterdam, 28.2.1998-13.4.1998, S. 7.

chinesischen Gesellschaft. Die entindividualisierten Köpfe lassen keine Differenzierung ihres Alter oder ihrer Herkunft zu, sondern werden zu Menschen einer anonymen Masse.

Ihr eingefrorener und erstarrter Gesichtsausdruck lässt kaum eine Deutung auf ihr psychisches Befinden aufkommen. Das Gähnen oder Schreien des Mannes kann sowohl als Metapher für die Langeweile der genussüchtigen Jugendkultur als auch als Aufschrei einer sich befreien wollenden Gesellschaft, wie es Salomon im New York Times Magazine betitelt hat, gelesen werden. Die Physiognomien der Glatzköpfigen erfahren eine rasche Veränderung im Schaffen des Künstlers: Einmal sind es grinsende Gesichter, die uns frech entgegen blicken (Abb. 15), dann wiederum bestimmt ein erstaunter, leicht desillusionierter Ausdruck die Gesichter. Sie alle erwecken jedoch ein Gefühl von Unbehagen und innerer Kälte, da sie weder durch Handlungen noch Blicke miteinander verbunden, nur auf formaler Ebene aufeinander bezogen sind.

Der glatte, unexpressive Farbauftrag, aufgebaut aus einem kalten, leuchtenden Blau erzeugt eine kühle und distanzierte Atmosphäre im Bild und bildet einen starken Kontrast zum knalligen Rosa des Inkarnats.

„Diese Fleischfarbe“, wie sie international bezeichnet und industriell hergestellt wird, verwendet Fang Lijun direkt aus der Tube und setzt damit einen Protest gegenüber dem Diktat einer Vereinheitlichung jedes Individuums: „Wenn das auf das Auge absurd wirkt, so erinnert es uns daran, wie absurd viele unsere Vorstellungen sind, die wir für selbstverständlich halten; denn die Farbhersteller auf der ganzen Welt mischen die 'Fleischfarbe' nur deshalb auf diese Weise, weil die überwältigende Mehrheit der Menschen auf der ganzen Welt glaubt, dass Fleischfarbe so aussieht“⁷⁰

Ab 1993 wird die unendliche Ausdehnung des Himmelsblaus mit weißen Wolken von dem Element Wasser als Hintergrundmotiv abgelöst.

Wasser zu malen stellte für Fang Lijun eine große technische Herausforderung dar und wird nun in verschiedenen Ausführungen zum zentralen Thema seiner Bilder. Fang spielt mit den visuellen Effekten dieses Elements. Er stellt den Menschen in allen möglichen Erscheinungsformen in Verbindung mit Wasser dar. Das Wasser

70 Juliane Noth, Fang Lijun, in: Wolfer Pöhlmann (1993), S. 113.

steht als Metapher für die Bewältigung des täglichen Daseins, in dem sich der Einzelne oder mehrere Personen einfach treiben lassen können oder versuchen, gegen den Strom zu schwimmen und zu riskieren dabei zu ertrinken.

Obwohl das Abbild des Menschen das zentrale Motiv in seinen Werken darstellt, sind Himmel und Wasser als kontrastierende Sinnbilder wichtig für das Verständnis seiner Bilder. Einen abgeschlossenen Raum, ohne Weiten und Tiefen, war für Fang Lijun, nach dem Ereignis des 4. Juni 1989, unerträglich zu malen. Primär ging es ihm nach 1989 darum, zuerst ein visuelles Gefühl für einen offenen Raum zu schaffen, in den er dann seine Protagonisten einfügen konnte.⁷¹ Oft agieren die Figuren dabei so, als ob sie der Raum, der sie umgibt, nichts anginge und dennoch scheinen sie die „Weite des Wassers“ und die „Ausdehnung des Himmels“ zu brauchen, um überhaupt ein „Sein“ zu erleben.

Die frühe Auseinandersetzung mit einem Unterwasserbild (Abb. 16) suggeriert das Gefühl von völliger Freiheit und Schwerelosigkeit.

Die badenden oder tauchenden Personen scheinen das Element sichtlich zu genießen und lassen ihre Körper unbeschwert im Wasser treiben. Die Dreiergruppe im Vordergrund ist in extremer Nahsicht wiedergegeben, wobei der Körper der Frau im Vordergrund eine Diagonale durch das Bild setzt. Ihr in völliger Entspannung gehaltener Körper mit den weit ausgestreckten Armen erweckt den Eindruck, als ob sie sich bewusst dem Treiben im Wasser, vielleicht einem Sinken, ausliefert. Einen etwas hilflosen Eindruck macht die männliche Figur, die von der rechten oberen Ecke des Bildes, in völlig verdrehter Körperhaltung, mit schief geneigtem Kopf und leicht geöffnetem Mund, in das Wasser taucht. Am linken Rand des Bildes wird die Dreiergruppe von der Rückenansicht einer Frau, deren Kopf nicht sichtbar aus dem Wasser ragt, abgeschlossen. Eine weitere Person mit weit nach vorne geöffneten Armen und einem lachenden Gesicht stößt abseits der Gruppe aus der Tiefe des Wassers auf die Gruppe zu.

In dieser frühen Auseinandersetzung mit Wasser taucht Fang Lijun seine Badenden in eine rötlich, braune Unterwasserwelt, in der die aufgelockerte

71 He Xiangning (Hg.) (2002), S.246.

Atmosphäre, durch das Spiel von Licht und Schatten, hervorgehoben von den einfallenden Sonnenstrahlen, noch gesteigert wird.

Fang Lijun zeigt in diesem Werk eines Schwimmenden (Abb. 17) seine künstlerische Fertigkeit in der Darstellung von Wasser. Die seidig glatte Wasseroberfläche umfängt den Schwimmenden fast zärtlich. In extremer Aufsicht schwebt der völlig Nackte, am Rücken schwimmende Badende, wie vom unteren Bildrand weg. Dabei ragt nur sein Kopf, den Blick auf den Betrachter gerichtet, zur Hälfte aus dem Wasser heraus.

Doch nicht immer sind Fangs Wasserbilder von dieser kompositorischen Ruhe und Ausgeglichenheit geprägt. Besonders in seinen Holzschnitten kämpfen die Schwimmenden gegen das Ertrinken an und das Wasser wird zu einer lebensbedrohenden Gefahr.

Ab Mitte der 1990er Jahre arbeitet Fang Lijun im Medium der alten chinesischen Technik des Holzschnitts. Die formalen Charakteristika des Holzschnitts werden in die Malerei übertragen, dies wird sowohl in der Wahl des Motivs als auch in der Ikonografie offensichtlich. In den monumentalen Papierarbeiten thematisiert er den menschlichen Überlebenskampf im Spannungsverhältnis von Individuum und Masse.

Mit einigen energischen Linien versinnbildlicht Fang Lijun die das Wasser kennzeichnende Formlosigkeit (Abb. 18). Aus der Masse des Wassers ragt, in der Mitte des Bildes, der Kopf eines beinahe Ertrinkenden nur mehr bis zur Hälfte heraus. Sein zu einem Schrei weit aufgerissener Mund ist bereits mit Wasser gefüllt und der Körper nur mehr als eine im Wasser verschwindende Silhouette erkennbar. Die Farbigkeit des Bildes und die Darstellung des für Fang charakteristischen Glatzköpfigen erinnern formal an seine Frühwerke. Das Bedrohliche, das in seinen Frühwerken durch die beklemmende Körpersprache der Männer zum Ausdruck kommt, ist hier durch das Ohnmachtsgefühl des Ertrinkens ersetzt worden. Die Ausweglosigkeit kurz vor dem Ertrinken lässt sich am Gesichtsausdruck, speziell an den Stirnfalten, ablesen und wirkt nun nicht mehr inszeniert. Die Komposition aus Linien und Flächen mit reduzierter Farbgebung verleiht dem Bild einen stark grafischen Charakter.

Seit 2000 lebt und arbeitet Fang Lijun abwechselnd in Peking und Dali. Dali liegt in der südwestlichen Provinz Yunnan und bietet, umgeben von dem Cangshan-Gebirge, am idyllischen Erhai See gelegen, einen wunderbaren Ausgleich zur belebten Metropole Pekings.

Fang Lijun richtete sich in Dali sein Atelier in einer ehemaligen Futtermittelfabrik ein. Verbunden mit dem Ortswechsel entstanden abseits der Metropole Bilder mit veränderter Farbgebung und neuen Motiven.

Wichtige Anregungen für die neue Farb- und Motivwahl sind, abgesehen von der bizarren Landschaft um Dali, die Volkskunst der in Dali lebenden Minderheit der Bai, die sich durch leuchtende, frische Farben auszeichnet.

Fang Lijun's Formenkanon orientiert sich zunehmend an der traditionellen chinesischen Ikonografie. Naturmotive wie Blumen, Berge und bewölkter Himmel werden nun völlig isoliert oder auch mit Gruppen von Menschen dargestellt (Abb. 19).

Behutsam eingebettet in einer Rosenblüte schwebt eine Personengruppe von zwei Erwachsenen und vier Kindern über die zerklüfteten Berge hinweg. Mit ihren strahlenden Gesichtern und gefalteten Händen erwecken sie den Eindruck von Harmonie und Glückseligkeit. Selbst die imposante Berglandschaft, die teilweise von aufkommenden Wolken verschleiert wird, hat nichts Bedrohliches mehr, sondern scheint im Einklang mit den Menschen zu stehen. Der in gedämpften Rosatönen dargestellte Blütenkopf, der die Familie in seinem Inneren birgt, kontrastiert stark mit der sie umgebenden blau-grauen Natur- und Himmelslandschaft.

Die Blume, die ja eigentlich als ein Sinnbild für das Schöne steht, ist in Fang Lijuns Bildern vielmehr als ein Widerspruch zur Realität zu lesen, in der das Schöne zwar gepriesen wird, gleichzeitig jedoch die andere, dunkle Seite verborgen ist. „Human nature is a patch of soil where both flowers and poisonous weeds grow. But people only want to see flowers, and often flowers are all that they are shown.“⁷²

Diese Widersprüchlichkeit wird besonders in den typisierten Gesichtern seiner Protagonisten augenscheinlich (Abb. 20).

72 Per Hovdenakk, Fang Lijun and his art, in: Tonny Daalder (1998), S.12.

Der Gesichtsausdruck der marionettenartigen Figuren wirkt wie eine aufgesetzte Maske, hinter der eine andere Wahrheit lauert. Ihre Erscheinung entspricht einer Halluzination, fröhlich und sorglos, mit vielen bunten Blüten, die die Figuren wie Luftballons begleiten, schwebt die desillusionierte Gruppe über den Wogen des Wassers vor einem bedeckten Himmel. Sie sind in ihren Bewegungen erstarrt und mit einem auf ihren Gesichtern eingefrorenen Lächeln dargestellt. Einige von ihnen tragen das rote Halstuch der jungen Pioniere, ein Symbol aus der kommunistischen Vergangenheit. Konfrontiert mit dem China von heute, welches geprägt ist von dem neuen wirtschaftlichen Aufschwung, schweben sie einer ungewissen Zeit entgegen.

Der Künstler führt mit dem gewählten Hochformat den Blick des Betrachters nicht in die Tiefe, er organisiert den Raum in zwei Zonen wodurch der Nahbereich des Vordergrundes an Bedeutung gewinnt. Die Horizontlinie teilt den Raum in zwei flache Zonen über die schablonenhaft Figuren und Blüten verteilt sind. Die männlichen Gestalten wirken flach und dem Raum enthoben, fast wie Versatzstücke sind Figuren und Blüten vor dem Hintergrund geschoben.

Fang Lijuns Bilder sind Reflexionen über eine schwierige Vergangenheit, erlauben aber gleichzeitig einen Blick in die Zukunft, in der es auch Hoffnung zu geben scheint (Abb.21). Ein von einer riesigen Hand behutsam gehaltener Säugling reckt und streckt sich einer von tosenden Wellen beherrschten Wasserlandschaft entgegen. Das in der Hand liegende Neugeborene ahnt noch nichts von der unwirtlichen Welt, in die es hineingeboren wurde. Symbolhaft kann es für den Anfang einer neuen Generation stehen, die erst lernen muss, sich in einer Welt voller Reize, Gefahren und Schwierigkeiten zu behaupten.

Fang Lijun ist es trotz der schwierigen Situation, in der er als unabhängiger, junger Künstler 1989 angefangen hat gelungen, sich mittlerweile durch seine Kunst einen internationalen Namen zu machen. Inzwischen gilt er als einer der erfolgreichsten zeitgenössischen chinesischen Künstler und seine Bilder werden um Hunderttausende Dollar ersteigert.

Schon seit dem Beginn seiner Karriere galt Fang Lijun als Trendsetter. Er war einer der ersten „neuen“ chinesischen Künstler, denen es gelungen ist, eine große

Einzelausstellung in einem bedeutenden Museum im Ausland zu erhalten⁷³. Mittlerweile ist er immer wieder an zahlreiche Ausstellungen im Ausland, wie auch in China beteiligt.

Fang ist als Künstler seinen Ambitionen neben seinem Gefühl für die Veränderungen des Landes und der darin lebenden Menschen darin, immer treu geblieben. Die Stärke seiner Kunst liegt in der Fähigkeit, durch eine poetische und metaphorische Sprache „belehrend“ zu wirken und darauf zu hinweisen, was passiert, wenn der einzelne Mensch in der Masse der Gesellschaft untergeht, wenn die Individuen einer Gesellschaft sich entscheiden, sich den vorgeschriebenen Idealen anzupassen.

In einer seiner jüngsten Arbeiten „2008 Spring“, 2008 (Abb. 22) hält er der Gesellschaft einen Spiegel vor Augen und deutet gleichzeitig eine Warnung an. Ein mit seinen typisch entindividualisierten, glatzköpfigen Menschen überfülltes Boot, strebt auf leicht bewegter See, von zahlreichen Insekten umgeben, der Sonne entgegen. In der Mitte der Sonne entspringt ein Porträt Mao Zedongs, der von dieser geblendet und wie von einem Nimbus umgeben, die Augen geschlossen hat. Fang Lijun verweist auf die Kulturrevolution. Eine Zeit, in der eine ganze Gesellschaft blind ihrem Führer gefolgt ist und nur wenige es gewagt haben, das starre System zu hinterfragen.

3.2. Yu Hong (geb. 1966, Xian, Shaanxi Provinz, China)

Yu Hong begann sich bereits in jungen Jahren mit der Malerei, und insbesondere mit dem Malen von menschlichen Figuren, auseinanderzusetzen. Ein wichtiger und wegweisender Impuls war der Beruf der Mutter, die sich als Malerin in den 1970er Jahren, einer Zeit, in welcher der sozialistische Realismus als einzige ästhetische Doktrin in der Malerei akzeptiert wurde, auf propagandistische Figurenmalerei spezialisierte. Auf einer Kinderzeichnung Yu Hongs aus dem Jahr 1972 lassen sich die, für diese heroischen Darstellungen typischen Stilmerkmale deutlich wiederfinden (Abb. 23). Die heldenhafte und kampfbereite Körpersprache ihrer Soldaten erinnert an Szenen der Revolutionsepen, die während der Kulturrevolution aufgeführt und in denen Arbeiter, Bauern und

73 „Fang Lijun: Human Images in an Uncertain Age“, Japan Foundation Forum, Ausstellung. Tokyo, November – Dezember, 1996.

Soldaten zu Helden stilisiert wurden.

1980 trat sie in die „Fine Arts High School“ in Beijing ein, wo sie eine fundierte Ausbildung in verschiedenen Kunststilen erfuhr, jedoch aufgrund ihrer Jugend und Unerfahrenheit nie zu den besten StudentInnen gehörte und wenig Anerkennung fand.⁷⁴

Erst nach der Aufnahme in die Kunsthochschule in Beijing (CAFA), 1984, wurde ihr künstlerisches Talent erkannt und sie begann Selbstvertrauen in ihre malerischen Fähigkeiten zu entwickeln: „One of the best things the academy gave me was confidence... I was considered among the best art students...this confidence was crucial to me, otherwise I would have always had to worry about other people's opinion about my work. That would be the end of an artist.“⁷⁵

1988 machte sie ihren Abschluss an der Kunstakademie. Von dieser Zeit an traten Abbildungen von Frauen in den Vordergrund ihres Schaffens. In ihrer ersten Einzelausstellung, 1990⁷⁶, setzte sie das Hauptaugenmerk auf Frauenportraits in modischer Kleidung, die zum Teil aus Elementen der Werbe- und Modebranche inspiriert waren (Abb. 24). Yu Hong wollte damit das Aufkommen eines neuen Stilbewusstseins von jungen Frauen in China signalisieren, die nun, freizügiger als Frauen der vorigen Generation, ihr Äußeres bestimmen konnten. Ihrem eigentlichen Bestreben, ein neues Image modebewusster und glamouröser Frauen aufzuzeigen, die gleichzeitig ein unabhängiges und starkes Frauenbild Chinas repräsentieren sollten, konnte sie mit ihren ersten Versuchen von Frauenbildern schon bald nicht mehr gerecht werden: „... ironically this effort made the paintings seem empty; there was something about the figures that made them detached from their environment.“⁷⁷

Bereits in ihren Arbeiten wie „Model“ 1992 (Abb. 25) und „Happy Times“ (Abb. 26), versucht sie, durch die Darstellung von realistischen Frauenportraits in einer unnatürlichen Farbigkeit und surrealen Umgebung, das stereotype Frauenbild aufzubrechen.

Grotesk und bizarr erscheinen die geschlechtslosen, sich gegenseitig kopierenden

74 Yu Hong, Zero Gravity, in: Wu Hung (Hg.), Transience Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century, Chicago, 1999, S. 142.

75 Ebenda S.142.

76 Gallery of Central Academy of Fine Arts, Beijing

77 Wu Hung (1999), S. 144.

Mannequins, Fotomodelle, die populäre, westliche Modetrends imitieren und dadurch einen Mangel an Individualität und Selbstbewusstsein suggerieren.

Die fröhlichen und ausgelassenen Frauen der zweiten Arbeit strahlen einerseits Lebensfreude und jugendlichen Leichtsinn aus, erzeugen jedoch andererseits, durch ihre monochromen pinken Körper, ein Gefühl von Befremdung. Indem Yu Hong ihrem Äußeren eine „Andersfarbigkeit“ verleiht, schafft sie es, eine gewisse Distanz zwischen Subjekt und Betrachter herzustellen, wodurch die Personen den gängigen Klischeevorstellungen eines Frauenideals entzogen werden.

Ab Mitte der 1990er Jahre werden die formal surrealen Aspekte in Yu Hongs Werken kontinuierlich von einer Hinwendung zum „reinen Realismus“ abgelöst. In dieser neuen Schaffensphase beschäftigt sie sich mit der Stellung der Frau in einer sich rasant verändernden chinesischen Gesellschaft.

Zwei einschneidende und wegweisende Impulse für diese Auseinandersetzung waren zum einen die Geburt ihrer Tochter, Liu Wa im Jahr 1994, zum anderen die 4. UN-Weltfrauenkonferenz in Beijing 1995, in der die Gleichstellung von Frauen in China öffentlich diskutiert wurde.

Während des kommunistischen Regimes war die Gleichstellung von Frauen mit dem männlichen Geschlecht geradezu eine Doktrin: „Die Frauen können die Hälfte des Himmels tragen, was die Genossen können, können auch die Genossinnen“. Damit untermauerte Mao nicht nur die moralische Legitimation der Partei, sondern auch die Idee, ein neues, modernes Menschenbild schaffen zu wollen. Im Vergleich zum „feudalen Erbe“ der konfuzianisch-konservativen Tradition, von der sich die kommunistische Ordnung zu befreien versuchte, erfuhr die Stellung der Frau in der Gesellschaft eine „Emanzipation“, dafür aber auch ein hohes Ausmaß an staatlicher Kontrolle im privaten, wie auch im öffentlichen Leben. Diese „Emanzipationsbewegung“, die nicht von den Frauen selbst hervorgerufen, sondern von oben verordnet worden war bedeutete, dass der Staat direkten Einfluss auf die Privatsphäre der Frau wie Familie, Familienplanung und Arbeit in der Kommune ausüben konnte. Frauen erhielten zwar dadurch eine höhere Beteiligung am Arbeitsmarkt, waren aber im öffentlich-politischen Diskurs gegenüber den Männern nicht gleichberechtigt.

Auch nach den wirtschaftlichen Reformen und sozialen Veränderungen im Zuge der Öffnungspolitik konnte das traditionelle Frauenbild in China nicht

überwunden werden. Die Widersprüche zwischen dem „befreiten“ Individuum nach westlichem Vorbild und der strengen Ordnung einer neo-konfuzianischen Familientradition sind gerade in der heutigen Zeit spürbar. Marktreform und Liberalisierung haben zwar neue Berufsfelder geschaffen und für Frauen neue Erwerbs- und Karrieremöglichkeiten ermöglicht, jedoch wurde der Druck auf die Frauen, Familie und Karriere gleichzeitig zu meistern dadurch weiter erhöht.

Yu Hong, die selbst für ihre Karriere hart und schwer arbeiten musste, machte nach der Geburt ihrer Tochter die Erfahrung, was „Gleichberechtigung“ für Frauen mit Familie, Kind und Beruf in Wirklichkeit bedeutete: „When I grew up, all through my education we were told that girls are the equals of men... It has been a communist precept. But it is not true.... When I grew up, when I had a baby, a family, then I realized the story is very different. Society does have different expectations for women.“⁷⁸

Nach der Geburt ihrer Tochter wird das Selbstbildnis zum Hauptthema ihrer Malerei. Mit dieser neuen Lebensphase begann sie sich für das Heranwachsen und der Entwicklung von Frauen zu interessieren. In einer Serie von 45 Ölgemälden, mit dem Titel: „Augenzeugen des Wachstums“ (1999 – 2001), kopierte sie im Stil der realistischen Ölmalerei Fotografien aus den Jahren ihres Heranwachsens und zeigte parallel dazu die Entwicklungsjahre ihrer Tochter Liu Wa auf.

Durch das Abmalen der Fotografien konnte die Künstlerin, ihre eigene persönliche Geschichte und die ihrer Tochter aufzeigen und dadurch Erinnerungen und Gefühle ins Bild einfließen lassen: „For me, having a photo album filled with images is meaningless. Only if I go through the process of choosing photographs and painting them, I add memory and emotion to it.“⁷⁹

Die Fotografie, so schrieb Roland Barthes, kann real Gewesenes reproduzieren, aber nicht dessen Bedeutung. „... was die Fotografie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: Sie wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wird wiederholen können.“⁸⁰

Erst durch die Wiedergabe der Fotografien in der Malerei versinnbildlichte Yu

78 Jean Marc Decrop, Interview with Yu Hong, in: Jean Marc Decrop (Hg.), Yu Hong, Hong Kong, 2006, S. 6.

79 Xenia Tetmajer von Przewa, Yu Hong's Witness to Growth: Historic Determination and Individual Contingency, in: Yishu Journal of Contemporary Chinese Art, September 2003, Taiwan, S. 36.

80 Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt, 1985, S.12.

Hong ihre persönliche Geschichte und die ihrer Tochter und schuf daraus eine visuelle Verbindung zur gelebten Realität.

Die Gegenüberstellung der Abbildungen von Yu Hong und Liu Wa im selben Alter unterstreichen die Grundidee der Künstlerin (Abb. 27 u. 28).

„Yu Hong zwei Jahre alt“, zeigt sie herausgeputzt in einem roten Kleid, geschmückt mit einem Abzeichen auf dem Mao Zedong abgebildet ist. Diese Darstellung des Vorsitzenden Maos ist aus dem berühmten Gemälde „Chairman Mao on His Way to Anyuan“ (1967) des Künstlers Liu Chunhua entnommen worden und wurde im ganzen Land während der Kulturrevolution als Vorlage für zahlreiche Kopien verwendet.⁸¹ Voller Stolz und Zufriedenheit trägt das kleine Mädchen ihr Abzeichen und schreitet fröhlich und ausgelassen an der Hand ihrer Mutter.

Bei ihrer ersten Ausstellung von „Augenzeugen des Wachstums“⁸² platzierte Yu Hong jeweils links neben die Bilder Fotografien, die aus chinesischen Zeitungen entnommen wurden. Sie dienten als historische Quelle der politischen und sozialen Situation, die in China zu diesem Zeitpunkt herrschte. Durch die Gegenüberstellung von kollektiven Ereignissen mit Momenten aus dem persönlichen Leben der Künstlerin wird die Relation von äußerer und innerer Wahrnehmung noch gesteigert. „It is only when we can articulate the difference that lies between the narrative that the paintings construct by themselves in contrast with the narrative they construct in relation to the photographs that we can really begin to grasp the universality of human experience that the paintings convey.“⁸³ Authentizität und Zeitspanne kommen auch dadurch zum Ausdruck, dass Yu Hong das Format dieser Zeitungsausschnitte der Größe der Bilder anpasste.

Neben dem Bild „Yu Hong zwei Jahre alt“ hat die Künstlerin ein Foto aus China Pictorial⁸⁴ mit dem Titel: „In Celebration of the Publishing of the Oil Painting Chairman Mao on His Way to Anyuan“ platziert. (Abb. 29) Die Menschen auf diesem Foto halten stolz und mit strahlenden, lachenden Gesichtern Maos Abbild in den Händen und teilen dieselbe naive Erregung wie die kleinen Yu Hong beim

81 Vgl.: Julia Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China 1949-1979*, University of California Press, 1994, S. 338-40.

82 *Witness to Growth*, The East Modern Art Center, Peking, China, 2002.

83 Nicole Hess, *Witness to Growth: Yu Hong*, Kat. Ausst., Beijing, 2002, S. 88.

84 *China Pictorial*, Nr. 9, 1968, S. 13.

Tragen ihres Abzeichens.

Im Gegensatz dazu zeigt sich die Mutter Yu Hongs, Gao Zhenmei, weniger enthusiastisch. Gao Zhenmeis Blick ist ernst und es lassen sich Besorgnis und Angst von ihrem Gesichtsausdruck ablesen. Sie selbst trägt ebenfalls das Abzeichen, welches aber wesentlich kleiner als das ihrer Tochter ist.

Durch den Widerspruch der kleinen Yu Hong mit dem großen Abzeichen und der erwachsenen Mutter, die ihr kleines pflichtbewusst trägt, verweist die Künstlerin auf verschiedene Empfindungen von Menschen hinsichtlich ihrer momentanen Geschichte. Yu Hong als kleines Mädchen weiß noch nicht, was die Kulturrevolution bedeutet. Ihre Mutter hingegen, die selbst Malerin und Intellektuelle war, wusste, dass nun eine neue turbulente Phase in der Geschichte Chinas auf sie zukommen wird, die für sie schmerzhaft werden könnte, der sie sich aber nicht entziehen kann.

Das Vergleichsbild, „Liu Wa zwei Jahre alt“, zeigt das kleine Mädchen, tief und fest in einem modernen Bürosessel schlafend. Auf der Wand hinter ihr hängt ein riesiges Portrait von Mao Zedong. Dasselbe Bild, das während der Kulturrevolution milliardenfach kopiert wurde und auch heute noch über dem Eingangstor des Kaiserpalastes am Tiananmen-Platz hängt.

In den frühen 1990er Jahren erfuhr Maos Portrait in China eine Neuinszenierung als populäres Handelsobjekt, vergleichbar mit dem Phänomen der Verehrung von Berühmtheiten und Stars in der westlichen Welt.

Viele Händler verkaufen Mao-Devotionalien als Souvenirs und sie erhielten den Status, als Glücksbringersymbol zu gelten. Ein Mao-Talisman ist oft in Autos zu finden, um vor Unfällen zu schützen, sein Abbild wird zu Hemdknöpfen verarbeitet und bei manchen Uhren wirkt Maos grüßender Arm als Sekundenzeiger. Das zu Lebzeiten unangreifbare Symbol der Revolution lässt sich nun ungehindert instrumentalisieren. Diese Instrumentalisierung von propagandistischen Medien zu einer Handelsware zeugt von einem komplexen Wandel des Denkansatzes innerhalb einer Generation.

Yu Hong macht hier ironisch auf die Renaissance eines neu erstandenen Mao-Kultes aufmerksam. Die kleine Liu Wa könnte sich nicht weniger für das riesige Abbild des Vorsitzenden interessieren. Für sie ist es einfach ein Gesicht auf einem Bild, mit dem sie zwar täglich konfrontiert ist, aber dessen Bedeutung sie nicht

einmal erahnen kann.

Parallel zu diesem Bild zeigt Yu Hong ein Foto aus *China Pictorial*⁸⁵, auf dem eine neu errichtete Villenanlage aus der Vorstadt Beijing zu sehen ist. Für viele Bewohner der hektischen Millionenstadt Beijings, wäre es erstrebenswert in einem noblen Vorstadtviertel wohnen zu können, aber nur wenige können es sich leisten. Die Hoffnungen und Träume der Menschen in der heutigen Zeit in China können, verglichen mit der Ära während der Kulturrevolution, in der nur der Staat und das Kollektiv das Recht hatten, Eigentum zu besitzen, nicht unterschiedlicher sein.⁸⁶

Die Vorlage zu „Yu Hong sechs Jahre alt“, 1999-2002 (Abb. 30) stammt aus dem Jahr 1972. Zu diesem Zeitpunkt war Yu Hong gerade mit ihrer Mutter aus einem kleinen Dorf nach Peking zurückgekehrt, in das Gao Zhenmei zur „Gedankenreform durch körperliche Arbeit“ oder zur "geistigen Umerziehung" geschickt worden war.

Yu Hong erinnerte sich, dass ihre Mutter die Frustration und Verbitterung, die sie in dieser Zeit durchleben musste, immer vor ihr zu verbergen suchte, um ihr eine sorglose Kindheit zu ermöglichen.⁸⁷

An einem Tisch vor ihren Büchern sitzend, blickt sie verträumt in die Ferne. Yu Hong las mit großem Eifer propagandistische Geschichten von Helden, die sich durch ihre Tapferkeit auszeichneten, und träumte selbst davon eine Heldin zu werden.⁸⁸

Die Ästhetik des Bildes erinnert an chinesische Propaganda Plakate, die während der Kulturrevolution als wichtiges Medium und Sprachrohr der kommunistischen Partei dienten. Auch Kinder und Jugendliche wurden auf diesen Plakaten für die Verbreitung der kommunistischen Idee dargestellt. Sie wurden als kleine Erwachsene mit angsterregenden und hasserfüllten Blicken inszeniert, die aktiv an der Jagd und Vernichtung der "vier alten Übel"⁸⁹ teilnahmen.

Das Plakat hinter Yu Hong zeigt zwei dieser jungen Heldinnen, die mit

85 China Pictorial, Nr. 6, 1996, S. 2.

86 Vgl.: Konrad Seitz, (2003), S.177ff

87 Xenia Tetmajer von Przewa, Yu Hong's Witness to Growth: Historic Determination and Individual Contingency, in: Yishu, September 2003, Taiwan, S. 39.

88 Ebenda.

89 Alte Ideen, alte Kultur, alte Bräuche und alte Gewohnheiten.

entschlossener und ausdrucksstarker Miene einer glorreichen Zukunft entgegen blicken. Yu Hongs verklärter Gesichtsausdruck strahlt im Gegensatz dazu noch eine gewisse Naivität aus, wie sie von einem sechsjährigen Kind nicht anders zu erwarten ist.

