



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Dekonstruktion der Kalligraphie in der Moderne
Chinas“

Verfasserin

Judith Mathilde Neubacher

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Themenfindung.....	1
1.2 Einführung zum Thema	1
1.3 Forschungsstand	3
2. Die Entwicklung der Kalligraphie.....	6
2.1 Die Geschichte der Schriftkunst.....	6
2.2 Kunst des Schreibens	7
2.3 Kalligraphie und Malerei	8
3. Kalligraphie unter Mao.....	11
3.1 Politischer und biographischer Hintergrund.....	11
3.2 Die Große Proletarische Kulturrevolution.....	13
3.2.1 Einfluss der politischen Ereignisse auf die Kunst.....	16
3.3 Mao als Kommunist und Kalligraph.....	17
3.4 Schriftreformen	20
3.5 Maos Kalligraphie und Kommunismus als Grundstein der Dekonstruktion	21
4. Dekonstruktion.....	23
4.1 Dekonstruktionstheorie in Europa	23
4.3 Dekonstruktivismus in China	28
4.4 Phasen der Dekonstruktion der Kalligraphie	31
5. Kalligraphie in der modernen Kunst	35
5.1 Wiederbelebung der Kalligraphie unter Mao.....	35
5.1.1 ZHANG Zhengyu und LIN Sanzhi.....	35

5.2 Die neuen modernen Formen der Kalligraphie.....	38
5.3 Die moderne dekonstruktive Kalligraphie Chinas anhand einiger Beispiele.....	40
5.3.1 ZHANG Huan.....	40
5.3.2 WANG Nanming.....	46
5.3.3 SONG Dong	50
5.3.4 GU Wenda.....	57
5.3.4.1 GU Wendas Forest of Stone Steles	63
5.3.4.2 Neon Calligraphy Series	67
5.3.5 XU Bing.....	70
5.3.5.1 Book from the Sky	73
5.3.5.2 A Casestudy of Transference	80
5.3.5.3 Square Word Calligraphy.....	82
5.3.5.4 Landscripts.....	85
6. Fazit.....	87
7. Abstract.....	89
8. Abbildungen	91
8. Literaturverzeichnis	115
9. Abbildungsverzeichnis.....	125
10. Lebenslauf.....	129

Danksagung

Ein Thema zu wählen, welches sich mit der chinesischen Schrift auseinandersetzt, ohne selbst Chinesisch zu sprechen, war ein großes Wagnis. Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung meiner Betreuerin, Frau Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert keinesfalls möglich gewesen. Ohne ihre Hilfe hätte ich den großen geschichtlichen und religiösen Hintergrund der Kalligraphie niemals so erfassen können, wie es für diese Arbeit nötig war. Sie stand mir stets mit Rat und Literaturhinweisen zur Seite. Auf diesem Wege möchte ich mich zu allererst bei ihr bedanken.

Besondere Unterstützung habe ich während meines gesamten Studiums von meinen Eltern und meinem Bruder erhalten, die mir stets ein starker Rückhalt waren. Des weiteren gebührt meinen Freunden und Studienkollegen der Kunstgeschichte mein Dank dafür, dass sie meine Studienzeit hier in Wien so sehr bereichert haben und mir bei fachlichen und organisatorischen Fragen jederzeit behilflich waren.

1. Einleitung

1.1 Themenfindung

Das Thema dieser Arbeit basiert auf einer Vorlesung zur außereuropäischen Kunstgeschichte von Frau Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert, die sie an der Universität Wien im Sommersemester 2007 gehalten hat. Im Zuge dieses Kurses „Moderne chinesische Malerei des 20. Jahrhunderts“ wurde ich erstmals auf Werke wie *Square Word Calligraphy* von XU Bing aufmerksam. Speziell dieses Werk und die damit verbundene Option, „chinesische“ Kalligraphie zu verstehen ohne chinesisch zu sprechen, hat meine Neugierde geweckt. Es motivierte mich zur Suche nach weiteren Künstlern, die Kalligraphie dekonstruieren, vor allem aber ihren Motiven dafür, so ist diese Arbeit entstanden.

1.2 Einführung zum Thema

Meine Arbeit behandelt die Dekonstruktion der Kalligraphie in der modernen Kunst¹ Chinas, und im Zuge dessen auch die Auswirkungen der historisch-politischen Situation in der Volksrepublik China (weiterhin VR China abgekürzt) und von Maos Lehren auf die Kunst der Kalligraphie. Inwieweit der Begriff der Dekonstruktion auf China anwendbar ist, wird in Kapitel 4 diskutiert. Ich stütze mich dabei wesentlich auf die durch Derrida geprägte Theorie der Dekonstruktion und versuche die Bilder der behandelten Künstler im Sinne dieser Dekonstruktion zu betrachten, auch wenn Dekonstruktion als Begriff oder Theorie in China nicht vorhanden ist. Die Philosophie in China basiert im allgemeinen nicht auf metaphysischen Theorien, wie die europäische Philosophie. Daher ist eine direkte Übertragung von Derridas Konzeption auf chinesische Formen der Dekonstruktion nicht möglich. Es gibt eben keine vergleichbare Theorie in China, die den behandelten modernen Künstlern ein Vorbild hätte sein können. Aber es gibt sehr frühe Formen eines Dekonstruktivismus, wie der Bezug des Daoismus auf den Konfuzianismus, die zeigen, dass die Idee einer dekonstruierten Kalligraphie keinesfalls eine Neuerung der Moderne ist. In dieser haben sich allein die Formen und Inhalte geändert.²

¹ Der Beginn der Moderne in der Kunstszene in China wird im Allgemeinen ab 1976 gesehen. In der Kalligraphie beginnt die Bewegung der Moderne laut Barrass in den 1980ern.

² Ich danke Herrn Ass.-Prof. i.R. Dr. Werner Gabriel für unsere Sitzung zu diesem Thema im Dezember 2010.

Zum besseren Verständnis der Vorbilder moderner chinesischer Schriftkünstler wird anfangs ein knapper geschichtlicher Überblick gegeben. Dazu wurden relevante Publikationen herangezogen.

Die starke Zäsur, die durch das kommunistische Regime bewirkt wurde, ist in Chinas moderner Schriftkunst allgegenwärtig. In Bezug auf die Kalligraphie war Maos Eingriff durch die Schriftreform und die Kulturrevolution einschneidend. Mao, der als selbst begabter Kalligraph eine gute Schulbildung hatte, reformierte im Sinne seiner Interpretationen des Kommunismus die Schulung und die Lehre an den Universitäten. Er führte eine Alphabetisierung durch und erschwerte den Zugang zur traditionellen chinesischen Kalligraphie, indem er die chinesischen Intellektuellen desavouierte. Er ließ Lehrer, Studenten und Schüler während der Kulturrevolution zur Umerziehung aufs Land verbannen. Sein Einfluss im Bereich der Kalligraphie war jedoch nicht nur negativ. Als Kalligraph hat er selbst Neuerungen herbeigeführt, die zu seinen politischen Überzeugungen in einem gewissen Widerspruch stehen. Der Konflikt, der dadurch entsteht, wird in Kapitel 3.4 und 3.6 behandelt. Das ist der Hintergrund für die chinesisch kalligraphische Avantgarde nach Mao, in deren Verlauf Künstler wie XU Bing, GU Wenda und SONG Dong anfangen, die Kalligraphie zu dekonstruieren, und somit begannen eine 3000 Jahre währende Tradition und Kultur in Frage zu stellen und aufzuarbeiten. Die Kalligraphie ist in gewisser Weise ein Symbol der chinesischen Identität. Durch das kommunistische Regime ging ein Großteil dieser Identität verloren, und viele der modernen Künstler versuchten in der Folge mit der Kalligraphie einen neuen Zugang zu dieser zu ermöglichen. Jene Künstler die das Land verließen, wollten durch die Verwendung von westlichen Theorien in ihren Arbeiten eine gewisse Wiedergeburt einleiten. Mit den neuen Ideen konnten sie sich bewusst von der chinesischen Kunstwelt distanzieren, indem sie einerseits tief in eine fremde philosophische Welt eintauchten, sich aber andererseits auch zu eigenen, aber neuen Ufern aufmachten. Die meisten der behandelten Künstler haben zumindest für einige Jahre in den USA gelebt bzw. leben noch dort und hatten die Möglichkeit westliche Theorien und Problembewältigungen kennenzulernen.

Chinesische Vertreter anderer Kunstarten mussten sich vor dem Boom der chinesischen Kunst ab dem Jahr 2006 in der westlichen Welt mit dem oft berechtigten Vorwurf der Kopie auseinandersetzen. Der plötzliche Einfluss von außen war zwar für viele ein auslösendes Moment, indem sie sich aber als eigenständige Künstler positionierten, gingen sie im Laufe der Zeit über die Rezeption westlicher Meister hinaus. In der Kalligraphie ist ganz im Gegensatz dazu die größte Inspirationsquelle innerhalb des eigenen Landes zu finden. Die

lange Tradition sollte dabei als Anhaltspunkt für neue Ideen neue Gültigkeit bekommen. Dennoch ist bei den behandelten Künstlern der Einfluss westlicher Gedanken, z.B. in der Theorie der Dekonstruktion, unübersehbar. So wird die Frage aufzuwerfen sein, wohin die Dekonstruktion der Kalligraphie gehört: Ist sie eine westliche oder östliche Kunstform?

Die Interviews mit manchen Künstlern werfen ein oft harmloses Licht auf deren Werdegang und seine Relevanz für ihre Werke und ermöglichen somit keinen tiefer gehenden Zugang. Umso mehr war es daher notwendig, aus den Werken zu lesen und die Zusammenhänge zu erkennen, die nicht direkt angesprochen werden, um sie somit vor dem „negativen“ Hintergrund dieser Aussagen und unserer eigenen westlichen Kunsttheorie zu sehen. Das Augenmerk dieser Arbeit liegt dabei nicht auf der traditionellen chinesischen Kalligraphie, sondern auf ihrer modernen dekonstruierten Form. Dieser Zugang erschließt sich dem, der europäische Methoden und Formen der Dekonstruktion in der Kunst kennt.

1.3 Forschungsstand

Im Zuge dieser Arbeit habe ich mich, was die chinesische Kalligraphie angeht, ausschließlich auf die ins Englische und Deutsche übersetzte Literatur stützen müssen, da ich Chinesisch nicht lesen kann. Besonders wichtige Werke zur Geschichte der Kalligraphie sind von Roger Goepper³, Michael Dunn⁴, Rose Hempel⁵ und ebenso Helmut Brinker⁶ und Hiroshi Kanazawa verfasst worden. Die Details jener Geschichte wurden dabei innerhalb der Literatur in unterschiedlicher Spannweite bearbeitet. Durch die lang zurückreichende Zeitspanne, die in Betracht gezogen werden muss, ist man bisweilen auf wenige spärliche Funde angewiesen und muss den zeitgenössischen Texten trauen. Genaue Datierungen zur Veränderung und Entwicklung in der Kalligraphie sind beinahe unmöglich und von den unterschiedlichen Forschern oft sehr differierend interpretiert worden. Die von Susan Bush und Christian Murck herausgegebene Sammlung an Aufsätzen „The Theory of Arts in China“ aus dem Jahr 1983 behandelt neben der kritischen Literaturtheorie in China⁷ auch die Kalligraphie und einige ihrer Entwicklungsphasen wie die „wilde Kursivschrift“ während der

³ Roger Goepper, Kalligraphie, in: Werner Speiser, Roger Goepper und Jean Fribourg (Hg.), Chinesische Kunst, Malerei, Kalligraphie, Steinabreibungen, Holzschnitte, Zürich 1974. Und, Roger Goepper, Das Alte China, Geschichte und Kultur des Reiches der Mitte, mit Beiträgen von Helmut Bringer, Klaus A. Deitsch, Jorinde Ebert, Klaus Fessel, u.a., München 1988.

⁴ Michael Dunn, Kalligraphie, in: Gabriele Fahr-Becker (Hg.), Ostasiatische Kunst, China 2006.

⁵ Rose Hempel, Zenga, Malerei des Zen-Buddhismus, München 1960.

⁶ Helmut Brinker und Hisoshi Kanazawa, Zen, Meister der Meditation in Bildern und Schriften, Zürich 1993.

⁷ Maureen Robertson, Periodization in the Arts and Patterns of Change in Traditional Chinese Literary History, S. 3-26. Oder Pauline YU, Formal Distinctions in Chinese Literary Theory, S. 27-56, beide in: Susan Bush und Christian Murck (Hg.), The Theories of Arts in China, New Jersey 1983.