Das Gegenstück zu diesem Bild ist eine Fotografie aus *China Pictorial*⁹⁰, die das Treffen zwischen Mao Zedong und dem damals amtierenden amerikanischen Präsidenten Richard Nixon im Jahr 1972 dokumentiert. Dieses Zusammentreffen mit dem „Klassenfeind“ war aus kommunistischer Sichtweise gesehen konterrevolutionär, denn es war den Menschen in China indoktriniert worden, sich gegen die kapitalistische Welt aufzulehnen. Maos Einwilligung, sich mit dem amerikanischen Präsidenten zu treffen, war ein Zeichen dafür, dass er für die Erhaltung seiner Macht Unterstützung von außen brauchte und seine starre, abweisende Haltung gegenüber den kapitalistischen Ländern aufzugeben begann.

Obwohl die kleine Yu Hong noch nichts von den Auswirkungen dieses Zusammentreffens wissen konnte, wird es dennoch einen Einfluss auf ihre und die Zukunft eines ganzen Landes ausüben.

„Liu Wa sechs Jahre alt“, 1999-2002 (Abb. 31) steht in starkem Kontrast zur Darstellung „Yu Hong sechs Jahre alt“. Wir sehen hier ein kleines, fröhliches Mädchen, das inbrünstig einen großen Fußball fest umschlungen hält und dabei direkt auf den Betrachter blickt. Aufgewachsen in einer Welt, in der der Kapitalismus schon längst als Fortschritt und nicht mehr als Feindbild angesehen wird, genießt sie sichtlich eine sorglose Kindheit.

Als Gegenbild zu „Liu Wa sechs Jahre alt“ wählte Yu Hong eine Aufnahme aus einem Park in Beijing, in dem zahlreiche Menschen körperliche Aktivitäten ausüben. Mit der zunehmenden Modernisierung hatte sich auch das Freizeitverhalten in der chinesischen Bevölkerung, besonders im urbanen Raum, verändert. Sich körperlich fit zu halten, nahm für die Menschen einen besonderen Stellenwert ein. Es galt als Privileg, sich dem Luxus von Freizeitvergnügen hingeben und sich dafür Zeit nehmen zu können. Freuden dieser Art bedeuten, dass sich die Lebensqualität verbessert hat und ein höherer Lebensstandard erreicht wurde.

90 China Pictorial, Nr. 4, 1972.

Yu Hongs Bilder „Augenzeugen des Wachstums“ sind Reflexionen ihrer persönlichen Vergangenheit und Beobachtungen der „modernen“ Gegenwart. Die Protagonistinnen in ihren Serien sind ausschließlich Frauen.

Yu Hong will damit nicht nur aufzeigen, dass China hauptsächlich männlich dominiert war und ist, sondern auch, dass die konfuzianische Tradition, in der die Frau eine untergeordnete Rolle einnimmt, noch tief im Denken der Menschen in China verwurzelt ist.

Geprägt von ihrer eigenen Lebenserfahrung, versucht sie aufzuzeigen, dass der Einzelne unabänderlich geformt ist von den Erwartungen und Einflüssen der Gesellschaft, in die man hineingeboren wird und in der man aufwächst: „A baby is as that of a blank sheet of paper before an artist. While working on a piece, it is impossible to know the final outcome. It can not be controlled. Similarly, parents can not control what their children become. It is the social circumstances and time that decide.“⁹¹

2002 entstand die sechsteilige Serie von Ölbildern unter dem Titel „Routine“. Yu Hong dokumentiert sich dabei selbst bei verschiedenen, belanglosen Tätigkeiten ihrer täglichen Verrichtungen so wie beim Einkaufen am Markt oder beim Umkleiden in ihrer Wohnung. Mit diesen Serien versucht sie, die Aufmerksamkeit des Einzelnen auf die ganz banalen Dinge des Lebens zu lenken, in einer Welt, in der jeder nur noch vom wirtschaftlichen und fortschrittlichen Denken angetrieben zu sein scheint. „All six Routine paintings are about my daily life. Like most of us, I lead a life of trivialities. It is how life really is.“⁹²

Yu Hong präsentiert in ihren Bildern die einfachen Freuden und Leiden des Lebens, die wir alle kennen und erleben, dessen Wert subtil hinterfragt wird.

In ihrem Bild „Fruit Shopping“, 2002, (Abb. 32) sehen wir Yu Hong vor einem farbenprächtigen Gemüse- bzw. Obststand stehend. Mit prüfendem Blick betrachtet sie die vor ihr ausgebreitete Ware, während sich im Hintergrund der Tordurchblick auf einen Markt eröffnet, auf dem sich Menschen tummeln. Einige sitzen direkt vor dem Pfeiler des heruntergekommenen Eingangstors, dessen

91 Xenia Tetmajer von Przewa, Yu Hong's Witness to Growth: Historic Determination and Individual Contingency, in: Yishu, September 2003, Taiwan, S. 38.

92 Britta Erickson, A Woman's Life: The Art of Yu Hong, Kat. Ausst., London, 2003, S. 2.

schäbiger Eindruck durch ein loses, im Wind flatterndes Transparent noch gesteigert wird.

Die Szene erweckt einen vertrauten Eindruck und zeugt von ihrer scharfen Beobachtungsgabe, mit der sie auf einfühlsame Weise den dokumentarischen Charakter von Vergangenem und Gegenwärtigem in Verbindung zu bringen sucht.

Mit ihrem Bild „Undressing“, 2002, (Abb. 33) bietet sie dem Betrachter einen Einblick in ihre private Welt. Wir sehen die Künstlerin in ihrer Wohnung, die gerade die Arme in die Höhe streckt, um sich ein Kleidungsstück über den Kopf zu streifen. Neben ihr befindet sich ein schmaler Tisch, auf dem einige Gegenstände ausgebreitet liegen, die den Eindruck häuslicher Atmosphäre vermitteln. Parallel dazu steht ein langes, weißes Sofa, welches einen Ort des Sich-Zurückziehens und Ausspannens von der äußeren Welt, in einem intimen Bereich der Wohnung repräsentiert.

Der vertikalen Ausrichtung des Tisches folgend, sehen wir einen leicht ornamentierten Holzstuhl, der in den Raum gedreht ist und offensichtlich zu einer sich gleich dahinter befindenden Esszimmergarnitur gehört. Durch die gedeckte Farbgebung und das indirekte, in den Raum einfallende Licht, wird das Zimmer in eine dämmerige Stimmung getaucht und strahlt eine angenehme Atmosphäre aus.

Das eigene Heim signalisiert eine Welt, die von routinemäßigen Handlungsabläufen unseres täglichen Lebens geprägt ist. Abgegrenzt von der Öffentlichkeit und sich unbeobachtet fühlend, bewegen wir uns darin sicher und fühlen uns geborgen. Durch den Einblick in ihre eigenen vier Wände wird der Betrachter zum Bestandteil einer von Nähe und Distanz bestimmten Selbstinszenierung.

Noch deutlicher spürt man das Aufbrechen von räumlichen Grenzen und das Wechselspiel von privatem und öffentlichem Raum in ihrem Bild: „Me in Bed“, 2002 (Abb. 34). Das Bild ist durch einen Fensterrahmen in zwei Teile geteilt. In der unteren Hälfte blicken wir von oben auf Yu Hong, die, auf den Rücken gedreht und halb nackt, auf einem Bett liegt. In entspannter Pose, die Arme in abgewinkelter Haltung recht und links neben ihrem Kopf liegend, blickt sie dabei

direkt auf den Betrachter. Die obere Hälfte des Bildes beschreibt den Ausblick durch ein Fenster auf eine verschneite, urbane Winterlandschaft. Die Künstlerin dokumentiert das Verhältnis von „Innen und Außen“ durch die Gegenüberstellung von privater, intimer Atmosphäre, mit der öffentlichen, äußeren Welt. Sie verweist dadurch auf die Grenze Verwischung der zwischen dem, was durch äußere Umstände und Einflüsse auf den einzelnen Menschen einwirkt und dem, was dieser in seiner eigenen inneren Welt erfährt.

Yu Hongs Einblicke in ihr privates Umfeld suggerieren gleichzeitig einen Blick in die Welt der Frauen an sich. Es sind keine provokativen oder symbolisch überzeichneten Darstellungen von Frauenbildern, wie sie in der zeitgenössischen chinesischen Kunst oft zu finden sind⁹³, sondern die Künstlerin führt uns in einer direkten und verständlichen Weise Alltagsszenen vor Augen, die zum Reflektieren und Nachdenken über die eigene Wirklichkeit anregen.

Ab 2005 begann sich der Bildträger in ihren Darstellungen zu verändern und sie erhielten einen symbolischen und metaphorischen Charakter.

In der Serie „Figure and Ground“, 2005, zeigt die Künstlerin jungen Mädchen, die sich im Gymnastikunterricht verbiegen und dehnen (Abb. 35). Dargestellt sind jeweils ein bis drei Mädchen in schwarzen Trainingsanzügen vor weißem Hintergrund, die in unterschiedlichen Positionen kleine Kunststücke vollbringen. Diese Bilder, die nach Fotografien aus der Gymnastikklasse ihrer Tochter entstanden sind, haben Yu Hong dazu angeregt, über den gesellschaftlichen Druck nachzudenken, dem die jungen Mädchen bereits ausgesetzt sind, um Anerkennung zu erhalten.⁹⁴

Die scheinbar unnatürlichen Verrenkungen und Posen der Mädchen, bei denen harte Disziplin und Ausdauer Voraussetzung sind, nehmen sie offensichtlich in Kauf, um der Erwartungshaltung zu entsprechen.

Für diese Serie entschied sich die Künstlerin, auf Seide als Bildträger, zurückzugreifen, um damit eine Verbindung der neuen mit der traditionellen chinesischen Malerei herzustellen. Durch die Verwendung des kostbaren Materials verweist Yu Hong darauf, wie wertvoll und gleichzeitig verletzlich diese jungen Mädchen sind.

93 Vgl. z. B.: Cui Xiuwen (geb. 1970), Hu Xiaoyuan (geb. 1977), Kann Xuan (geb. 1972).

94 Jean Mark Decrop (2006) S. 24.

Die unterschiedlichen dynamischen, gekrümmten Körperhaltungen der Turnerinnen in ihren schwarzen Anzügen vor weißem Hintergrund rufen die Assoziation von chinesischen Schriftzeichen hervor. Auch das Erlernen der Kalligrafie erfordert viel Ausdauer und Disziplin und hat in China einen hohen Stellenwert in der Kunst.

Auch wenn die Darstellung der Mädchenkörper in ihrer Ausführung einfach und mühelos erscheint, sind sie, wie auch die Kalligrafie, ein Prozess von jahrelanger und harter Arbeit. Nur ein hohes Maß an technischen Fähigkeiten und ein gewisser Grad an Perfektion erlauben es einem, Übungen wie Kalligrafie einfach und unprätentiös erscheinen zu lassen.

Yu Hong ist mittlerweile als erfolgreiche Künstlerin, sowohl im In- wie auch im Ausland bekannt. Ihre Bilder erzielen einen beträchtlichen Marktwert. Somit ist auch sie dem „Hype“, der momentan um die zeitgenössische chinesische Kunst betrieben wird, ausgesetzt. Yu Hong versucht sich dem Druck, der dadurch für viele Künstler entsteht, nämlich gleichzeitig erfolgreich und produktiv zu sein, zu entziehen und sich auf das Wesentliche, ihre Malerei, zu konzentrieren: „... another consequence of this sudden change in the art market in China is the change it brings about in the artists themselves. They become more and more ambitious... only a few remain focused on their art. As artist we have a critical role in reflecting in and documenting it.“⁹⁵

3.3. Liu Xiaodong (geb. 1963, Jincheng, Liaomang Provinz, China)

„Der realistische Künstler meidet die Hässlichkeit nicht. Er scheidet einen hässlichen Menschen, eine hässliche Umgebung, einen hässlichen Vorgang nicht aus. Aber er belässt es auch nicht bei der Hässlichkeit, und zwar überwindet er sie in zweifacher Hinsicht. Erstens durch die Schönheit seiner Gestaltung (die nichts mit Schönfärberei oder Beschönigung zu tun hat). Zweitens dadurch, dass er Hässlichkeit als gesellschaftliches Phänomen darstellt.“⁹⁶

95 Jean Mark Decrop (2006) S. 10.

96 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt, 1967, S. 538.

Liu Xiaodong ist ein akademischer Maler im klassischen Sinn, der trotz oder gerade wegen der aufkommenden neuen Strömungen von Installations-, Konzept- Video- und Performancekunst ab dem Beginn seiner Malerkarriere (1988), dem traditionellen Medium der Ölmalerei und seinem schonungslos realistischen Stil bis heute treu geblieben ist.

Aufgewachsen in einer kleinen Stadtgemeinde in der Provinz Liaomang, begann sich sein Interesse für Malerei schon bald zu entwickeln. In jungen Jahren schrieb er sich am Kulturinstitut in Jincheng ein und bewarb sich 1980 an der Zentralakademie der Schönen Künste in Peking (CAFA), wo er 1988 seinen Abschluss in der Abteilung für chinesische, realistische Ölmalerei machte, in der er bis heute als Lehrer tätig ist.

Lius Arbeiten waren von Anfang an geprägt von einem ausdrucksstarken Realismus, mit dem er den Betrachter in einer geradezu unangenehmen Direktheit seine Malerei vor Augen führt.

In energischer und expressiver Malweise versucht er, die „wahre Natur“ des Menschen, in oft ausgeklügelten Kompositionen, zur Schau zu stellen. Dabei kreisen die Themen seiner Bilder um sein unmittelbares Umfeld – Familie und Freundes- bzw. Bekanntenkreis – sowie scheinbar banale Alltagsszenen, die durch den gesellschaftskritischen Blick des Künstlers oft einen ironischen und mitunter zynischen Beigeschmack erfahren.

In einem seiner frühen Werke „Smoker“, 1988 (Abb. 36), sehen wir zwei Männer in einem Innenraum, wobei der eine in lässiger Haltung, eine Hand in die Hosentasche gesteckt und eine Zigarette in der anderen haltend in den Vordergrund des Bildes gerückt ist, während der zweite Mann sich im Hintergrund befindet und verstohlen auf diesen blickt. Die Gesichtsfarbe des Mannes im Vordergrund weist einen sehr hellen, weiß geschminkten Teint auf und er richtet seinen Blick, der eine leichte Arroganz und Selbstsicherheit ausstrahlt, direkt auf den Betrachter. Im starken Kontrast dazu steht der Mann im Hintergrund, dessen Erscheinung formal im Schatten des überheblich wirkenden jungen Mannes zu stehen scheint.

Das ungeklärte Verhältnis dieser beiden Männer, sowie die unbehagliche Atmosphäre, die von dem Bild ausgeht, rufen beim Betrachten eine ambivalente Stimmung hervor.

Nicholas Jose hilft bei der Aufklärung des verworrenen Zusammenspiels der zwei Personen, die auf den ersten Blick in keiner erkennbaren Relation zueinanderzustehen scheinen.⁹⁷ Der Mann im Vordergrund ist einen Freund des Künstlers, ein angehender, später auch erfolgreicher Filmregisseur, der bereits erwartungsvoll seinem bevorstehenden Ruhm und dem damit verbundenen Eintritt in eine elitäre Gesellschaft entgegenzublicken scheint.

Der im Dunkeln, im Schatten sitzende ältere Mann, ist ein einfacher Arbeiter an der Kunsthochschule in Peking, der sich im Zimmer des Künstlers, am Ende seines Arbeitstages, müde und ohne große Erwartungen, auf eine Zigarette eingefunden hat. Liu Xiaodong schafft mit dieser Gegenüberstellung der beiden Männer vereint in einem Raum – der eine im Rampenlicht stehend, während der andere in den Hintergrund gedrängt wird - einen metaphorischen Vergleich von Sehnsucht und Hoffnung auf eine glorreiche Zukunft, der eine voller Selbstsicherheit und Vorfreude, der andere mit Gelassenheit und Müdigkeit nach getaner Arbeit, ohne große Erwartungen zu haben.

Den in China nach der Öffnungspolitik aufkeimenden Drang nach Individualismus und Selbstverwirklichung der jungen Generation, die nun als „Gewinner“ in der chinesischen Gesellschaft gewertet wird, stellt der Künstler neben das „alte“, vergessene China, jene Menschen, die aufgrund ihres Alters oder ihrer Bildung keine Chance haben, zur erfolgreichen und angesehenen Bevölkerungsgruppe zu gehören. Dieses Frühwerk, mit dem er die von der Gesellschaft auferlegte Wertung zwischen „Gewinner“ und „Verlierer“ verdeutlichen will, ist die Basis für sein weiteres Schaffen, das auf eine direkte und unverfälschte Milieustudie der chinesischen Gesellschaft ausgerichtet ist.

Liu Xiaodong schöpft sein kreatives Potenzial aus Beobachtungen und Analysen der Gesellschaft, die er bereits seit Beginn der frühen 1980er Jahren fotografisch festhält und in seiner Malerei dokumentarisch umzusetzen versucht.

In einem erst kürzlich erschienenen Sammelband⁹⁸ offenbart uns der Künstler eine Fülle seiner ganz persönlichen Fotografien. Der Betrachter, insbesondere der genaue Kenner seiner Malereien, erfährt mehr über Zusammenhänge und Entstehungsprozesse seiner Kunst. Liu vollzieht dabei keine eins zu eins Kopie

97 Nicholas Jose, Liu Xiaodong: Realism with a Twist, in: Liu Xiaodong and His Time, 2000 and Works of Liu Xiaodong, 1990-2000, Beijing, S. 31

98 Ai Weiwei, Britta Erickson, The Richness of Life: The personal photographs of contemporary Chinese artist Liu Xiaodong, 1984 – 2006, Hong Kong, 2007.

aus der Fotografie in die Malerei, sondern er entnimmt bestimmte Personen oder Hintergründe aus seinen Vorlagen und bringt sie in neue Konstellationen, die für den Betrachter oft rätselhaft erscheinen, auf die Leinwand.

Ein Beispiel dafür ist „Fat Boy and His Dad“, 2000 (Abb. 37). Hier führt uns Liu Xiaodong eine auf den ersten Blick unwirtlich und erscheinende Szene vor Augen. Ein etwas dicklicher junger Mann steht in nur mit einer Badehose und Flip-Flops bekleidet vor einem fast zugefrorenen See. An seiner linken Seite befindet sich ein Mann, eingemummt in dicke Winterkleidung, der mit einem gelassenen Gesichtsausdruck, eine Zigarette in der linken Hand haltend, das Treiben auf dem See beobachtet. Der Junge hingegen wirkt leicht verängstigt und verzweifelt über das auf ihn zukommende Ereignis, das durch eine bereits im eisigen Wasser badende Person, hinter der Personengruppe, schon angedeutet ist. Das Schwimmen im Winter gilt als besondere sportliche Herausforderung. Es finden jedes Jahr Wettkämpfe in dieser Disziplin statt, an denen viele Menschen teilnehmen.

Liu Xiaodong, der dieses Spektakel in einer von der Sonne durchfluteten Winterlandschaft festhält, deutet in ironischer Weise darauf hin, dass besonders nicht mehr die Jugend von dieser körperlichen Ertüchtigung positiv überzeugt ist. Als Vorlagen zu diesem Bild verwendete Liu Xiaodong Fotografien aus den 1994er Jahren (Abb. 38), die am Shishahai-See in Beijing, entstanden sind. Liu erklärt dazu, dass ihn primär die Konstellation der nackten Körper im Zusammenhang mit dem eisigen Wasser interessiert hätte, er aber auch fasziniert gewesen sein, von der Pose des älteren Mannes, die ihn an Mao Zedong erinnert hätte: „... with Chinese people, if you take their photograph they all look into the distance: the pose like leaders. The Chinese government influences people's temperament.; the communist party leaders' temperament, their manner of speaking...“⁹⁹

Die Stärke seiner Malerei liegt darin, spontan erlebte Momentaufnahmen und später auch Situationen aus dem Alltagsleben in ihrer Atmosphäre, Lebendigkeit und Spannung festzuhalten und sie in neuen Konstellationen dem Betrachter vor Augen zu führen. Die dynamisch, pastosen Pinselstriche, die beinahe einen impressionistischen Licht- bzw. Farbeffekt suggerieren, unterstreichen seine

malerischen Fähigkeiten und seine Begabung in der Umsetzung von starrer, realistischer Ölmalerei in einen freieren und ungezwungeneren Stil. Im Unterschied zur konservativen, realistischen Malerei, die an akademische Konventionen gebunden ist und die in ihrer Darstellung einen grundlegenden Idealismus den menschlichen Körper betreffend an den Tag setzt, verzichtet Liu Xiaodong auf solche Verschönerungen und stellt den Menschen so dar, wie er in Wirklichkeit physisch gewachsen ist.

Eine Vorstudie von zwei Männern in Badehosen zeigt sein Streben nach unverfälschter realistischer Darstellungsweise, die einer Milieustudie gleicht (Abb. 39). Mit schnellen Pinselstrichen fängt er die etwas korpulent wirkenden Körper zweier erwachsener Männer ein. Dem Künstler geht es nicht vorrangig darum die Physis, sondern das Wesen der individuellen Personen aufzuzeigen. Er bedient sich dabei einer Formensprache, die vor unkonventionellen Aussagen nicht zurückschreckt.

Bereits Anfang der 1980er Jahre versuchte eine neue Bewegung von Künstlern, „new realism“, auf die Befindlichkeiten des menschlichen Daseins in der Zeit während und nach der Kulturrevolution, durch eine „realistische“ Ölmalerei aufmerksam zu machen. Nach dem Ende der Kulturrevolution entstanden Bilder, die nun, in Umkehrung der Grundsätze des maoistischen Realismus, das „Kleine, Leidvolle und Verbrauchte“¹⁰⁰ thematisierten. Die Armut und das Leiden der Bevölkerung, sowie das „einfache“ Leben der kleinen Leute rückten ins Zentrum ihrer Kunst. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist die Darstellung „Father“, 1980 (Abb. 40), von Luo Zhongli (geb. 1948). Luo Zhongli stellt in fast fotorealistischer Manier ein Porträt des alten Landarbeiters dar, dessen Gesicht und Hände schwer gezeichnet sind von der harten, jahrelangen Arbeit am Feld.

Es sind die inneren Wunden und die äußeren Narben, die diesen Menschen von der Zeit während der Kulturrevolution und darüber hinaus geblieben sind, welche die Künstler so „wahrheitsgetreu“ und so realistisch wie möglich darzustellen versuchen.

Liu Xiaodongs Anspruch an die „Wahrhaftigkeit“ des menschlichen Daseins in seinen Darstellungen steht dieser Kunst der beginnenden 1980er Jahre in nichts nach. Der Realismus, der diesen Künstlern eigen ist, entspringt aus ihren

99 Ebenda S. 158.

100 Li Xianting (1993): S. XV.

persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen, die sie als genaue Kenner ihrer unmittelbaren Umgebung auf der Leinwand festhalten. Im Unterschied zu Liu Xiaodongs Arbeiten lässt sich bei den Künstlern der vorhergehenden Generation noch ein Festhalten an konventionellen und klassischen Formen des sozialistischen Realismus feststellen. In Liu Xiaodongs Ölmalerei ist jedoch von der Bildsprache der sozialistischen realistischen Malerei nichts mehr spürbar. Durch Reduktion und Aussparung von zusätzlichen Bildelementen lenkt er die Konzentration und den Blick des Betrachters auf das eigentliche Thema seiner Malerei, nämlich den Menschen und rückt ihn in den Mittelpunkt. Liu Xiaodong gelingt es dadurch, Freiräume zu schaffen, in denen die Protagonisten in scheinbar zeitlosen, mitunter sehr ungewöhnlichen aber oft auch banalen Momenten festgehalten werden.

Ihre Handlungen und ihr Verhalten sind für den Betrachter nicht immer nachvollziehbar und die Personen erwecken oft den Anschein von Langeweile und Stumpfsinnigkeit. Der Künstler hält ihnen einen Spiegel vor Augen, ohne jedoch dabei Position zu beziehen.

Liu Xiaodong, der selbst aus einer ländlichen Gegend aus dem Norden Chinas kommt und die Probleme der Menschen, die dort leben, am eigenen Leib erfahren hat, beschäftigt sich in seinen Arbeiten immer wieder besonders mit den Lebensumständen der Landbevölkerung. Dabei hält er die ländliche Bevölkerung sowohl in alltäglichen Situationen fest (Abb. 41), so wie hier die Bauern beim Spielen des in China sehr beliebten Spieles „Mahjong“, verweist in seinen Bildern aber auch auf aktuelle Probleme, die, aufgrund politischer wie auch wirtschaftlicher „Progression“, in den ländlichen, abgelegenen Gegenden entstanden sind.

In einer seiner monumentalen Arbeiten befasste er sich mit dem gigantischen Projekt der Erbauung des Drei-Schluchten-Staudammes am Jangtse-Fluss und der damit einhergehenden Umsiedlungsproblematik, von der ca. 1,3 Mio.¹⁰¹ Menschen betroffen waren.

Das sich seit 1994 in Bau befindende Drei-Schluchten-Staudamm-Projekt soll

101 Die Zahl der wirklich Betroffenen ist schwer zu eruieren, da sie offizielle nicht bekannt gegeben werden. Schätzungen von unabhängigen Organisationen sprechen von 1,3 – 1,9 Mio. Menschen. <http://www.im.org/programs/threeg/3gcolor.pdf> (22.02.2005).

einer der größten hydraulischen Energielieferanten der Welt werden und nach Schätzungen im Jahr 2009 fertiggestellt sein. Die Folgen und Auswirkungen dieses umstrittenen Projektes sorgen weltweit immer wieder für heftige Diskussionen. Abgesehen von den Menschen, die ihre Lebensgrundlage und Heimat verlieren, verschlingt der Fluss auch den Lebensraum unzähliger Tiere, archäologische Stätten gehen für immer verloren und Umweltschützer warnen vor einer unvorstellbaren Katastrophe, sollten die Turbinen dem stark verschlammten und mit Abbruchmüll vollgefüllten Fluss einmal nicht standhalten können.

Liu Xiaodong, der dieses Projekt: „a typically grand scale Chinese project without human feeling.“¹⁰² nennt, hat sich 2003 in die Provinz Hubei begeben und dort vor Ort zwei riesige Bilder, jeweils auf vier zusammenhängenden Paneelen, geschaffen (Abb.42).

Diese Serie von vier Bildern zeigt sechs Männer, die gerade im Begriff sind gemeinsam einen langen Stab, den sie auf der Schulter aufgestützt haben, wegzutragen. Die Arbeiter sind ganz nahe an den vorderen Bildrand gerückt und blicken dabei auf den Betrachter oder den Künstler. Ihre Körper sind in einer Dreivierteldrehung dem Betrachter zugewandt und der untere Teil ihrer Beine ist abgeschnitten. Sie tragen eine Kombination aus Alltags- und Arbeitskleidung, wodurch verdeutlicht wird, dass es sich bei ihnen um keine Bauarbeiter im klassischen Sinn handelt, sondern wohl eher um Landarbeiter, die in dieser Gegend leben und ihr Einkommen auf diese Weise verdienen müssen, da ihre ehemalige Ernährungsgrundlage von Ackerbau und Viehzucht dem Mammutprojekt zum Opfer gefallen ist. Aber es sind keine traurigen Gesichter, in die wir blicken, sondern sie erwecken fast den Anschein, als seien sie stolz darauf, als Mitwirkende dieses monumentalen Projektes verewigt zu werden.

Im Hintergrund offenbart sich auf den zwei rechten Paneelen, ein Ausblick auf das für diese Gegend typische umliegende Panorama einer bizarren Berg- und Flusslandschaft. Auf den zwei linken Paneelen sind zerstörte und teilweise abgetragene Hügel erkennbar, die in abgestuften Plateaus in einer riesigen Talebene münden. Am Ufer des Flusses befinden sich zahlreiche Lagerhallen sowie Baufahrzeuge, die auf einen regen Baubetrieb hinweisen. Entlang der abfallenden Hügel sind einige Zelte auszumachen, die als Unterkunft für die

102 Jeff Kelly, *The Three Gorges Project: Paintings by Liu Xiaodong*, Asian Art Museum, San Francisco, 2006, S. 2.

Arbeiter errichtet wurden. Auf einem betonierte Plateauvorsprung sehen wir in der Ferne drei spielende Kinder und zwei Schweine, die leicht akzentuiert, in kurzen, pastosen Pinselstrichen wiedergegeben sind.

Die vorherrschende Grau-Brauntonigkeit des Bildes, sowie die desolater und völlig zerstörte Umgebung tauchen das gesamte Schauspiel in eine düstere und bedrückende Stimmung.

Der lange, dünne Stab, der beinahe als eine durchgehende horizontale Linie unterhalb der Köpfe der Arbeiter verläuft, steht vielleicht sinnbildlich für die aufkommenden Wassermassen nach der Flutung des Staudammes, das ihnen dann bis zum Hals stehen wird.

Die Betreiber und Verantwortlichen dieses umstrittenen Bauprojektes, bei dem ca. 30.000 ha fruchtbares Ackerland, Obstgärten und Wälder unwiederbringlich verloren gehen, entwickelten ein Umsiedelungskonzept, welches die Landarbeiter und die unmittelbar betroffenen Menschen dieser Region vor ökonomischen und sozialen Krisen bewahren sollte. Das theoretische Entschädigungsprogramm beinhaltet eine Umsiedlung in naheliegende, höhere Bergregionen und einen angemessenen Geldbetrag für den Verlust der Ernteeinnahmen und der Wohnhäuser. Praktisch gesehen sind jedoch nicht genügend fruchtbare Böden vorhanden, um den Landarbeitern eine ertragreiche Ernte zuzusichern und ein Großteil des auszahlenden Geldbetrages ist in den Taschen korrupter Beamter verschwunden.¹⁰³ Mögliche Folgen dieser Zwangsumsiedlung sind die massenhafte Verarmung der Landbevölkerung oder eine Fernumsiedlung in andere Regionen Chinas. Letzteres gilt als Risiko für innergesellschaftliche Konflikte, da das Zusammenleben zwischen den Menschen unterschiedlicher Gegenden, aufgrund der verschieden gesprochenen Dialekte, der Trennung von den Verwandten bzw. Freunden und der unterschiedlichen Lebens-, Ernährungs- und Arbeitsgewohnheiten notwendig zu sozialen Problemen führt.

Dai Qing (geb. 1941), eine bekannte oppositionelle chinesische Journalistin, Umweltaktivistin und eine der stärksten Kritikerinnen des Drei-Schluchten-Staudammes, veröffentlichte bereits 1989 ein Buch unter dem Titel: „Yangtze! Yangtze!“¹⁰⁴ in dem anhand von Interviews, Artikeln und Abhandlungen von

103 Andreas Hoffbauer, Wasser marsch in China (11.07.2006), in: URL: http://www.handelsblatt.com/News/printpage.aspx?_p=200051&_t=ffprint&_b=110603 (07.08.2006).

104 Dai Qing, Yangtze! Yangtze!, Debate Over the Three Gorges Project, Toronto, 1994.

Journalisten, Intellektuellen und Wissenschaftlern kritisch auf das Staudammprojekt aufmerksam gemacht wird. Das Buch wurde kurz nach seiner Veröffentlichung in China verboten, Dai Qing daraufhin zu zehn Monaten inhaftiert, steht seit ihrer Entlassung unter Hausarrest. Trotz aller Einschüchterungsversuche durch die Kommunistische Partei macht Dai Qing weiterhin die Weltöffentlichkeit auf die verheerenden Folgen und unüberschaubaren Risiken des Projektes aufmerksam und veröffentlichte 1998 ein Buch unter dem Titel: „The River Dragon Has Come!“¹⁰⁵.

Die ursprünglichen Ziele zur Erbauung des Dammes unterhalb der drei Schluchten, nämlich Hochwasserschutz vor Überflutung, Energiegewinnung und Verbesserung für die Schifffahrt, sind, laut Kritikerin Dai Qing, in dieser Dimension nicht mehr haltbar. Besonders im Punkt Energiegewinnung verlautbarte die renommierte Wissenschaftlerin und unabhängige Energie-Analystin in Peking, Theresa Fallon, dass dieser Monsterstaudamm ineffektiver sei, als viele kleiner Dämme, die sich schneller bauen ließen und flexibler einzusetzen wären: „Der Strom des Drei-Schluchten-Dammes ist der teuerste und ineffizienteste in ganz China und er wird keines seiner Ziele erreichen. Für die Flutkontrolle ist er zu klein, für Schiffe nur ein zeitraubendes Nadelöhr und der Stausee droht zur Kloake zu verkommen.“¹⁰⁶

Nur ein Jahr später malt Liu Xiaodong ein Bild unter dem Titel: „Newly displaced population“, 2004, das sich wiederum aus vier Teilen zusammensetzt und die Situation von Menschen beschreibt, die ihre Heimat bereits verlassen mussten, da sie unmittelbar vor der Überflutung steht (Abb. 43).

Eine Gruppe von Leuten beobachtet aus sicherer Distanz, auf einer Anhöhe stehend, die gerade auf ihr Dorf hereinbrechende Wassermasse. Der Staudamm, ganz links im Bild, scheint bereits fertiggestellt zu sein und die Zerstörung des Dorfes, mit den noch übrig gebliebenen Häusern, schreitet schon voran. Etwas weiter rechts klettern gerade drei Kinder auf einen Hügel, wobei das erste Kind seine Hand dem Betrachter entgegenstreckt und dabei lächelnd auf diesen blickt.

105 Dai Qing, *The River Dragon Has Come! The Three Gorges Dam and the Fate of China's Yangtze River and Its People*, M. E. Sharpe, New York, 1998.

106 Andreas Hoffbauer, *Wasser marsch in China* (11.07.2006), in: URL: http://www.handelsblatt.com/News/printpage.aspx?_p=200051&_t=ffprint&_b=110603 (07.08.2006).

Die sich neben den Kindern befindenden Männer beobachten das Geschehnis der Zerstörung und wenden dabei den Rücken dem Betrachter zu. Zwei überlebensgroße dargestellte Männer sind ganz nahe an den vorderen Bildrand gerückt und blicken dabei direkt auf den Betrachter. Am Gesichtsausdruck des in der Hocke sitzenden Mannes zeichnet sich tiefe Betroffenheit ab und die Resignation hinsichtlich der Aussichtslosigkeit der Situation ist zu spüren, wohingegen der hinter ihm stehende Mann, eine dem Weinen nahe, erstarrte Mine zeigt. Hinter den beiden Männern steht eine Gruppe von vier Jugendlichen, die etwas abseits vom Geschehen, verstohlen auf den Betrachter blicken. Die beiden Mädchen sind aus einem früheren Werk des Künstlers „Die drei Prostituierten“, 2001 (Abb. 44), entlehnt.

Durch die Zerstörung ihres Lebensraumes sind viele Menschen gezwungen, sich neue Arbeits- und Lebensgrundlagen in anderen Gegenden Chinas zu suchen. Viele Menschen zieht es in die großen Städte, weil sie sich dadurch Arbeit zu finden erhoffen. Diese so genannten „Wanderarbeiter“, deren Zahl laut Amnesty International seit 1980 von zwei Millionen auf rund 200 Millionen im Jahr 2007 gestiegen ist¹⁰⁷, sind rechtlich und sozial ausgegrenzt und müssen unter menschenunwürdigen Bedingungen leben und arbeiten. Oft bekommen sie in den Städten keine Aufenthaltsgenehmigung und sind daher gezwungen, sich dort illegal aufzuhalten. Ein Großteil von ihnen hat folglich auch keinen Zugang zum Gesundheitssystem und zu staatlichen Bildungseinrichtungen.

Liu Xiaodong stellt hier nicht nur das unmittelbare Ausmaß der Zerstörung aufgrund der Errichtung des Staudammes dar, sondern er verweist auch auf die Problematik dieser großen Zahl an heimat- und arbeitslosen Menschen, die in eine illegale und menschenunwürdige Lebenssituation gezwungen werden.

„Human has not occupied the center stage in the recent history of China, the sense of grandiose and heroism has been more important. So in my painting I try to show more humanity, because that is what has been lacking in China. The people I represent are ordinary people, they are like antiheroes, and I am just showing their reality.“¹⁰⁸

Parallel zu diesen monumentalen Ölmalereien, beginnt Liu Xiaodong ab 2003 mit

107 Kai Lange, Die Opfer des Wirtschaftswunders, (07.03.2007), in: URL: <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/artikel/0,2828,470389,00.html>, (16.06.2008).

108 Liu Xiaodong zit. in: Jean Marc Decrop, Liu Xiaodong, , Hong Kong, 2006, S. 15.

einer neuen Technik zu experimentieren. Die Leinwand wird jetzt nicht nur Bildträger, sondern erfährt eine zusätzliche Erweiterung als Farbpalette. Liu setzt verschiedene Farbmischungen neben seine Motive, wodurch die realistische Malerei eine abstrakte Umrahmung erhält, die an einen Barcode erinnert. (Abb. 45). Es geht dem Künstler nicht darum, eine bereits vollendete Malerei zu präsentieren, sondern er will den Arbeitsvorgang und Entstehungsprozess seiner Malereien aufzeigen: „I want to start from colours, material colours. I want colours to become the image of the various elements... in that way I express all kinds of feelings: happiness, being down, depressed, satisfied, hunger. I am not looking for the perfect result.“¹⁰⁹

Lius Arbeiten zielen darauf, hin die konventionelle Methode der realistischen Ölmalerei zu durchbrechen. Seine genaue Beobachtung von Gesten und Ausdruck, die eine Individuum, eine Gruppe oder eine scheinbar belanglose Alltagsszene charakterisieren, weisen keine Stereotypen auf, sondern sie sind das Resultat einer präzisen, intelligenten Wahrnehmungsfähigkeit, durch die er die psychischen wie auch die physischen Gegebenheiten des Menschen einzufangen vermag.

109 Ebenda S. 35.

4. Die Interaktion zwischen „unabhängigen“ Filmmachern und MalerInnen nach 1989

„Der Film ist bekanntlich die einzige Kunst, deren Geburtstag wir kennen. Die Anfänge aller anderen Künste verlieren sich im Nebel vorgeschichtlicher Zeit“.¹¹⁰

Der „elektrische Schatten“, so die wörtliche Übersetzung von Film im Chinesischen, erhielt bereits ein Jahr nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Louis und Auguste Lumière am 28. Dezember 1895 im Indischen Salon des Grand Café des Capucines in Paris, Einzug in China. Am 11. August 1896 organisierten Kameraleute der Brüder Lumière erstmals eine Filmvorführung im Schanghaiern Vergnügungspark Xu vor chinesischem und ausländischem Publikum.¹¹¹

Dieses neue visuelle Genre erfreute sich bald einer großen Beliebtheit in China und bereits im Jahr 1905 entstand die erste chinesische Filmaufnahme.¹¹² Der chinesische Film wies anfangs eine starke Affinität zur traditionellen, volkstümlichen Kunst auf und war stark von der ästhetischen Inszenierung der Oper bzw. des Theaters beeinflusst, zog aber darüber hinaus kaum kulturell relevante oder sozialpolitische Aufmerksamkeit auf sich.

Inhaltliche und formalästhetische Reformen erlebte der Film erst in der politischen Aufbruchsstimmung Ende der 1920er Jahre, als linke Intellektuelle eine Gesellschaftsreform forderten und der Film als Propagandamedium entdeckt wurde. Dadurch erlebte das Medium Film eine völlig neue Inszenierung und wurde zusehends mit sozialen und nationalen Themen und Motiven ausgestattet. Die nun progressiven und realistischen Ansätze im chinesischen Film dienten zur politischen und sozialen Erziehung der Menschen. Es wurde versucht, westliche Einflüsse ausblenden und einen eigenen, nationalen Filmstil zu entwickeln. Mit Darstellungen von Schicksalen einfacher Menschen wurde ein hoher Wiedererkennungsgrad und gleichzeitig eine Lesbarkeit als Gesellschaftsparabel bei den Zuschauern evoziert.

110 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt, 1972, S. 12.

111 Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, New York, 2004, S. 14.

112 Vgl.: Guoqiang Teng, *Tradition und Aufbruch. Der chinesische Spielfilm 1905 – 1995*, Diss. Hamburg, 1999, S. 17.

Aus dieser ersten Pionierphase des chinesischen Filmes, die von 1905 – 1931 andauerte, gingen mehr als hundert Filmregisseure hervor, die als die „Erste Generation“ der chinesischen Filmemacher bezeichnet werden.¹¹³

Zum Zentrum der chinesischen Filmproduktion der späten 1920er und frühen 1930er Jahre entwickelte sich Shanghai, wo sich zeitgleich die „linke Kulturbewegung“ zu etablieren begann. Die Filme dieser Zeit waren stark von den realistischen Filmen Russlands beeinflusst und die Themen kreisten vorwiegend um sozial schlechter gestellte Menschen, die aufgrund der zunehmenden Veränderungen, die „Modernisierungsprozesse“ mit sich gebracht hatten, in elenden und miserablen Zuständen lebten.

Es ist bemerkenswert, dass sich nach fast 60 Jahren eine frappierende Parallele in der Geschichte Chinas, in Bezug auf die „Modernisierung“ und der damit einhergehenden Veränderungen, zugetragen hat. Die Analogien mancher Filme der späten 1980er und frühen 1990er Jahre zu Filmen aus Shanghai der 1930er Jahre in ihrer inhaltlichen Umsetzung sind augenscheinlich.

Nach der Gründung der Volksrepublik China 1949 und der Machtergreifung Mao Zedongs erfuhr der Film eine Instrumentalisierung im Sinne der kommunistischen Partei. Das Individuum erhielt kaum mehr einen Stellenwert, sondern es wurden namenlose Helden der Revolution, sowie das Leben der Arbeiter und Bauern thematisiert. Diese rein auf didaktische Wirkung abzielenden und auf ideologische Aussagen beschränkten Filme waren ohne künstlerischen Anspruch und wurden auf einfache allegorische Handlungen reduziert.

Besonders während der Kulturrevolution erlebte das Medium Film eine starke Regression. Die „Viererbande“ zu der auch Maos Frau Jiang Qing (1914 – 1991) zählte, war maßgeblich daran beteiligt, dass fast alle bis dahin in China produzierten Werke von der Bildfläche verschwanden und viele Künstler und Intellektuelle zur „Umerziehung“ geschickt wurden, oder mit ihrem Leben bezahlen mussten. Unter ihrem Einfluss, der stark vom persönlichen Zweck der Machtausübung geprägt war, entstanden filmische Adaptionen von Opern und Ballettstück, die immer gleich aufgebaut, massenmedial verbreitet wurden und schon bald keinen Anklang mehr unter der Bevölkerung fanden. Die totale

113 Ebenda S. 39.

Ablehnung gegenüber fremden Einflüssen führte schließlich zur Stagnation der Filmkunst in China, die sich nach der Reform- und Öffnungspolitik erst langsam, zu verändern begann.

In den kommenden Jahren nach der Kulturrevolution waren die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen für eine völlige Erneuerung der Filmbranche noch nicht gegeben. Der Film blieb weiterhin ein Instrument der Politik oder diente bestenfalls als Unterhaltungsmedium, erfuhr aber in künstlerischer und ästhetischer Hinsicht kaum eine Veränderung.

Erst mit der Auseinandersetzung über neue Filmtheorien des Westens, die ab Anfang der 1980er Jahre ins Chinesische übersetzt wurden, begann sich schließlich auch die Filmsprache zu verändern. Wegweisend waren das funktionistisch-realistische Konzept des französischen Filmkritikers André Bazin (1918-1958), das für viele Filmschaffende als Vorbild diente, sowie Siegfried Kracauer und seine „Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit“.¹¹⁴ Bazin stellt in seinem Werk „Qu'est que-ce le cinéma?“¹¹⁵ eine Verbindung zwischen Film und Realität dar, wobei er besonders dem „Italienischen Neorealismus“ der 1940er und 1950er Jahre große Bedeutung beimisst. Vor diesem Hintergrund trat eine neue Generation von Filmemachern hervor, die sog. „Vierte Generation“, die einen Realismus im Sinne Bazins anstrebten und neue filmische Vorstellungen und technische Innovationen wie Tiefenschärfe und Plansequenzen bewusst einsetzte.

Als diese Generation ab Mitte der 1980er Jahre eigenständige filmische Ausdrucksformen erprobte, fing bereits die nachfolgende Generation mit filmischen Experimenten an. Der Verdienst der „Vierten Generation“ bestand darin, dass sie sowohl in der Theorie wie auch in der Praxis das Wesen des Filmes untersucht haben und damit den Grundstein für die Filmemacher der nachfolgenden Generationen gelegt hatten.

Die „Fünfte Generation“, die 1982 die Filmakademie in Beijing abschloss, strebte danach, eine neue ästhetische Form und eine eigenständige Bildsprache zu entwickeln. Inhaltlich stellen ihre Filme eine Reflexion über die nationale Kultur

114 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt, 1964.

115 André Bazin, *Qu'est que-ce le cinéma?*, Paris, 1975.

Chinas dar, wobei sie auf den allgemeinen Zustand des chinesischen Volkes und ihre momentanen Probleme hinweisen und dabei eine „versteckte“ Kritik an der traditionellen chinesischen Kultur üben.

Aufgrund eigener Erfahrungen, die sie während der Kulturrevolution gemacht hatten, hielten sie Distanz zur Politik und stellten ihre Filme nicht als „Sprachrohr“ der Ideologie zur Verfügung.

Durch ihren kraftvollen und unbefangenen Stil, in dem sie Licht, Schatten, Farbe und Ton gekonnt einsetzten, schafften sie es durch gezielte Effekte Gefühle und Gedanken zum Ausdruck zu bringen, wobei die metaphorische und symbolische Bildsprache eine wichtige Rolle einnimmt.

Bedeutende Filme, in denen die neue künstlerische Filmsprache zur Geltung kam, sind zum Beispiel: „Gelbe Erde“, 1984, von Chen Kaige (geb. 1952) und „Das rote Kornfeld“, 1987, von Zhang Yimou (geb. 1951). In „Gelbe Erde“ führt uns der Regisseur die öde und verlassene Löß-Hochebene im Nordwesten Chinas, die als die Wiege der chinesischen Zivilisation gilt, vor Augen. Das Leben der Menschen dort ist noch sehr archaisch und rückständig, jedoch von einer starken Einheit von Mensch und Natur geprägt. Der Film erzählt von einem jungen Mädchen, das ihrem Schicksal einer Zwangsverheiratung zu entfliehen versucht und dabei im gelben Fluss ihr Leben verliert.

Chen Kaige verweist in seinem Film einerseits auf die Notwendigkeit, sich auf seine Herkunft zu besinnen, kritisiert aber andererseits die alten Traditionen, die für die Erstarrung und Rückständigkeit in der Bevölkerung verantwortlich sind.

Mit diesem Film begann eine neue Ära in der Filmlandschaft Chinas, denn nach jahrelanger Isolation gelang es einem chinesischen Filmemacher sowohl im In- wie auch im Ausland Aufsehen zu erregen und internationalen Ruhm zu erlangen.

Zu Beginn der 1980er Jahre verhielt sich die Regierung verhältnismäßig liberal gegenüber den erfolgreichen Filmemachern der „Fünften Generation“ und es herrschte ein allgemein wachsender kultureller Austausch. Auf die blutige Niederschlagung der Studentenbewegung im Juni 1989 folgte jedoch eine Zäsur auf allen Ebenen. Die Situation für die nachkommenden Filmemacher, die zu dieser Zeit ihr Filmstudium an der Akademie in Beijing (BFA) abgeschlossen hatten (1985-1989) und nun abseits der Mainstream-Kinos Filme produzieren wollten, erwies sich als äußerst schwierig. Hinzu kam, dass sich die

Filmproduktion Anfang der 1990er Jahre in einer wirtschaftlichen Krise befand. Aufgrund des reichen Angebotes von Filmen aus dem Ausland, die, abseits politischer Propagandafilme des eigenen Landes, Unterhaltungsfilme nach China brachten und eine große Anzahl von Zuschauern anzog, stagnierte die Zuschauerzahl der heimischen Kinoproduktion.

Ein weiterer Grund für eine Regression der Filmproduktion war Deng Xiaopings Streichung von Förderungen der staatlich kontrollierten Unternehmen – inklusive der Filmindustrie – im Zuge einer neuen Reformwelle, die eine Privatisierung in der industriellen Produktion zur Folge hatte. Selbst diese halb privaten, halbstaatlichen Filmstudios waren weiterhin unter unverändert strenger Kontrolle gezwungen, nach kommerziellen Kriterien zu arbeiten und ein Soll an Filmproduktionen auf den Markt zu bringen.

Für die nachkommende Filmgeneration offenbarten sich somit nur zwei Möglichkeiten für ihr weiteres Schaffen auf dem Filmsektor: entweder eine Anpassung an das vorgeschriebene starre Produktionssystem, was zur Folge hatte, dass sie dabei auf künstlerische Freiheit und Eigenständigkeit verzichten mussten; oder Filme nach eigenen Vorstellungen zu produzieren, die nicht an die kommerzielle und propagandistische Linie angepasst waren, aber dann nicht vorgeführt werden konnten.

Trotz der finanziellen und politischen Schwierigkeiten stellte für viele junge chinesische Filmemacher dieser Weg eine bessere Alternative dar und es etablierte sich eine Gruppe von Regisseuren, die als „unabhängige“ (independent) oder „urban“ Generation bezeichnet werden.

Ihr Hauptanliegen bestand darin, auf die momentane chinesische Gesellschaft, die sich aufgrund gesellschaftlicher Widersprüche und kultureller Entfremdung im eigenen Land entwickelt hatte, aufmerksam zu machen. Dabei fokussierten sie ihren Blick sowohl auf das äußere Erscheinungsbild in der Gesellschaft, versuchten gleichzeitig aber auch die persönlichen Probleme einzelner Individuen aufzuzeigen. Das Umfeld der Menschen im urbanen wie auch im ländlichen Lebensraum mit dem Hauptaugenmerk auf soziale Konflikte in der jeweiligen Umgebung wird in ihren Filmen auf unterschiedliche Weise thematisiert. Ihre Art die Geschichten zu schildern variiert dabei von anspruchsvollen, komplex aufgebauten Erzählstrukturen bis hin zum einfachen, narrativen Ablauf. Sie arbeiteten mit Laienschauspielern, improvisierten, verwendeten aber auch genau

strukturierte Drehbücher und professionellen Schauspieler für ihre Filme. Die Themen, die sie dabei aufgriffen kreisten um Probleme von Homosexuellen, Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, Prostituierte, Wanderarbeiter, also Randgruppen der Gesellschaft, deren Lebensumstände sie auf realistische Weise dem Publikum näher bringen wollten.

Dieses Aufzeigen von gesellschaftlichen „Realitäten“, das sich durch einen hohen Grad an Humanismus und der Akzentuierung auf das Individuum auszeichnet, erinnert an Filme des „Italienischen Neorealismus“ (ca. 1943 – 1954), eine kulturgeschichtlich bedeutende Periode, die sich auf das Filmschaffen und die Literatur nach dem 2. Weltkrieg in Italien bezieht. Das Anliegen dieser Regisseure war es, auf die sozialen Probleme und die unmittelbare, traumatisierte Gegenwart des Nachkriegsitaliens hinzuweisen. Die Themen ihrer Filme kreisten um: Armut, Hunger, Prostitution, Arbeitslosigkeit und Zerstörung, besitzen einen dokumentarischen Charakter und sind hauptsächlich an Originalschauplätzen und mit Laiendarstellern gedreht. Zu den bekanntesten Regisseuren zählen Roberto Rossellini (1908 – 1977), Luchino Visconti (1906-1976), Federico Fellini (1920 – 1993) und Vittorio de Sica (1901-1974), die aus unterschiedlichen weltanschaulichen und persönlichen Grundpositionen heraus, thematisch wie auch formal differenzierte Filme entwickelt haben, die bis heute zu den Klassikern¹¹⁶ der Filmgeschichte gezählt werden.

André Bazins Beschreibungen von den „neuen italienischen Filmen“¹¹⁷ treffen auch auf die „unabhängigen“ Filmemacher Chinas zu: „Diese Filme sind zumindest vorrevolutionär... durch Humor, Satire oder Poesie, kritisieren sie die gesellschaftliche Wirklichkeit, derer sie sich bedienen, doch sie verstehen es, selbst noch in ihren deutlichsten Stellungnahmen, diese Wirklichkeit nie als Mittel zum Zweck zu behandeln... die Figuren selbst besitzen alle eine bestürzende Wahrhaftigkeit. Keine wird zur Sache oder zum Symbol reduziert, was es erlauben würde, sie mit Leichtigkeit zu hassen, ohne die Ambivalenz ihrer Menschseins zur Kenntnis nehmen und überwinden zu müssen. In diesem

116 Bedeutende Werke sind zum Beispiel: „Roma, città aperta“ (1945), "Paisà" (1946) von Rossellini; „La terra trema“ (1947) von Visconti und "Ladri di biciclette" (1948) von de Sica.

117 Der Begriff „italienischer Neorealismus“ hat sich erst später als Bezeichnung durchgesetzt.

Humanismus liegt, wie ich meine, das Hauptverdienst der aktuellen italienischen Filme...“¹¹⁸

Gerade durch diese „Überwindung“ von allegorischen und symbolischen Stilmitteln, wie sie noch die „Fünfte Generation“ in ihren Filmen verwendet hat, erfahren die Filme der „unabhängigen“ Filmemacher eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit und eine Erweiterung der stilistischen Möglichkeiten hin zum „Realismus“ oder zur „Wahrhaftigkeit“, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt und dadurch eine Authentifizierung des Zuschauers mit dem Dargestellten ermöglicht.

Die frühen „unabhängigen“ Filme brachten mit einem kühlen, fast dokumentarischen Stil und in Schwarz-Weiß gedreht den angestrebten Realismus ihrem Publikum noch näher. Zhang Yuans „Mama“ (1991) sowie Wang Xiaoshuais „The Days“ (1993) können hierfür als führende Beispiele gesehen werden. Beiden Filmemacher beschäftigten sich inhaltlich, wenn auch in unterschiedlicher Ausführung, mit derselben, Thematik des „Wahnsinns“. Die Struktur und die Visualisierung der Filme weisen einen gewissen Grad an avantgardistischen Zügen auf. Sie setzten einen starken Akzent auf ungeschönte, teilweise sadistische Bilder und lenken dabei einen zugleich objektiven und leidenschaftlichen Blick auf ihre unmittelbare Umgebung.

In späteren Arbeiten wandten diese Regisseure allmählich der avantgardistischen Filmsprache den Rücken zu und tendierten dazu, ihre Filme in eine leichter verständliche Erzählsprache zu kleiden – Zhang Yuan dreht 1996 noch einmal einen Film (East Palace, West Palace) in avantgardistischer Manier, diesmal allerdings in Farbe und mit echten Schauspielern.

Den vielleicht wichtigsten und einflussreichsten Film für das weitere Schaffen vieler junger Filmemacher lieferte Jia Zhangke mit seinem Debutfilm „Xiao Wu“ (1997). Seine zurückhaltende und unaufdringliche Art der Kameraführung, sowie das Festhalten an langen Einstellungen, aufgenommen mit einem Weitwinkelobjektiv, werden zum Markenzeichen für die kommende Generation „unabhängiger“ Filmschaffender.

118 André Bazin, Was ist Film?, 2004, Berlin, S. 302.

1998 publizierte Jia Zhangke einen Artikel mit dem Titel: „Das Zeitalter des Amateurfilmers wird bald kommen“. Dieser Aufsatz ist ein Aufruf Jia Zhangkes an die neue Generation von Regisseuren, nicht den herkömmlichen Konventionen der politischen Filmästhetik Folge zu leisten, sondern er plädiert für ein experimentierfreudiges und wertfreies Filmschaffen, in welchem „Ethik und Wahrhaftigkeit“ zum Ausdruck kommen sollten. Als Beispiele für Filmemacher, die durch Selbstvertrauen und selbstständiges, kritisches Denken ihren Weg zu einer eigenen Filmästhetik fanden, nennt Jia Krystof Kieslowski (1941 – 1996), Akira Kurosawa (1910 – 1998), Jean-Luc Godard (geb.1930), Rainer Werner Fassbinder (1945 – 1982) und andere. Diese Regisseure haben sich, seiner Meinung nach, außerhalb der althergebrachten Gesetze und Konventionen in der Filmbranche etabliert und es ist ihnen dadurch gelungen, den nötigen Freiraum für ein kreatives Arbeiten zu schaffen.

Jia Zhangke warnt die junge Generation davor, sich der „Globalisierung“ des Filmemachens, sowie dem allgemeinen Trend des Mainstreamkinos, nur aufgrund seiner Marktfähigkeit und Absetzbarkeit, anzupassen. Viel wichtiger erscheint es ihm, die kulturellen Besonderheiten des eigenen Landes zu bewahren. Er räumt gerade darin dem unabhängigen Film für die Zukunft einen wichtigen Platz ein: „Ich neige immer mehr zu der These, dass es zwischen den Völkern nur dann eine wirkliche Verständigung und ein gleichberechtigtes Miteinander geben kann, wenn die kulturellen Unterschiede respektiert werden. Die Globalisierung jedoch führt zur Nivellierung und Monotonie...Darum bin ich sicher, dass das Zeitalter des Amateurfilms bald kommen wird.“¹¹⁹

Auf Jia Zhangkes Film „Xiao Wu“, sowie auf sein Manifest über das unabhängige Filmemachen, folgten eine Reihe von Arbeiten, die seine Filmsprache wie auch seine Ansichten umzusetzen versuchten. Trotz der unterschiedlichsten Gestaltung und Ausführung dieser neuartigen Filme lassen sich bestimmte Übereinstimmungen ablesen, die diese individuellen Filmemacher als eine Art neue „Bewegung“ verbindet. Zum einen ist es eine Mischung von sozialen und psychologischen Beobachtungen, die in Form von verschiedenen Charakteren die zentrale Rolle dieser Filme einnehmen. Sie werden meist von einfachen Menschen verkörpert, die einer gewöhnlichen Arbeit nachgehen oder arbeitslos

119 Jia Zhangke, Das Zeitalter des Amateurfilmers wird bald wieder kommen, in: URL: <http://www.netloungedv.de/2002/d/Textindex/Zhanke/zhangke.html> (05.05.2005).

sind und in einer ländlichen oder urbanen Umgebung leben. Es sind die Lebensumstände dieser Personen und in Verbindung damit ihre Gedanken darüber, die den neuen Filmen als Kernaussage zugrunde liegen.

Weitere Verbindungselemente dieser „unabhängigen“ Regisseure ist das Aufgreifen eines postkommunistischen Lebensgefühls, das in ihren Arbeiten überall spürbar wird. Es geht in ihren Filmen nicht darum, die Autorität der kommunistischen Partei in Frage zu stellen, sondern sie beziehen sich explizit auf das Leben des Einzelnen, der unter diesem autoritären Regierungssystem zu leben hat. In ihren Filmen ist deutlich zu spüren, dass sie nicht die utopischen Visionen eines vorbildlichen Chinas vertreten, wie es von der kommunistischen Partei teilweise suggeriert wird. Sie versuchen China so aufzuzeigen, wie es sich für sie darstellt, nicht aber als Ideologie, wie es gerne gesehen werden möchte. Diese postkommunistische Haltung ergab sich wohl zwangsläufig aufgrund des Massakers vom 4. Juni 1989, bei dem die Zuversicht vieler junger Menschen in die Fähigkeit der Regierung zerstört wurde.

Ein gemeinsamer und wesentlicher Punkt, der für alle „unabhängigen“ Filmemacher ein wichtiges Anliegen darstellt, ist ihr Wunsch nach einer öffentlichen Vorführmöglichkeit ihrer Filme im eigenen Land. Trotz aller Auszeichnungen und Anerkennungen, die sie oft mit ihren Filmen im Ausland erzielten, sind viele frustriert darüber, dass dem chinesischen Publikum, aufgrund der Zensur, ihre Filme nach wie vor verwehrt bleiben.

Für die Filmschaffenden wird es immer schwieriger nachzuvollziehen, welche Kriterien die Zensur verfolgt. Die Entscheidung der Behörden haben mit Ideologie bisweilen kaum mehr etwas zu tun, meint etwa die Filmkritikerin Dai Jinhua.¹²⁰ Es könne weder behauptet werden, dass die Zensur strikter geworden sei, noch dass sich eine Lockerung abzeichne. Es fehlt einfach jegliches Kriterium, nach welchem Drehbücher und Filme beurteilt werden. Dai Jinhua geht davon aus, dass politische Entscheidungen davon abhängig sind, ob ein Werk den Einflussbereich und die Position eines Parteimitglieds der Behörde aus irgendeinem Grund gefährdet und bezeichnet die Situation daher als absurder denn je zuvor.¹²¹

120 Dai Jinhua, *Cinema and Desire. Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, London, 2002, S. 93.

121 Ebenda S. 93.

Als Folge des politisch streng kontrollierten Filmgeschäfts – sowohl von internationalen, wie auch von nationalen Filmen - hat in China der Verkauf von Raubkopien ab Mitte der 1990er Jahre den Schwarzmarkt erobert und damit aus wirtschaftlicher Sicht dem staatlichen Filmsektor erheblichen Schaden zugefügt. Leikwan Pang analysiert in einem Aufsatz¹²² die Ursache für die unaufhaltsame Massenverbreitung von raubkopierten VCD's (Video Compact Disc), die, seiner Meinung nach, auf die Unfähigkeit der chinesischen Behörden in der Verwaltung und Vermarktung des Filmgeschäfts, wie auch auf ihren Wunsch eine absolute Kontrolle, zurückzuführen ist.¹²³ Die Entwicklung der Kinobranche liegt in China weit hinter der Verbreitung anderer Medien (Fernsehen, Zeitungen, Bücher...) zurück und wirft für den Staat auch heute noch kaum einen Profit ab. Das komplizierte System der Vermarktung, sowie die Genehmigung zur Vorführung ausschließlich „politisch korrekter“ Filme, hält das Publikum aus den Kinos fern. Durch zunehmende Erfahrung mit ausländischen Filmen eröffnete sich der chinesischen Bevölkerung eine neue Welt, wodurch der Drang nach individueller Entscheidungsfreiheit bei der Auswahl immer größer wird. Sie greifen deshalb auf Raubkopien von Filmen zurück, die ihnen sonst verwehrt bleiben würden. Der Staat wird somit zum Opfer seiner eigenen politischen Richtlinie: Die nationalen Kinos werden dazu gezwungen den Filmgeschmack der eigenen Bevölkerung zu ignorieren; diese wiederum bedient sich am Schwarzmarkt, um das Verlangen nach Unterhaltungsfilmen zu befriedigen. Somit ist es der Regierung auch nicht möglich, das Medium und seine Beeinflussung durch fremde Kulturen gezielt zu steuern. Jia Zhangke verweist in seinem Film „Unknown Pleasures“ auf dieses Dilemma, das besonders die „unabhängigen“ Filmemacher zu spüren bekommen. Die Mutter eines Hauptdarstellers wird in Frührente geschickt, ein normaler Vorgang, der Frauen allgemein im 50sten Lebensjahr geschieht, und erhält vom Staat eine Abfertigung ausbezahlt. Mit einem Teil des Geldes kauft sich ihr Sohn schwarz gebrannte VCD's und verkauft sie auf der Straße. Einer seiner Kunden – gespielt vom Regisseur selbst – erkundigt sich, ob er auch die Filme: „Xia Wu“ und „Platform“ zur Auswahl habe. Die Ironie dabei ist, dass beide Filme vom Regisseur selbst stammen und der Verkäufer natürlich keinen dieser beiden Filme

122 Laikwan Pang, Piracy/Privacy: The Despair of Cinema and Collectivity in China, in: boundary 2, Fall, 2004, Duke University Press, S. 101-124.