Ming Zeit⁸. Michael Sullivan⁹ hat in seinem Werk „Three Perfections“ das Zusammenspiel von Kalligraphie, Poesie und Malerei in der traditionellen Kunst in China überschaubar zusammengefasst.

Maos Biografie ist mit einem sehr kritischen Blick von Jung Chang und Jon Halliday¹⁰ durchleuchtet worden, die Autoren werfen dabei ein ganz neues Licht auf die Person Maos. Seine Tätigkeit als Kalligraph und sein Standpunkt zu dieser Kunstform hat Gordon S. Barrass in seinem Buch „The Art of Calligraphy in Modern China“¹¹ herausgearbeitet. Überblickswerke über das Leben Maos sind in großer Anzahl zu finden, die neuesten sind von Wolfram Adolphi¹² und Felix Wemheuer¹³, der ein sehr kompaktes Werk geschrieben hat.

Die Theorie der Dekonstruktion von Derrida ist sowohl durch seine eigenen Werke, wie „*Différance*“¹⁴ oder „*Die Grammatologie*“¹⁵ gut nachvollziehbar, als auch durch die Bearbeitung von zeitgenössischen Philosophen wie Jonathan Culler¹⁶ oder Georg W. Bertram¹⁷. Obwohl Derrida erst vor wenigen Jahren verstorben ist, gibt Mario Anderle¹⁸ in seiner Diplomarbeit bereits einen Überblick über Derridas Werk in Bezug auf Heidegger und andere Vorgänger und ordnet die Theorie Derridas in die Chronologie der Philosophie ein.

Für die von mir bearbeiteten modernen Künstler gibt es bereits einige hervorragende Monographien, die im Zuge von Ausstellungen entstanden sind: Über XU Bing von Britta Erickson¹⁹, über GU Wenda von Mark H.C. Bessire²⁰ und auch über ZHANG Huan von Yilmaz Dziewior²¹ wurden sehr ausführliche Kataloge sowie zahlreiche Artikel in Ausstellungskatalogen und Aufsatzsammlungen verfasst. Beispielweise in „Living in Time“²², eine Ausstellung in Berlin, „China Welcomes You“²³ in Graz, „Mahjong“²⁴

⁸ Richard Barnhart, The „Wild and Heterodox School“ of Ming Painting, S. 365-396, in: Susan Bush und Christian Murck, The Theories of Arts in China, New Jersey 1983.

⁹ Michael Sullivan, The Three Perfections, Chinese Painting, Poetry and Calligraphy, New York 1999.

¹⁰ Zhang, Rong/Jung Chang und Jon Halliday, Mao: Das Leben eines Mannes, das Schicksal eines Volkes, München 2005.

¹¹ Gordon S. Barrass, The Art of Calligraphy in Modern China, Berkeley 2002.

¹² Wolfram Adolphi, Mao, eine Chronik, Berlin 2009.

¹³ Felix Wemheuer, Mao Zedong, Hamburg 2010.

¹⁴ Jacques Derrida, *Différance*, Paris 1968.

¹⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1985.

¹⁶ Jonathan D. Culler, Dekonstruktion, Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Hamburg 1999.

¹⁷ Georg W. Bertram, Hermeneutik und Dekonstruktion, Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie, München 2002.

¹⁸ Mario Anderle, Die Spur der Dekonstruktion, Wien 2008, DA.

¹⁹ Britta Erickson, The art of XU Bing, words without meaning, meaning without words, Seattle 2001.

²⁰ Mark H.C. Bessire (Hg.), Wenda Gu, London 2003.

²¹ Yilmaz Dziewior, Zhang Huan, Berlin 2009.

²² Di'an Fan (Hg.), Living in Time, 29 Zeitgenössische Künstler aus China, (Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum der Gegenwart Berlin, 2001), Berlin 2001.

²³ Peter Pakesch (Hg.), China Welcomes You... Sehnsüchte, Kämpfe, Neue Identitäten, (Kat. Ausst. Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, 2007), Graz 2007.

Wanderausstellung der Sammlung Sigg, die unter anderem in Salzburg gastierte, oder auch „China Facing Reality“²⁵ in Wien. Bei der Klärung der Intentionen der Künstler waren auch deren Homepages mit von ihnen selbst verfassten Artikeln sehr hilfreich, speziell von GU Wenda²⁶, der selbst einige Werke und Bücher publizierte. Weiterführend zur chinesischen Kunst des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen hat LU Peng 2010 ein großes Überblickswerk geschaffen.²⁷

Keine dieser Monographien von Bessire, Erickson, Yilmaz oder Lu bezieht sich jedoch auf das Problem der Dekonstruktion. Dieser Versuch über europäische Theorien der Dekonstruktion einen neuen Zugang zu den chinesischen modernen Schriftkünstlern zu finden wurde hier erstmals unternommen.

²⁴ Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hg.), Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg (Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern 2005, Museum der Moderne Salzburg 2007, Kunsthalle Hamburg 2007), Salzburg 2007.

²⁵ Edelbert Köb (Hg.), China – facing reality, (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007/2008), Wien 2007.

²⁶ www.wendagu.com, weitere Internetauftritte der Künstler: www.xubing.com, www.zhanghuan.com.

²⁷ LU Peng, A History of Art in 20th Century China, Mailand 2010.

2. Die Entwicklung der Kalligraphie

2.1 Die Geschichte der Schriftkunst

Die chinesische Kalligraphie in ihrer heutigen Form ist das Produkt einer jahrtausendelangen Entwicklung und gehorcht einem strengen Regelwerk. Ihre Entstehungsgeschichte ist von Mythen umrankt. Gesichert ist jedoch, dass ihr Ursprung in Piktogrammen liegt. Gemäß einer von vielen Legenden hat 2700 v. Chr. CANG Jie, ein Beamter des mythischen gelben Kaisers, die ersten Formen von Schriftzeichen erfunden, woraus sich die heutigen Zeichen entwickelt haben.²⁸ Jene Anfänge sind durch Funde der sogenannten Knochen- und Minuskelschrift belegt. Im Laufe der Zeit verlieren die Schriftzeichen ihren anfänglich bildhaften Charakter und entwickeln sich zu komplizierten Strich-Systemen.²⁹ Die ersten Zeugnisse einer entwickelten, ausgeprägten Schrift stammen aus der Shang-Dynastie (1600-1028 v. Chr.).³⁰ In der Folge haben sich periodisch bis ins 13. Jh. neue Schriftarten entwickelt.³¹ Die sechs großen Schriftstile (Abb. 1, Abb. 2) sind die Siegelschrift³², die Kanzleischrift³³, die Regelschrift³⁴, die Halbkursiv- und Kursivschrift³⁵, sowie die Druckschrift³⁶. Die Schriftzeichen sind in allen Schriftarten lexikalisch gleich und unterscheiden sich nur durch die Art der Strichsetzung in ihrer äußeren Erscheinungsform. Nach der Entwicklung der Konzeptschrift zur Zeit der Jin Dynastie (265-420) wurde für längere Zeit keine neue Schriftart mehr kreiert. Bis zum 4. Jh. nach Christus waren die Materialien, die sogenannten 7 Schätze der Schriftkunst, und die Papierherstellung weitgehend optimiert und wurden danach kaum mehr verändert.

²⁸ Goepper 1974, S. 207.

²⁹ Goepper 1974, S. 195-246.

³⁰ Dunn 2006, S. 259.

³¹ WEN Pu Yao 1982, S.18.

³² Die *Zhuanshu* ist die älteste Form der Schrift und ein Überbegriff für alle in Bronze oder Steinschrift erhaltenen Schriftarten aus der Zhou-Dynastie (1111-255 v. Chr.), sie wird im Alltag nicht mehr benutzt.

³³ Die *Lishu* ist die zweite existierende Normschrift. Erfunden von einem Hofbeamten namens CHENG Miao in der Qin-Dynastie (255-206 v. Chr.). Hauptverwendung in der Han-Zeit.

³⁴ Die Regelschrift ist zwischen 2. und 4. Jahrhundert n. Chr. entstanden, heute am gebräuchlichsten für offizielle Anlässe.

³⁵ Die *Xingshu*, auch als Grasschrift bekannt, wobei diese Übersetzung umstritten ist, stammt aus der Zeit 25-220 n. Chr.

³⁶ Die Druckschrift wurde von BI Sheng 1045 n. Chr. erfunden, ausführlicher zu den Schriftarten in: WEN Pu Yao, Ostasiatische Schriftkunst, Berlin 1982.

2.2 Kunst des Schreibens

*‘Calligraphy’ is by nature different from ‘writing’. It is not merely a tool of communication, but also an activity that combines both artistic expression and spiritual energy. From the first stroke of a word to its completion, our entire bodies are involved. It is a process of communing with nature, of experiencing consummate beauty, and of discovering our inner selves. Through this practice, our minds, bodies, and thoughts will enter a new realm.*³⁷

Mit dieser Aussage hält XU Bing einen auch für diese Arbeit wichtigen Aspekt fest. Denn auch in China heißt schreiben zu können nicht gleichzeitig die Schriftkunst zu beherrschen. Ab dem 4. Jh. gibt es Belege für Sammlungen von kalligraphischen Werken. Zu der Zeit wurde auch erstmals die Art der Ausführung als Manifestation der Persönlichkeit des Künstlers gelesen. Der große Meister WANG Xizhi (303-361) zählt zu den ersten Künstlern, deren Werke gesammelt wurden (Abb. 3). Er und später sein Sohn WANG Xiezhi (344-384/88) waren prägend für die Kalligraphie der Song Zeit (960-1279), eine Hochzeit der Kalligraphie, aber auch anderer Kunstformen wie der Poesie und der Malerei.³⁸ In diesem Zeitraum experimentierten auch die großen Meister der Kalligraphie mit der Gestaltung alter Stile.³⁹ Bis auf die Einführung der „wilden Kursivschrift“ in der Ming-Zeit (1368-1644) waren aber alle individuelleren Formen innerhalb der alten Traditionen und Regeln verankert. Wie bei jeder großen Kunstart entwickelte sich auch um die Kalligraphie ein ganzes Umfeld an Kritiken, Theorien und Schulen.⁴⁰ Die Gong’an Schule, eine von vielen Schulen und Gruppierungen, ist eigentlich eine Schule der Poesie⁴¹, die sich aber auch mit der Kalligraphie beschäftigte. Die Vertreter dieser Schule sind besonders für ihren extremen Expressionismus bekannt, der sich unter anderem auf den Einfluss des Philosophen LI Zhi

³⁷ Xu Bing, introduction to Introduction to Square Word Calligraphy, in: Erickson, 2001, S. 69.

³⁸ Neben den WANG waren die sogenannten „Vier großen Meister“, CAI Xiang (1012-1067), SU Shi (1036-1101), HUANG Tingjian (1045-1105) und MI Fu (1051-1107) in der Songzeit prägende Charaktere. Allen gemein ist die Auslotung der vorgegebenen Grenzen der Traditionen, ohne diese jedoch zu überschreiten. Mehr dazu in: Anita Rolf, Kleine Geschichte der chinesischen Kunst, Köln 1985. Der große Kalligraph ZHAO Mengfu (1254-1322), der in keiner Auflistung der großen Meister fehlen darf, arbeitete alte Traditionen in eine neue Form der Normalschrift ein. Mehr dazu in: Gordon S. Barrass, The Art of Calligraphy in Modern China, London 2002, S. 15-40. Auf Künstler wie ZHANG Xu (arbeitete 710-750), den „verrückten Mönch“ Huaisu (725-785) und ihre neue wilde Form der Kalligraphie wird im späteren Kapitel der Dekonstruktion noch eingegangen.

³⁹ Ledderose 1995, S. 470-71.

⁴⁰ In vielen sehr detaillierten Aufsätzen mehr dazu in: Susan Bush, Christian Murck (Hg.), Theories of the Arts in China, New Jersey 1983.

⁴¹ Die „drei Perfektionen“ sind oftmals sehr eng verbunden und kaum klar zu trennen, Entwicklungen welche die Poesie betreffen schwingen bei der Entwicklung der Kalligraphie genauso mit, wie in der Folge in der traditionellen Tuschemalerei.