123 Ebenda.

zum Verkauf anbietet. Schließlich kauft Jia Zhangke den Kult-Film „Pulp Fiction“ von Quentin Tarantino. Ein Film, der auch im Westen durch seine gewalttätigen und grausamen Darstellungen für Aufsehen sorgte und daher in den offiziellen chinesischen Kinos nie zu sehen war.

Im Dokumentarfilm „My Camera Doesn't Lie“, 2003, von Katharina Schneider-Roos und Solveig Klåven, eine Bestandsaufnahme des unabhängigen Filmschaffens in China, meint der Regisseur Zhang Yuan zum Thema Zensur in China: "Wenn man sich der Hoffnung hingeben will, seinen Film in China zeigen zu können, dann muss man sich dem System der Zensur beugen. Wenn man jedoch zu dem Schluss kommt, dass man das nicht kann, dann bleibt nur, entweder dieses Land zu verlassen, keine Filme mehr hier zu drehen, oder Filme zu machen, sie aber hier nicht zu zeigen. Was man ausdrücken darf, ist immer begrenzt, bewegt sich immer in diesem Rahmen. Manchmal kann man diese Grenzen akzeptieren, manchmal nicht."¹²⁴

Am 1. Dezember 2003 wurden die Bestimmungen für die Zulassung von Filmschaffen, Vertrieb und Vorführung zugunsten der Filmschaffenden folgendermaßen abgeändert: „Filmproduktionseinheiten werden dazu ermutigt, an Filmfestivals im Ausland teilzunehmen. Die vorgeschlagenen Teilnehmer sollen sich eine Zulassung für öffentliche Aufführung verschaffen und den Film vor der öffentlichen Aufführung beim Ministerium für Radio, Film und Fernsehen registrieren lassen.“¹²⁵

Der erste Film der „unabhängigen“ Filmemacher, der nach der Einführung dieser Reform erlaubt wurde, war „Beijing Bicycle“, 2000, von Wang Xiaoshuai. Nach der Fertigstellung des Filmes hatte der Regisseur die Option, seinen Film beim Festival in Berlin (2001) zu präsentieren. Aufgrund der langen Dauer für die Bewilligung des Vorführrechtes beim Filmbüro des Ministeriums für Radio, Film und Fernsehen, konnte er diese nicht vor der Präsentation seines Filmes beim Festival in Berlin einholen und er wurde daraufhin mit einem einjährigen Drehverbot bestraft.

Die Aufhebung des Verbotes von Wangs Film signalisiert einerseits einen Sinneswandel aufseiten der Behörden, die den „unabhängigen“ Regisseuren jetzt

124 „My camera doesn't lie“, Viennale, Oktober 2003, OmdU.

125 www.chinatoday.com.cn/chinaheute/2004/4n6/6n3n2.htm (04.06.2004).

mehr Rechte zuzugestehen; andererseits darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich dadurch eine neue Marktschiene für die chinesische Filmindustrie eröffnet, denn ein breiteres Publikum bedeutet auch mehr Interesse vonseiten der Investoren und Sponsoren.

Dass sich die Thematik und der Stil dieser „unabhängigen“ Filmemacher im Laufe der Zeit dem Geschmack des Publikums angepasst hätten, bestreiten die RegisseurInnen vehement.

Das Klischee, dass ein Untergrundfilm notwendigerweise düster und trübselig sein müsse, widerlegen die Regisseure mit ihren neueren Arbeiten.¹²⁶ Es ist das China im Wandel und die sich dadurch verändernde Gesellschaft, die diese Filmemacher interessiert und die sie dann in ihren Filmen thematisiert.

Der Prozess der Veränderung ist einer, den sie sowohl in thematischer wie auch technischer Hinsicht, ständig selbst miterleben. Es gilt diesen in eine neue, kreative Sprache umzusetzen.

4.1. Zhang Yuan (geb. 1963, Nanjing, Jiangsu Provinz, China)

Den Startschuss für die „unabhängigen“ FilmemacherInnen lieferte der Regisseur Zhang Yuan (geb. 1963) mit seinem Debüt-Film „Mama“ (*Mama*, 1990).

Zhang Yuan, der nach seinem Abschluss des Filmstudiums an der Filmakademie in Beijing (BFA) 1989 einem Filmstudio der Armee zugeteilt wurde, beschloss jedoch als freischaffender Filmemacher zu arbeiten und somit auf staatliche Subventionen seiner Filmproduktionen zu verzichten. Sein erster Film „Mama“ stellte die erste unabhängige Filmproduktion seit 1949 dar.¹²⁷

Basierend auf den persönlichen Erfahrungen der Hauptdarstellerin, porträtiert Zhang in seinem ersten Film eine alleinstehende Mutter und ihr autistisches Kind. Zhang Yuan verweist in seinem Film auf das düstere Schicksal von Randgruppen innerhalb des unverändert antagonistischen Systems in China. Die soziale Kälte und die Verspottungen, welche die Frau seitens der anderen Dorfbewohner

126 Siehe dazu Zhang Yuan: *I love you* (2002), *Green Tea* (2003) und Zia Jhangke: *The World* (2004).

127 Tony Rayns, *Catalogue for the Vancouver International Film Festival*, Vancouver, 1992, S. 26.

erfahren muss, drängt sie an den Rand der Gesellschaft, in der es keinen Platz für Außenseiter gibt.

Der Film ist aus drei ineinander verwobenen Erzählsträngen gestaltet. Durch das Zusammenspiel von Dokumentation, Film und Interviews besitzt der Film einen wirklichkeitsbezogenen und dokumentarischen Charakter. Die Lebenssituation der Mutter und des Kindes sind in Schwarz-Weiß-Aufnahmen dargestellt, das Mitwirken von LaiendarstellerInnen sowie das Drehen an Originalschauplätzen evozieren hier Filme des italienischen Neorealismus. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen werden von in Farbe gedrehten Interviews mit anderen Müttern behinderter Kinder unterbrochen.

Eingehüllt in ein weißes Leintuch und von einer Aura umgeben, erweckt die Erscheinung des Kindes oft ein Gefühl, als ob es nicht von dieser Welt sei. Dieses Herausheben aus seinem kulturellen Kontext interpretiert Dai Jinhua, eine bekannte zeitgenössische Kulturkritikerin Chinas, als den Beginn eines neuen „kulturellen“ Verständnisses. Losgelöst von sozialen Anschauungen, die in Filmen früherer Generationen eine große Rolle spielten, erhält das apathische Kind einen neuen symbolischen Status, der es frei von jeglichen Konventionen in einer eigenen Welt agieren lässt.¹²⁸

Der Film übte jedoch nicht nur wegen seiner stilistischen und formalen Neuerungen großen Einfluss auf andere FilmemacherInnen aus, sondern aufgrund der Tatsache, dass Geld von privaten Investoren zur Verfügung stand¹²⁹, er billig produziert und im Ausland gezeigt werden konnte.

Tony Rayns, ein britischer Filmtheoretiker und Kenner des chinesischen Films, sieht in *Mama* „still an astounding film in today’s Chinese film circles... If a Sixth Generation is on its way in China, it will definitely differ from the Fifth Generation in terms of interest and taste. „Mother“ may as well be the cornerstone of this new generation.“¹³⁰

1992 drehte Zhang Yuan den Film „Beijing Bastards“ (*Beijing zazhong*). Diese Arbeit stellt einerseits ein Porträt des in China bekannten Rockmusikers Cui Jian

128 Dai Jinhua (2002) S. 82.

129 Dai Jinhua (2002) S. 81.

130 Tony Rayns, Future: Astounding!, in: Sight and Sound, 1992, London, S. 11.

dar, gleichzeitig aber auch eine Milieustudie der Subkultur der Jugendszene in Beijing

„Beijing Bastards“ beginnt mit der Darstellung eines streitenden jungen Paares, das sich aufgrund einer ungewollten Schwangerschaft trennen will und sich schließlich für die Abtreibung des Kindes entscheidet. In Interviews der Jugendlichen erfährt der Zuschauer etwas über ihre Ziele und Werte, über ihre Weltanschauung. Sie selbst bezeichnen sich dabei als „Bastards“ und erzählen von ihrer Schwierigkeit, sich dem vom wirtschaftlichen Aufschwung geprägten System der chinesischen Gesellschaft anzupassen.

Beijing Bastards wurde an Originalschauplätzen mit einer Handkamera gedreht, wodurch sich für den Betrachter ein Fokus auf intime Details und ein „ungeschönter“ Realismus offenbaren. Die Rockkonzerte spielen sich in trostlosen, heruntergekommenen und desolaten Gebäuden ab, in denen jungen Menschen ausgelassen tanzen, trinken und grölen.

Die Geschichte der chinesischen Rockmusik nahm ihren Anfang in den 1980er Jahren. Sie gehört zu einem relativ jungen Phänomen in der chinesischen Gesellschaft. Aufgrund ihres harten und aggressiven Stils wurde sie als „gefährlich“ und als „sign of unhealthy spiritual pollution from the West“¹³¹ angesehen, weshalb ihre offizielle und gesellschaftliche Anerkennung nicht problemlos verlief, sondern, wie in ihren Anfängen in den USA und Europa, erzwungen und erkämpft werden musste.¹³² Trotz der zahlreichen Probleme für die Musiker war ihre Entwicklung nicht mehr aufzuhalten. Für Jugendliche stellt sie ein adäquates Ausdrucksmittel dar, das es ihnen erlaubte, ihren individuellen Bedürfnissen, Gefühlen und Gedanken freien Lauf zu lassen. „Ich glaube, Rockmusik kann die Gefühle des Einzelnen ausgleichen. Wenn du mit verschiedenen Dingen oder auch mit dir selbst unzufrieden bzw. gelangweilt bist, kann sie dir helfen, neue Gefühle zu entwickeln und gegen die schlechten Dinge vorzugehen.“¹³³

131 Bérénice Reynaud, Zhang Yuan's Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese „Bastards“, in: Zhang Zhen (Hg.), *The Urban Generation*, London, 2007, S. 269.

132 Andreas Steen, *Der Lange Marsch des Rock 'n' Roll – Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China*, Hamburg, 1996, S. 14.

133 Cui Jian zit. in: Andreas Steen (1996) S. 102.

Für Zhang Yuan stellen Beijing Bastards den „neuen Menschen“ dar, denn, so der Filmemacher: „the real renaissance means the resurrection of the individual and the individual's recognition of his or her own revival...Our generation should not be the Beat Generation. This generation should stand up through seeking, achieving real self-perfection“¹³⁴

Ungefähr zur gleichen Zeit mit den Filmen Zhang Yuans entwickelte der Künstler Fang Lijun seinen Typus der „Glatzköpfigen“, die das Lebensgefühl der „Bastards“ widerspiegeln (Abb. 14). Für Fang Lijun sind sie die „Antihelden“ und Außenseiter der chinesischen Gesellschaft. Sie stellen eine Art heterodoxer Rebellion unter den Jugendlichen dar, die keinen Sinn darin sieht, sich den politischen oder wirtschaftlichen Machthabern unterzuordnen, und die ihre Gefühlen von Wut, Aggression und Hoffnungslosigkeit durch „lautes Schreien“ zum Ausdruck bringen. Ihr unkonventionelles „Dahinleben“, ohne Werte und Ideale, ist ihre Art, sich gegen gesellschaftlich auferlegte Normen aufzulehnen. Die „Bastards“ sowie die „Glatzköpfigen“ stehen symptomatisch für den Aufbruch einer neuen chinesischen Generation von Jugendlichen Anfang der 1990er Jahre, die dem harten Konkurrenzkampf in Chinas neuer kapitalistischer Welt zu entfliehen versuchen. Auf ihrer Suche nach Freiheit und Individualismus laufen sie jedoch Gefahr, sich selbst zu verlieren. Fang Lijun kontrastiert mit seinen „Glatzköpfigen“ die Ambivalenz von Individuum und Massengesellschaft, die auf dem Weg zur Befreiung derselben Utopie hinterherlaufen, wie die Generation der Ära Mao Zedongs.

1995 drehte Zhang Yuan, trotz Berufsverbot, den Film „Söhne“ (*Erzi*, 1995). Die filmische Arbeit beschreibt eine authentische Geschichte über den Zerfall familiärer Strukturen angesichts zunehmender sozialer Probleme. Zwei jugendliche Brüder erzählten dem Regisseur ihre Erfahrungen mit Alkoholismus und den Gewaltausbrüchen ihres Vaters und schlugen Zhang vor, diese Familiengeschichte zu verfilmen. „The Li brothers...asked me to make a film about their family. They wanted the family members to act as themselves in it... In this compound, their family was the coolest. Their father was the best dancer of

134 Zhang Yuan zit. in: Dai Jinhua (2002) S. 93.

his troupe, the mother was his best partner... People didn't like the father because he drank too much. But when he didn't drink, he was a very bright man, a genius of art.. I asked them why they wanted to name the films Sons. They said all men are sons, but not all men are fathers.“¹³⁵

Zhang, der den Vater in einer psychiatrischen Klinik besuchte, in welche dieser nach der letzten gewalttätigen Familienauseinandersetzung eingewiesen worden war, fand einen geistig völlig gesunden und zugänglichen Menschen vor.

Die tragische Geschichte beginnt mit dem Ende der Tanzkarriere des Vaters, dessen Lebensmut zu schwinden droht. Während Fu, seine Frau, weiter als Tanzlehrerin arbeitet und damit den Lebensunterhalt der Familie bestreitet, beginnt der Vater zu trinken. Die Söhne Touji und Xiaowei sind mittlerweile erwachsen, haben aber weder Arbeit noch Perspektiven für ihr Leben. Den regelmäßig ausbrechenden Streitereien zu Hause entfliehen sie, indem sie mit Freunden ausgehen oder tagelang umherziehen. Eines Abends kommt es zu Handgreiflichkeiten zwischen Touji und seinem Vater, Frustration und Hilflosigkeit entladen sich. Touji zerschlägt einen Sessel auf dem Kopf des Vaters, woraufhin dieser nüchtern wird und sich dafür sogar bedankt. Die Einlieferung des Vaters in eine psychiatrische Klinik stellt zunächst die einzige Lösung dar.

Zhang stellt mit diesem Film einen klassischen Vater-Sohn-Konflikt dar. Die Söhne müssen mit dem patriarchalischen Tyrannen, der noch dazu unter Trunksucht leidet und sich dabei oft wie ein Verrückter aufführt, zurechtkommen. Obwohl sie das warnende Beispiel des eigenen Vaters und der unter seiner Trunksucht leidenden Mutter direkt vor Augen haben, greifen auch sie zum Alkohol, nehmen Drogen und laufen Gefahr, selbst jeglichen Halt zu verlieren.

Erst nachdem der Vater in eine Klinik für psychisch Kranke eingewiesen wird, und damit aus ihrem Leben verschwindet, lernen sie, für sich selbst Verantwortung zu übernehmen. Sie lassen ihren leichtsinnigen Lebenswandel hinter sich und etablieren sich als erfolgreiche Unternehmer.

„Marginal families and individuals are in conflict with society; through them you can see how society is changing.“¹³⁶

135 Zhang Yuan zit. in: Zhang Zhen, (2007) S. 273.

Der berühmte Maler Liu Xiaodong malte im selben Jahr das Bild "Söhne" (Abb. 46), es stellt ein Portrait der im Film portraitierten Familienmitglieder dar.

Die Familie sitzt vor einem kleinen Tisch im spärlich eingerichteten Wohnzimmer, wobei sich der Vater in der Mitte befindet, und jeweils links und rechts von seinen Söhnen flankiert wird. Die Mutter steht am äußersten rechten Rand des Bildes. Die Personen sind an den vorderen Bildrand gerückt und blicken, mit Ausnahme des Vaters, direkt auf den Betrachter. Es sind keine fröhlichen Gesichter, die uns hier entgegenblicken, sondern sie wirken resigniert und traurig. Die einzig erkennbare zärtliche Geste geht von der Mutter aus, die sich an die Schulter ihres älteren Sohnes lehnt und ihm mit ihrer Hand unter die Arme greift. Der Blick des Vaters geht ins Leere, er wirkt dabei apathisch und verloren, wodurch seine distanziertes Verhältnis zum Rest der Familie angedeutet wird. Sein von der Sucht gekennzeichnetes Gesicht wirkt aufgedunsen und die Gesichtsfarbe erscheint blass. Mit dem linken Zeigefinger, der leicht abgespreizt ist, deutet er auf seine Schwäche hin, die zugleich für den Zusammenbruch der Familie verantwortlich ist: Auf dem Tisch vor ihm befindet sich eine Flasche Alkohol.

Auch ohne den Hintergrund der Geschichte zu kennen, erzeugt das Bild eine trostlose Atmosphäre. Die diffuse Lichtstimmung im Bild wirft einen schweren Schatten über die Protagonisten, wodurch die sich bedrückende Stimmung noch verstärkt.

1996 greift Zhang ein Thema auf, dem bis heute in der chinesischen Öffentlichkeit keinerlei Raum gewährt wird. In „East Palace, West Palace“ (*Donggong xigong*, 1996) setzt er sich offen mit dem Thema der Homosexualität im gegenwärtigen China auseinander. Den Skandal lieferte der Film schon vor seiner Erstaufführung. Als "East Palace, West Palace" 1997 auf dem Festival von Cannes Premiere hatte, konnte der Regisseur seine Arbeit nicht persönlich präsentieren. Die chinesischen Behörden hatten Zhang Yuan den Reisepass und damit die Reiseerlaubnis entzogen, denn zu lange schon stellte er für die Kulturbehörde seines Landes ein „Ärgernis“ dar.

Soziologische Beschreibungen des homosexuellen Lebens, der (Sub)Kultur und der seit alters her in China sehr verbreiteten Homophobie in der Gesellschaft¹³⁷ fehlten lange Zeit fast völlig in China. Li Yinhe, eine bekannte chinesische Soziologin, beschreibt in ihrem Werk *Tongxinglian yawenhua* (Subculture of Homosexuality), Beijing 1998, Treffpunkte von Homosexuellen, wie einige Parks großer Städte und Diskotheken, und erklärt, dass diese immer unter der strengen Observation der Polizei stehen. In öffentlichen Treffpunkten ist es den Polizisten sogar möglich, Schutzgelder zu erpressen, ohne dass die Betroffenen in der Lage sind, sich dagegen juristisch zu wehren.¹³⁸

Homosexualität ist offiziell tabuisiert, und dennoch gibt es in China eine geradezu subversive Tradition des Geschlechtertausches. Rollen- und Kleidertausch haben auch im chinesischen Kino¹³⁹, eine ebenso lange wie einmalige Tradition. Vorbilder sind im klassischen chinesischen Theater wie in der chinesischen Oper auszumachen. Wie in Japan war im Theater den Männern die Darstellung von Frauenrollen vorbehalten.¹⁴⁰

„East Palace“ und „West Palace“ ist ein gängiger Code unter Homosexuellen und bezeichnet ihre heimlichen Treffpunkte an den beiden Toilettenanlagen in den Ausgängen der „Verbotenen Stadt“.

Zhang Yuan erzählt in „East Palace, West Palace“ die Geschichte des homosexuellen Schriftstellers A-Lan, der eines Nachts von einem Polizisten während einer Razzia in dieser Toilettenanlage aufgegriffen und zu einem Verhör ins Hauptquartier abgeführt wird.

In der Wachstube beginnt sich ein geistiger Machtkampf zwischen den beiden Männern zu entwickeln, den der Regisseur als virtuoses Kammerspiel inszeniert. Die Befragung A-Lans wird zu einer unerwarteten Reise in seine Vergangenheit, die durch kurze intime Einblicke, die Zhang in Rückblenden illustriert, sein turbulentes Leben schildern. Eine überraschende Wendung erzielt der Regisseur

137 Vgl. James Cahill, *Le Palais du printemps, Peinture érotiques de Chine*, Kat. Des Musée Cernuschi, Paris, 2006, S. 13, 19, 20, 173 – 179.

138 Li Yinhe, *Tongxinglian yawenhua* (Subculture of Homosexuality), Beijing, 1998, S. 284.

139 Siehe zum Beispiel „Farewell my concubine“, 1993, China, Chen Kaige; Stanley Kwan dokumentierte in seinem Film: „Yang+/-Yin: Gender in Chinese Cinema (1996) anhand ausgewählter Filmausschnitte, dass im chinesischen Kino Fragen der sexuellen Identität präsenter waren als irgendwo sonst.

140 Bis ins 20. Jhd. wurden weibliche Rollen im chinesischen Theater von Männern (dan) gespielt. Vgl.: M. Brauneck u. G. Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Hamburg, 2001, S. 507.

dadurch, dass die Liebhaber A-Lans von dem Polizisten selbst dargestellt werden. Somit wird verdeutlicht, dass es sich bei den Erzählungen nicht nur um Schilderung aus A-Lans Vergangenheit handelt, sondern er ein körperliches Verlangen nach dem Polizisten besitzt.

Zhang Yuan untermauert dieses Wechselspiel der Machtverhältnisse zwischen A-Lan und dem Polizisten durch die Einspielung von Opernsequenzen, in die ein Mann als Frau verkleidet von einem Wächter geschlagen, in Ketten gelegt und abgeführt wird. Die Strukturen von Macht und Machtlosigkeit, Sadismus und Masochismus werden so von A-Lan aufgedeckt, der sich selbst als Gefangener eines Systems entlarvt, welches ihm schön und angenehm erscheinende Dinge verwehrt und ihn dabei unterdrückt und bestraft. Diese Philosophie erhält durch den Film eine Doppelfunktion. Sie weist einerseits auf die Unterdrückungen in einem autoritären System hin, ist aber andererseits auch eine Anspielung auf eine andere Form der Unterdrückung, z. B. von Randgruppen, wie die der Homosexuellen.

A-Lans Erinnerung an seine Missetaten erzeugen in ihm kein Gefühl von Abneigung oder Hass. Gewalt sublimiert er zu Lustgewinn. Es genießt es, ein Opfer dieser Art von „Liebe“ zu sein, die für ihn die Vollkommenheit schlechthin darstellt. Dieses Bekenntnis zu einer Liebe, die in Bestrafung ihre Erfüllung findet, verweist auf das Verlangen eines Sich-Ausgegrenzt-Fühlenden im eigenen Land, um endlich, in welcher Form auch immer, aufgenommen zu werden.

Auf die Frage, was Zhang Yuan dazu bewegt hat, einen Film über das Leben von homosexuellen Männern in Peking zu drehen, antwortet er, dass es dafür mehrere Gründe gegeben habe. Am meisten hätte ihn jedoch dazu angespornt: „There’s an institute here (Peking) doing research into Aids, and it wanted to conduct interviews with gay men about their sexual habits. Most gay people in Beijing are very closed, and so hardly any came forward. And then the researchers did something incredibly stupid: they asked the police for help. The police hauled in some known gay people and the researchers used the authority of the police to interrogate them. There are many ridiculous things in Chinese society, but this struck me as being one of the most absurd things I’d ever heard of. It made me

want to meet gay people myself, to talk to them and find out what – if anything – is different about them.“¹⁴¹

Im Unterschied zu den Vorgängerfilmen beschreibt Zhang für „East Palace, West Palace“ grundlegende formale Neuerungen. Der Film behandelt keine authentische, sondern eine erfundene Geschichte, der ein ausführliches Drehbuch zugrunde liegt. Zhang Yuan versuchte nichts dem Zufall zu überlassen. Durch seine konsequente Dramaturgie bestimmt er Handlungsablauf, Bildsprache, Farbe, Musik und Tempo des Filmes. Bei den Darstellern des Filmes handelt es sich nicht wie in seinen bisherigen Filmen um Laien-, sondern um professionelle Schauspieler.

Zhang Yuans Wunsch allerdings, den Film auch einmal in seiner Heimat zeigen zu können, schlug bisher fehl. 2001 wurde der Versuch unternommen, ein Filmfestival zum Thema Homosexualität unter der Leitung von Cui Zi'en (geb. 1958), einem bekannten Regisseur und Filmtheoretiker in China, der offen zu seiner Homosexualität steht und schon zahlreiche Filme zu diesem Thema gedreht hat¹⁴², in Peking zu organisieren. Dabei hätte auch unter anderen Zhangs Film „East Palace, West Palace“ gezeigt werden sollen. Das Festival wurde jedoch von den Behörden vorzeitig beendet.

Zhang Yuan setzte sich vor dem Filmdreh intensiv mit der Thematik und den Personen, die in seinen Filmen porträtiert werden sollten, auseinander. Durch Interviews und genaue Beobachtung der betroffenen Personen und ihrer Umgebung, versucht er so nahe wie möglich an die „Realität“ heranzukommen: „I talked to many mothers of handicapped children before I made „Mama“... In this case, I tried to learn as much as I could about the lives of gay people, in China and abroad... The conclusion I came to is that the lives of so-called „controversial“ minorities can reveal the dynamics of a society very clear.“¹⁴³

141 Zhang Yuan zit. in: Tony Rayns, Provoking Desire, in :Sight and Sound, Nr. 7, Juli 1996, S. 28.

142 “Enter the clowns”, 2002; “Night Scene”, 2003; “Feeding boys”, 2003; “The old testament”, 2003

143 Zhang Yuan zit. in: Tony Rayns, Provoking Desire, in :Sight and Sound, Nr. 7, Juli 1996, S. 28.

Zhang Yuan thematisiert die unterdrückte Homosexualität in China als eine Gesellschaftsmetapher für jede Form von unterdrücktem Nonkonformismus. Das Eintauchen in eine sogenannte Subkultur erfordert einen hohen Grad an Aufgeschlossenheit und Neugier. 2001 reiste der bildende Künstler Liu Xiaodong nach Singapore und setzte sich dort mit Menschen auseinander, die sich durch ihre „Andersartigkeit“ nicht nur von der Gesellschaft ausgegrenzt fühlen, sondern auch Gefangene ihres eigenen Körpers sind. In einer Reihe von Arbeiten porträtiert Liu das Leben von Transsexuellen und gibt dabei einen Einblick in ihre private, intime Welt. Liu wollte in seinen Arbeiten den inneren Konflikt und die Grenzerfahrung dieser Menschen aufzeigen, die sich mit ihrem von Geburt an zugewiesenen Geschlecht nicht identifizieren können und deshalb in die Rolle des anderen Geschlechts schlüpfen.

In einem kleinen Raum, sehen wir drei Transsexuelle, wobei zwei auf dem Bett liegen und einer steht (Abb. 47). Der Raum ist angereichert mit zahlreichen Gegenständen, die verstreut im Zimmer liegen. Die Atmosphäre, die dieser kleine Raum ausstrahlt, ist schmutzig, schäbig und weist auf einen unkonventionellen Lebensstil hin. Die zwei liegenden Personen sind leicht bekleidet, wobei eine von ihnen zu schlafen scheint, während sich die andere verträumt durch die Haare streicht. Die dritte stehende Person präsentiert sich dem Betrachter völlig nackt, hat die langen Haare über das Gesicht geworfen und stützt sich mit einer Hand an der Wand ab.

Liu verweist mit dieser unverfälschten Milieustudie auf das schwierige Leben Transsexueller, die nicht nur einem inneren Leidensdruck sondern auch Ächtung und Diskriminierung der Gesellschaft ausgeliefert sind.

Mit dem Thema Liebe beschäftigt sich Zhang Yuan auch in seinem Spielfilm „Green Tea“ (*Lü Cha*, 2003). Die Handlung des Filmes basiert auf der Kurzgeschichte „Adiliya by the River“ der chinesischen Schriftstellerin Jin Renshun (geb. 1970).

“Green Tea” erzählt die Geschichte von zwei Frauen, Wu Fang und Lang, die in einem verwirrenden Wechselspiel, oder einer schizoiden Maskerade, den männlichen Protagonisten, sowie den Zuschauer hinters Licht führen.

Wu Fang verkörpert eine konservative und reservierte Person, die sich selbst für wenig attraktiv hält, während Lang einen extrovertierten und äußerst attraktiven Typ darstellt.

Chen Minglian, ein eloquenter und energischer Filou, der die zurückhaltende Wu Fang bei einem "Blind Date" kennenlernt, kann jedoch trotz zahlreicher aufdringlicher Versuche, sie näher kennenzulernen, keinen Zugang zu ihr finden und stößt unentwegt auf Ablehnung.

Ein guter Freund Chens führt ihn eines Abends in eine Pianobar und stellt ihm dort eine äußerst attraktive Frau vor, in der Chen sofort Wu Fang wieder zu erkennen meint.

Unterschiedlicher, sowohl in ihrer Erscheinung, wie auch ihrer Art, könnten die zwei Frauen jedoch nicht sein. Lang ist eine selbstbewusste, attraktive Frau, die es versteht, Männer um den Finger zu wickeln. Wu Fang ist das Gegenteil.

Chen treibt nun ein Doppelspiel mit beiden Frauen, ist sich dabei aber völlig sicher, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt.

Am Ende des Filmes arrangiert sich Chen mit seinem komplizierten Doppelverhältnis der beiden gegensätzlichen Charaktere, vereint in einer Person. Er führt die attraktive Lang zu einem Treffen mit seinen Freunden aus, stellt sie als seine Freundin Fang vor und verbringt später die Nacht mit ihr in einem Hotel. Seine Geduld und Beharrlichkeit beim Werben um Fang werden schließlich doch noch belohnt und er schafft es, ihr die Brille abzunehmen, um auf ihr „wahres“ Gesicht blicken zu können.

Der Film endet hier und lässt für den Betrachter viele Fragen offen.