(1527-1602) zurückführen lässt. Er war Vertreter der Philosophie des Individualismus, die damals einen Aufschwung erlebte, und sah als wichtigstes Gut des menschlichen Wesens das *cong xin*, das kindliche Gemüt an. Frei von Traditionen und von den Manipulationen der Gesellschaft könne man klar denken. Diese Tendenzen hatten großen Einfluss auf die Poesie der Ming Zeit.⁴²

Herrscher und hohe Beamte nutzten die Kalligraphie, um ihren Status zu unterstreichen. Sehr beliebtes Mittel hierfür war die Beschriftung von Gebäuden.⁴³ Kalligraphie war in China bis Ende des 19. Jahrhunderts der Oberschicht vorbehalten. Von der Tang-Dynastie (618-906) an bis zur Zeit der Republik und SUN Yatsen war diese hohe Kunst auch für die Beamtenprüfung notwendig.⁴⁴ Gelehrt und geübt wurde täglich an den großen Meistern, die tausende Male kopiert werden mussten, um an deren Perfektion heranzureichen.⁴⁵ Dieser elitäre Charakter der Kalligraphie führte später für Mao zu einem internen Konflikt zwischen dem kommunistischen Denken und seiner Freude an der Literatur, neuem Wissen und der Kalligraphie selbst, da er im Zuge seines Strebens die Bourgeoisie auszulöschen eben diese Werte, „die 4 Übel“ angriff (siehe Kapitel 3). Doch auch die Künstler reflektieren diese Frage des elitären Charakters stets in ihren Werken. Die Auswirkungen der Abschaffung der Bourgeoisie unter Mao auf die kulturelle Welt und die darauf folgende Identitätsfrage ist bei einigen der behandelten Künstler klar zu sehen. Dies wird in den folgenden Kapiteln und speziell ab Kapitel 5 gezeigt werden.

2.3 Kalligraphie und Malerei

Im Chinesischen steht derselbe Begriff für malen und schreiben, dies allein zeigt eine enge Verwandtschaft. Anita Rolf fasst diesen Sachverhalt wie folgt zusammen:

*Schreiben heißt Bilder malen. Aus den abbildenden Sinnzeichen entstanden nach und nach reine Liniengefüge.[...] Sie ergeben einen Begriff, haben Sinngehalt. Bilder sind es dennoch, weil die Linien mit einem feinen Gefühl für Ästhetik gesetzt werden. Malen heißt Bilder schreiben. Die Linie ist das Wichtigste, sie gibt dem Bild seine rhythmische Struktur.*⁴⁶

⁴² Lynn 1983, S. 332.

⁴³ Cateforis 2010, S. 1.

⁴⁴ Barrass 2002, S. 16.

⁴⁵ Die üblichen Übungsbücher die ab Erfindung des Druckverfahrens genutzt wurden arbeitete XU Bing später in sein Werk ein.

⁴⁶ Rolf 1985, S. 76.

Die traditionelle chinesische Malerei entwickelte sich aus der Kalligraphie und existiert beinahe gleichrangig seit dem 4. Jahrhundert als eigene Kunstform. Ich erwähne das, weil im 20. und 21. Jahrhundert es die Maler sind, welche die Kalligraphie nutzen und dekonstruieren. Die Übergänge sind seit jeher fließend. Maler und Kalligraphen verwenden dieselben Materialien. Die gelehrten Literatenmaler (*wenren*) aus der Mittel- und Oberschicht widmeten sich der Verbindung der „drei Perfektionen“, Poesie, Malerei und Kalligraphie. Die Kunstformen inspirierten sich gegenseitig, sowohl in der technischen Entwicklung, als auch in ihren künstlerischen Ausformungen.⁴⁷ Die Linienführung und Pinselhaltung war auch bei den Literatenmalern gleichzusetzen mit jener der Kalligraphie.⁴⁸

Meister der traditionellen chinesischen Malerei waren die Chan-Mönche der Song-Zeit (960-1279) die für ihre Darstellungen vollkommen auf den Gebrauch von Tusche setzten und skizzenhafte, puristische Bilder schufen, ohne die gesamte Fläche auszufüllen. Ihr Anliegen war nicht das äußere Erscheinungsbild des Werkes. Die Malerei soll nicht ästhetisch wertvoll sein oder gefallen, sondern auf dem Weg zur Chan-Erleuchtung durch Aufrüttelung und Bannung des Geistes unterstützend wirken.⁴⁹

Selbst die Kritik Kriterien der Kalligraphie und der Malerei wurden aneinander angepasst. Ihre enge Verwandtschaft wird bereits in Kunsttheorien des 9. Jh. besprochen. Werke aus der Zhou-Zeit (1030-256 v. Chr.) zeigen Schrift und Bild in inhaltlichem Zusammenhang. Ab der Tang-Zeit (618-907), spätestens, gibt es Funde der Meister der „drei Perfektionen“.⁵⁰ Die Positionierung der Aufschrift ist ab dann, stets den Raum der bildlichen Darstellung respektierend, in die Komposition eingefügt.

Bildtexte sind den Malereien aus den unterschiedlichsten Motiven beigelegt. Die Spanne reicht dabei von Gedichten, philosophischen Betrachtungen, Kommentaren des Künstlers oder von Sammlern, bis hin zu versteckter Kritik an einem unterdrückenden Regime, wie unter den Mandschu oder den Mongolen.

Im 17. und 18. Jahrhundert gab es Individualisten, die dem Text im Bild mehr eigenständigen Raum gaben und die Malerei teils damit verdeckten, sie stellten ihre Texte mitunter mittig ins Bild, schrieben auf dargestellte Felsen oder füllten jeden freien Platz mit ihren Schriften. Am Beispiel von JIN Nong (1687-1764) lässt sich die neue Tendenz der Raumordnung innerhalb der Bilder erkennen (Abb. 4).⁵¹ In gewisser Form wurde somit der Inhalt des Bildes

⁴⁷ Chen 2003, S. 11.

⁴⁸ Goepper 1968, S. 178-181.

⁴⁹ Hempel 1960, S. 48.

⁵⁰ Chen 2003, S. 11.

⁵¹ Sullivan 1999, S. 11-20.

dekonstruiert, denn ein Stein ist nicht mehr nur ein Stein sobald darauf geschrieben wird. Durch das Auflösen der Kompositionen und das Ausnutzen des Bildraumes wurden neue Wirkungen erzielt. Die Künstler experimentierten mit der Leere im Bild. Wie viel leerer Raum darf in einer Malerei sein, wenn das Dargestellte noch wirken soll?

Dieser kurze Exkurs zeigt, dass auch schon einige Zeit vor den nun hier zu behandelnden Künstlern der chinesischen Avantgarde eine Tendenz zur Dekonstruktion in der Kalligraphie und der Malerei Chinas vorhanden war. In manchen Bereichen konnten sich die Künstler demnach auf Vorbilder stützen und sich von ihnen inspirieren lassen. GU Wenda hat in seinen *pseudo scripts* das Motiv der Kombination von Kalligraphie und Landschaftsmalerei aufgegriffen. Er bezieht sich aber nicht nur auf diese bereits historische Form, sondern reflektiert auch Maos Propagandaposter, (siehe Kapitel 5.3.4). XU Bing hat sich für seine *landscripts* ebenso von der nahen Verwandtschaft von Malerei und Kalligraphie inspirieren lassen, aber den Zusammenhang noch verstärkt, indem er mit Schriftzeichen malt (siehe Kapitel 5.3.5.4).

3. Kalligraphie unter Mao

Mao Zedong ist als starke Zäsur in der Kunstwelt und besonders in der Kalligraphie für dieses Thema wichtig. Seine Politik und sein Weg an die Macht hatten tief greifende Auswirkungen auf die Kunstwelt und auf die Kultur. Der kulturelle Schock, den er in den Jahren der proletarischen Kulturrevolution ausgelöst hatte, wird von der modernen Kunst, die Mao verhasst blieb, aufgearbeitet. Ein Faktor in dieser Kunstbewegung ist die Kalligraphie und deren Dekonstruktion. Daher soll in diesem Kapitel der geschichtliche Hintergrund der Mao-Ära kurz umrissen werden, um die Bezüge der Künstler klarer zu machen.

3.1 Politischer und biographischer Hintergrund

Mao Zedong, wurde 1893 als ältester Sohn einer wohlhabenden Bauernfamilie in Shaoshan, Provinz Hunan geboren. Er sollte später die Familiengeschäfte übernehmen, deswegen finanzierte ihm sein Vater eine Grundausbildung an der Dorfschule.⁵² Maos Kindheit passte somit nicht in das Ideal des ausgebeuteten Bauernsohnes, daher konstruierte er viele Legenden und schürte Gerüchte um seine Herkunft aus der Provinz Hunan.⁵³

Nach der Dorfschule wechselt er an die Grundschule in Xianxiang und trat 1913 seine Ausbildung am Lehrerseminar an der Schule in Changsha an.⁵⁴ Im Jahr 1918, nachdem er in Changsha sein Diplom erworben hatte, folgt er seinem Lehrer YANG Changji nach Peking an die Universität, an der er als Hilfsbibliothekar arbeitete.⁵⁵

Politisch wird China in diesem Zeitraum unter SUN Yat-sen, der seine Partei Guomindang (GMD) nennt, durch die Xinhai Revolution zur Republik. Die GMD bestand hauptsächlich aus Intellektuellen und den Eliten, die sich jedoch durch die 4. Mai-Bewegung 1919 zum Marxismus hinwenden und 1923 ein Bündnis mit der Sowjetunion eingehen. Mao arbeitet erst in Wuhan in der Propagandaabteilung und leitet schließlich ab Mai 1926 das Institut zur revolutionären Erziehung der Bauern in Guangzhou. In den 20er Jahren kam es immer wieder zu Bauernaufständen. Während die GMD 1926 einige „warlords“ besiegen konnten und Teile Chinas einte, organisierten die Kommunisten im Hintergrund immer mehr

⁵² Chang 2007, S. 17-25.

⁵³ Wemheuer 2010, S. 15.

⁵⁴ Chang 2007, S. 17-25.

⁵⁵ Guikovaty 1977, S. 60-65.

Bauernrevolten.⁵⁶ Nach Jahren der Intrigen und Unterdrückung durch Mao, der lange nicht an der Spitze der Kommunistischen Partei stand, bricht er zum berüchtigten *Langen Marsch* auf, um einerseits die Belagerung durch die Nationalisten zu umgehen und um andererseits dadurch politisch stärkere Gegner in den eigenen Reihen zu beseitigen. Der *Lange Marsch* begann im Oktober 1934 von Yudu, Provinz Jiangxi aus, als Mao seine Truppen mit ca. 80.000 Mann aus der immer bedrohlicher werdenden Umzingelung der Nationalisten führte, und endete im Oktober 1935 mit nur mehr 7-8.000 Überlebenden in Yan'an, Provinz Shaanxi.⁵⁷ Der Marsch wird im Allgemeinen heute als Maos Weg zum Sieg verstanden, bei dem tausende Männer, Anhänger Maos sowie viele seiner Gegner, starben. Im Jahre 2002 gab es unter dem Kurator und Direktor der New Yorker „Long March Foundation“ LU Jie zum Gedenken an den *Langen Marsch* einen künstlerischen *Langen Marsch*, der einige Punkte der Strecke einschloss, an denen moderne Ausstellungen gezeigt wurden. Beteiligter Künstler war unter anderem XU Bing⁵⁸ (siehe Kapitel 5.2.5.)

Von 1935 bis beinahe 1949 hauste Mao mit seinem Gefolge in den Lössebenen, bis er schließlich, nach langem Bürgerkrieg und nicht ohne Hilfe der Sowjetunion, an die Macht kam. Die Rückeroberung des Landes durch die Kommunisten ging von der Stadt Harbin aus, die sich in der Nähe der Sowjetunion befindet und nie von den Nationalisten eingenommen werden konnte. Unter LIN Biao, der später, wie viele andere, in Missgunst geraten sollte und 1971 bei einem Flugzeugabsturz starb, wurden 1948 die Nationalisten unter CHIANG Kai-shek verdrängt.⁵⁹

Am 1. Oktober 1949 rief Mao in einer legendären Rede vor dem Tor des himmlischen Friedens in Peking die Volksrepublik China aus. Nach den ersten Projekten der VR China, der Expansion nach Tibet 1951 und dem fehlgeschlagenen Versuch der Einnahme Taiwans, wandte sich Mao innenpolitischen Interessen und der Umgestaltung der Gesellschaft zu. Der Kampf, der durch die mobilisierten Massen ausgetragen wurde, galt den Großgrundbesitzern, reichen Bauern und Konterrevolutionären. Innerparteilich wurde gegen die „drei Übel“ angekämpft: Korruption, Bürokratie und Verschwendung. Mit der *Hundert Blumen Bewegung* 1956 rief Mao die Intellektuellen zur Kritik auf. Mit dem Zitat „Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Denkrichtungen konkurrieren“.⁶⁰ Diese Kampagne endete, wie viele spätere ebenso, in einer Anti-Rechts-Kampagne. Das Ziel sollte ursprünglich die Aussöhnung zwischen Parteifunktionären und Intellektuellen sein. Dass Mao mit diesem

⁵⁶ Wemheuer 2010, S. 31.