Der Regisseur meint dazu, dass er es der eigenen Interpretation des Publikums überlassen will, für welche Version der Geschichte es sich entscheidet. Denn auch im Originaltext „Adilya by the River“ bleiben Unklarheiten. Aber der Hauptpunkt, so Zhang Yuan, sei es, dem Publikum klar zu machen, dass es sich bei den zwei Frauen um eine Person handelt und, dass sich der männliche Hauptdarsteller dieser Tatsache bewusst ist. „The fact that I have chosen to leave certain aspects unexplained is an attempt to mirror everyday life's ambiguities.“¹⁴⁴

144 Shelly Kraicer, Interview mit Zhang Yuan, Dancing with the chains around your legs, Far East Film Festival, Udine, 2004, ohne Seitenangabe.

Der Vergleich zwischen Wu Fang und Lang verdeutlicht die ambivalente Stellung von Frauen in der männlich dominierten Gesellschaft Chinas. Erstere verkörpert sowohl in ihrer Erscheinung, wie auch in ihren Ansichten den gesellschaftlich gewollten konservativen, archaischen Frauentyp. Lang hingegen ist eine aufgeschlossene, moderne Frau, die selbstbewusst durchs Leben geht. Chen, der sich offensichtlich für keine der beiden Frauen bzw. Charaktere entscheiden will, weiß jedoch jede für sein gesellschaftliches Ansehen gekonnt einzusetzen. Es ist eben nicht die altmodische, zurückhaltende Wu Fang, die er bei einem Abendessen in seinen Freundeskreis einführt, sondern die extrovertierte Lang, um die ihn seine Freunde beneiden sollen. Indem der Regisseur beide Charaktere als ein und dieselbe Person darstellt, verdeutlicht er die Diskrepanz und schizophrene Situation, in der sich Frauen in der heutigen Gesellschaft befinden: Sie sollen einerseits das „Heimchen am Herd“, andererseits aber die viel bewunderte „Emanze“ sein.

In ihren Serien „She“, 2002 (Abb. 48), verweist die Malerin Yu Hong auf dieses ambivalente Verhältnis von Frauen in der heutigen chinesischen Gesellschaft. Die Künstlerin zeigt Frauen in ihrem persönlichen Umfeld, im Beruf oder im Haushalt. Als Kontrast zu diesen Bildern hängt Yu Hong Fotografien auf, die ihr die dargestellten Personen zur Verfügung gestellt haben. Diese privaten Fotos sollen einen Ausschnitt aus ihrem persönlichen, privaten Leben wiedergeben, gleichzeitig aber auch aufzeigen, wie diese Frauen selbst gerne gesehen werden wollen.

In einem dieser Vergleiche offenbart uns Yu Hong einen Einblick in den privaten Wohnbereich einer Familie: Die rechte Bildhälfte dominiert ein mit Speisen gedeckter Tisch, an dem ein Mann sitzt, während sich die Frau etwas abseits davon befindet. Sie macht einen müden und angeschlagenen Eindruck, ihren Kopf hat sie auf der Hand abgestützt und scheint sich nach der anstrengenden Hausarbeit auszuruhen. Hinter ihr sehen wir ein junges Mädchen, wahrscheinlich die Enkeltochter der beiden, das zwei rote Tücher in den Händen schwingt und sich dabei im Spiegel betrachtet.

Die Fotografie zeigt dieselbe Frau, nur dass sie dort einen glücklichen und zufriedenen Eindruck macht. Sie hält strahlend ein Baby in den Armen und blickt dabei stolz und selbstsicher in die Kamera. Bei der fotografischen Abbildung handelt es sich um keine Momentaufnahme, die Protagonistin hat vor der Kamera eine klassische Pose eingenommen. Die Komposition mit derselben Frau im Medium der Malerei scheint der Wirklichkeit näher zu kommen.

„Green Tea“ hebt sich von Zhangs bisherigen Filmproduktionen deutlich ab.

Durch die hochkarätige Besetzung der beiden Hauptrollen mit Jiang Wen und Zhao Wei (sie verkörpert sowohl Wu Fang und Lang), die zu den beliebtesten und renommiertesten SchauspielerInnen Chinas zählen, der Nebenrolle mit dem prominenten Künstler Fang Lijuns (Abb.49), der hier den Freund des Hauptprotagonisten verkörpert, sowie der Kameraführung eines Christopher Doyles, ist „Green Tea“ Zhangs bisher modernster und aufwendigster Film.

Anstelle einer dokumentaristisch-konnotierten Filmsprache erscheint „Green Tea“ klar und kunstvoll durchgestylt und gibt einen Einblick in das moderne Peking von heute.

Die Inszenierung fasziniert visuell durch die beeindruckenden Kameraführung Christopher Doyles, der als Kameramann in Filmen von Wong Kar-Wais („In the mood for Love, 2000“, „Fallen Angels, 1995“) und anderen bedeutenden Filmproduktionen aus dem asiatischen Raum¹⁴⁵ den Stil maßgeblich mitgeprägt hat.

„Sculpting in time“ - einen Begriff den Tarkovsky für das Filmschaffen verwendete¹⁴⁶ - drückt für Doyle die beste Beschreibung für das Entstehen von Filmbildern aus¹⁴⁷. Aufgebaut aus einem Wechselspiel von Licht, Raum und Farbe „formt“ Doyle mit seiner Kamera stimmungsvolle und ausdrucksstarke Bilder und schafft dadurch seinen unverkennbaren Stil. In den durchkomponierten Filmbildern erscheinen Objekte und Figuren für einen kurzen Augenblick wie eingefroren und auf einen visuellen Höhepunkt hin inszeniert, wodurch der Zuschauer Zeit erhält, die Atmosphäre einzufangen (Abb. 50).

145 Nennenswert sind zum Beispiel: „Hero, 2002“ von Zhang Yimou und „Tempress Moon, 1996“ von Chen Kaige.

146 Andrej Tarkovsky, *Sculpting in light - reflections on the cinema*, New York, 1987.

147 Christopher Doyle, *A Cloud in Trousers*, 1998, Los Angeles, S. 13.

Unabhängig davon, ob Doyle den Tanz von grünen Teeblättern beim Aufgießen mit heißem Wasser filmt (Abb. 51), oder einen intimen Moment zwischen zwei Menschen festhält, schafft er eine gefühlvolle Inszenierung von Raum, Licht und Zeit. Sein ästhetischer Kamerastil suggeriert eine tiefe Beziehung des asiatischen Menschen zur Ästhetik.

Zhangs Karriere und sein Filmschaffen sind das Resultat des komplexen Systems, aus dem sich die neue Generation von Filmemachern nach 1989 in China entwickelt hat. Durch seine unentwegten Versuche, seine Filme auch in China zeigen zu können, wurden sie zunehmend in ihrem “ungeschönten” Realismus abgeschwächt und dem “offiziellen” Geschmack angepasst. Dennoch ist es ihm im Laufe der Jahre gelungen, eine eigene, unverkennbare Filmsprache zu entwickeln, ein Zusammenspiel von Fiktion, Charakterdarstellungen und chinesisch urbanem Lebensgefühl. Die städtischen Schauplätze, die er dabei in seinen Filmen erforscht und (re)konstruiert variieren zwischen Realismus, Hyperrealismus und Surrealismus. Die ProtagonistInnen bewegen sich darin oft wie Gefangene zwischen Vergangenheit und Gegenwart, scheinen ihren Platz in dieser neuen hybriden Welt noch nicht gefunden zu haben. Ihr Verhalten ist geprägt von Gefühlen der Unsicherheit, Angst, Verwirrung und birgt auch Wunschvorstellungen, Sehnsucht nach Geborgenheit und Anerkennung in sich. Ihre Aussichten für die Zukunft sind noch ungewiss, sie verlaufen sich oft im Nebel.

4.2. Wang Xiaoshuai (geb. 1966, Shanghai, China)

Wang Xiaoshuais Filme sind stark geprägt von seinen persönlichen Lebensumständen. Durch zahlreiche Übersiedlungen in seiner Jugend hat er am eigenen Leib erfahren, was es bedeutet, sich heimatlos, fremd und entwurzelt zu fühlen. Seine ersten Lebensjahre verbrachte er in der Metropole Shanghai, bevor seinen Eltern nach Guiyang, der Hauptstadt der Provinz Guizhou übersiedelten. Dort lebte er dreizehn Jahre lang. Danach zog er mit seiner Familie nach Wuhan, in die Provinz Hubei. Wang lebte dort zwei Jahre lang und ging schließlich nach Peking, um an der Kunsthochschule (CAFA) zu studieren. Nach seinem Abschluss schrieb er sich in der Filmakademie (BFA) ein und beendete diese 1988. Gleich anschließend wurde er in die Filmstudios nach Fujian geschickt, wo

er zwei Jahre lang als Assistent arbeitete. 1990 kehrte er nach Peking zurück und drehte 1993 seinen ersten Film „The Days“ (*Dongchun de rizi*) (Abb. 52).

Der Film erzählt von einem Paar, das sich seit der gemeinsamen Jugend auf dem Land kennt. Chun und Dong gehen gemeinsam nach Peking, um dort auf der Kunstakademie zu studieren. Nach ihrem Abschluss bleiben beide als Assistenten an der Akademie und leben gemeinsam in einem kleinen Appartement. Dong hofft irgendwann mit seiner Kunst erfolgreich und wohlhabend zu werden; Chun hingegen sehnt sich danach, ihre Familie, die in die USA ausgewandert ist, wieder zu treffen. Beide verfolgen unterschiedliche Ziele, ohne tiefen Anteil am Leben des anderen zu nehmen. Ihr gemeinsames Leben ist geprägt von Langeweile, Leere und Monotonie. Sie entfremden sich immer weiter voneinander, sprechen nicht über ihre Gefühle, Ängste und Wünsche, als ob sie keine Kraft und Energie mehr in ihre Beziehung investieren wollten. Schließlich wird Chun schwanger. Die beide entscheiden sich, das Kind abzutreiben. Dong unternimmt einen letzten Versuch, um die Beziehung zu retten. Er überredet Chun mit ihm einen Ausflug zu seinen Eltern, die in einer abgelegenen Provinz Chinas leben, zu machen. Nach ihrer Rückkehr erfährt Dong, dass Chun in der Zwischenzeit schon Vorbereitungen für ihre endgültige Auswanderung in die USA getroffen hat. Schließlich verlässt sie ihn. Der zurückgebliebenen Dong verfällt in eine schwere Depression und wird in eine Klinik für psychisch kranke Menschen eingewiesen. Wang zeigt in „the Days“ nicht nur die klassische Trennungsgeschichte einer Beziehung, sondern auch ein Portrait von zwei Menschen, die auf der Suche nach Anerkennung und Erfolg sind. Die zwei Hauptprotagonisten werden von den Malern Yu Hong und Liu Xiaodong verkörpert, die selbst, in der Hoffnung, erfolgreiche Künstler zu werden, vom Land in die Stadt gezogen sind.

Wangs realistische Darstellung ist gleichzeitig eine authentische Reflexion über seine persönliche Erfahrung und die seiner Kollegen auf der Kunsthochschule in Peking während ihrer Studienzzeit. Nach dem Umzug von der Provinz in die Metropole mussten sie erst lernen, sich in dieser neuen Umgebung zurechtzufinden. Ihre Erwartungen und Hoffnung wurden dabei oft enttäuscht. Es stellte sich das Gefühl von Angst und Unsicherheit ein. Wenn Beharrlichkeit und Durchsetzungsvermögen sich in ihrem wirklichen Leben bezahlt gemacht haben, so hatten die Protagonisten im Film weniger Glück.

Durch metaphorische Vergleiche stellt Wang diese Gegensätze von Hoffnung und Enttäuschung, die schließlich in Resignation mündet, bildlich dar: Die endlos erscheinende Warteschlange in der Abtreibungsklinik weist darauf hin, wie viele Frauen in China, wo die Einkindpolitik seit 1979 eingeführt wurde und ein männlicher Nachkomme immer noch dem weiblichen vorgezogen wird, in diese missliche Lage gezwungen werden; bei seiner Rückkehr nach Hause findet Dong seine Heimat in einem desolaten und katastrophalen Zustand vor. Auch seine Eltern fristen ein trauriges Dasein: Der Vater hat große Mühe eine Beschäftigung zu finden, während sich die Mutter mit manischem Putzen der schon makellos sauberen Wohnung beschäftigt. Chu flüchtet in eine vermeintlich bessere Welt, während Dong, für dessen Probleme es keine Hilfe zu geben scheint, in eine Anstalt eingewiesen wird (Abb.53).

„The Days“ ist in langen Einstellungen von Schwarz-Weiß gedreht. Wie die Bilder bewegen sich auch die Menschen im Film sehr langsam und anmutig durch den Raum, wodurch der Betrachter Zeit hat, der Sensibilität und Melancholie, des Filmes zugrunde liegen, nachzuspüren und sie mitzufühlen. Es ist eine sehr stille, wortkarge Inszenierung, die von einer Stimme aus dem Off, des Regisseurs selbst und von Jazzklängen begleitet wird.

Emotionale Zustände von Angst, Isolation und Verzweiflung werden durch das Zusammenspiel von Licht und Schatten im Raum, in dem die Dunkelheit auf das bedrohte Dasein und die existenzialistischen Probleme der Protagonisten hinweist, ausgedrückt. Wang verleiht seinen Protagonisten keine gesprochene Sprache, sondern schafft es, durch subtile und subversive Stilmittel auf die moralische und psychische Verwirrung der Figuren hinzuweisen.

„The Days“ sorgte zwar im Ausland auf Filmfestivals für großes Aufsehen Wang gewann auch mehrere Preise für seinen Film¹⁴⁸. Eine Aufführung seines Debüt-Filmes ist ihm jedoch bis heute in China verwehrt geblieben.

Mit „Beijing Bicycle“, (*Shiqi sui de danche*, 2000) (Abb.54), konnte sich der Regisseur sowohl im In- wie auch im Ausland einen Namen machen. Wang

148 1995, International Thessaloniki Film Festival “Golden Alexander”, 1995, Taormina Festival, Best Director.

Xiaoshuai gewann mit „Beijing Bicycle“ beim Filmfestival in Berlin (Berlinale 2001) den „Silbernen Bären“. In „Beijing Bicycle“ schildert Wang zwei junge Männer aus unterschiedlichen sozialen Schichten, der eine kommt vom Land in die Stadt, der andere wächst in der Stadt auf, den Überlebenskampf und das Ringen um Anerkennung in der chinesischen Gesellschaft. Der ganze Film dreht sich um ein Thema: das Fahrrad. Für den einen dient es als materielle Grundlage seiner Existenz, dem anderen ist es ein Prestigeobjekt. Im Lauf des Filmes wird das Fahrrad zum Zeichen des Verlusts, der Sehnsucht und des Besitzstreites.

Guei spielt den armen Einwanderer, der in die Stadt gekommen ist, um den Traum eines geregelten Einkommens und finanzieller Sicherheit zu verwirklichen. Er beginnt als Fahrradbote zu arbeiten, muss jedoch bald erkennen, dass sich das Leben als Fremder in einer Großstadt als harter Überlebenskampf entpuppt.

Jian ist das Kind einer nicht besonders reichen, aber hart arbeitenden und aufwärts strebenden Stadtfamilie, die ihren Kindern gute Ausbildungschancen bieten will. Das ewige Versprechen des Vaters, dem Jungen ein Fahrrad zu kaufen, wird nie eingelöst. Schließlich beschließt Jian, sich selbst ein Fahrrad zu kaufen und entwendet dafür das vom Vater für die Ausbildung der Schwester gesparte Geld. Genau zu dieser Zeit wird Gueis Fahrrad gestohlen und er begibt sich auf die verzweifelte Suche danach.

Jian fühlt sich, als glücklicher, neuer Fahrradbesitzer, nicht mehr als Außenseiter in seinem Freundeskreis und kann sogar die Aufmerksamkeit eines von ihm umschwärmten Mädchens gewinnen. Doch das Glück ist nicht von Dauer, denn schon bald stellt sich heraus, dass er Besitzer von Gueis gestohlenem Fahrrad geworden ist. Nach langen Verhandlungen mit seinem Vater und aussichtslosen Kämpfen mit Guei einigen sich die beiden schließlich, das Fahrrad zu teilen.

Der Maler Liu Xiaodong hält eine Schlüsselszene des Films „Beijing Bicycle“ bildlich fest (Abb. 55): Jian ist enttäuscht und verärgert, als er das Fahrrad zurückgeben muss. Selbst auf die tröstenden Worte seiner Freundin reagierte er zornig und abweisend. Als er schließlich einsieht, dass er ihr Unrecht getan hat, versucht er sich bei ihr zu entschuldigen. Liu Xiaodong hält genau die Szenen fest, als Jian erkennen muss, dass er nicht nur sein Fahrrad, sondern auch seine Freundin verloren hat:

Das Mädchen befindet sich auf der linken Seite, in vorderster Reihe, flankiert von zwei Schulfreundinnen. Sie ist gerade von ihrem Rad abgestiegen und blickt, mit grimmigem Gesichtsausdruck, irgendwohin ins Leere. Am äußersten rechten Rand des Bildes befindet sich Jian, der verlegen, beide Hände in den Jackentaschen vergraben, auf das sich von ihm abwendende Mädchen starrt. Auch Jian wird von einem Schulkameraden begleitet, der desinteressiert, eine Zigarette rauchend, auf den Betrachter blickt. Sie tragen alle dunkle Schuluniform mit weißem Hemd und roter Krawatte bzw. Schleife. Anstelle der zur Schuluniform passenden Schuhe tragen die beiden Jungen moderne Sportschuhe. Die jungen Menschen in den Städten wollen modern sein und im Konkurrenzkampf unter Jugendlichen bestehen. Im wachsenden Materialismus, in dem die chinesische Jugend aufwächst, werden nun solche „Statussymbole“ vorrangig.

Ein weiteres Detail, das auf eben diesen Wechsel von Tradition zur Moderne hindeutet, sind die Wohnhöfe der alten Stadtviertel Pekings, Hutongs, die hier von Liu Xiaodong durch freigelegte Mauern angedeutet werden. Viele dieser traditionellen Wohnhöfe Chinas wurden mittlerweile abgerissen, um der modernen Stadtgestaltung Platz zu machen.

Die Handlung von „Beijing Bicycle“ ist an den Filmklassiker des italienischen Neorealismus „Ladri Di Biciclette“ (Fahrraddiebe, 1948) von Vittorio De Sica, angelehnt. Ein Tagelöhner im Nachkriegs-Italien erhält endlich Arbeit als Plakatierer, für die er allerdings ein Fahrrad benötigt, welches er gerade erst verpfändet hat. Als es ihm schließlich gelingt, sein Fahrrad wieder auszulösen und er mit der Arbeit beginnen kann, wird es ihm sofort gestohlen. Im Unterschied zu Wangs Version kann er sein Fahrrad nicht wiederfinden und stiehlt in seiner Not das Rad eines anderen, wobei er aber erwischt wird. „Die implizierte These ist von ebenso wunderbarer wie erschreckender Einfachheit: In der Welt, in der diese Arbeiter leben, müssen die Armen, um zu überleben, *sich gegenseitig bestehlen*.“¹⁴⁹

Wang Xiaoshuais These beinhaltet eine etwas andere Aussage: Dem Regisseur geht es darum, das soziale Klima der Großstadt im Übergang vom Sozialismus

zur freien Marktwirtschaft aufzuzeigen. Nicht nur die bildliche Veranschaulichung zwischen neuer und alter Architektur steht hier symbolisch für eine neue, sich im Umbruch befindende Welt, sondern auch das Fahrrad an sich wird von der rasanten Entwicklung buchstäblich an den Rand gedrängt. Das Fahrrad ist gerade in den Städten immer noch eines der wichtigsten Fortbewegungsmittel, aber es muss der zunehmenden Motorisierung sukzessiv weichen.

Für Wang Xiaoshuai besitzt das Fahrrad noch einen gewissen nostalgischen Charakter, dessen Bedeutung er wieder ins Gedächtnis der Menschen rufen will: „For years it was the only means of transportation for a family. When I was young, having more than one bike was a sign of prosperity and resourcefulness. The more advanced and developed a society becomes, the more it tends to lose its simple quality. It's the same for individuals; as you get older, you lose the pristine sense of the world you have when you're 17. A 17-year-old is so emotionally simple and sincere. It's important to try to preserve part of that.“¹⁵⁰

Wangs Rückbesinnung auf vergangene Werte evozieren gleichzeitig ein Reflektieren auf den heutigen Zeitgeist in der urbanen chinesischen Gesellschaft. Die Ansprüche für materielle Güter haben sich längst emanzipiert, obwohl nur die wenigsten die Kriterien, in denen soziale Anerkennung, Wohlstand und Reichtum gemessen werden, erreichen.

Viele träumen davon, sich in der westlichen Welt ein neues Leben aufzubauen und nehmen dafür den gefährlichen Weg der illegalen Auswanderung in Kauf.

In „Drifters“ (*Er Di*, 2003) thematisiert der Filmemacher Wang Xiaoshuai die Erfahrungen eines jungen Mannes, der nach dem gescheiterten Versuch im Ausland Fuß zu fassen, wieder in seine Heimat zurückkehren muss.

Für Er Di stellt sich das Leben in seiner alten Heimat als äußerst ambivalent dar. Er genießt auf der einen Seite den Ruf eines Helden, der es geschafft hat, im Ausland zu leben. Andererseits gilt er auch als negatives Beispiel für all jene, die es dort nicht geschafft haben.

Er Di selbst kümmert sich nur wenig darum, was die Leute von ihm wollen oder über ihn denken, denn er hat mit einem ganz anderen Problem zu kämpfen. In den

149 André Bazin (2004) S. 339.

150 R. Streitmatter-Tran, Urban Vehicles: Mobility and Modernity in Contemporary Asian Cinema, in: URL: http://babel.massart.edu/~edentity/urban_mobility.pdf (02.02.2005).

USA hat er in einem chinesischen Lokal als Tellerwäscher gearbeitet und sich dort mit der Tochter des Besitzers angefreundet. Die junge Frau ist schwanger von ihm geworden. Er Di darf aber seinen Sohn, der auf Besuch nach China gekommen ist, nicht sehen. Es ist der ältere Bruder der den Jungen entführt, damit Er Di ihn zum Grab ihrer Eltern bringt, um ihnen dort die Totenehre zu erweisen. Nachdem der ältere Bruder erfahren hat, dass Fusheng wieder in die Vereinigten Staaten zurückgebracht wurde, bietet er seinem Bruder eine größere Summe Geld an, damit dieser in China eine neue Familie gründen kann. Hinter dieser scheinbar uneigennütigen Geste steckt aber eine Absicht: Der ältere Bruder und seine Frau können keine Kinder bekommen und somit wären Er Dis Kinder dazu „verpflichtet“, sich auch für das Wohlergehen ihres Onkels bzw. ihrer Tante zu kümmern. Er Dis Entschluss steht jedoch schon fest. Er sucht einen Schlepper auf, um ein weiteres Mal nach Amerika auszuwandern und zu seiner „Familie“ zu gelangen.

1993 sorgte der Frachter „Golden Venture“ für große öffentliche Aufmerksamkeit: Das Schiff mit 286 illegal eingeschleusten chinesischen StaatsbürgerInnen lief an der Küste von New Jersey auf Grund. Zehn von ihnen kamen, bei dem Versuch an die Küste zu schwimmen, ums Leben.¹⁵¹

Die Beweggründe für illegale Auswanderungen aus China hängen nicht unbedingt mit der Armut der Menschen in ihrer Heimat zusammen, sondern auch mit ihrer Hoffnung auf eine wahrscheinliche Verbesserungen ihrer Lebensqualität (Arbeitsbedingungen, freie Meinungsäußerung ...) in den westlichen Ländern.

Wang Xiaoshuai findet gerade diesen Aspekt bedenklich: „Why is that? We are in the 21th century, but so many people are still trying to run away to other countries? I felt a touch of tragedy there.“¹⁵²

Es ist nicht primär der Akt des illegalen Auswanderns, den Wang in seinem Film behandelt, sondern er versucht, durch das Aufzeigen der persönlichen Tragödie eines Zurückgekehrten, die familiären Verhältnisse, die Stellung in der Gesellschaft und das Gefühl für Zugehörigkeit zu behandeln. Der deprimierende Zustand des Hauptdarstellers, sein „sinnloses“ Herumhängen sowie seine Wortkargheit, erzeugen eine trostlose und bedrückende Stimmung im Film. Erst

151 Ronald Skeldon, Myths and Realities of Chinese Irregular Migration, in. URL: http://www.iom.int/DOCUMENTS/PUBLICATION/EN/mrs_1_2000.pdf (10.10.2005).

152 Bemerkungen des Regisseurs zur Filmproduktion von „Drifters“ auf der DVD.

in der kurzen Sequenz des Zusammenseins zwischen Vater und illegalem Sohn erfährt Er Di, wie der Betrachter, Momente des Glücks. Er Di ist zu Tränen gerührt, als ihn sein Sohn als Vater annimmt, erkennt gleichzeitig, dass ein „normales“ Vater-Sohn-Verhältnis unter diesen Umständen nicht stattfinden kann, und beginnt nun aus einer Lethargie herauszukommen und zu handeln.

Die Familie wird in der traditionellen konfuzianischen Ethik als eine zentrale und wichtige Einheit angesehen, die als einer der Grundpfeiler für das hierarchisch gegliederte soziale und politische Ordnungssystem steht. Der Konfuzianismus in seiner ursprünglichsten Form wird zwar im heutigen China nicht mehr praktiziert, aber Elemente des konfuzianischen Denkens sind noch stark zu spüren.¹⁵³ Die Familienbezogenheit, die in den konfuzianischen Schriften als kleinste Einheit angeführt wird, nimmt auch heute noch eine wichtige Stellung im Leben jedes Chinesen ein. Die Nachkommen haben in diesem System die Verpflichtung, ihre Eltern im Alter zu ernähren und zu pflegen, sowie die Ahnen zu ehren. Ein Großteil der älteren ländlichen Bevölkerung, für die es keine staatliche Altersversorgung gibt, ist auf die Versorgung durch Familienangehörige angewiesen. Für die jüngere Generation ergibt sich daraus ein enormer wirtschaftlicher und sozialer Druck. Aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit im ländlichen Bereich ist sie gezwungen in die Städte auszuwandern und hat dann dort oft mit unerwarteten Problemen zu kämpfen.¹⁵⁴

In „Drifters“ plädiert Wang Xiaoshuai dafür, dass sich jeder nach seinem Herzen entscheiden können muss, und verweist darauf, wie schwierig sich die Situation gerade für die jüngere Generation darstellt, die diese traditionelle Lebensweise mit der wirtschaftlichen Modernisierung und den daraus wachsenden Anforderungen vereinbaren muss.

Wang setzt bei der Inszenierung des Filmes gekonnt die technischen Möglichkeiten der modernen Filmgestaltung ein und verstärkt dadurch die Aussagekraft des Inhaltes.

Die Empfindungen von Nähe und Ferne, die der Hauptdarsteller bei seinem Versuch der Annäherung an seinen Sohn erfährt, werden zusätzlich mithilfe der Kameraeinstellungen visuell umgesetzt. Bei den ersten, zaghaften Schritten des

153 Siehe dazu: Hans von Ess, Ist China noch Konfuzianisch? (Mai 2003), in: URL: http://www.chinapolitik.de/studien/china_analysis/no_23.pdf (10.10.2005).

154 In „Beijing Bicycle“, 2000, setzt sich Wang Xiaoshuai mit dieser Thematik auseinander.

Protagonisten fungiert die Kamera zunächst als stiller Beobachter aus weiter Ferne. Diese Ausrichtung wird durch einen kurzen Schwenk über das Panorama der umliegenden Landschaft eingeleitet und endet dann mit einer statischen Einstellung, die dem Betrachter genügend Zeit bietet, sich auf diese neue Vater-Kind-Konstellation einzustellen. Gerade diese behutsame Inszenierung verweist auf das Anliegen des Regisseurs, das sensible Thema dem Publikum auf einfühlsame Weise näher zu bringen.

Erst nachdem Fusheng seine kindliche Scheu abgelegt hat, beginnt sich die Dynamik der Inszenierung zu ändern. Die Kamera bewegt sich jetzt wie ein selbstständiger Akteur neben den handelnden SchauspielerInnen, wodurch dem Betrachter das Gefühl vermittelt wird, selbst zum Teilhaber am Geschehen, wie etwa dem ausgelassenen Treiben am Strand (Abb. 56) oder der temperamentvollen Heimfahrt der Protagonisten, zu werden. Wang lässt hier Gefühle von Lebensfreude und Lebendigkeit aufkommen, die auch seinen späteren Entschluss einer zweiten Auswanderung erklären und der Kontrast zur sonst düsteren und bedrückenden Stimmung noch mehr zur Geltung kommt. Mit der Übergabe des kleinen Jungen an seinen amerikanischen Großvater verändert sich die Bildsprache wieder in Richtung Erstarrung und Trostlosigkeit. Es folgen lange Einstellungen, in denen das Aktionskontinuum ungeschnitten über eine lange Zeit verfolgt wird und die meist statische Kamera die Haltung eines neutralen Beobachters einnimmt.

Am Beginn und Ende des Filmes sehen wir einen Fischkutter, der lautlos über den Ozean hinweg gleitet und schließlich am Horizont verschwindet. Mit einer effektvollen Überblendung schafft er einen weichen und fließenden Übergang vom Inneren des Bootes, wo wir auf verängstigte Gesichter blicken, auf die endlose Weite des Meeres. Diese räumliche Überleitung suggeriert sowohl das Gefühl von Verzweiflung und Angst – im Inneren des Bootes – aber auch von Entschlossenheit, Hoffnung, der Sehnsucht nach Glück, die mit der Weite des Horizonts assoziiert wird (Abb. 57).

Die Menschen im Boot erinnern an das Blütenbild, 2001 (Abb. 19), des Malers Fang Lijun. Im Unterschied zu den Menschen im Film sehen wir hier glückliche und fröhliche Gesichter, die, eingebettet in einer Blüte, über eine Berglandschaft hinwegschweben. In ihrer naiven Erwartung und Hoffnung auf ein bisschen Glück

lassen sie sich von der zarten Blüte, die wie das Boot, in dem sich die Auswanderer befinden, in eine verheißungsvolle Zukunft tragen.

Wang erkundet die Stadt mit den Augen eines Fremden, wie Guei in „Beijing Bicycle“, der einerseits fasziniert ist von der Modernität und Urbanität, sich andererseits aber in dem unbekanntem Terrain hart durchsetzen muss. Diese Grenzerfahrungen werden bei ihm nicht nur psychologisch und symbolisch, wie bei dem Künstlerpaar Yu Hong und Liu Xiaodong, thematisiert, sondern er zeigt auch auf, was es bedeutet, die Grenzen der Heimat, in der Hoffnung auf ein besseres Leben und gesellschaftlichem Aufstieg, zu überschreiten. Das Risiko dieses Unterfangens ist groß. Auf die meisten Migranten wartet Desillusionierung, Ungerechtigkeit, das Gefühl von Entfremdung, Ausbeutung, Schwierigkeiten mit Behörden und schließlich die Ausweisung.

Wang bietet in seinen Filmen keine Lösungen für die Probleme seines Heimatlandes an. Aber indem er auf die Schwierigkeiten des Einzelnen verweist, und das Individuum aus der Masse heraushebt, kann er eine authentische Sprache entwickeln und einen Einblick in ihre Welt bieten.