⁵⁷ Grießler 1995, S. 322-323.

⁵⁸ Smith 2005, S. 311-312.

⁵⁹ Linhart 1999, S. 85.

⁶⁰ Grießler 1995, S. 332.

Zitat für die Legitimierung einer kommunistischen Kampagne die Geschichte und im Speziellen die hundert Philosophenschulen des 3. vorchristlichen Jahrhunderts heranzieht, mag erstaunen, ist aber ein typisches Phänomen in China. Wie bereits Jahrtausende lang die Kaiser ihre Aussagen und Taten mit historischen Präzedenzfällen untermauerten, holt sich auch Mao die Unterstützung und Legitimierung aus der Vergangenheit. Der Aufruf zur Kritik führte zu einem Ansturm an Gegenstimmen, der ein für die Parteiführung schockierendes Ausmaß annahm. So kam es zur Rechtsabweichlerkampagne, um die Einheit im Volk wieder herzustellen.⁶¹

Zwei der größten Katastrophen unter Mao waren *Der Große Sprung nach vorn* (1956), der zu einer nationalen Hungersnot führte, und *Die große proletarische Kulturrevolution* (1966-76) die das Land ins endgültige Chaos stürzte.

Die als Vorbild geltenden Ideen des Marxismus und Leninismus wandelte Mao für China um. Da kaum Industrie vorhanden war, ernannte er Bauern zu Trägern der Revolution, im Gegensatz zur UdSSR, die auf das Industrieproletariat setzte. Landreformen, welche eine Enteignung von Großgrundbesitzern und eine Kollektivierung der Landwirtschaft mit sich brachten, hatten absolute Priorität. Mao wollte keine Fünf-Jahrespläne wie die UdSSR, sondern in Sprüngen schneller zum Ziel kommen, so leitete er 1956 den *Großen Sprung nach vorn* ein. Die raschen Umstrukturierungen in der Landwirtschaft und der Aufruf zur Stahlproduktion, dem auch viele Bauern folgten, gekoppelt mit Überschwemmungen und Dürre führten zu enormen Einbußen und zu Hungersnöten. Schon nach einem Jahr waren die Ernten bedeutend geringer. Aus Angst wurden der Partei jedoch weiterhin hohe Zahlen verkündet, die zu unerfüllbar hohen Abgabeforderungen führten. In der folgenden enormen Hungersnot 1958-1960 kamen mehrere Millionen Menschen ums Leben. Als Antwort auf dieses Desaster, das der Bürokratie zur Last gelegt wurde, rief Mao zur *Großen Proletarischen Kulturrevolution* auf und stürzte sein Land somit endgültig ins Chaos.⁶²

3.2 Die Große Proletarische Kulturrevolution

Die proletarische Kulturrevolution war eines der einschneidendsten Ereignisse im Leben sämtlicher Einwohner Chinas. Besonders reflektiert wird sie von jenen Künstlern, die während dieser Zeit (1966-1976) studierten und direkt unter ihren Auswirkungen litten.

Als Antwort auf die misslungene Kampagne *Der Große Sprung nach vorn*, bei der die Reformen auf dem Land zur Hungersnot führten, wählte Mao einen neuen Weg zur

⁶¹ Grießler 1995, S. 329-332.

⁶² Grießler 1995, S. 329-332.

Umstrukturierung: über die Massen der Jugendlichen und Studenten. Um die Bürokratie, der die Schuld für das Scheitern des großen Sprungs gegeben wurde, zu minimieren und die seit den 60ern andauernden Richtungskämpfe innerhalb der Partei zu beseitigen, rief Mao die Jugend auf, an der Umorientierung der Gesellschaft teilzunehmen und die vier Alten (Übel) zu vernichten: Alte Gedanken, Alte Kultur, Alte Gewohnheiten, Alte Bräuche.⁶³ Um eine Katastrophe wie bei der vorhergegangenen Kampagne zu vermeiden, verbot er die Involvierung der Bauern. Die gesamte Aktion diene weniger dem Allgemeinwohl als der Vernichtung sämtlicher Mao-Gegner. Angefangen bei DENG Xiaoping, dem Generalsekretär der Partei, und LIU Shaoqi, dem Präsidenten, wurde im Laufe der Zeit jede Anti-Mao-Stimme verleumdet und somit beseitigt.⁶⁴

Mit der Kulturrevolution wurde auch Maos Kalligraphie sehr publik, seine Schriften fanden sich überall auf Bannern. Am wichtigsten war das berühmte „Kleine rote Buch“ (Abb. 5), das seine Slogans und Gedichte in gedruckter Form, aber auch seine Kalligraphie enthielt.⁶⁵

Nach der Verfassung des 16-Punkte Programms im August 1966 formte Mao aus den animierten Studenten die Roten Garden als sein ausführendes Machtorgan. Die Studenten erhofften sich durch die Umstrukturierung bessere Berufschancen und auch, nach Jahren der Unterdrückung, eine freie Meinungsäußerung. Die Universitäten wurden geschlossen und deren Leitung, sowie die aller anderen staatlichen Einrichtungen mit Ausnahme der Armee, gingen an die Rotgardisten. Die roten Garden nutzten von Anfang an große Spruchbänder als Propagandamittel.⁶⁶

Diese Anfangsphase 1966 diene der politischen, ideologischen und militärischen Festigung des innerbürokratischen Flügels um Mao, die durch die Einschüchterung amtierender Bürokraten, physische und psychische Attacken und verbale Denunzierung bewerkstelligt wurde. Die Feindbilder wurden mit den Kapitalisten, der Bourgeoisie und „jenen, die den kapitalistischen Weg gehen“ belegt.⁶⁷ Nachdem ab Herbst 1966 die Revolution auch in die Betriebe getragen und dort ebenso hauptsächlich von den Jungen unterstützt wurde, eskalierte der Konflikt zwischen den roten Garden und den Arbeitern. Im Jänner 1967 kulminierte die Situation in einem Generalstreik in Shanghai und einem nationalen Eisenbahnerstreik. Die Zerschlagung von Partei- und Staatsorganen, die durch maoistische Organe ersetzt wurden, führte zu regionalem Widerstand und enormen Produktionsausfällen.

⁶³ Barrass 2002, S. 48.

⁶⁴ Scharinger 2000, S. 76-82.

⁶⁵ Barrass 2002, S. 114.

⁶⁶ Barrass 2002, S. 48.

⁶⁷ Scharinger 2000, S. 76-82.

Dadurch kam es zur Wende in Maos Aufforderungen und die Arbeiter wurden zurück an die Werkbank beordert.⁶⁸

Die Gewalt um die Roten Garden erreichte 1967 einen Höhepunkt, den selbst Mao nicht erwartet hatte. Weiters wurde klar, dass sie die alteingesessenen Bürokraten zwar stören und vertreiben, aber niemals ersetzen konnten.⁶⁹ Mao beginnt 1968 mit der Auflösung der Roten Garden, weil er die Stabilität des Landes in Gefahr sieht und eine Dynamik innerhalb der eigenen Reihen, die ihm gefährlich werden konnte, bemerkt. Er drängt sie Schritt für Schritt zurück und ersetzt sie durch die Armee. Arbeiterpropagandatrups lösen sie an den Universitäten ab. Die letzte Lösung im Dezember schließlich liegt in der Landverschickung von ca. 20 Mio. Jugendlichen und somit dem Großteil der Rotgardisten.⁷⁰ Die harte landwirtschaftliche Arbeit solle sie umerziehen und die von Mao propagierte Dualität und Gleichheit von geistiger und körperlicher Stärke bewerkstelligen. Die Bauern sahen die vermeintlichen Helfer großteils mehr als Belastung, weil sie zusätzlich mit Essen versorgt werden mussten und sich mit Landwirtschaft nicht auskannten.⁷¹ Um nicht in Misskredit zu geraten, übten sich die wenigen Studenten, die an der Kalligraphie festhielten, an Parolen und Gedanken Maos, die sie aus dem kleinen roten Buch bezogen. Die wenigen ausgebildeten Kalligraphen, die sich auch unter den Verbannten befanden, halfen als Lehrkräfte. Unterstützend nutzten sie die von Mao zugelassenen Übungsbücher.⁷² Einer dieser auf dem Land tätigen Kalligraphen war XU Bing, der ab 1974 drei Jahre in Huapen, Provinz Yanqing verbrachte und die dortige Zeitung illustrierte.⁷³

Mao proklamiert im September 1968 zwar den Sieg der Kulturrevolution, diese wirkte jedoch weiterhin aufgrund ihrer Spätfolgen negativ bis zu Maos Tod 1976 nach.⁷⁴ In den Jahren 1970/71 versuchen Pragmatiker den Voluntarismus zu ersetzen. Aber erst durch die Verhaftung der Viererbande wurde das Ende der Ausläufer der Kulturrevolution fixiert.

Bereits 1978 wurden die maoistische Mentalität und das Festhalten an den Ideen der Kulturrevolution durch Pragmatismus ersetzt.⁷⁵

⁶⁸ Scharinger 2000, S. 81-85.

⁶⁹ Scharinger 2000, S. 81-85.

⁷⁰ Scharinger 2000, S. 85.

⁷¹ Wemheuer 2010, S. 109-134.

⁷² Barrass 2002, S. 49-50.

⁷³ Smith 2005, S. 322, 323.

⁷⁴ Wemheuer 2010, S. 109-134.

⁷⁵ Scharinger 2000, S. 76-80.

3.2.1 Einfluss der politischen Ereignisse auf die Kunst

Die Künstler wurden so wie die Literaten, Studenten und Lehrer von den Kommunisten entweder für die eigene Sache missbraucht, indem sie einerseits unter enormen Druck gesetzt, oder andererseits direkt aufs Land verschickt wurden. Schon ab 1949 verloren jene Kalligraphen, die sich ausschließlich mit der Herstellung ihrer Werke finanzierten, größtenteils ihre Lebensgrundlage. Viele der reichen gebildeten Chinesen vermieden es Kalligraphie zu kaufen, um nicht ins Visier der kommunistischen Partei zu geraten, oder flohen gar aus dem Land. Zu diesem Zeitpunkt waren gelehrte Kalligraphen noch nicht direkt betroffen. Sie hatten nach wie vor Arbeit als Lehrkräfte an den Universitäten oder arbeiteten in ihrer Freizeit. Aber obwohl sie weiterarbeiteten, hatte sie der wachsende politische Druck dennoch vorsichtig gemacht bei der Wahl ihrer Motive und Inhalte.⁷⁶ Im Zuge der Kulturrevolution wurden bis ins Jahr 1970 beinahe alle Lehrer der Zentralakademie aufs Land verschickt. Für die Malerei wurde eine neue Ordnung mit neuen Regeln kreiert, in der traditionelle Formen wie Landschaftsmalerei, Vögel- oder Blumenbilder sowie impressionistische Ölbilder verboten wurden. Neue gewünschte Motive waren jene zur Huldigung Maos (Abb. 6), für diese wurden große Ausstellungen organisiert, beispielsweise „Lang Lebe der Sieg des Revolutionären Weges des Vorsitzenden Maos“, die 1967 in Peking stattfand. Sozialer Realismus und revolutionäre Romantik wurden propagiert und ausschließlich an den Kunstuniversitäten gelehrt. Dennoch war es den Meistern der traditionellen Kalligraphie bis zur Kulturrevolution möglich, in ihrem eigenen Stil weiter fortzufahren. Sie konnten teilweise trotz der scharfen Eingriffe in andere Kunstbereiche weiterarbeiten, mussten jedoch sehr genau auswählen, welche Poesie oder Sprüche sie kalligraphierten. So sahen sie zumeist von der Nutzung eigener Gedichte ab und konzentrierten sich auf Werke von akzeptierten Poeten wie LU Xun (1881-1936).⁷⁷ Der Einfachheit halber wurden auch viele von Maos Leitsprüchen verwendet. So konnten auch jene, die aufs Land verschickt wurden, anhand des kleinen roten Buches weiter kalligraphieren. Auch für die Propagandaposter wurden Schreiber benötigt. Für diesen Zweck wurden Kalligraphen aus den Reihen der Studenten rekrutiert, unter ihnen auch die Künstler XU Bing und GU Wenda.

Ein erster Lichtblick für die Kunstwelt war der Besuch des US-Präsidenten Nixon im Februar 1972, der Hoffnung auf eine Annäherung an den Kapitalismus und eine Öffnung des Regimes verbreitete.⁷⁸ Tatsächlich wurden die Bedingungen für zeitgenössische Künstler ab diesem Zeitpunkt kurzfristig etwas leichter. Ab 1973 wurden viele vom Land zurück in die

⁷⁶ Barrass 2002, S. 43.