4.3. Jia Zhangke (geb. 1970, Fenyang, Shanxi Provinz, China)

Jia Zhangke begann 1988 mit dem Studium der Malerei an der Kunsthochschule in Taiyuan in seiner Heimatprovinz Shanxi. In dieser Zeit besucht er oft das Kino und sieht dort den unter der Regie Chen Kaiges gedrehten Spielfilm, „Gelbe Erde“ (1984). Dieser Film beeinflusste seinen künstlerischen Werdegang sehr, denn ab diesem Zeitpunkt beschließt er, an der Filmhochschule in Peking zu studieren.¹⁵⁵

Nach mehrmaligen Anläufen wird er 1993 an der Filmakademie in Peking zugelassen.

Noch während seines Studiums gründet er 1995 die erste unabhängige Filmproduktionsfirma in China, „Youth Experimental Film Group“ und drehte im selben Jahr drei Kurzfilme: „One Day in Beijing“, „Xiao Shan Goes Home“ und „Du Du“.

155 Stephen Teo, Cinema with An Accent – Interview with Jia Zhangke, in: Sense of Cinema, Juli-August, 2001, No.15, S. 3.

Die Grundlagen von Jia Zhangkes Filmen basiert hauptsächlich auf persönliche Erfahrungen.¹⁵⁶ Er versucht, aus den eigenen Fehlern, die während des Filmmachens auftreten, oder aus der Unzufriedenheit mit dem Endergebnis, neue Impulse für sein weiteres Schaffen zu gewinnen: „... when today aspiring filmmakers ask for advice I always tell them that they must persevere and get through their student film... Even if halfway through the shoot they are already convinced that it is garbage, they still need to finish it...“¹⁵⁷

Für den Film „Du Du“ arbeitete er ganz ohne Skript mit einer einzigen Schauspielerin. Durch dieses filmische „Experiment“ lernte er, in gewissen Situationen spontan zu agieren und entwickelte Techniken, die für seine späteren Filme von Nutzen waren.

Die Themen seiner Filme kreisen um das Leben von Randgruppen, das er direkt und unmittelbar, jedoch mit einem hohen Maß an Sensibilität und Einfühlungsvermögen, dem Betrachter näher bringt.

In „Xiao Shan Goes Home“ porträtiert er den Wanderarbeiter Xiao Shan, einen arbeitslosen Koch, der in Beijing lebt und zum Neujahrsfest in seine Heimat fahren möchte. Da aber zu dieser Zeit besonders viele Menschen reisen, bekommt er kein Zugticket mehr. Schließlich macht er sich auf die Suche nach Menschen seiner Heimat, in der Hoffnung, jemand könnte noch ein Ticket für ihn übrig haben. Seine Bemühungen bleiben erfolglos und er beschließt, eine Suchanzeige aufzugeben, um auf diesen Weg sein Ziel zu erreichen.

Jia Zhangke begleitet den Suchenden mit einer Handkamera und dokumentiert dabei Menschen auf der Straße, die oft neugierig, fragend oder erschrocken direkt in die Kamera blicken. Durch diese Unmittelbarkeit bricht Jia die Grenze zwischen Betrachter und „Darsteller“ auf. Der Zuschauer wird in die Realität mit eingebunden.

Das Stadtbild ist geprägt von unterschiedlichen Menschen und Kulturen, die auf engstem Raum gemeinsam leben und arbeiten.

Die Arbeitskräfte, die vom Land auf den städtischen Arbeitsmarkt drängen, werden dabei von den städtischen Arbeitskräften oft als Bedrohung angesehen.

156 Michael Berry, Cultural Fallout, in: Film Comment, March/April 2003, S. 61-64.

157 Ebenda.

Hinzu kommt, dass es durch das Fehlen von sozialen Absicherungssystemen¹⁵⁸ zur Destabilisierung der sozialen, gesellschaftlichen und staatlichen Strukturen kommt. Die daraus entstehende Konkurrenzsituation sorgt für ein gespanntes Verhältnis und hohes Konfliktpotenzial zwischen ArbeitsmigrantInnen und städtischen Arbeitskräften.¹⁵⁹

Jia Zhangke versucht, die Folgen dieser sozialen Ungleichheiten, die viele als Diskriminierung, Ausgrenzung und Entfremdung erleben, zu vermitteln. Indem er Gespräche unter den DarstellerInnen der landflüchtigen Bevölkerung, die sie in lokalen Dialekten führen, und nicht wie sonst üblich, in Hochchinesisch, bleiben diese gesprochenen Dialoge für die meisten chinesischen ZuschauerInnen unverständlich. Durch diese sprachliche Barriere versucht der Regisseur ein Gefühl dafür zu vermitteln, wie fremd und missverstanden sich die ArbeitsmigrantInnen in ihrer eigenen Heimat fühlen können.

Der Maler Liu Xiaodong (Abb. 58) zeigt in diesem Bild Wanderarbeiter, die sich nackt und eng zusammengefercht auf der Ladefläche eines Trucks befinden. Indem er sie nackt darstellt, verweist er darauf, wie ausgeliefert sich die Menschen fühlen müssen und wie erbärmlich die Situation ist, in der sie sich befinden. Sie erwecken dadurch den Anschein, von Tieren, die zum Schlachthaus abtransportiert werden. Wie Schlachttiere sind sie ihrem Schicksal und der Willkür ihrer Landsleute ausgeliefert, die sie für ihre Zwecke missbrauchen und ausbeuten.

Liu verweist auf die „angeborene Gleichheit“, die als Konzeption von der Freiheit des Menschen in China nur seine naturgesetzliche Gleichheit bedeutet, nicht aber das Recht auf individuelles Denken und individuelle Entscheidungen.

Jia Zhangkes Ambitionen für sein weiteres Filmschaffen waren maßgeblich von den Erfahrungen dieses Kurzfilmes geprägt: „The kind of characters that I care

158 Bislang kommt nur die Bevölkerung in den Städten in den Genuss von sozialer Leistung, während die in den ländlichen Gebieten lebende Bevölkerung davon nach wie vor weitgehend ausgeschlossen ist. Vgl.: Jörn-Carsten Gottwald und Sahra Kirchberger, Modernisierung unter Vorbehalt. Zur inneren Entwicklung der Volksrepublik China, in: China Analyses No. 6, Center for East Asian and Pacific Studies, Trier University, 2001.

159 Vgl.: Claudia Wüllner, Struktureller Wandel und Migrationsprozesse in der VR China; Eine Betrachtung der Arbeitsmigration, in: Pacific News Nr. 14, August 2000, S. 4 – 6.

about in my work and my stylistic approach are both already becoming clear in „Xiao Shan Goes Home“¹⁶⁰.

Mit „Xiao Shan Goes Home“ gewann Jia Zhangke den „Golden Award“ am Hong Kong International Short Film und Video Festival 1996.

Dort traf er auf den Hongkonger Kameramann und Regisseur Yu Lik-Wai und dem ebenfalls aus Hongkong stammenden Produzenten Li Kit-Ming. Gemeinsam gründeten sie die Produktionsfirma „Hu Tong Communications“, mit der auch alle weiteren Filme von Jia Zhangke produziert wurden.

Aus dieser Zusammenarbeit entstand Jia Zhangkes erster Spielfilm „Xiao Wu“ (1997).

„Xiao Wu“ erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der sich als Taschendieb seinen Lebensunterhalt „verdient“. In seiner Heimatstadt Fenyang ist er bereits bekannt dafür, sich auf diese unehrenhafte Weise zu bereichern.

Sein Jugendfreund Xiao Yong, mit dem Xiao Wu früher gemeinsam als Taschendieb unterwegs war, genießt mittlerweile den Ruf eines erfolgreichen Unternehmers. Von der Gesellschaft ausgeschlossen, fristet Xiao Wu ein einsames und deprimierendes Dasein. Auch seine Bekanntschaft mit einer jungen Frau endet damit, dass sie ihn und die Kleinstadt Fengyang, auf der Suche nach Erfolg, zurücklässt. Selbst seine Familie will nichts mit ihm zu tun haben und wirft ihn hinaus.

Der Taschendieb geht schließlich wieder seinen „Geschäften“ nach und wird letztendlich dabei erwischt.

In Handschellen gefesselt hängt ihn ein Polizist mitten auf der Straße, wie einen zurückgelassenen Hund an (Abb. 60). Der angekettete Xiao Wu sorgt schon bald für Aufsehen. Es versammelt sich eine große Menschenmenge um ihn. In dieser peinlichen Situation des „an den Pranger gekettet seins“ ist er ihr hilflos ausgeliefert und muss die erniedrigenden Blicke der Menschen über sich ergehen lassen. Die Perspektive der Kamera ist aus der Sicht Xiao Wus gewählt und plötzlich ist es der Betrachter selbst, auf den die Menschen mit verstohlenem Blick hinabschauen (Abb. 61). Wie in seinem Kurzfilm „Xiao Shan goes home“ fängt Jia hier die Blicke der sich zufällig auf der Straße befindenden Menschen ein. Jia Zhangke lässt dadurch die Grenze zwischen Fiktion und Realität

160 Michale Berry (2003) S. 61.

ineinander verschwimmen und die Wirklichkeit oder Wahrhaftigkeit seines Films erfährt eine zusätzliche Steigerung.

Die Person Xiao Wu steht in Jia Zhangkes Film exemplarisch für den „Verlierer“ und den „Übriggebliebenen“, der es nicht geschafft hat, nach der Öffnungspolitik den neuen Anforderungen einer aufstrebenden Gesellschaft, zu entsprechen.

Die wirtschaftliche Dynamik erforderte von jedem Einzelnen eine große Bereitschaft zur Veränderung, mit der jedoch auch Ideale und Werte verloren gehen können.

Als Taschendieb ein Nutznießer des wirtschaftlichen Aufschwungs, aber auch Zurückgebliebener im neuen einhergehenden Umbruch seines Landes, versucht Xiao Wu weiterhin an einer herkömmlichen Lebensform fest zu halten.

Den sogenannten „Gewinnern“ des Wirtschaftsbooms steht er verständlicherweise kritisch gegenüber und hält ihre Art zu Reichtum gekommen zu sein, exemplifiziert an seinem ehemaligen Freund, der mit Zigarettschmuggel oder Mädchenhandel sein Glück macht, für nicht weniger unmoralisch, als sein Taschendiebsdasein, das ihn zum Außenseiter degradiert.

Trotz der vehementen Zurückweisungen seiner Person, die er seitens der Gesellschaft erfährt, versucht der Einzelgänger Xiao Wu seinen Glauben an die „wahren menschlichen Werte“ nicht zu verlieren. Seine Loyalität gegenüber Freunden, seine Treue und Aufrichtigkeit in der Liebe und sein Vertrauen gegenüber seiner Familie werden jedoch von schweren Enttäuschungen überschattet.

Jia Zhangkes Interesse gilt besonders den „Opfern“ des wirtschaftlichen Aufschwungs, da diese Menschen, seiner Meinung nach, zu Randgruppen in der chinesischen Gesellschaft werden: „I feel that a society has to improve and develop but you can't use that as an excuse to harm groups who have fallen into margins... In Xiao Wu I wanted to show an individual caught in the circumstances of dramatic change occurring in society... In such a movement an individual confronts many new things psychologically and emotionally and he/she loses his/her original ideals“¹⁶¹

161 Stephen Teo, Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, in: Sense of Cinema, August 2001, S. 41-56.

In „Burning Mouse“ 1998 (Abb. 59) präsentiert uns der Maler Liu Xiaodong zwei junge Männer in dunklen Anzügen, die an der Uferpromenade eines Flusses stehen und mit unglaublicher Gelassenheit und Gleichgültigkeit eine Maus beim Verbrennen beobachten. Die beiden Männer sind im Ganzkörperporträt wiedergegeben und in extremer Nahsicht an den vorderen Bildrand gerückt. Der junge Mann am linken Rand des Bildes hält dabei den noch brennenden Stab, der wohl zum Anzünden des Tieres gedient hat, in der einen Hand. Mit einem verschmitzten Lächeln auf den Lippen geht sein Blick irgendwohin in die Ferne, während der andere, in lässiger Haltung, beide Hände in die Hosentaschen gesteckt, mit leicht gesenktem Kopf auf die direkt vor seinen Füßen brennende Maus blickt. Von einer Feueraureole umgeben, liegt das leblose Tier ausgestreckt im rechten Eck des Bildes und bildet durch seine pulsierende Rotorangefarbigkeit einen starken Kontrast zur gedämpften Grundfarbe des Bildes. Die Mittelachse nimmt der Verlauf des graublauen Flusses ein, der am Ende des Horizonts mit dem bedeckten Himmel verschwimmt. Rechts und links vom Flussbett wird die trostlose und düstere Szene durch ein paar grüne, nur leicht akzentuierte Bäume etwas aufgelockert.

Die beiden jungen Männer erwecken den Anschein, als wäre dieser Vorgang eine willkommene Abwechslung in ihrem trostlosen Alltag.

Liu Xiaodong thematisiert mit seiner Darstellung „Burning Mouse“ dasselbe Thema wie Jia Zhangke in seinem Film *Xiao Wu: Den Müßiggang der jungen Generation in China*, der sich besonders unter den Jugendlichen, die in ländlichen Gebieten leben, bemerkbar macht.

Das Leben dieser beiden jungen Männer könnte sich auch in der Kleinstadt Fengyang, dem Schauplatz des Filmes, abspielen.

Fengyang ist gleichzeitig Jia Zhangkes Heimatstadt, in der er die ersten 21 Jahre seines Lebens verbracht hatte, bevor er den Provinzort verließ und in die Hauptstadt seines Landes zog.

Jias Vertrautheit mit seiner Heimat ermöglichten es ihm, den Film so realistisch wie möglich darzustellen. Es ist ihm ein Anliegen, seine Stadt so zu präsentieren, wie sie in Wirklichkeit aussieht: schmutzige Straßen, desolate Häuser und verlassene Geschäftslokale.

"As for the quality, I just shoot my hometown in a realistic way and show exactly what is it like -- the people, the street, the noise and the environment. They are the same on screen and in reality. Perhaps they don't look nice, but I can't make a portrait of the town in a comfortable way. I believe that's my way of being honest."¹⁶²

“Xiao Wu” ist in langen Einstellungen, die mitunter bis zu sechs Minuten dauern und in denen wenig gesprochen wird, gedreht. Eine dieser “Schlüsselszenen” ist die Konfrontation der ehemaligen Freunde. Xiao Wu und Xiao Yong sitzen sich minutenlang kettenrauchend gegenüber, ohne wirklich miteinander zu sprechen (Abb. 62). Jia hält hier die Zeit an und konfrontiert den Betrachter mit der Realität Chinas, in der es nach dem versprochenen Fortschritt sowohl “Gewinner”, wie auch “Verlierer” gibt. Der Klassenunterschied zwischen den beiden ist mittlerweile groß und der Preis, den sie dafür bezahlt haben, ist ihre Freundschaft. Xiao Yong hat seinen guten Ruf zu verlieren, wenn er sich weiterhin mit dem stadtbekanntem Taschendieb einlässt. Sogar die Lautsprecherstimme in der Stadt warnt vor dem Dieb Xiao Wu und verkündet gleichzeitig von der großzügigen Hochzeitseinladung des “model Entrepreneurs” Xiao Yong.

In dieser intimen Szene ihres Zusammentreffens verliert der soziale Unterschied zwischen den beiden an Bedeutung. Es sind nicht der “Taschendieb” und der “Geschäftsmann”, die sich jetzt gegenüber sitzen, sondern zwei Männer, die sich einmal vertraut und ewige Freundschaft geschworen haben. Bevor Xiao Wu den Raum verlässt, zeigt er Xiao Yong nochmals die Tätowierung, die sich beide als Zeichen ihrer Blutsbrüderschaft hatten machen lassen.

In “Unknown Pleasures” (*Ren xiaoyao*, 2002) beschreibt Jia Zhangke die Lebenssituation von Jugendlichen in Datong, einer berühmten, aber ärmeren, ländlichen Gegend des Kohleabbaus im Norden Chinas, die wie der Taschendieb Xiao Wu, einer unsicheren Existenz entgegenblicken.

Bin Bin und Xiao Ji, die beiden arbeitslosen Hauptprotagonisten des Filmes, überbrücken ihren von Langeweile geprägten Alltag, indem sie in einem Freizeitzentrum mit anderen Jugendlichen herumhängen und sich dort die Zeit mit

162 Director Jia Zhangke: True to Life, in: URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/81490.htm> (15.07.2008).

Trinken, Rauchen und Billard totschiagen. Um endlich an das „große Geld“ zu kommen, überfallen sie schließlich eine Bank. Mit einer lächerlichen Sprengstoffattrappe um den Bauch gebunden, betritt Bin Bin die Bank, wird jedoch kurz darauf von der Polizei festgenommen. Xiao Ji kann währenddessen auf seinem Motorrad flüchten. Bin Bin erfährt von einem Polizisten, dass er für den bewaffneten Überfall zum Tode verurteilt werden könnte.

Die Darsteller sind keine professionellen Schauspieler, sondern Jugendliche, die in Datong leben. Für Jia Zhangke ist es wichtig in seinen Filmen den realistischen und natürlichen Charakter der dort lebenden Menschen einzufangen, um der Realität so gut wie möglich zu entsprechen. Deshalb ist es für ihn essenziell mit Menschen zu arbeiten, die sich auf ihrem „Heimatboden“ so bewegen, wie sie es gewohnt sind und dabei eine Sprache sprechen, die typisch für ihre Umgebung ist.¹⁶³

Jia Zhanke drehte den Film mit einer Digitalkamera, wodurch er den wirklichkeitsnahen, schroffen und dokumentarischen Charakter noch mehr betont. In langen Einstellungen verharrt die Kamera oft minutenlang auf einer Szene, in der mitunter kaum etwas passiert. Der Betrachter erhält dadurch genug Zeit, die Atmosphäre des Filmes auf sich wirken zu lassen und ein Gefühl für den Stillstand der Zeit, auf dem Land, zu bekommen.

Gerade diese Vermittlung der Zeit in seinen Filmen spielt eine große Rolle für Jia Zhanke: „I like to gaze at ordinary people. By gazing for a long time, you don't need to ask what they're doing, what they've been through, you can feel that time is sculpting this person.“¹⁶⁴

Für die zwei Jugendlichen in Datong scheint Zeit keine Rolle zu spielen. Selbst die Autobahn, die nach Datong führt, ist noch nicht fertig gebaut – so können sie nur von einer anderen Welt träumen oder über sie staunen.

Ihre Vorstellungen von einem besseren Leben sind geprägt von Informationen, die sie nur durch Touristen, über Satellitenfernsehen, Internet und Video kennen. In Fernseheinspielungen, die während des Filmes zu sehen sind, erfahren die Menschen in Datong von der Ausrichtung Pekings bei den Olympischen Spielen 2008 und von den Verhandlungen Chinas über den Beitritt zur WTO. Aber es

163 Michael Berry, Cultural Fallout, in: FilmComment, March/April, 2003, S. 61ff

164 Yu Sen-lun, Director aims lens at China's new generation, in: URL:
<http://www.taipeitimes.com/News/archives/2002/05/26/0000137751> (12.02.2005).

werden auch andere Seiten des Heimatlandes thematisiert, die auf aktuelle Probleme und Rückständigkeit hinweisen: Wir erfahren von einem verzweifelten, arbeitslosen Mann, der sich in den Schlaftanks der Fabrikarbeiter in die Luft gesprengt und dabei viele Menschen mit in den Tod gerissen hat; von Anhängern der in China verbotenen Falun Gong-Sekte, die Selbstmord durch Verbrennung in Peking am Tiananmen-Platz begangen haben und von einem Bankräuber, der zum nationalen Idol für viele Jugendliche avancierte, bevor er hingerichtet wurde.

Die zwei jungen Protagonisten stehen diesen aktuellen Geschehnissen sehr gelassen gegenüber. Sie flüchten sich in eine Traumwelt, um dem eintönigen Alltag zu entfliehen: Bin Bin schwärmt davon, wie schön es sein müsste, so wie „Monkey King“¹⁶⁵ zu leben und ganz ohne Eltern tun und lassen zu können, was er wolle. Xiao Ji träumt davon in Amerika zu leben, wo es seiner Meinung nach ganz einfach sei, sich Geld durch einen Banküberfall zu beschaffen. Während er mit seiner Freundin in einem Restaurant isst, spielt er die Überfallszene aus dem Film „Pulp Fiction“ nach. Doch nicht immer gelingt diese Weltflucht. Plötzlich sind sie keine Helden mehr, wenn es darum geht, über den Tod zu reflektieren.

Genau diese Szene hält der Maler Liu Xiaodong in einem Bild fest (Abb. 63 u. 64).

Die stoische und zurückhaltende Körperhaltung der Jugendlichen steht im starken Kontrast zur bunten und fröhlichen Erscheinung des Fahrradzuges. Bei den riesigen bunten Blumenarrangements, die ein eher fröhliches Bild suggerieren, handelt es sich um Kränze für eine Beerdigung. Die Person, die zu Grabe getragen wird, ist der ehemalige Zuhälter und Freund eines Mädchens. Mit ausdrucksloser Miene starrt die junge Frau auf Xiao Ji, dem Nebenbuhler des Verstorbenen. Dieser steht in lässiger Haltung eine Zigarette rauchend, am rechten Rand des Bildes und hat dabei dem Betrachter den Rücken zugedreht. Bin Bin, der neben dem Mädchen steht, blickt dem fahrenden Trauerzug hinterher.

Liu Xiaodong scheint fast eine perfekte Kopie der originalen Filmszene wieder zu geben, lässt jedoch die anderen Menschen, die sich im Film auf der Straße befinden, weg und fokussiert so seinen Blick auf die drei Hauptprotagonisten, die in dieser Konstellation im Film nicht vorkommen.

165 Der chinesische Animationsfilm „Monkey King“ erzählt die Geschichte des Klassikers „Die Reise nach Westen“ nach. Der Affe, der den Mönch und die drei mythologischen Figuren begleitet, zeichnet sich durch seinen großen Mut, sein ungestümes Verhalten und seine Weisheit aus. Er stellt den Hauptcharakter in diesem Zeichentrickfilm dar.

“Unknown Pleasures” ist auch der Titel des ersten Albums der Pop-Gruppe „Joy Division“, 1978/79 (England), das in einer Zeit entstand, in der gerade die Punkbewegung aktiv war. In ihren Liedern spiegelt sich die pessimistische Grundeinstellung zum Leben wider, die charakteristisch für diese “no future” Bewegung ist. Sie singen von Verzweiflung und bringen ihren Hass gegen die Konventionen des Bürgertums zum Ausdruck. Diese Subkultur betont durch ihre rebellisches und nonkonformistisches Verhalten die eigene Freiheit und Individualität, mit der sie sich vom Rest der Welt abheben möchte.

Etwa zwanzig Jahre später erlebt die Jugendkultur in China ein ähnliches Phänomen. Gerade an den zwei “Helden” von “Unknown Pleasures” ist die gleichgültige Haltung gegenüber sich selbst und anderen deutlich zu spüren. Die Jugendlichen haben kein Ziel vor Augen und gleiten orientierungslos durchs Leben.

Jia Zhangke meint in einem Interview, dass die Realität für die Jugendlichen in China besonders hart sei. Viel härter, als er sie jemals in seinen Filmen darstellen könne. Die Frustration vieler Jugendlicher, die sie lange Zeit unterdrückt halten mussten, komme nun zum Vorschein und sie versuchten, im Eiltempo ihren Hedonismus zu befriedigen.¹⁶⁶

“Still Life”, (*sanxia haoren*, 2006) ist Jias bislang letzter Spielfilm. Der Film erzählt die Geschichte von Han Sanming, der sich auf die Suche nach seiner Frau und seinem Kind, das er noch nie gesehen hat, macht. Seine Frau hat ihn vor 16 Jahren verlassen und ist in ihre Heimat Fengjie zurückgekehrt. Die Suche gestaltet sich äußerst schwierig, denn Fengjie liegt am Drei-Schluchten-Damm und die Straße, in der seine Frau früher wohnte, ist bereits überflutet.

Gleichzeitig macht sie auch eine Frau, Shen Hong, auf die Suche nach ihrem Mann. Er ist zum Arbeiten in die Provinz Fengjie gegangen und hat sich seit zwei Jahren nicht mehr bei ihr gemeldet.

Die beiden Geschichten laufen parallel und enden damit, dass sich die gesuchten Personen finden. Han Sanming will seine Frau wieder mit nach Shanxi nehmen.

166 Jia Zhangke, Interview, in: URL: <http://www.asianfilms.org/about/> (12.02.2005).

Shen Hong bittet ihren Mann um die Scheidung, da sie einen anderen Mann kennengelernt hat und mit diesem ein neues Leben beginnen will.

Während der Suche der beiden offenbart uns der Regisseur einen Einblick in die schon fast völlig zerstörte Umgebung um Fengjie und wir erleben die resignative Stimmung der Menschen, die ihr altes Zuhause aufgeben mussten, um in eine andere Region zu übersiedeln. Korrupte Verhältnisse und mafiaartige Organisationen erschweren das Leben der Menschen noch zusätzlich. Sie führen aussichtslose Kämpfe um noch ausstehende Zahlungen. Illegale Clans führen Kleinkriege gegeneinander, die für manche sogar tödlich enden.

Mit langsamer Kamerafahrt bewegen wir uns mit den Protagonisten durch die zerstörte Stadt. In einer Mischung aus Dokumentation und Fiktion führt uns Jia Zhangke einen authentischen Bericht über Zerstörung, Stillstand und radikale Veränderung vor Augen. Die Stimmung des Films ist aber nicht nur bedrückend und trostlos, sondern es gibt poetische Momente, die sich für den Betrachter wie ein Stilleben offenbaren: „Einmal betrat ich zufällig einen verlassenen Raum und sah staubbedeckte Sachen auf dem Tisch. Die alten Möbel, das Schreibzeug auf dem Tisch, die Flaschen auf den Fensterbrettern und die Dekorationen an den Wänden wirkten wie ein Stilleben, vermittelten eine Stimmung von poetischer Melancholie. Das Stilleben repräsentierte eine Realität, die von uns übersehen wurde. Obwohl die Zeit tiefe Spuren hinterlassen hatte, blieb es still und bewahrte die Geheimnisse des Lebens.“¹⁶⁷

Jia Zhangke hat „Still Life“ nach seinem Dokumentarfilm „*Dong*“ 2006, über den Künstler Liu Xiaodong gedreht.

Liu Xiaodong, der sich schon zwei Jahre vorher mit dem Thema des Dreischluchten-Staudamms auseinandergesetzt hatte, reiste 2006 nochmals in die Region Fengjie und malte ein monumentales Gemälde unter dem Titel: „Hot bed“, 2006 (Abb. 65), das sich aus 5 Paneelen zusammensetzt und wie eine chinesische Querrolle gelesen werden kann. Liu porträtiert hier Abrissarbeiter vor der Kulisse

167 Jia Zhangke, Produktionsnotizen, in: URL: http://www.still-life-film.de/hintergrund_pn.html (18.07.08).

des Jangtseflusses, die sich nach der Arbeit auf einem Dachplateau zum Kartenspielen eingefunden haben.

Es sind die für den Künstler typischen realistischen Darstellungen von Menschen, die er in einem ungeschönten und wahrheitsgetreuen Stil dem Betrachter vor Augen führt.

Der Ausblick der Hintergrundkulisse, die Liu für seine Darstellung wählt, ist die gleiche wie auf der Rückseite des Zehnyuanscheins (Abb. 66). Dort sehen wir noch eine intakte, idyllische Berg-Fluss-Landschaft, die einmal so großartig gewesen sein muss, dass sie sogar auf einer Geldnote verewigt wurde. Der Vergleich zu Lius Arbeit verdeutlicht, wie weit die Zerstörung schon vorangeschritten ist, die nicht nur für Umwelt und Menschen verheerende Folgen hat, sondern auch wie ein kulturgeschichtliches Wahrzeichen für immer unter den Wassermassen begraben wurde.

Es sind nicht die großen Themen der Welt, die Jia in seinen Filmen thematisiert, sondern er hält das Alltagsleben der einfachen Menschen fest. Seine Filme sind das Resultat seiner eigenen, oft schmerzlichen Erfahrungen und genauen Beobachtungen seiner Umwelt. Obwohl die Filme mit den einfachsten Mitteln gedreht sind, zeichnen sie sich durch bestechende Einfachheit, Klarheit und Präzision aus.

Der Film „Still Life“ setzt sich mit einem heiklen Thema auseinander und hat es dennoch durch die chinesische Zensur geschafft. 2006 gewann Jia bei den Filmfestspielen in Venedig den „Goldenen Löwen“ für seinen Film. Ob er auch in seinem Heimatland so große Erfolge feiern kann, bezweifelt der Regisseur selbst.

5. Zusammenfassung

Zu Beginn dieser Arbeit wird die Umbruchphase Chinas nach dem Zusammenbruch der Qing-Dynastie (1644-1911) bis zur Ausrufung der Volksrepublik 1949 durch Mao Zedong, in der die Kommunistischen Partei ihre bis heute geltende uneingeschränkte Machtposition festlegte, skizziert. In dieser kulturgeschichtlich wichtigen Periode, in der ein reger Austausch mit dem Deutschland, Japan und Rußland stattfand, traten Künstlerpersönlichkeiten auf, die für die spätere Entwicklung des Sozialistischen Realismus maßgebende Impulse setzten. Sie reformierten die Kunstakademien in den Städten, indem sie den westlichen Kunststil der realistischen Ölmalerei als Unterrichtsfach einführten, ein Fachbereich, der bis heute an der zentralen Kunstakademie in Peking (CAFA) am Institut für Bildende Kunst als Pflichtgegenstand auf dem Lehrplan steht.¹⁶⁸

Im nächsten Kapitel wird die Entwicklung des “Sozialistischen Realismus” behandelt, der als eigener nationaler Stil, unter starken sowjetischen Anleihen, im Dienste der Partei stand und für die breite Masse verständlich sein sollte. Auch nach dem offiziellen Ende der Kulturrevolution (1976) dominierte der Realismus in der Kunst und das künstlerische Schaffen war weiterhin staatlicher Kontrolle unterworfen.

Zum langsamen Aufbrechen dieses aufgezwungenen Korsetts kommt es erstmals nach der Reform- und Öffnungspolitik Ende der 1970er Jahre, in der Informationen über westliche Kunstformen zugänglich gemacht und übersetzt wurden.

Dieser Phase des Aufbruchs, in der das Ende des Sozialistischen Realismus eingeleitet wurde, ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Es entstanden eine Reihe experimenteller Kunstströmungen, in denen die Euphorie und das Streben nach einer neuen Identitätsfindung in den pluralistischen Kunstformen zum Ausdruck gebracht wurden. In dieser vermeintlich liberalen und offenen Periode, die mit dem Massaker am 4. Juni 1989 endete, begannen die hier vorgestellten

168 Aufbau der Studiengänge, in: URL:
<http://www.cafa.edu.cn/channel.asp?id=12&c=99&f=4> (01.08.2008).

KünstlerInnen mit ihrem Studium an den Kunstakademien in Peking. Die Desillusionierung über die Politik nach der Zusammenschlagung der Pro-Demokratie-Bewegung und der Aufprall des westlichen Wertesystems im Zuge der rasch voranschreitenden Modernisierung ab den 1990er Jahren, sorgten für eine Orientierungslosigkeit in der chinesischen Gesellschaft, die in der Folge das Konstrukt der kommunistischen chinesischen Kultur in eine Krise stürzte.