⁷⁷ Barrass 2002, S. 43.

⁷⁸ Sullivan 1996, S. 152.

Städte beordert und bis 1974 kamen einige von ihnen aus dem Exil zurück und durften auch wieder arbeiten. Anfangs war dies zwar nur im Zuge der Neudekoration einiger Gebäude der Kommunisten möglich, aber sie waren wenigstens von der harten manuellen Arbeit auf dem Land befreit. Von ZHOU Enlai wurden die Künstler unter Schutz gestellt. Er begründete sein Interesse an der abweichenden Kunst damit, dass die Besucher aus dem Ausland diese sehen wollten und die Kunst nach Maos Vorschriften nur für die Chinesen gut sei. Nachdem er 1974 schwer an Krebs erkrankte, übernahm Maos Frau JIANG Qing sein Ressort und begann Kunst zu sammeln um sie, ähnlich wie dies während des Nationalsozialismus mit der sogenannten „entarteten Kunst“ geschehen ist, als „Schwarze Kunst“ auszustellen und an den Pranger zu stellen. Bis zu Maos Tod war dies von diesem Zeitpunkt an eine schwarze Stunde für die Künstler in China. ZHOU Enlai konnte sie nicht mehr beschützen und sie waren somit bis zu ihrer Verhaftung 1978 vollkommen den Denunzierungen von JIANG Qing ausgeliefert.⁷⁹ Maos Frau führte ein gnadenloses Auswahlssystem bei den Künstlern ein, wer nicht ihren Vorstellungen entsprach, wurde eingesperrt, bei den regelmäßigen Versammlungen denunziert, aufs Land verschickt oder zu Tode geprügelt. Die psychische und physische Belastung führte viele in den Tod. Die meisten Kunstwerke aus jener Zeit fielen der Zerstörung der Roten Garden zum Opfer. Sie schleiften und verschleppten alle Kunstwerke, die sie finden konnten, oder zwangen die Künstler, ihre Bilder mit weißer Farbe zu übermalen. Durch Maos unterdrückendes Regime kam es zudem laufend zu Denunzierungen unter den Nachbarn und so konnte von manchen Künstlern bis zu 80% des Werkbestandes zerstört werden.⁸⁰

3.3 Mao als Kommunist und Kalligraph

In Bezug auf Maos Tätigkeiten als Kalligraph und Sammler sticht der Gegensatz zu seiner politischen Haltung heraus. Er schmälert in der Öffentlichkeit die Bedeutung der Kalligraphie, benutzte sie aber selbst als ein wirkmächtiges Mittel, um sich eine imperialistische Aura zu schaffen (Abb. 7). Vor ihm hat kein anderer Herrscher die Kalligraphie zu einem so potenten politischen Instrument gemacht.⁸¹

Seine Begeisterung für diese Kunst wurzelt bereits in seiner traditionellen Erziehung. Auch als Erwachsener hält er an den regelmäßigen kalligraphischen Übungen fest und empfindet die dafür notwendige konzentrierte Ruhe als eine Schulung und Stärkung des Geistes. Auf

⁷⁹ Sullivan 1996, S. 153.

⁸⁰ Sullivan 1996, S. 154-155.

⁸¹ Barrass 2002, S. 105-109.

Grund seiner politischen Tätigkeit übte er nicht in einem traditionellen Studierzimmer auf *xuan* Papier, sondern nutzte alle Schreibunterlagen die er finden konnte. So übte er auch während des Langen Marsches sowohl mit trivialen Texten, wie auch mit Berichten oder offiziellen Briefen seine Kalligraphie. Anfangs verzichtete er darauf, seine Gedichte mit einem Siegel zu signieren, denn dies erschien ihm zu elitär. Erst seine späteren Bücher signierte er, um sich als deren Autor zu zeigen.⁸² Maos Kalligraphie findet sich nach seinem Machtantritt 1949 auch im öffentlichen Raum, beispielsweise bei den Aufschriften von Monumenten und Tempeln. Schon in der Vergangenheit war es üblich, dass Herrscher diese Bauten selbst beschrifteten. Mao experimentierte frei bei der Schriftwahl und variierte zum Teil auch die Größe der Zeichen innerhalb eines Werkes. Bei den Beschilderungen verstieß er ebenso gegen die Tradition, indem er statt Siegel oder Regelschrift die Kursivschrift nutzte. In diesem Sinne studierte er ab 1950 ausführlich die Arbeiten von ZHANG Xu (arbeitete 710-750), dem ‚verrückten Mönch‘ Huaisu (725-785) und die sogenannte „wilde“ Kursivschrift. Diese sei ideal, um Kraft, Frustration und Wut zu zeigen, Gemütsregungen, die Mao häufig quälten.⁸³

Seine Arbeiten und Gedichte erschienen teilweise auch in der chinesischen Presse und er entwickelte seinen Stil kontinuierlich weiter. Ab den späten 1950er Jahren schrieb er immer mehr Gedichte und publizierte 1963 seine gesammelten Werke.⁸⁴ In dieser Zeit nutzte er die Kalligraphie auch schon als Mittel um seinen politischen Status zu untermauern. So veröffentlichte er 1962 sein Gedicht *Mount Liupan* in einer dramatischen neuen Form der Kursivschrift. Dadurch festigte er seinen Status als großer Führer (Abb. 8).⁸⁵

Politisch nutzte Mao die Kalligraphie als Propagandamittel, sowohl anhand der Propagandaposter als auch in seinem kleinen roten Buch (Abb. 9, Abb. 5.). Durch seine Schriften verbreitete er seine Ideen, wie bei seinem Werk zur Lehre und Schulung, das er 1936 schrieb und das die spätere Grundlage für seine Bildungsreformen wurde.⁸⁶ Er legte in diesem Zusammenhang großes Augenmerk auf die Verbindung von körperlicher und geistiger Leistung. Spezialisierte Marx sich hier auf die materielle Produktivität, erweiterte Mao diese Gedanken um das gesamte soziale Milieu. Demnach ist eben nicht nur die materielle Produktivität ein großer Faktor um das Bewusstsein der Menschen zu erweitern, sondern das gesamte Umfeld. Deswegen initiierte er die Alphabetisierungskampagne und die

⁸² Barrass 2002, S. 106.

⁸³ Barrass 2002, S. 111.

⁸⁴ Barrass 2002, S. 112.

⁸⁵ Barrass 2002, S. 47.

⁸⁶ Gesammelt und kommentiert sind seine Reden im Werk von, John E. Hawkins, *Mao Tse-Tung and Education, His Thoughts and Teachings*, Hamden 1974.

Schriftreform.⁸⁷ Auch wenn hier vordergründig ein gewisser Widerspruch im Zusammenhang mit seiner kommunistischen Grundeinstellung, der Abschaffung der Bourgeoisie, entsteht, so ist eben gerade durch die Schriftreform ein Schritt in diese Richtung getan. Durch die verstärkte Verbreitung der neuen Schrift bei gleichzeitiger Abschaffung der Lehre der alten Schriftstile werden die kulturellen Aspekte der chinesischen Kalligraphie unzugänglich.

Offiziell forderte Mao die Entfernung der Bourgeoisie und verbannte nach der *Hundert Blumen Bewegung* Intellektuelle und Professoren. Obwohl er somit viel Druck auf die Kalligraphen ausübte und diese von den ursprünglich gewählten Gedichten auf jene des „neuen China“ auswichen, trat er verdeckt immer wieder für diese von ihm geschätzte Kunstform ein. So fördert er 1950 und 1960 die Etablierung zweier Forschungsgesellschaften für Kalligraphie in Peking und Shanghai. Ebenso trat er 1950, als Kultusminister ZHENG Zhendan der Kalligraphie ab, eine Kunstform zu sein, für sie ein und intervenierte quasi beiläufig mit der Bemerkung, dass diese Kunst mehr oder weniger für China kein Schaden sei.⁸⁸ Nach seinem Machtantritt hat er seine Bibliothek stark erweitert und ließ ab 1955 Fotografien von alten Inschriften anfertigen, um sie zu studieren. Diese Dokumentationen sind bis heute oft die einzigen Überlieferungen der alten Meister.⁸⁹

Mit seinem eigenwilligen Weg in der Kalligraphie, indem er Traditionen und Vorgaben ignorierte oder für seinen Bedarf abwandelte, schuf er einen Weg für nachfolgende Künstler. Durch seinen Kampf gegen die Bourgeoisie zerstörte er zwar ein wichtiges Kulturgut, initiierte aber ebenso große Fortschritte für die spätere kritische Behandlung der Kalligraphie. Paradoxerweise hatte er damit einer ihm verhassten Kunstsparte, der Avantgarde, in gewisser Weise Inspirationen gegeben, auch wenn diese nirgends offen genannt wird.

Nach Maos Tod verschwand seine Kalligraphie gemeinsam mit dem roten Buch und den Propagandapostern großteils aus der Öffentlichkeit. Im Jahr 1993 wurde eine Sammlung von 233 seiner Werke publiziert, die einen Eindruck von der Person Maos und seiner kalligraphischen Entwicklung ermöglicht.⁹⁰

⁸⁷ Hawkins 1974, S. 57.

⁸⁸ Barrass 2002, S. 54.

⁸⁹ Barrass 2002, S. 108-109.

⁹⁰ Barrass 2002, S. 115.

3.4 Schriftreformen

War Mao im Jahre 1944 der ihm bekannte Analphabetismus in der Provinz Yenan unter den wenigen Kindern, die sein Regime überlebten, noch gleichgültig, wird er in der Folge nach der Machtergreifung einige Kampagnen zur Alphabetisierung starten.⁹¹ Jedoch war schon ab 1933 die Bildungspolitik Teil seines Programms, schon damals forderte er im Sinne des sowjetischen Kommunismus eine universale Ausbildung und legte Wert auf Bildung und Kultur. Bildung sollte verpflichtend und frei sein, um das Analphabetentum so schnell wie möglich zu beenden.⁹² Wirklich in Angriff nahm Mao diese Probleme aber erst nach 1949.

Als er an die Macht kam, konnten nur 15% der Menschen in China gut lesen. Dieser Analphabetismus war ein Hindernis auf dem Weg zu seiner Idee eines modernen Chinas. Ein weiteres Problem stellten die zahlreichen und auch stark unterschiedlichen Dialekte dar, die weit bekannter waren als die offizielle Hochsprache, das Mandarin. Mao selbst legte seinen heimatlichen Dialekt nie ab und benötigte in manchen Teilen Chinas heimische Dolmetscher. Er erkannte schnell, dass ein großer Schritt zur Einigung des Landes über die Alphabetisierung gehen musste. Drei Punkte mussten in Angriff genommen werden:⁹³

1. Die Entwicklung einer anwendbaren lateinischen Umschrift.
2. Die Verbreitung einer Standardsprache.
3. Die Vereinfachung der Schriftzeichen.

So ließ er die Schrift reformieren, nachdem die Einführung lateinischer Buchstaben schnell verworfen wurde.⁹⁴

Im Jänner 1956 veröffentlicht der Staatsrat das Projekt zur Vereinfachung der Han-Schriftzeichen. Diese Vereinfachung soll es der breiten Masse möglich machen, schneller alle Schriftzeichen zu lernen. Besonderen Bezug nimmt daher ZHOU En-lai in seiner Rede auf einer Konferenz des Nationalkomitees der Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes vom 10. Jänner 1958 auf die Bauern, die oft ihre Berichte nicht korrekt verfassen könnten. Die Idee der Vereinfachung sollte durch eine Verminderung der Strichzahlen ebenso wie durch den Rückgriff auf historische Schreibweisen erreicht

⁹¹ Chang 2007, S. 366.

⁹² Hawkins 1974, S. 56.

⁹³ Fu 1997, S. 68.

⁹⁴ Barrass 2002, S. 43.

werden.⁹⁵ Ein noch heute wärender Kritikpunkt ist die fehlende Systematik in dem Projekt, die teilweise zu Doppeldeutigkeiten von Zeichen führte. Die zeitgenössischen Gegenstimmen kommen natürlich hauptsächlich von den Intellektuellen, die ein Verkommen der Kultur konstatieren. Maos Antwort darauf ist, sie als Rechte zu denunzieren. Legitimierend verweist ZHOU En-lai auf die Geschichte der Schriftzeichen. Es sei eine lange Tradition, dass sich chinesische Zeichen in einer Entwicklung befinden, angefangen bei der Schildkröten- und Knochenschrift, bis zur jetzt reformierten Schrift.⁹⁶

1977 kam es zu einem „Zweiten Plan zur Vereinfachung der chinesischen Zeichen“, der ein Einführen von Kurzzeichen vorsah. Diese Idee wurde aber durch die heftige Gegenreaktion aus der Bevölkerung zunichte gemacht.⁹⁷ Es gab auch in der Folge noch weitere Projekte, die jenen auch von Mao erkannten Schwierigkeiten entgegenwirken sollten. Es kamen aber nur manche zur Ausführung.

Mao führte auch neue Lehrpläne für die durch die Kulturrevolution lange geschlossenen Schulen und Universitäten ein. Der Hauptorientierungspunkt war ein weiteres mal Marx und auch die Zeit in Yenan. Damals war der revolutionäre Eifer am Höhepunkt und die Ausbildung wurde durch Gleichheit geprägt.⁹⁸

3.5 Maos Kalligraphie und Kommunismus als Grundstein der Dekonstruktion

Mao war einerseits Verfechter der Lehren Marx' und der UdSSR, jedoch blieb er – wie schon deutliche geworden sein dürfte – auch seinen traditionellen Wurzeln im Konfuzianismus treu. Er war noch Teil der Generation, die in der Grundschule konfuzianische Lehren auswendig gelernt hatten und hielt auch als Vorsitzender der kommunistischen Partei Chinas noch an manchen Traditionen fest.⁹⁹ Sichtbar ist dies unter anderem an seiner Tätigkeit als Kalligraph. Gleichzeitig forderte er im Sinne des Kommunismus die Beseitigung der Bourgeoisie. In den letzten Jahren der Monarchie hatte das Volk zunehmend negative Erfahrungen mit der gebildeten Oberschicht gemacht und so wurde Maos Aufruf mit Zustimmung aufgenommen. Die Spätfolgen, wie der Identitätsverlust durch die Beseitigung der kulturellen Wurzeln, war vielen zunächst nicht bewusst. In den zwei prägendsten Phasen der Volksrepublik China, dem *Großen Sprung nach vorn* und der *Großen proletarischen*

⁹⁵ Fu 1997, S. 79.

⁹⁶ Vgl.: Dora Liao, Die Schriftreformen in China, Peking 1959.

⁹⁷ Fu 1997, S. 81.

⁹⁸ Hawkins 1974, S. 74-75.

⁹⁹ Chang 2007, S. 9-15.

Kulturrevolution, kam Maos Haltung gegenüber Lehrenden und Studenten am deutlichsten zum Tragen.

Durch die Beseitigung der Bourgeoisie hat Mao auch die Kalligraphie direkt angegriffen. Seine persönlichen Errungenschaften auf dem Gebiet dieser Kunstform konnten ihn nicht davon abhalten, seine kommunistischen Ideen zu verwirklichen. Die Kalligraphen wurden der Universitäten verwiesen und aufs Land verschickt. Künstler, die nicht dem Sozialistischen Realismus entsprachen, wurden verbannt oder ermordet. Die Schrift selbst wurde durch die Schriftreform stark verändert und großteils verkompliziert. Mao reformierte des weiteren das Bildungssystem und verhinderte durch den starken Druck der Zensur, speziell im Norden Chinas, ein Erhalten der alten Kultur. Durch das Verschwinden von Gelehrten wurden frühe Schriften, wie etwa die Poesie der Song-Zeit, unleserlich, was zu einer tiefen Identitätskrise in China führte.

Wie jetzt aufgezeigt wurde, war unter Mao Schrift im öffentlichen Raum stark politisch motiviert. Daher spricht Sullivan unter anderem von dem Drang der Künstler, die Schrift von ihrer politischen Last reinzuwaschen. Sie beginnen die Schriftzeichen zu dekonstruieren, um der Schrift so ihren Inhalt zu nehmen. Frei von Inhalt kann einerseits gezeigt werden, dass die vollkommene Abkehr der Traditionen, wie von Mao propagiert, kein sinnvolles Ende hat, andererseits ist es wieder möglich, die künstlerischen Ausformungen der Kalligraphie zu bewundern, ohne sich mit einer inhaltlichen Aussage konfrontiert zu sehen. Solche und ähnliche Aspekte bauen die behandelten Künstler in ihre Arbeiten ein. Durch Übersteigerung der Forderungen Maos nach einer neuen Schrift zeigt beispielsweise XU Bing mit seinem *Book from the Sky* das Ergebnis dieser Politik, (siehe Kapitel 5.3.5.1).

4. Dekonstruktion

Die philosophische Theorie der Dekonstruktion wurde auf unterschiedliche Art und Weise ausdifferenziert. Als Beispiel habe ich Derrida gewählt, der als der prägende Charakter der Dekonstruktion bekannt ist und bereits von einigen Kunsthistorikern mit XU Bing in Verbindung gebracht wurde.¹⁰⁰

4.1 Dekonstruktionstheorie in Europa

Eine genaue Definition des Dekonstruktionsbegriffs ist schwer durchzuführen, auch gibt es keine festgeschriebenen Regeln, die man erlernen oder anwenden könnte. Vielmehr wird über den Begriff selbst eine kritische Form des Umgangs mit Texten und Zeichen ermöglicht. Auch Vertreter der Dekonstruktion wie Derrida wehren sich dagegen, diese als Theorie oder gar als Methode zu bezeichnen. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass selbst Formen der freien Interpretation Regeln und Vorgaben brauchen. Deswegen haben sich für die Dekonstruktion gewisse Normen entwickelt.¹⁰¹

Die Dekonstruktion, von Derrida 1960 erstmals als zentraler Methodenbegriff geprägt, ist eine Kritik am Strukturalismus. Die poststrukturalistische Zeichentheorie ist Basis für das methodologische Paradigma der Dekonstruktion. In seinen Schriften setzt sich Derrida mit Texten von Platon, Rousseau, Husserl, Heidegger und Saussure auseinander und versucht mit einer Dekonstruktion des Logozentrismus über die Metaphysik hinauszugelangen.¹⁰²

Ausgangspunkt ist der Diskurs um die Wertigkeit von Schrift, die Derrida in seiner „Grammatologie“¹⁰³ im Sinne der Theorie einer generalisierten Schrift bearbeitet.¹⁰⁴ Er gibt ganz im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen und Vorgängern der Schrift eine höhere Bedeutung als dem gesprochenen Wort, da dieses eine höhere Vergänglichkeit habe.¹⁰⁵ Saussure dagegen ist überzeugt, die einzige Daseinsberechtigung der Schrift bestehe darin,

¹⁰⁰ Erickson 2001, S. 33.

¹⁰¹ Angehrn 2003, S. 237-242.

¹⁰² Mühlemann 1997, S. 2.

¹⁰³ Jacques Derrida, Grammatologie, Paris 1985.

¹⁰⁴ Wetzel 1998, S. 206.

¹⁰⁵ Anderle 2008, S. 45.

das Wort zu ersetzen. Sie ist somit, auch laut Rousseau, zweitrangig, das Supplement¹⁰⁶ der Sprache. Derrida zeigt nun die Unklarheiten in dieser Theorie auf. Denn die Sprache, die als direkter Ausdruck des Selbst und somit als über der Schrift stehend galt, weist eben auch diese Charakteristika auf, die nur der Schrift zugesprochen wurden. Schrift gilt als vom Autor, vom Umstand des Entstehens der Aussage und vom eigentlichen Adressaten getrennt und wird somit auf sich selbst zurückgeworfen.¹⁰⁷ Derrida setzt sich unter diesen Voraussetzungen mit der Sprechakttheorie und Austin auseinander und findet ähnliche Aspekte bei der Sprache. Der Sprecher ist keineswegs stets Herr der Intentionen, die er auslöst, und der Kontext kann nie zur Gänze geklärt sein. Zum Beispiel kann die Aussage „Der Stuhl ist kaputt.“ unterschiedliche Konnotationen haben, die dem Adressaten nicht ohne weiteres klar sein müssen.¹⁰⁸ „Ich warne dich davor, dass dieser Stuhl kaputt ist.“, „Ich gebe zu, dass dieser Stuhl kaputt ist.“, „Ich informiere dich darüber, dass dieser Stuhl kaputt ist.“, „Ich behaupte, dass dieser Stuhl kaputt ist.“ oder „Ich beschwere mich darüber, dass dieser Stuhl kaputt ist.“.¹⁰⁹ Sprache ist selten unmittelbar verständlich, sie wird durch Wiederholungen und Zitierungen verschärft, ebenso Kriterien, die sich die Schrift zunutze macht.¹¹⁰ Die Anwendung der Dekonstruktionstheorie Derridas auf die Literaturkritik ermöglicht dabei eine Diskussion über die jeweilige Definition des Schriftzeichens. Die Polemik um die Wertigkeit der Schrift überträgt sich nun auf das Zeichen, da es nur ein Abbild des Abzubildenden sei.¹¹¹

Grundlage für diese Auseinandersetzung ist die Sprach- und Zeichentheorie des Strukturalisten Ferdinand de Saussure (1857-1913), der die Begriffe Signifikant (Bezeichnendes) und Signifikat (Bezeichnetes) geprägt hat. Die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant ist laut Saussure in einer starren symmetrischen Struktur rein arbiträr. Die Verbindung zwischen einem Wort und dem beschriebenen Ding ist nicht durch einen inneren sachlichen Zusammenhang belegbar.¹¹² In der poststrukturalistischen

¹⁰⁶ Dieser Begriff ist von Rousseau geprägt, er sieht die Schrift als Supplement, als zwingende Begleiterscheinung zum gesprochenen Wort. Etwas das dem ursprünglichen zugefügt werden muss, um es vollständig zu machen. Rousseau verdeutlicht seine Theorie mit dem Beispiel der Erziehung. Die Natur wirkt perfekt, aber durch die Erziehung wird sie erst an den „vollkommenen“ Status herangeführt. Vgl.: Culler 1999, S. 116.

¹⁰⁷ Angehrn 2003, S. 301-303.

¹⁰⁸ Culler 1999, S. 127.

¹⁰⁹ Culler 1999, S. 127.

¹¹⁰ Angehrn 2003, S. 302-303.

¹¹¹ Anderle 2008, S. 18-21.

¹¹² Siehe Ferdinand de Saussure, Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Ch. Bally und A. Séchehaye (Hg.), Berlin 1967, (Titel der Originalausgabe: *Cours de linguistique générale.*, 1916). Es ist kein von ihm publiziertes Werk, seine Studenten Charles Bally und Albert Séchehaye publizierten nach seinem Tod eine Sammlung seiner Vorlesungen. Derrida hat sich in seinen Arbeiten zu Text- und Schriftverständnis sehr stark auf dieses Werk gestützt.

Zeichentheorie werden diese starren Zusammenhänge bestritten und der Sprache eine gewissen Offenheit und Mehrdeutigkeit zugesprochen. Derrida will die starken Wechselwirkungen innerhalb der Signifikanten im Gegensatz zum Verhältnis Signifikat und Signifikant zeigen. Daher verweist er auf das nie endende aufeinander verweisende Spiel zwischen den Signifikanten. Die Bedeutung eines Signifikanten tritt immer erst durch die Differenzierung von anderen hervor. Ein Signifikat ist in Wahrheit durch ein unendliches Zusammenspiel von Signifikanten definiert.¹¹³ Derrida beschränkt sich hier nicht wie Saussure auf den Hinweis, der Zusammenhang zwischen Signifikat und Signifikant wäre arbiträr, sondern verweist auf das weite systematische Spiel der Differenzen zwischen den Signifikanten. Außerdem spricht Derrida diesem negativen Ausschlussverfahren seine Endlichkeit ab.¹¹⁴ Dieses zuvor angesprochene Spiel bezeichnet er mit dem Begriff der „différance“¹¹⁵. Sie bezeichnet den Differenzierungsprozess, der einem Begriff erst seine Bedeutung gibt. Die Wahl des grammatikalisch veränderten Wortes „différance“ ist bewusst getroffen, da auch seine Vorgänger und Kollegen Husserl, Nietzsche, Saussure, Freud und Heidegger den Begriff der Differenz wählten.¹¹⁶ Derrida zeigt die Beliebigkeit von Zeichen und ihre Offenheit, indem er ihre Arbitrarität aufzeigt. Im Zuge seiner Zeichentheorie bricht er radikal mit der Tradition und stellt sich die Frage des Ursprungs der Ur-Schrift.¹¹⁷ Die Frage, ob nun das Wort vor der Schrift war oder umgekehrt, bleibt in der philosophischen Behandlung ungeklärt.¹¹⁸

Für Derrida ist stets relevant, dass es keine eindeutige und immer gültige Interpretationsform gibt. So wie der Bezug zwischen Signifikat und Signifikant nicht durch einfache Arbitrarität zu erklären ist, sondern sich durch die Differenzen definiert, gibt es auch keine direkte Form der Textinterpretation. Die Dekonstruktion ist keine Methode mit streng anwendbaren Regeln, sondern eine Theorie, die zur Literaturkritik auffordert.