In dieser Zeit kündigte sich das Heranwachsen einer neuen Generation von KünstlerInnen an, die sich stilistisch an die Tradition des Sozialistischen Realismus angelehnt, jedoch inhaltlich völlig neue Wege eingeschlagen haben.

In einzelnen Abschnitten wurden Arbeiten von sechs dieser KünstlerInnen aus dem Bereich Film und Malerei genauer analysiert und den Beweggründen für ihr künstlerisches Schaffen nachgespürt.

Durch Vergleiche von bildender Kunst und Filmarbeiten bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass inhaltliche Überschneidungen ihrer Arbeiten vorprogrammiert sind. Diese ergaben sich einerseits durch ihr enges Zusammenarbeiten, das seit dem Studium an der Kunstakademie besteht und in Arbeiten wie "The Days", 1993 von Wang Xiaoshuai, in der die Hauptrollen von den beiden KünstlerInnen Liu Xiaodong und Yu Hong verkörpert werden, aufgezeigt wird. Andererseits ergaben sich die Interaktionen aus dem Aufkommen eines "neuen Lebensgefühls" in China, dessen Veränderungen sie nachgespürt und als Themen in ihrer Kunst aufgegriffen haben. Das außergewöhnliche Verbindungselement in ihren Arbeiten ist, dass sie, in einer vom Kollektivismus geprägten Gesellschaftsform, den Menschen ins Zentrum ihres Interesses rücken und ihn in einem mitunter schonungslosen realistischen Stil, dem Betrachter vor Augen führen.

6. Literaturverzeichnis

Ai Weiwei, Erickson Britta, *The Richness of Life: The Personal Photographs Of Contemporary Artist Liu Xiaodong*, 1984 – 2006, China, 2007.

Andrews Julia F., *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, University of California Press , 1994.

Andrews Julia F. und Kuiyi Shen, *A Century in Crisis, Modernity and Tradition in the Art of the Twentieth-Century China*, Kat. Ausst. Solomon. R. Guggenheim Museum, New York, 1998.

Balázs Béla, *Der Geist des Films*, Frankfurt, 1972.

Barmé Geremie R. *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader*, London, 1996.

Barmé Geremie R., *In The Red*, New York, 1999.

Barthes Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt, 1985.

Bauer Wolfgang, *China und die Hoffnung auf Glück*, München, 1989.

Bazin André, *Was ist Film?*, Berlin, 2004.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 1935.

Berry Chris, *Perspectives of Chinese Cinema*, London, 1993.

Berry Chris, *Chinse films in focus*, London, 2003.

Berry Chris, *Postsocialist cinema in post-Mao China*, New York, 2004.

Berry Chris, *China on screen*, New York, 2006.

Berry Michael, *Cultural Fallout*, in: *Film Comment* March/April 2003, S. 61-64

Birnie Danzker Jo-Anne, Lum Ken , *Zheng Shengtian, Shanghai Modern 1919-1945*, Kat. Ausst., München, 2004.

Brauneck Manfred. u. Schneilin Gérard. (Hg.), *Theaterlexikon*, Hamburg, 2001

Brecht Bertolt, *Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt, 1967.

Browne Nick (Hg.), *New Chinese cinemas, form, identities, politics*, Cambridge, 1994.

Butterfield Fox, *China, alive in the bitter sea*, London, 1983.

Cahill James, *Le Palais du printemps, Peinture érotiques de Chine*, Kat. Des Musée Cernuschi, Paris, 2006.

- Chang Tsong-Zung, Valerie Doran, et. al., *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong, 1993.
- Chow Rey, *Primitive passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, 1995.
- Clark John, *Chinese Art at the end of the Millenium*, Beijing & Hong Kong, 2000.
- Clark Paul, *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949*, New York, 1987.
- Cohen Joan Lebold, *Chinese Art Today: No U-Turn*, in: *ARTnews*, vol. 91, no. 2 (Feb. 1992) S. 104 – 107.
- Cohen Joan Lebold, *The New Chinese Paiting, 1949 – 1986*, New York, 1987.
- Cornelius Sheila, *New Chinese Cinema Challenging Representation*, London, 2002.
- Croizier Ralph, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906 – 1951*, Berkly and Los Angeles, 1988.
- Cui Shuqin, *Women trough the lens, gender and nation in a century of Chinese cinema*, Hawaii, 2003.
- Daalder Tonny, Fang Lijun, Kat. Ausst., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1998.
- Dabringhaus Sabine, *Die Geschichte Chinas, 1279 – 1949*, München, 2006.
- Dai Jinhua, *Cinema and Disire, Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, London, 2002.
- Dai Qing (Hrs g.), *The River Dragon Has Come! The Three Gorges Dam and the Fate of China's Yangtze River and Its People*, M. E. Sharpe, New York, 1998.
- Dai Qing, "Yangtze! Yangtze!" *Debate Over the Three Gorges Project*, Earthscan, Toronto, 1994.
- Decrop Jean Marc, Liu Xiaodong, Hong Kong, 2006
- Decrop Jean Marc, Yu Hong, Hong Kong, 2006.
- Del Lago Francesca, *Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art*, in: *Art journal*, Summer 1999, Vol. 58, No.2, S. 42-59.
- Doyle Christopher, *A Cloud in Trousers*, Los Angeles, 1998.
- Eglauer Martina, *Wissenschaft als Chance. Das Wissenschaftsverständnis des Chinesischen Philosophen Hu Shi (1891 – 1962) unter dem Einfluß von John Deweys (1859 – 1952)*, in: *Münchner Ostasiatische Studien*, Band 79, München, 2001.
- Erjavec Ales, *Postmodernism and the postsocialist condition, politicized art under late socialism*, Berkelely, 2003.

- Fang Lijun, Human Images in an uncertain Age, Kat. Ausst. Japan Foundation Forum, Tokyo, Japan, 1996.
- Fibicher Bernhard, Frehner Matthias, mahjong, Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, Kat. Ausst., Bern, 2005.
- Fröhlich Thomas, Staatsdenken im China der Republikzeit (1912 – 1949). Die Instrumentalisierung philosophischer Ideen bei chinesischen Intellektuellen, Frankfurt, 2000.
- Gao Minglu (Hg.), Inside Out: New Chinese Art, Berkeley, 1998.
- Gernet Jacques, Die chinesische Welt, Frankfurt, 1997
- Guoqiang Teng, Tradition und Aufbruch. Der chinesische Spielfilm 1905 – 1995, Diss. Hamburg, 1999.
- He Xiangning, Image Is Power: The Art of Wang Guangyi, Zhang Xiaogang and Fang Lijun, Kat. Ausst., Shenzhen, China, 2002.
- Hess Nicole, Witness to Growth, Yu Hong, Kat. Ausst., East Modern Art Center, Beijing, 2002.
- Hou Hanru, Beyond the Cynical: China Avant-Garde in the 1990's, in: Art and Asian Pacific, vol. 3, no. 1, 1996, S. 42 – 51.
- Hou Hanru, On the Mid-Ground, Hong Kong, 2002.
- Hung Wu, The double screen, medium and representation in Chinese painting, London, 1996.
- Jiang Jiehong (Hg.), Burden or Legacy – From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art, Hong Kong, 2008.
- Jose Nicolas, Notes from the Underground, Beijing Art, 1985 – 89, in: Orientations, vol. 23, no. 7 (July, 1992), S. 53 – 58.
- Jose Nicholas, Liu Xiaodong: Realism with a Twist, in: Works of Liu Xiaodong 1990-2000, Beijing, 2000, S. 31 – 33.
- Jose Nicholas, At Home: Liu Xiaodong and Yu Hong, in: Art Asia-Pacific, No. 30, 2001, S. 42 – 49.
- Kelly Jeff, The Three Gorges Project, Paintings by Liu Xiaodong, San Francisco, 2006.
- Kuoshu Harry H., Celluloid China, cinematic encounters with culture and society, Carbondale, 2002.
- Kracauer Siegfried, Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt, 1964.

- Kraicer Shelly, Interview mit Zhang Yuan, Dancing with the chains around your legs, Far East Film Festival, Udine, 2004.
- Kramer Stefan, Schattenbilder, Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre, Dortmund, 1996.
- Kramer Stefan, Geschichte des chinesischen Films, Stuttgart, 1997.
- Laikwan Pang, Piracy/Privacy: The Despair of Cinema and Collectivity, in China, in: boundary 2, Fall, 2004, Duke University Press, S. 101-124
- Lain Ellen Johnston, The Winking Owl: Art in the People's Republic of China, Berkeley and Los Angeles, 1988.
- Landsberger Stefan, Chinesische Propaganda. Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag, Köln, Du Mont, 1996.
- Li Xianting, Faces behind the Bamboo Curtain, Kat. Ausst., Hong Kong, 1994.
- Linck Gudula, Frauen und Familie in China, München, 1991.
- Macritchie Lynn, Precarious Paths on the Mainland, in: Art in America 82, März, 1994, S. 51-53.
- Nuridsany Michel, L'art contemporain chinoise, Paris, 2004.
- Pacquement Alfred (Hg.), Alors, la Chine?, Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris, - 2003.
- Pang Laikwan, Building a new China in cinema, Lanham, 2002.
- Pickowicz Paul G., From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China, Cambridge, 2007.
- Pöhlmann Wolfger, China-Avant garde, Ausstellung des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin, 1993
- Rayns Tony, Future: Astounding!, in: Sight and Sound, 1992, London, S. 11.
- Rayns Tony, Catalogue for the Vancouver International Film Festival, Vancouver, 1992.
- Rayns Tony, Provoking Desire, in: Sight and Sound, Nr. 7, Juli 1996, S. 26 – 29.
- Reynaud Bérénice, A city of sadness, London, 2002.
- Reynaud Bérénice, Zhang Yuan's Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese „Bastards“, in: Zhang Zhen (Hg.), The Urban Generation, London, 2007.
- Ronte Dieter, Walter Smerling, China! Zeitgenössische Malerei, Bonn, 1996.
- Schwarcz, Vera, The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919, Berkeley: University of California Press, 1986.

- Semsel George S. (Hg.), Chinese film, the state of the art in the People's Republic, New York, 1987.
- Semsel Georg S. (Hg.), Chinese film theory – a guide to the new era, New York, 1990.
- Semsel George S. (Hg.), Film in contemporary China, critical debates, 1979 – 1989, Westport, 1993.
- Seitz Konrad, China, eine Weltmacht kehrt zurück, Berlin, 2003.
- Silbergeld Jerome, China into Film, Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema, London, 1999.
- Smith Karen, Nine Lives – the Birth of Avant-Garde-Art in New China, Scalo, Zürich, 2005.
- Solomon Andrew, Their irony, humor (and art) can save China, in: New York Times Magazine, Dez. 1993, S. 48-72.
- Spence Jonathan D., Chinas Weg in die Moderne, München, 2001.
- Steen Andreas, Der Lange Marsch des Rock 'n' Roll – Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China, Hamburg, 1996.
- Sullivan, Michael, Art and Artists of twentieth century China, University of California Press, 1996.
- Tam Kwok-kan, New Chinese cinema, Hong Kong, 1998.
- Tarkovsky Andrej, Sculpting in light - reflections on the cinema, New York, 1987
- Teo Stephen,, Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, in: Sense of Cinema, August 2001, S. 41-56.
- Tetmajer von Przerwa, Yu Hong's Witness to Growth: Historic Determination and Individual Contingency, in: Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art, September 2003, Fall Issue, S. 34 – 42, Taipei, Taiwan, 2003.
- Übelhör Monika (Hg.), Frauenleben im traditionellen China, Grenzen und Möglichkeiten einer Rekonstruktion; (Beiträge zu einem Symposium des Fachgebietes Sinologie der Philipps-Universität Marburg am 5. und 7. November 1998), Marburg, 1999.
- Werner Chris, Die Hälfte des Himmels, Ausstellungskat., Bonn, 1998.
- Woesler Martin, Filmemacher in China, Bochum, 2004.
- Wu Hung, Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century, University of Chicago Press, Chicago, 1999. (n.d)
- Wüllner Claudia, Struktureller Wandel und Migrationsprozesse in der VR China;

Eine Betrachtung der Arbeitsmigration, in: Pacific News Nr. 14, August 2000, S. 4-6.

Zhang Xudong, Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant Garde Fiction, and the New Chinese Cinema, Durham and London: Duke University Press, 1997.

Zhang Yingjin, Chinese National Cinema, New York, 2004.

Zhang Zhen (Hg.), The Urban Generation, Duke University Press, London, 2007.

Zhu Ying, Chinese cinema during the era of reform, the ingenuity of the system, Westport, 2003.

Online-Ressourcen:

Kai Lange, Die Opfer des Wirtschaftswunders, (07.03.2007), in: URL: <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/artikel/0,2828,470389,00.html>, (16.06.2008).

Jia Zhangke, Das Zeitalter des Amateurfilmers wird bald wieder kommen, in: URL: <http://www.netloungedv.de/2002/d/Textindex/Zhanke/zhangke.html> (05.05.2005).

www.chinatoday.com.cn/chinaheute/2004/4n6/6n3n2.htm (04.06.2004).

R.Streitmatter-Tran, Urban Vehicles: Mobility and Modernity in Contemporary Asian Cinema, in: URL: http://babel.massart.edu/~edentity/urban_mobility.pdf (02.02.2005).

Ronald Skeldon, Myths and Realities of Chinese Irregular Migration, in: URL: http://www.iom.int//DOCUMENTS/PUBLICATION/EN/mrs_1_2000.pdf (10.10.2005).

Siehe dazu: Hans von Ess, Ist China noch Konfuzianisch? (Mai 2003), in: URL: http://www.chinapolitik.de/studien/china_analysis/no_23.pdf (10.10.2005).

Director Jia Zhangke: True to Life, in: URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/81490.htm> (15.07.2008).

Yu Sen-lun, Director aims lens at China's new generation, in: URL: <http://www.taipeitimes.com/News/archives/2002/05/26/0000137751> (12.02.2005).

Jia Zhangke, Interview, in: URL: <http://www.asianfilms.org/about/> (12.02.2005).

Jia Zhangke, Produktionsnotizen, in: URL: http://www.still-life-film.de/hintergrund_pn.html (18.07.08).

Aufbau der Studiengänge, in: URL: <http://www.cafa.edu.cn/channel.asp?id=12&c=99&f=4> (01.08.2008).

Andreas Hoffbauer, Wasser marsch in China (11.07.2006), in: URL:
http://www.handelsblatt.com/News/printpage.aspx?_p=200051&_t=ftprint&_b=110603 (07.08.2006).

7. Abbildungen



Abb. 1: Xu Beihong, "Tian Heng and His Five Hundred Retainers", 1928-1930



Abb. 2: Luo Gongliu, "Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan'an", 1950



Abb. 3: Hou Yimin, "Liu Shaoqi and the Anyuan Coal Miners", 1961

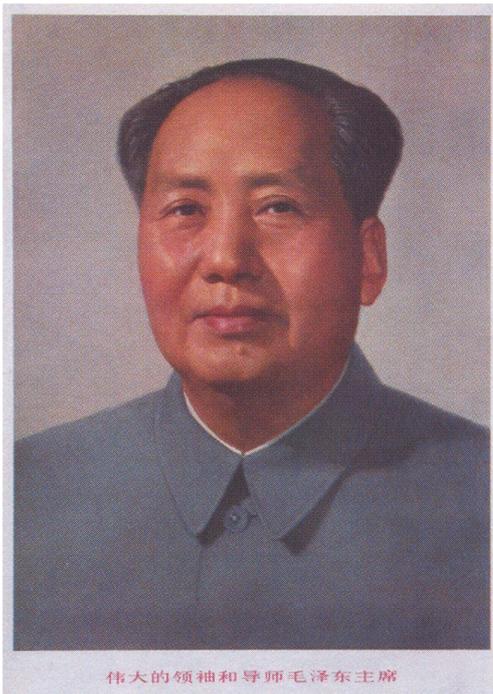


Abb. 4: "The Great Leader and Teacher Chairman Mao", 1967

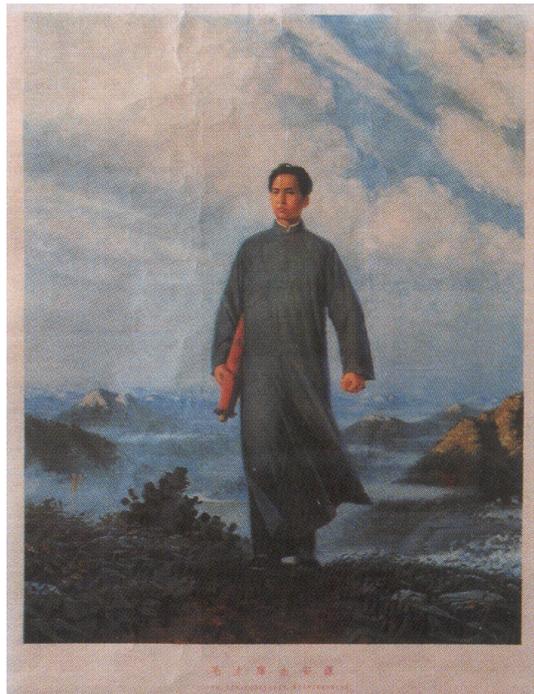


Abb. 5: Liu Chunhua, "Chairman Mao Goes to Anyuan", 1969



Abb. 6: Cheng Conglin, "Snow on X Month X Day 1968", 1979



Abb. 7: Li Xiaobin, Star Exhibition, 27.9.1979



Abb. 8: Wang Keping, "Idol", 1978-1980



Abb. 9: Wang Guangyi, "Great Criticism: Coca-Cola", 1993

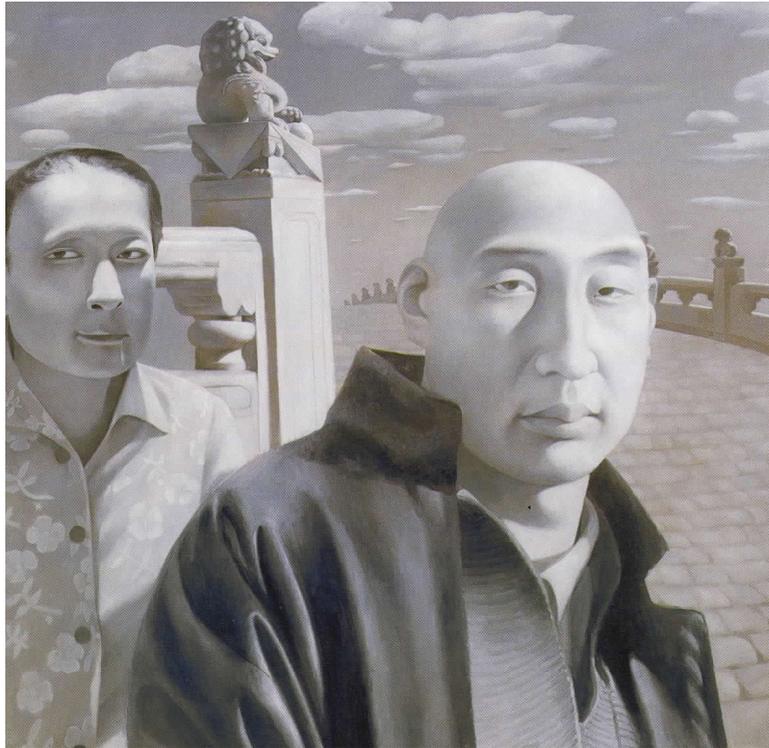


Abb. 10: Fang Lijun, "Series 1, No. 2", 1990-1991

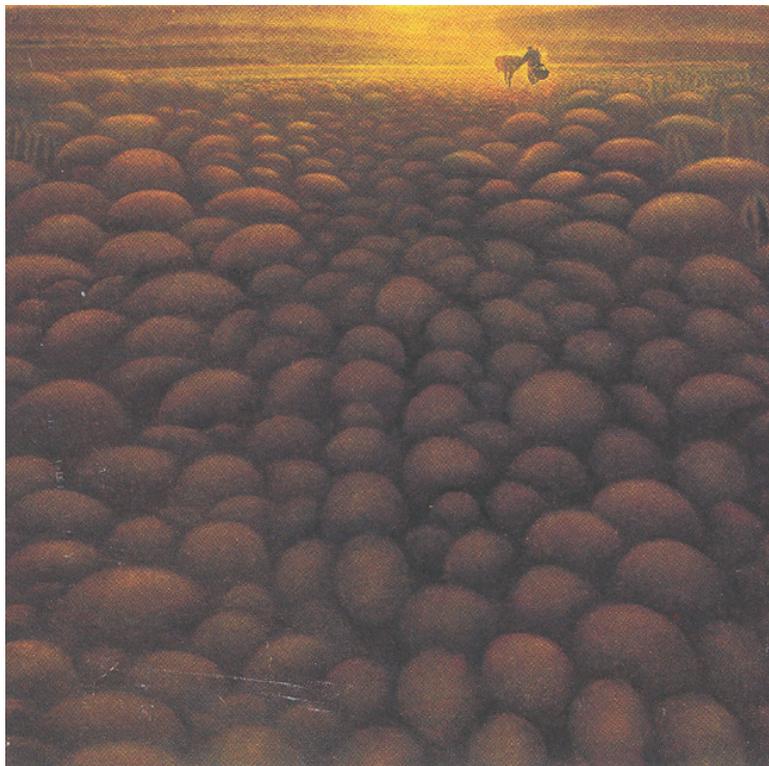


Abb. 11: Fang Lijun, "Country Muse II", 1984



Abb. 12: Fang Lijun, "Oil Painting III", 1988

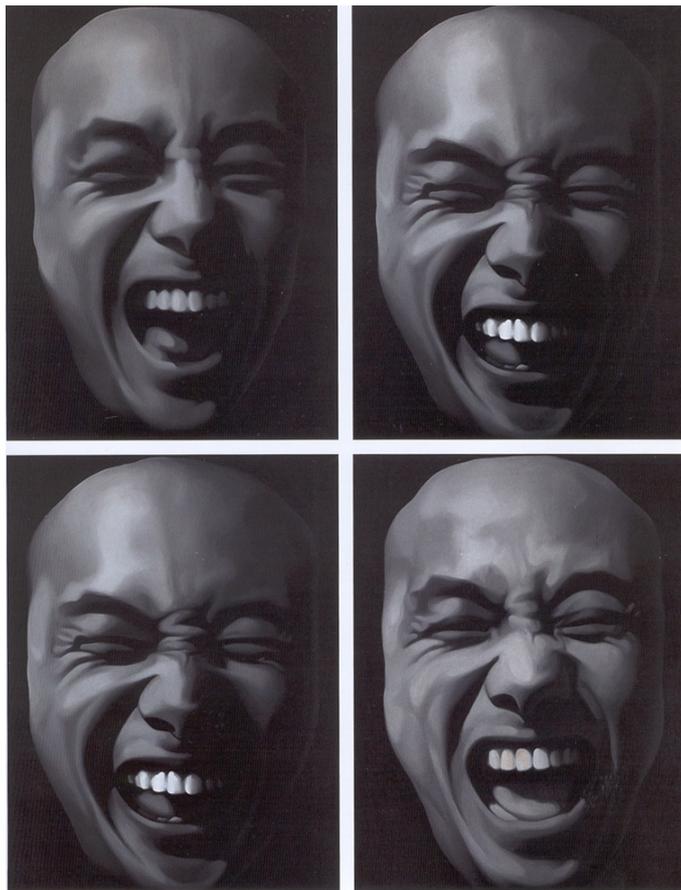


Abb. 13: Geng Jianyi, "The Second State", 1987

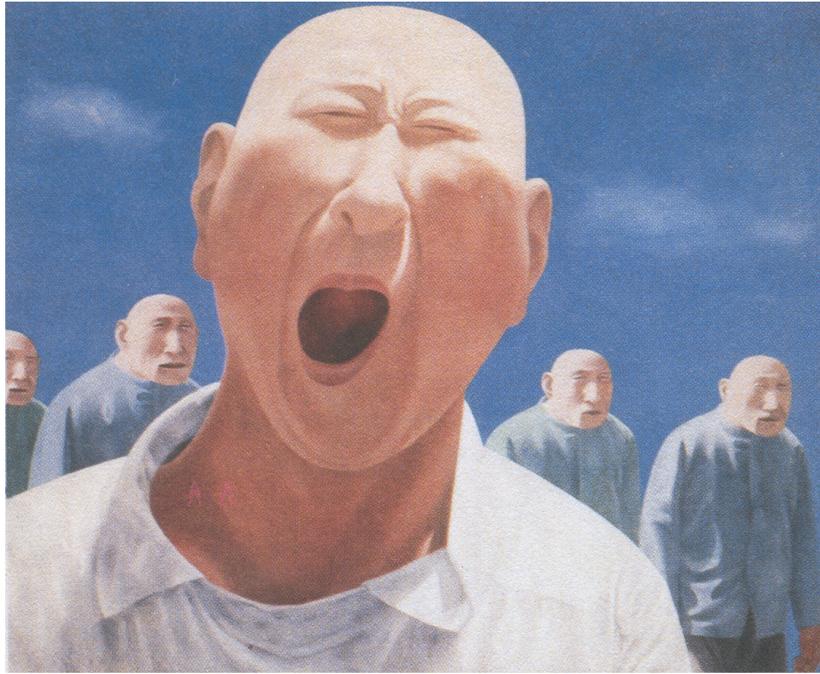


Abb. 14: Fang Lijun, "Series 2, No. 2", 1992

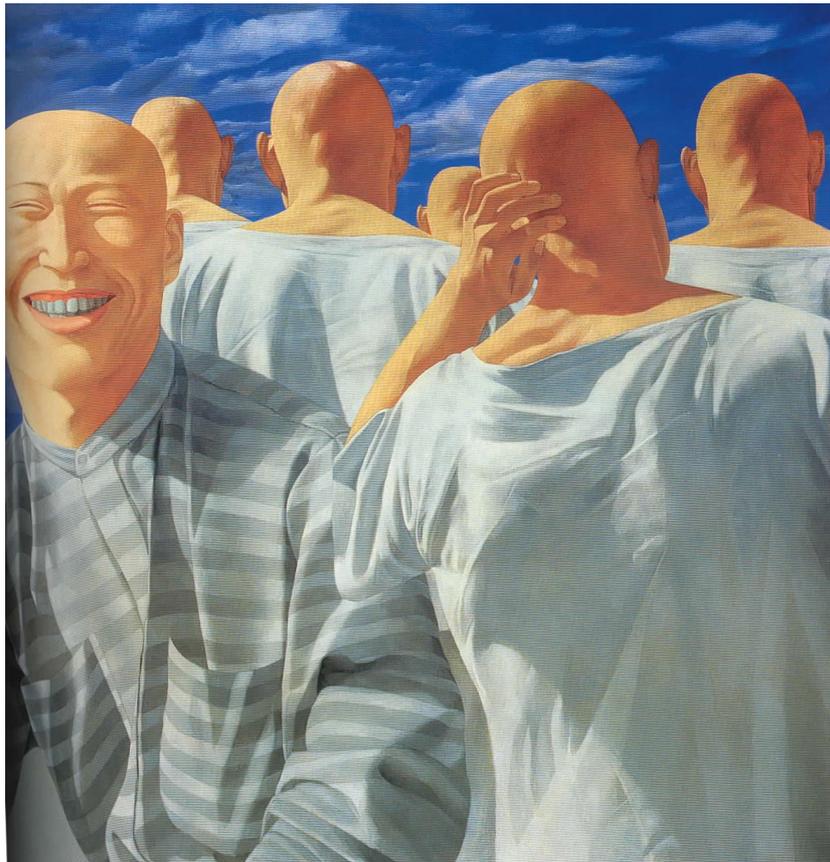


Abb. 15: Fang Lijun, "Series 2, No. 5", 1992



Abb. 16: Fang Lijun, "Series 3, No. 15", 1993



Abb. 17: Fang Lijun, "Untitled", 1997

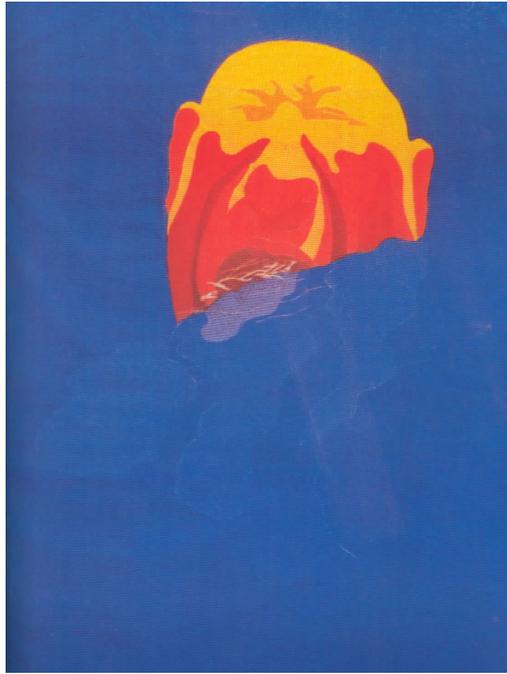


Abb. 18: Fang Lijun,
„1996.18“, 1996

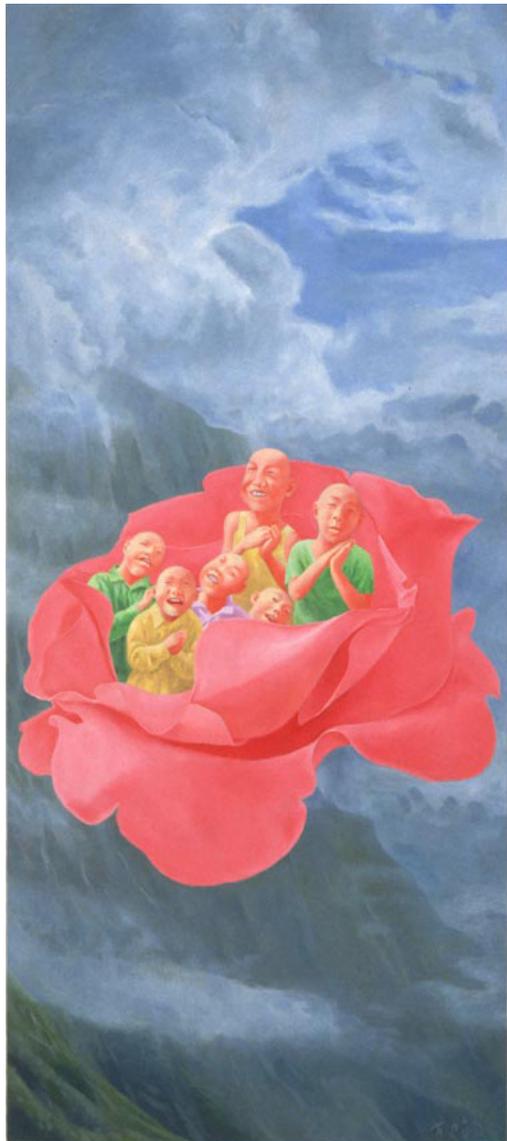


Abb. 19: Fang Lijun,
"Untitled", 2001



Abb. 20: Fang Lijun "2000.01.10", 2000

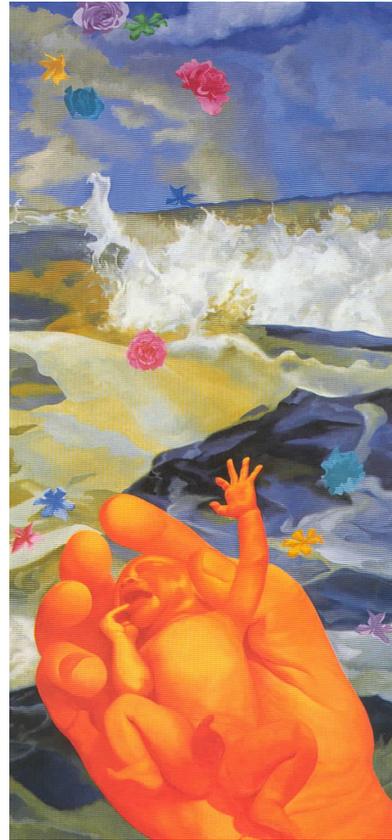


Abb. 21: Fang Lijun, "2001.9.28", 2001



Abb. 22: Fang Lijun, "2008 Spring", 2008



Abb. 23: Yu Hong "Soldiers", 1972



Abb. 24: Yu Hong "Purple Portrait", 1989



Abb. 25: Yu Hong "Model", 1992

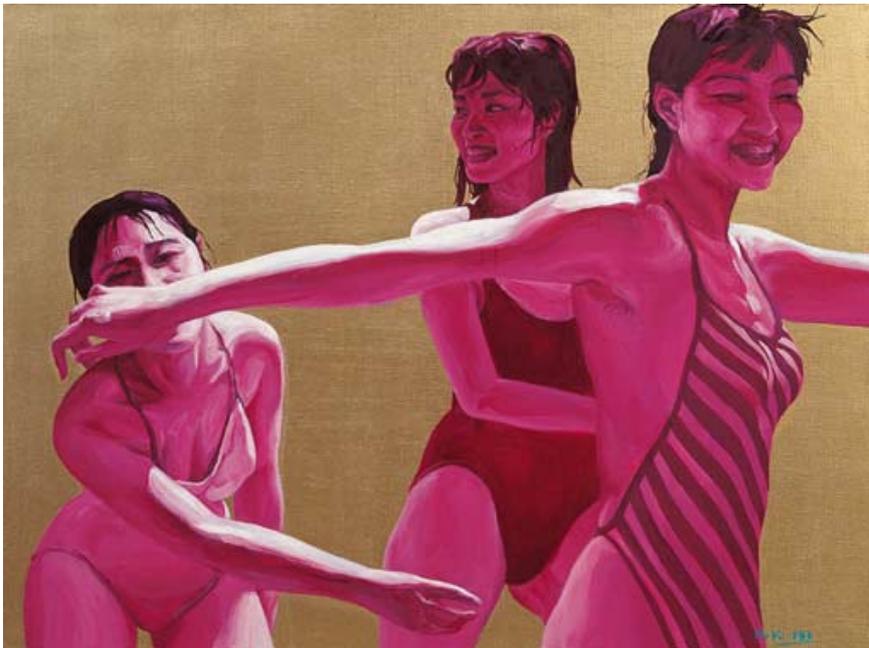


Abb. 26: Yu Hong "Happy Times", 1993



Abb. 27: Yu Hong "Yu Hong Two Years Old", 1999-2002

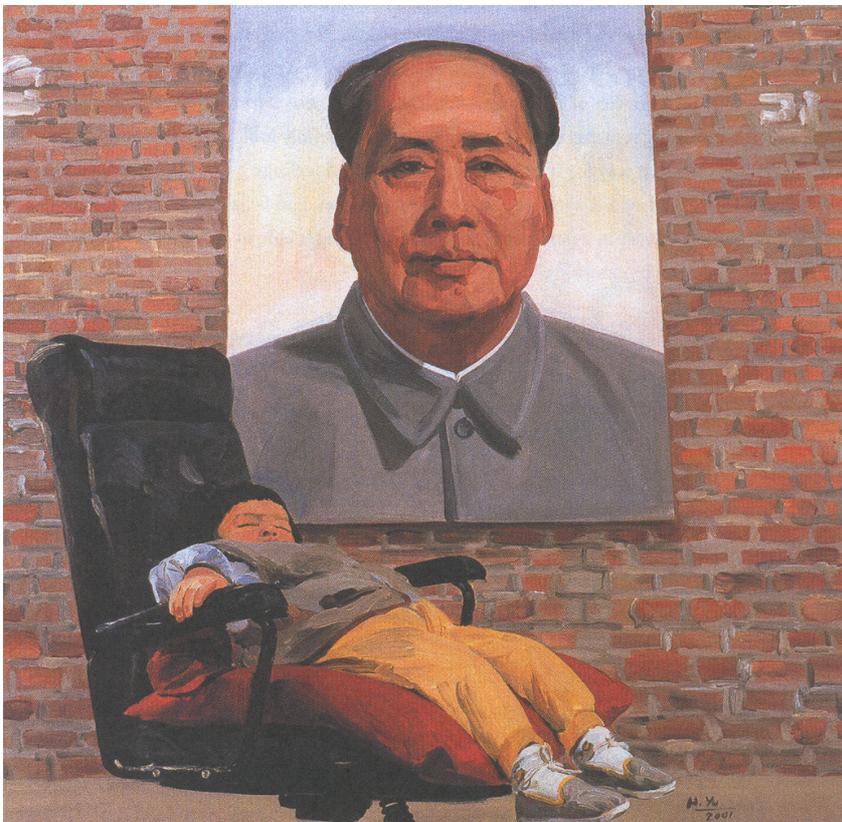


Abb. 28: Yu Hong "Liu Wa Two Years Old", 1999-2002



Abb. 29: In celebration of the oil painting "Chairman Mao on His Way to Anyuan"



Abb. 30: Yu Hong, "Yu Hong Six Years Old", 1999-2002



Abb. 31: Yu Hong "Liu Wa Six Years Old", 1999-2002



Abb. 32: Yu Hong "Routine - Fruit Shopping", 2002



Abb. 33: Yu Hong "Routine - Undressing", 2002

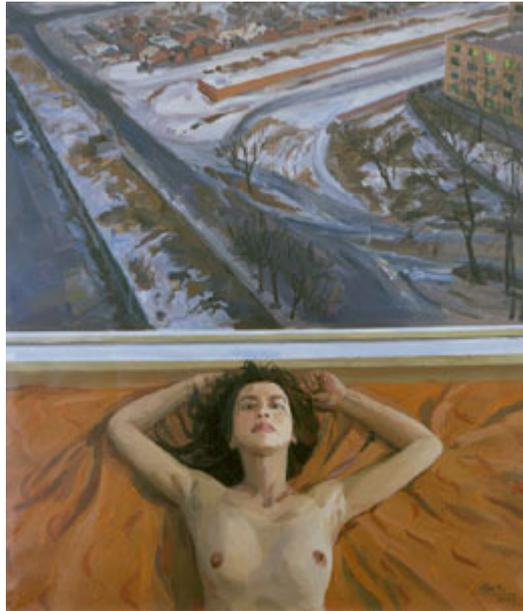


Abb. 34: Yu Hong "Routine - Me in Bed", 2003



Abb. 35: Yu Hong "Figure an Ground - Gymnastics Series"

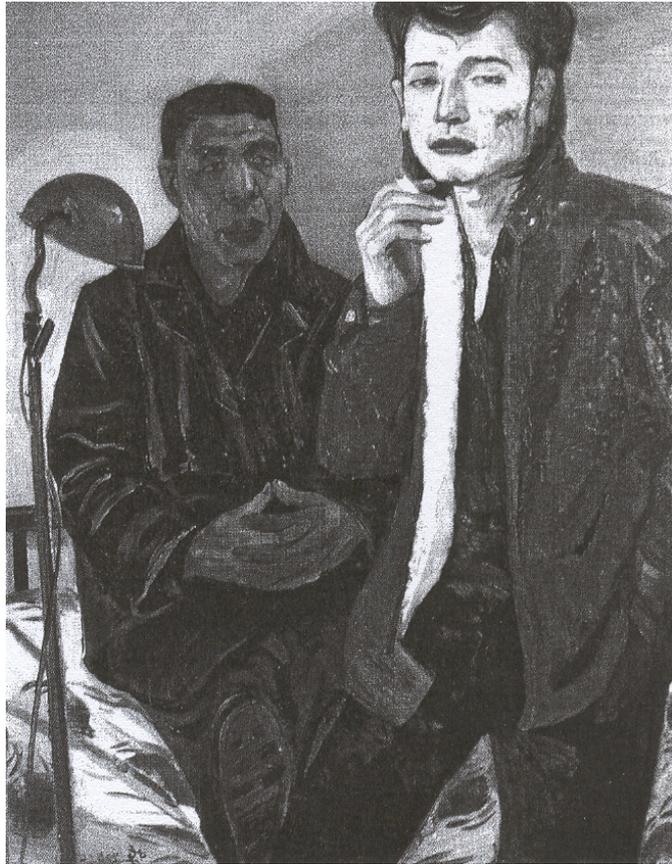


Abb. 36: Liu Xiaodong, "Smoker", 1988



Abb. 37: Liu Xiaodong, "Father for the Strength of the Son", 2000



Abb. 38: Liu Xiaodong, "Pale fat man swimming in Shishahai in Winter", 1994

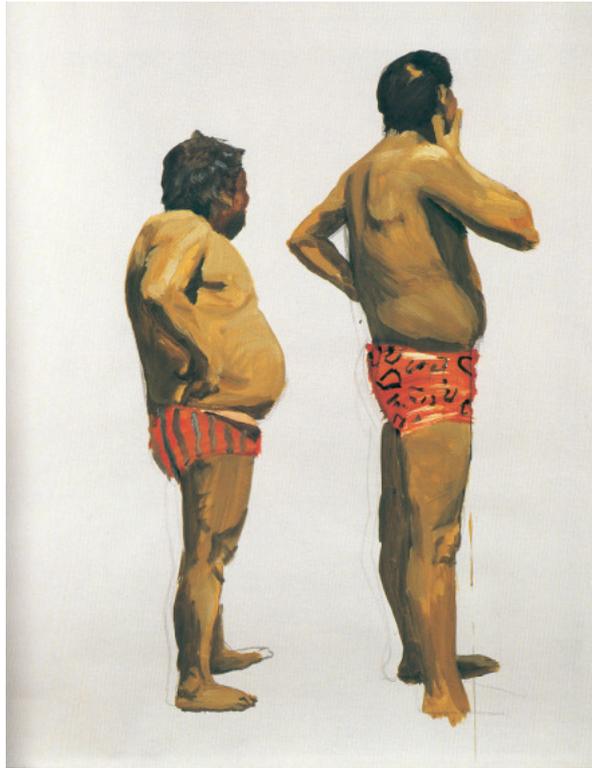


Abb. 39: Liu Xiaodong, "As Good As It Can Get No 5", 2000



Abb. 40: Luo Zhongli, "Father", 1980



Abb. 41: Liu Xiaodong, "Gambling Outside", 1997



Abb. 42: Liu Xiaodong, "Three Gorges: Displaced Population", 2003



Abb. 43: Liu Xiaodong, "Three Gorges: Newly Displaced Population", 2004



Abb. 44: Liu Xiaodong, "Three Girls Watching TV", 2001



Abb. 45: Liu Xiaodong, "Three Girls Playing Cards", 2003



Abb. 46: Liu Xiaodong, "Sons", 1995



Abb. 47: Liu Xiaodong, "Transsexual 1", 2001



Abb. 48: Yu Hong, "She - Retired Worker", 2004



Abb. 49: Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Atelier Fang Lijun

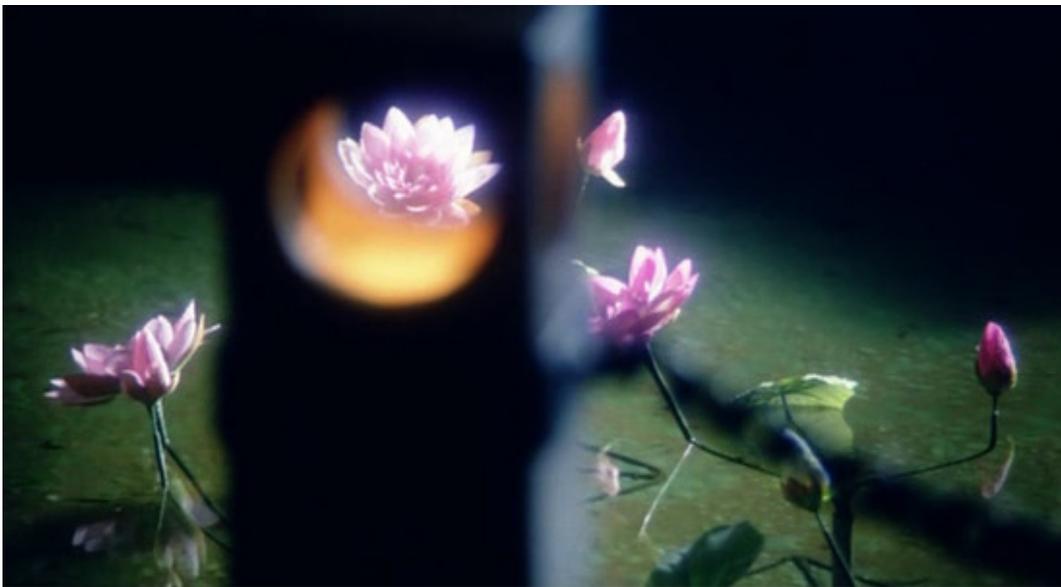


Abb. 50: Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Lotusblüte



Abb. 51: Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Tee

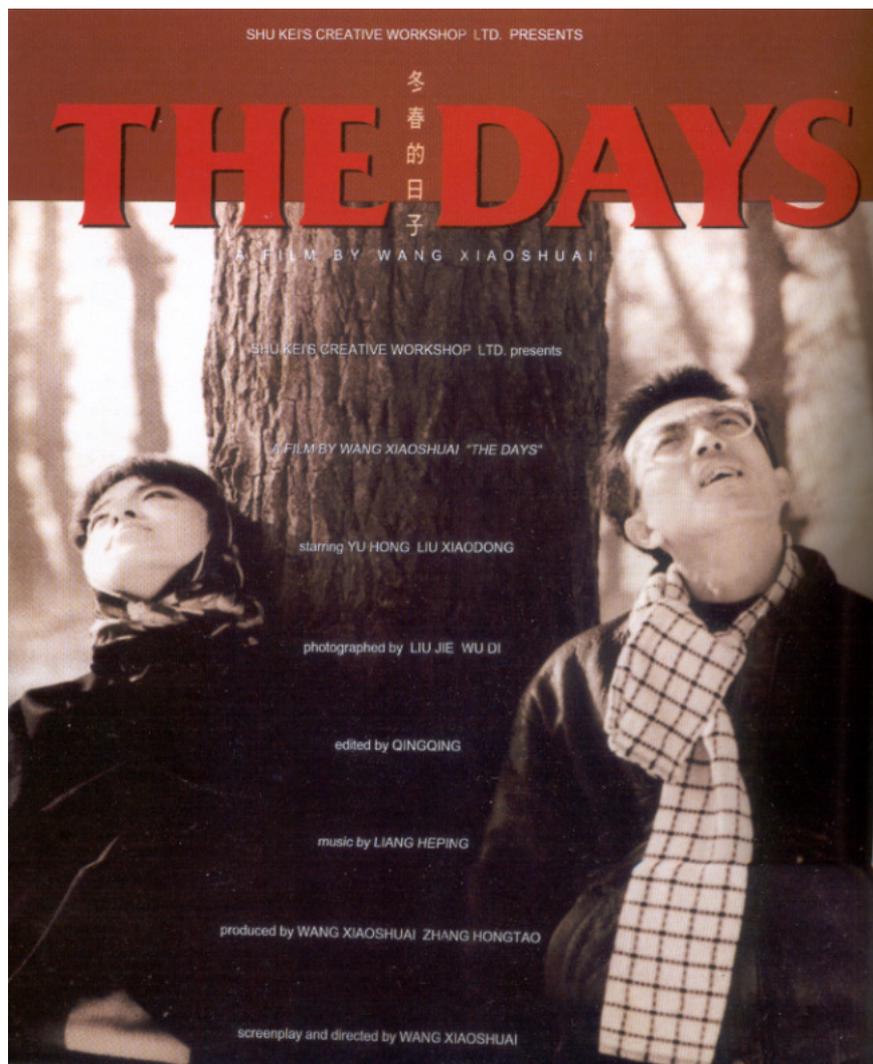


Abb. 52: Wang Xiaoshuai, "The Days", 1993



Abb. 53: Wang Xiaoshuai, "The Days", 1993 - Liu Xiaodong



Abb. 54: Wang Xiaoshuai, "Beijing Bicycle", 2000 - Guei



Abb. 55: Liu Xiaodong, "Through the ages, Heroes Have Come from the Young", 2000



Abb. 56: Wang Xiaoshuai, "Drifters", 2003 - Strandszene



Abb. 57: Wang Xiaoshuai, "Drifters", 2003 - Bootszene (Überblendung)



Abb. 58: Liu Xiaodong, "Disobeying the Rules", 1996



Abb. 59: Liu Xiaodong, "Burning Mouse", 1998



Abb. 60: Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Xiao Wu



Abb. 61: Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Menschenmenge



Abb. 62: Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Xiao Wu and Xiao Yong



Abb. 63: Liu Xiaodong, 2002



Abb. 64: Jia Zhangke, "Unknown Pleasures", 2002

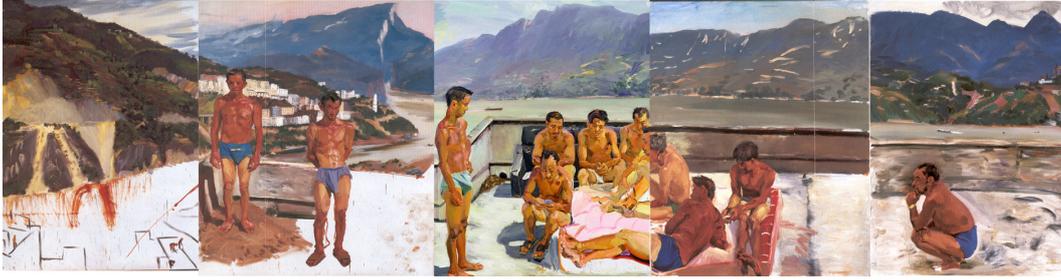


Abb. 65: Liu Xiaodong, "Hot Bed No 1", 2006



Abb. 66: 10-Yuan Schein

8. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Xu Beihong, "Tian Heng and His Five Hundred Retainers", 1928-1930, Öl auf Leinwand, 198 x 355 cm, Xu Beihong Memorial Museum, Beijing. Julia Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, California, 1994, Abb. 32.

Abb.2: Luo Gongliu, "Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan'an", 1950, Öl auf Leinwand, 164 x 236 cm, Museum of the Chinese Revolution, Beijing. Julia Andrews u. Kuiyi Shen, *A Century in Crisis*, New York, 1998, Abb.128.

Abb.3: Hou Yimin, "Liu Shaoqi and the Anyuan Coal Miners", 1961, Öl auf Leinwand, 162 x 333 cm, Museum of the Chinese Revolution, Beijing. Julia Andrews u. Kuiyi Shen (1998), Abb.133.

Abb.4: "The Great Leader and Teacher Chairman Mao", 1967, Print, Privatbesitz. Jiang Jiehong, *Burden or Legacy*, 2008, S.114.

Abb.5: Liu Chunhua, "Chairman Mao Goes to Anyuan", 1969, Poster (Reproduktion von Ölgemälde), Privatbesitz. Jiang Jiehong (2008), S.114.

Abb.6: Cheng Conglin, "Snow on X Month X Day 1968", 1979, Öl auf Leinwand, 196 x 296 cm. Julia Andrews u. Kuiyi Shen (1998), Abb.167.

Abb.7: Li Xiaobin, Star Exhibition, 27.9.1979, Foto. Huang Rui, *The Stars' Times*, Peking, 2007.

Abb.8: Wang Keping, "Idol", 1978-1980, Holzskulptur, Hanart T Z Gallery, Hong Kong. Fox Butterfield, *China, alive in the bitter sea*, London, 1983, S.584.

Abb.9: Wang Guangyi, "Great Criticism: Coca-Cola", 1993, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Jiang Jiehong (2008), S.139.

Abb.10: Fang Lijun, "Series 1, No. 2", 1990-1991, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Sammlung Ludwig, Aachen. Karen Smith (2005), S. 146.

Abb.11: Fang Lijun, "Country Muse II", 1984, Gouache auf Papier. Karen Smith, *Nine Lives – The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Zürich, 2005, S.133.

Abb.12: Fang Lijun, "Oil Painting III", 1988, Öl auf Leinwand. Karen Smith (2005), S.142.

Abb.13: Geng Jianyi, "The Second State", 1987, Öl auf Leinwand, 170 x 132 cm je Panel, Sammlung Uli Sigg. Bernhard Fibicher (Hg.), *mahjong*, Bern, 2005, S.75.

- Abb.14:** Fang Lijun, "Series 2, No. 2", 1992, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm, Museum Ludwig, Sammlung Ludwig Köln. Karen Smith (2005), S.148.
- Abb.15:** Fang Lijun, "Series 2, No. 5", 1992, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb.16:** Fang Lijun, "Series 3, No. 15", 1993, Öl auf Leinwand, 170 x 220 cm.
- Abb.17:** Fang Lijun, "Untitled", 1997, Acryl auf Leinwand, 140 x 180 cm.
- Abb.18:** Fang Lijun, „1996.18“, 1996, Offset auf Baumwolle, 580 x 380 cm.
- Abb.19:** Fang Lijun, "Untitled", 2001, Acryl auf Leinwand, 180 x 79 cm.
- Abb.20:** Fang Lijun, "2000.01.10", 2000, Acryl auf Leinwand, 360 x 250 cm, Sammlung Joop.
- Abb.21:** Fang Lijun, "2001.9.28", 2001, Acryl auf Leinwand, 270 x 120 cm, Sammlung Fred Leferink.
- Abb.22:** Fang Lijun, "2008 Spring", 2008, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm, Galerie Alexander Ochs.
- Abb.23:** Yu Hong, "Soldiers", 1972, Bleistift auf Papier, 19 x 27 cm, Besitz der Künstlerin. Jean Marc Decrop, Yu Hong, Hong Kong, 2006, S.10.
- Abb.24:** Yu Hong, "Purple Portrait", 1989, Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm, Besitz der Künstlerin. Wu Hung, Transience, Chicago, 1999, S.145.
- Abb.25:** Yu Hong, "Model", 1992, Öl auf Leinwand, 450,8 x 463,6 cm, Privatbesitz. Nicholas Jose, At Home: Liu Xiaodong and Yu Hong, in: Art Asia-Pacific, No. 30, 2001, S. S.47.
- Abb.26:** Yu Hong, "Happy Times", 1993, Öl auf Leinwand, 243,8 x 322,6 cm, Privatbesitz. China Guardian Auctions Co., Ltd.
- Abb.27:** Yu Hong, "Witness to Groth - Yu Hong Two Years Old", 1999-2002, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Xenia Przerwa, Yu Hong's Witness to Groth: Historic Determination and Individual Contingency, in: Yishu, Journal of Contemporary Art, Sept.2003, S.34.
- Abb.28:** Yu Hong, "Witness to Groth - Liu Wa Two Years Old", 1999-2002, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Xenia Przerwa (2003), S.36.
- Abb.29:** In celebration of the oil painting "Chairman Mao on His Way to Anyuan", Foto, China Pictorial, no. 9, 1968, S. 13. Xenia Przerwa (2003), S.35.
- Abb.30:** Yu Hong, "Witness to Groth - Yu Hong Six Years Old", 1999-2002, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Xenia Przerwa (2003), S.40.

- Abb.31:** Yu Hong "Witness to Groth - Liu Wa Six Years Old", 1999-2002, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Xenia Przerwa(2003), S.41.
- Abb.32:** Yu Hong "Routine - Fruit Shopping", 2002, Acryl auf Leinwand, 178 x 152 cm, <http://www.cofc.edu/halseygallery/exhibitions/spring03>.
- Abb.33:** Yu Hong "Routine - Undressing", 2002, Acryl auf Leinwand, 178 x 152 cm, <http://www.cofc.edu/halseygallery/exhibitions/spring03>.
- Abb.34:** Yu Hong "Routine - Me in Bed", 2003, Acryl auf Leinwand, 178 x 152 cm, <http://www.cofc.edu/halseygallery/exhibitions/spring03>.
- Abb.35:** Yu Hong "Figure an Ground - Gymnastics Series", Acryl auf Seide/Satin, 605 x 112 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.17.
- Abb.36:** Liu Xiaodong "Smoker", 1988, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm. Nicholas Jose, At Home: Liu Xiaodong and Yu Hong, in: Art Asia-Pacific, No. 30, 2001, S. S.47.
- Abb.37:** Liu Xiaodong "Father for the Strength of the Son", 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Jean Marc Decrop, Liu Xiaodong, Hong Kong, 2006, S.117.
- Abb.38:** Liu Xiaodong "Pale fat man swimming in Shishahai in Winter", 1994, Fotos, Besitz des Künstlers. Ai Weiwei, The Richness of Life: The Personal Photographs of Contemporary Chinese Artist Liu Xiaodong, 1984 - 2006, S.172f.
- Abb.39:** Liu Xiaodong "As Good As It Can Get No 5", 2000, Acryl auf Papier, 172 x 154 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.13.
- Abb.40:** Luo Zhongli "Father", 1980, Öl auf Leinwand, 227 x 154 cm, Chinese National Art Gallery, Beijing. Julia Andrews u. Kuiyi Shen (1998), S.169.
- Abb.41:** Liu Xiaodong "Gambling Outside", 1997, Öl auf Leinwand, 91 x 101 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.195.
- Abb.42:** Liu Xiaodong "Three Gorges: Displaced Population", 2003, Öl auf Leinwand, 200 x 800 cm (4 Paneele), Privatbesitz. Jean Marc Decrop (2006), S.136ff.
- Abb.43:** Liu Xiaodong "Three Gorges: Newly Displaced Population", 2004, Öl auf Leinwand, 300 x 1000 cm (4 Paneele). Jean Marc Decrop (2006), S.137ff.
- Abb.44:** Liu Xiaodong "Three Girls Watching TV", 2001, Öl auf Leinwand, 137 x 152 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.20.
- Abb.45:** Liu Xiaodong "Three Girls Playing Cards", 2003, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.54.
- Abb.46:** Liu Xiaodong "Sons", 1995, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.145.

- Abb.47:** Liu Xiaodong "Transsexual 1", 2001, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.70.
- Abb.48:** Yu Hong "She - Retired Worker", 2004, c-print/Acryl auf Leinwand, 150 x 100 cm/150 x 300 cm, <http://www.longmarchspace.com>.
- Abb.49:** Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Atelier Fang Lijun, Filmstill (00:20:18).
- Abb.50:** Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Lotusblüte, Filmstill (00:30:41).
- Abb.51:** Zhang Yuan, "Green Tea", 2003 - Tee, Filmstill (01:18:34).
- Abb.52:** Wang Xiaoshuai, "The Days", 1993, Filmplakat. Jean Marc Decrop (2006), S.142.
- Abb.53:** Wang Xiaoshuai, "The Days", 1993 - Liu Xiaodong, Filmstill.
- Abb.54:** Wang Xiaoshuai, "Beijing Bicycle", 2000 - Guei, Filmstill.
- Abb.55:** Liu Xiaodong "Through the ages, Heroes Have Come from the Young", 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Jean Marc Decrop (2006), S.99.
- Abb.56:** Wang Xiaoshuai, "Drifters", 2003 - Strandszene, Filmstill.
- Abb.57:** Wang Xiaoshuai, "Drifters", 2003 - Bootszone (Überblendung), Filmstill.
- Abb.58:** Liu Xiaodong "Disobeying the Rules", 1996, Öl auf Leinwand, 180 x 230 cm. Jean Marc Decrop (2006) Faltbildteil.
- Abb.59:** Liu Xiaodong "Burning Mouse", 1998, Öl auf Leinwand, 152 x 137 cm. Jean Marc Decrop (2006), Faltbildteil.
- Abb.60:** Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Xiao Wu, Filmstill.
- Abb.61:** Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Menschenmenge, Filmstill.
- Abb.62:** Jia Zhangke, "Xiao Wu", 1997 - Xiao Wu and Xiao Yong, Filmstill.
- Abb.63:** Liu Xiaodong, 2002.
- Abb.64:** Jia Zhangke, "Unknown Pleasures", 2002, Filmstill.
- Abb.65:** Liu Xiaodong "Hot Bed No 1", 2006, Öl auf Leinwand, 260 x 1000 cm (5 Paneele). Jean Marc Decrop (2006), Faltbildteil.
- Abb.66:** 10-Yuan Schein, Kopie.

9. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt sechs zeitgenössische chinesische KünstlerInnen: Fang Lijun, Yu Hong, Liu Xiaodong, Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai und Jia Zhangke, die nach dem Kriterium der Interaktion und Inbezugnahme von Malerei und Film ausgewählt wurden.

Eine intensive Recherche ihrer Biografie führte zu dem Ergebnis, dass ab dem Zeitpunkt ihres Eintritts in die Kunstakademie in Peking ein reger Austausch zwischen den KünstlerInnen stattfand.

Wichtige Gemeinsamkeiten dieser KünstlerInnen sind, dass sie in den 1960er Jahren - in den Wirren der Kulturrevolution - geboren wurden und nach dem Massaker am 4. Juni 1989 in Peking ihren Abschluss gemacht haben. Ein weiteres Verbindungselement dieser KünstlerInnen ist, dass ihr eigenständiges künstlerisches Schaffen in einer Zeit des sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umbruchs in China einsetzte und sie dem Aufkommen dieses „neuen Lebensgefühls“ nachspürten und als Themen in ihrer Kunst aufgriffen.

Dabei konnte festgestellt werden, dass die hier vorgestellten KünstlerInnen in der Bildtradition des „Sozialistischen Realismus“ arbeiten. Im Zuge dessen wurde dem Ursprung und der Bedeutung dieses in China für eine lange Zeit einzig tolerierten Stils nachgegangen.

Ausgehend von ihren künstlerischen Arbeiten, die den Mensch ins Zentrum ihrer Betrachtung rücken, werden die Auswirkungen der voranschreitenden Modernisierung und der dadurch einhergehenden Probleme in China aufgezeigt.

10. Lebenslauf

Kerstin Mayrhofer, geb. 19.03.1975, Linz.

Ausbildung:

1981 – 1985 Volksschule Linz, Bindermichl.

1985 – 1989 Hauptschule 27, Linz.

1989 – 1995 HBLA, Linz, Auhof.

Ab 1996 Studium der Kunstgeschichte,
Universität Wien.

Berufliche Praxis:

1996 – 2002 Fotoarchiv, Verlagsgruppe News,
Wien.

Seit 2006 Charim Galerie, Wien.