„[...] Ich glaube im Gegenteil, dass jeder in seiner besonderen Situation – historisch, politisch, ideologisch – eine eigene Art von Dekonstruktion finden

¹¹³ Eagleton 1997, S. 110.

¹¹⁴ Frank 2004, S. 364-376.

¹¹⁵ Différance ist eine Mischung aus dem Verb differer und dem Adjektiv differant. Die Unterscheidung zum korrekten Nomen différence ist nur im Schriftbild sichtbar aber nicht hörbar. Durch dieses Wortspiel unterstreicht Derrida ein weiteres Mal seine Theorie der Arbitrarität der Zeichen.

¹¹⁶ Culler 1999, S. 108.

¹¹⁷ Mühleemann 1997, S. 2.

¹¹⁸ In seinem Kapitel über Derrida geht Angehrn genauer darauf ein, in: Emil Angehrn, Dekonstruktion und Interpretation, Weilerwist 2003.

*muss, nicht aber von neuem Dekonstruktion selbst erfinden muss. Dekonstruktion ist im Gange, ob Sie wollen oder nicht.*¹¹⁹

Derrida greift neben den genannten Theorien der Strukturalisten auch Heideggers *Destruktion der Ontologie*¹²⁰ auf und erweitert sie um einige Punkte.¹²¹ Heidegger selbst plädiert mit seinem Werk, ähnlich den Bestrebungen Derridas, für eine Neubearbeitung der Geschichte der Metaphysik.¹²² Derrida erweitert nun den Begriff der Destruktion auf Dekonstruktion. Denn im hermeneutischen Vollzug ist die Dekonstruktion in ihrem Auflösen überlieferter Formen gleichsam Konstruktion und Destruktion. Ebenso wie Heidegger vermeidet auch Derrida eine direkte Kritik an der Vergangenheit, denn beide wollen neue positive Wege für den Umgang mit der Vergangenheit finden.¹²³ Heidegger fordert die Neubearbeitung der Ontologie, die aber ohne die festen Normen und festgelegten Ansätze der bisher bekannten theoretischen Auseinandersetzung vonstatten gehen soll. Ähnlich fungiert Derridas Theorie der Dekonstruktion. Beide wollen kein negatives Bild der Vergangenheit entwerfen, weder im Bezug auf frühere Diskurse, noch auf deren Methoden, sondern neue Wege aufzeigen.¹²⁴ Heidegger hält es für notwendig, die Traditionen anders zu sehen, nicht als eine fest vorgegebene Denkweise, sondern als Aufzeigen eines möglichen Weges.¹²⁵ Es geht zwar in gewissem Sinne um eine Kritik an alten Sichtweisen, aber auch darum, in einer anderen Form ein besseres Verständnis zu ermöglichen. Dies geschieht weniger destruktiv als rekonstruktiv.¹²⁶ In diesem Zusammenhang wird auch die allgemeine Definition der Dekonstruktion als eine Form des Umgangs mit und der Interpretation von Texten verständlich. Sie meint eine besondere Art der Textlektüre und Hermeneutik.¹²⁷ Derrida versucht den Sinn eines Textes in seiner Vielfalt zu entfalten, ohne feste Ideen vorauszusetzen oder eindeutige Aussagen zuzulassen.¹²⁸ Die Art und Weise wie gelesen wird, kann dabei die Interpretations- und Traditionsstränge ins Wanken bringen, wobei diese dadurch auch hinterfragbar werden. Um dieses Ziel erreichen zu können, weigert sich Derrida endgültige Regeln zu kreieren, denn die Dekonstruktion ist ein „Prozess der im

¹¹⁹ Aus: Michail Ryklin (Hg.), *Dekonstruktion und Destruktion*, Berlin 2006, S. 19.

¹²⁰ Vgl.: Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle a. d. S. 1927, S. 21ff.

¹²¹ Gessmann 2009, S. 149.

¹²² Mühlemann 1997, S. 4.

¹²³ Angehrn 2003, S. 243-244.

¹²⁴ Bertram 2002, S. 81-86.

¹²⁵ Anderle 2008, S. 6.

¹²⁶ Angehrn 2003, S. 246.

¹²⁷ Gessmann 2009, S. 149.

¹²⁸ Angehrn 2003, S. 237-246.

Gänge ist“ der sich nicht durch Normen fixieren lässt.¹²⁹ Mittels einer kritischen Betrachtung hebt die Dekonstruktion die Schwierigkeiten jener Theorien hervor, die einen eindeutigen Sinn definieren möchten.¹³⁰ Mit seiner Methode des Hinterfragens ermöglicht er eine Umkehrung im Text. Im Bezug auf den Logozentrismus kehrt er die Hierarchie zwischen Schrift und Wort um.¹³¹ Gleichzeitig zu dieser kritischen Lesart analysiert Derrida die von ihm behandelten Texte bis ins kleinste Detail und spielt sie durch, bis er die Grenzen ihrer Gültigkeit aufzeigt. Dadurch öffnet er den Text und ermöglicht neue Formen und Ansätze der Auseinandersetzung.¹³²

Derrida selbst spricht von einer allgemeinen Idee der Dekonstruktion und verweist darauf, dass man für jedes neue Themengebiet, auf das sie angewendet werde, einen neuen Ansatz bedenken müsse. Er habe nur eine Grundidee.¹³³

Die Dekonstruktion kommt als Begriff in der Kunst hauptsächlich als Dekonstruktivismus innerhalb der Architektur¹³⁴ vor (Abb. 10). In der bildenden Kunst ist die dekonstruierende Verwendung von Schrift bereits vor Derrida bei den Kubisten, den Futuristen und verstärkt bei den Dadaisten zu finden. All diese Bewegungen hatten ihren Höhepunkt vor der Prägung des Begriffs „Dekonstruktion“. Somit wird klar, dass Derrida auf diesem Sektor für die Kunst keine Neuheit kreiert hat, sondern der Kunsttheorie ein neues Vokabular an die Hand gibt. In der europäischen Kunst wurde die Schrift seit den Kubisten und Futuristen vermehrt thematisiert. Auch wenn die Reflektion von wissenschaftlichen Arbeiten, wie jener von Saussure, bei jenen frühen Künstlern nur in geringem Maße zu finden ist, so ist sie dennoch vorhanden. Als erster „Dekonstrukteur“ der Schrift kann Duchamp gelten, der seine Ready-Mades nicht nur mit sinnfreien Texten untermalte, sondern die Worte auch oft veränderte, falsch schrieb oder Buchstaben einfach löschte (Abb. 11). Bei ihm kann aus zeitlichen Gründen eine Bezugnahme auf die Ideen Derridas noch ausgeschlossen werden. Er hatte andere Motive, die mehr auf den Kunsttheorien jener Zeit basierten.¹³⁵ Ein direkter Bezug

¹²⁹ Angehrn 2003, S. 237-242.

¹³⁰ Culler 1999, S. 146.

¹³¹ Mühlemann 1997, S. 5-7.

¹³² Angehrn 2003, S. 237-242.

¹³³ Culler 1999, S. 95.

¹³⁴ Dekonstruktivismus in der Architektur stellt eine Abkehr vom Strukturalismus dar wie auch durch diesen neue ungewöhnliche Formen gefördert werden. Die Dekonstruktivistinnen haben es sich ähnlich wie Derrida in der Literaturkritik, zur Aufgabe gemacht, die festen Strukturen zu durchbrechen. In diesem Zusammenhang wurden Normen wie Harmonie, Einheit und Stabilität beseitigt. Um dieses Durchbrechen zu ermöglichen, muss die Struktur zerstört werden. Es geht aber ebenso um ein Aufschlüsseln der von Strukturalisten aufgestellten Normen. Genauer zum Dekonstruktivismus in der Architektur, vgl.: Gert Kähler, Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?, Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig 1990.

¹³⁵ Genauer dazu, mit einigen Beispielen: Judi Freeman, Bedeutungsgeschichten, in: Judi Freeman, Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, München 1990, S. 20-26.

zwischen den Dadaisten und einem chinesischen Künstler springt bei GU Wendas *Forest of Stone Steles - Retranslation and Rewriting of Tang Poetry* ins Auge. Seine Translationen ähneln sehr den sinnfreien Gedichten der Dadaisten (siehe Kapitel 5.2.4.3).

4.3 Dekonstruktivismus in China

Eine Dekonstruktionstheorie, wie sie eben besprochen wurde, sucht man in China vergeblich. Es gibt sie nicht, weder in der Philosophie noch in der Literaturtheorie. Der direkte Vergleich einer europäischen philosophischen Theorie mit einer chinesischen scheitert bereits an einer grundlegenden Problematik, und zwar an jener Streitfrage, ob es in China eine Philosophie gibt, die mit der metaphysisch geprägten europäischen Variante vergleichbar ist.¹³⁶

Dennoch ist der Dekonstruktivismus in China schon sehr früh zu finden. Eine der frühesten Formen existiert in dem berühmten *YI JING*, dem „Buch der Wandlungen“. Es wird spätestens ab der Han-Zeit (207 v. Chr.-220 n. Chr.) vom Konfuzianismus zu den fünf Klassikern gezählt. Die Entstehung dieser fünf Klassiker wird in der Zhou-Zeit (11.-5. Jh. v. Chr.) vermutet.¹³⁷ Das *YI JING* wird zum berühmtesten der fünf und wurde auch bei der Bücherverbrennung 213 v. Chr. unter Kaiser QIN Shihuangdi verschont. Es erlangte den Status eines unanfechtbaren Weltentwurfes. Die Sinnsprüche des *YI JING* unterteilen sich in jene, die dem ursprünglichen Text angehören und in jene der späteren Anfügungen. Der Ursprung ist ein numerologisch-graphisches System, das sich durch durchgehende und gebrochene Linien definiert. Die gebrochene Linie steht für das YIN, dunkle, weibliche Urkraft, die durchgehende Linie steht für das YANG, helle, männliche Urkraft. Die Stäbchen wurden geworfen und anhand der Lage konnte das Orakel vorhersagen. Grundlegend werden sie in Trigramme eingeordnet, die zusammengezogen zu Hexagrammen, 64 Orakel-Grundsituationen ergeben. Jedes Hexagramm wurde vom geistigen Gründer der Zhou-Dynastie, König Wen, mit einem zusammenfassenden Spruch charakterisiert. Ergänzt werden diese Sprüche durch jene, die die einzelnen Stäbchen kommentierten. Später angefügte Kommentare sollen teilweise sogar von Konfuzius stammen. Die ihm zugeschriebenen werden „die Zehn Flügel“ genannt. Die namensgebende Eigenheit dieses Wahrsagebuches definiert auch seine Einzigartigkeit. Denn jedes der 64 Hexagramme wird als in Wandlung hin zu einem anderen begriffen. Der Wandel findet statt,

¹³⁶ Wolfgang Bauer geht in seinem Werk: *Geschichte der chinesischen Philosophie: Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München 2006, im ersten Kapitel *I. Wesensmerkmale der chinesischen Philosophie*, auf diese Frage genauer ein.

¹³⁷ Bauer 2006, S. 325.

indem sich in einem Hexagramm eines oder mehrere Stäbchen in ihr Gegenteil verkehren können.¹³⁸ Wichtige Basis für das Verständnis ist, dass die Trigramme keine Schriftzeichen sind, sie sind auch nicht wie solche lesbar. Sie werden vom unteren Strich beginnend nach oben gelesen. Erst nach diesem ersten Schritt wird das Gesamtkonzept betrachtet. Die Trigramme sind demnach keine festen Strukturen, sondern in Bewegung. Ihre Beweglichkeit macht sie unberechenbar.¹³⁹ Diese Variable lässt somit Raum für die Interpretationen des Orakels.¹⁴⁰ Es darf aber trotz der Bewegung und Wandlung kein Eindruck von Willkürlichkeit entstehen. Sie bilden dennoch eine geordnete Struktur.¹⁴¹ Die Sprüche unterliegen in letzter Instanz der Interpretation des Orakels. Das *YI JING* definiert die Welt aus der Wandlung und Veränderung heraus.¹⁴² Wobei Wandlung in China nicht die gleiche Konnotation hat wie in Europa, wo allein der Begriff Dekonstruktion zu allererst an Zerstörung erinnert.

Das Buch der Wandlungen wird bis heute verehrt. Durch seine Grundmaxime, dass alles veränderbar ist und sich in Wandlung befindet, hat es auch auf die heutige Kultur Chinas Einfluss genommen und kann als historische Inspirationsquelle der behandelten Künstler gelten.

Der Daoismus kann ebenso als Dekonstruktion des Konfuzianismus verstanden werden, da die Daoisten viele grundlegende Erkenntnisse des Konfuzianismus verurteilen und dekonstruieren. Der Konfuzianismus basiert auf den Weisheiten Konfuzius' (551-479 v. Chr.). Seine Ethik soll ein Funktionieren der Gesellschaft und des Staates erwirken. Bis zum Aufkommen des Kommunismus wurde er als Basis des alltäglichen Lebens gelehrt. Der Daoismus ist im Gegensatz zu diesem nicht auf eine Person zurückzuführen. Als Grundlage lassen sich aber die ältesten gefundenen Texte des *Zhuangzi* nennen, dessen Autor ZHUANG Zhou 350 v. Chr. gelebt haben soll. Das zweite ausschlaggebende Werk für den Daoismus ist das *Daode Jing*. Es ist jünger, aber ebenso wichtig. Der Autor wird in der Person des Laozi gesehen, der ca. im 3. Jh. v. Chr. gelebt haben soll. Eine sichere Bestätigung dieser historischen Person als Autor kann aber nicht gegeben werden. Das *Daode Jing* gibt Anweisungen und Merksätze in strukturierterer Form als das *Zhuangzi* wieder. Auch eine erste schwierige Definition des Dao ist hier zu finden.¹⁴³

¹³⁸ Bauer 2006, S. 46-50.

¹³⁹ Gabriel 2010, S. 2-3.

¹⁴⁰ Bauer 2006, S. 46-50.

¹⁴¹ Gabriel 2010, S. 8.

¹⁴² Gabriel 2010, S. 1.

¹⁴³ Bauer 2006, S. 46-50.

Basis der Polemik, die von den Daoisten an den Konfuzianismus herangetragen wurde, ist die Kritik an dessen Lehre vom „richtigen Gebrauch der Namen“ *zheng ming*. Laut Konfuzius kann Ordnung in der Gesellschaft und in der Welt nur durch die richtige Benennung alles Seienden entstehen. Der Daoismus spricht den menschlichen Benennungen aber allgemeine Gültigkeit ab, da sie durch eine spezifische menschliche Wirklichkeit geprägt sind. Die wandelbare Wirklichkeit entzieht sich aber der Definition, daher beklagen die Daoisten die für sie verfehlten Festlegungen durch die Schrift. Der Daoismus lebt den Gegensatz, man wird beispielsweise durch Schwäche stark. Das Dao selbst definiert sich durch die unendliche Differenz. Das menschliche Benennen kann diese Vielfalt jedoch nicht fassen.¹⁴⁴

*Der [Übergang in den] Gegensatz ist die Kraft des Dao, das Schwachwerden ist das Mittel des Dao. In der Welt werden alle Dinge im Sein geboren, aber das Sein wird im Nichtsein geboren.*¹⁴⁵

Sowohl Konfuzianismus als auch Daoismus wurden durch die kommunistische Ideologie Maos ersetzt. Erst nach dessen Tod 1976 begann langsam ein leichter Rückgriff auf die alten Lehren, während ein Zufluss an europäischen Büchern einsetzte, die manchen Künstlern als Inspiration dienten.

Ausgehend von der restriktiven Informationspolitik, die durch Mao betrieben und auch später nicht zur Gänze beendet wurde, ist es im Einzelfall schwierig zu wissen, wie viel der jeweilige Künstler über die europäischen Theorien wusste. Inwieweit sie nach dem Tod Maos und teilweise nach ihrer Flucht ins Ausland mit den philosophischen Diskursen in Kontakt traten, ist nur individuell zu beantworten. XU Bing hat Diskussionen zur Ästhetik und anderen Theoremen beigewohnt und spricht von dem Wissenshunger der jungen Studenten nach der Zeit des Kommunismus.¹⁴⁶ Andere Künstler wie GU Wenda haben Derrida, Wittgenstein und viele andere gelesen. Es war vor dem Massaker am Tian'anmenplatz 1989 sehr wohl möglich, auf europäische Literatur zuzugreifen. Somit ist es auf jeden Fall legitim, das europäische System der Dekonstruktion in Bezug auf die chinesischen Künstler zu betrachten. Dies ist ein erstmaliger Versuch und wie weit dieser Vergleich gültig ist, wird in der Folge zu prüfen sein. XU Bing wurde häufig darauf

¹⁴⁴ Gabriel 2005, S. 4-5.

¹⁴⁵ Daode Jing, nach Gabriel 2010, S. 10.

¹⁴⁶ Erickson 2001, S. 35-37.

hingewiesen, dass sein Projekt *Book from the Sky* starke Parallelen zu Derrida aufweist, er selbst hält aber fest, dass er dessen Werke nicht kannte, als er sein Buch druckte.

Aufgrund dessen soll hier auch kein direkter Bezug zwischen europäischen Formen der Dekonstruktion und der modernen Kalligraphie Chinas hergestellt werden, sondern eher der Versuch gewagt werden, anhand einzelner Werke Parallelen zu finden. Es gilt auszuloten, in wie weit die europäische Idee der Dekonstruktion auf die chinesische Kalligraphie übertragbar ist.

4.4 Phasen der Dekonstruktion der Kalligraphie

Die Idee, Kalligraphie in freier kreativer Form zu nutzen, ist keine Neuerung der Moderne. Bereits die Chan-Mönche Chinas nutzten die Kalligraphie für ihre religiösen Übungen in freier Form. Für sie stand der spirituelle Aspekt im Vordergrund. Ebenso wie für die modernen Künstler, die in der Folge bearbeitet werden, ist auch für die damaligen Mönche nicht die Übertragung von Information und der Inhalt der Kalligraphie von Bedeutung, sondern allein der Heils-Faktor und die freie Kreativität. An der Verstärkung dieses spezifischen Aspekts arbeiten die modernen Schriftkünstler Chinas.

Auch bei vergangenen Meistern gab es immer wieder Phasen der Erneuerung, es wurden keine neuen Schriftarten mehr geprägt, aber die verwendeten verändert. Eine Neubearbeitung, wenn auch noch keine Dekonstruktion der Kalligraphie, welche später bei den modernen Künstlern zu beobachten ist, beginnt also bereits hier.

Unter den großen berühmten Kalligraphen aus der Zeit vom 3. bis 8. Jh. gibt es auch erste Anzeichen von experimentelleren Formen. Die beiden berühmtesten sind ZHANG Xu, (710-750 aktiv) und der als „verrückter Mönch“ bekannte Huaisu (725-785). Diese beiden sind Vertreter der neuen dramatischen Form der wilden Kursivschrift (Abb. 12). Als Spezialist der Schriftart *caoshu* bekannt, entwickelte ZHANG Xu einen persönlichen Stil, die sogenannte „verrückte *caoshu*“ (*kuangcao*). In diesem Stil lehnt ZHANG Xu die damalige Verbindlichkeit der Wang-Tradition (nach WANG Xizhi und seinem Sohn WANG Xiezhi) ab und konzentriert sich auf seine regelwidrigen Eigenheiten. Damals nicht sonderlich beliebt, fand sein exzentrischer Stil nur bei einem kleinen Kreis ähnlich gesinnter Literaten Anklang.¹⁴⁷ Der betrunkene Meister Kalligraph ist ein Topos in der chinesischen Überlieferung. Die Kalligraphen versuchten sich durch den Rauschzustand von ihrer einstudierten Schriftgestaltung zu lösen, um ungehemmter, freier und kreativer arbeiten zu

¹⁴⁷ Goepper 1974, S. 232.

können. Auch ZHANG Xu war bekannt für seinen exzessiven Alkoholgebrauch vor dem Schreiben und schuf so sehr schnell geschriebene Kalligraphien, voll von starken Gefühlen und von einem spezifischen Rhythmus durchdrungen, in unterschiedlich dicken oder dünnen Strichen. Auch Huaisus Kalligraphie zeichnet sich durch Schnelligkeit und Rhythmus aus, aber seine Striche waren dünner und leichter.¹⁴⁸

Ein weiterer bekannter Kalligraph war MI Fu (1051-1107), der zur Songzeit (960-1279) aktiv war. Er beherrschte zwar die großen Schriften, war jedoch der Ansicht, dass Kalligraphie spontan und mit Leichtigkeit vollbracht werden musste. So kombinierte er unterschiedliche Schriftgrößen und variierte häufig zwischen dicken und dünnen Linien.

Im Chan-Buddhismus wurde Kalligraphie als Meditationsmittel genutzt. Ihren Höhepunkt hatte diese Form in der südlichen Song Dynastie (1126-1278). Die Kalligraphie galt bei den Chan-Mönchen, speziell bei den Literaten-Mönchen, als Übung zur Kultivierung des eigenen Wesens, das heißt als Mittel zur Erlangung der Erleuchtung. So entfernte sich die von ihnen geschaffene Kalligraphie von den klassischen Normen. Sie arbeiteten in sparsamer skizzenhafter Weise, die ein Schriftzeichen bis zur Unkenntlichkeit hin abstrahieren konnte.¹⁴⁹ Denn nicht eine besonders gut genormte Schrift wurde angestrebt, sondern ein Erleuchtungsprozess.¹⁵⁰

In der Ming Zeit (1368-1644) erwachte wieder die Wildheit und Freiheit in der Kalligraphie. Ausgehend von den spontanen Arbeiten eines DAI Jin (1388-1462) entwickelte sich diese Tendenz bei WU Wei, LIN Liang, SHIH Jun, XU Lin, GUO Xu und vielen mehr. Fast alle Künstler, die diesen neuen wilden Stil pflegten, waren ausgebildete Maler. Die meisten waren finanziell unabhängige Literatenmaler, nur wenige hatten Verbindung zum Hof. Diese Unabhängigkeit lässt darauf schließen, dass sie sowohl mit der Einengung durch die Stilregeln der akademischen Kunst, als auch mit jenen der Tradition der Literatenmaler unzufrieden waren.¹⁵¹ Unter den Künstlern waren auch einige als berühmte Dichter und Kalligraphen bekannt. Als Maler wurden sie als „direkt attackierend“, „wild malend“, „spritzend und tropfend“ beschrieben, sie würden ihre professionellen Fertigkeiten zu Gunsten einer spontanen Kreativität aufgeben. Ihre Technik wurde als Kritzelei und Kleckserei bezeichnet.¹⁵² Mittels einer über diese oberflächliche Bewertung hinausgehenden Betrachtung kann man aber enorme Fähigkeiten erkennen, ein beeindruckendes Arbeiten an

¹⁴⁸ Barrass 2002, S. 21.

¹⁴⁹ Hempel 1960, S. 51.

¹⁵⁰ Brinker 1993, S. 91.

¹⁵¹ Barnhart 1983, S. 370.

¹⁵² Barnhart 1983, S. 370.

der Grenze zum bewussten Planen. Geplantes ungeplant, spontan und virtuos wirken zu lassen, war das Anliegen. Es handelte sich hierbei nicht um einen neuen Stil, sondern um eine Gesamteinstellung. Die Schriftkünstler wollten sich von den eigenen anerzogenen Normen befreien, um eine neue freie Form der Kalligraphie zu finden. Das Phänomen deckte ein weites Spektrum ab, von Kalligraphie über persönliches Erleuchtungsstreben, die Einstellung zur Vergangenheit, zur Orthodoxie und Korrektheit, bis hin zu fundamentalen philosophischen und ästhetischen Vorlieben. Seinen Ursprung fand diese gesamte Bewegung bereits in den Schriften Konfuzius', damals wurde die Idee der Wildheit und Freiheit aber noch positiver aufgenommen. Der Begriff des Wilden und Heterodoxen war noch nicht geprägt. Stattdessen arbeiteten die Künstler unter dem Begriff *kuang* (Wildheit, Verrücktheit, Impulsivität), der weitaus positiver konnotiert war. Hierauf gründet sich auch der Trend, dem Künstlernamen Zufügungen im Sinne des *kuang* zu geben, wie *qe* (dumm oder verrückt) oder auch *xian* (überirdisch unsterblich).¹⁵³

Diese angeführten Zeitspannen sind eine kleine Auswahl von vielen, sollen einen kurzen Einblick in die damaligen Möglichkeiten geben und eine Überleitung in die Moderne sein. Denn so wird klar, dass die modernen Schriftkünstler Chinas keine von Grund auf neuen Ideen kreiert haben, sondern an bestimmte Traditionen anknüpfen konnten, auch wenn die damaligen Arbeiten in ihrer dekonstruierten Form nicht die gleichen Ausmaße hatten wie die der modernen Künstler. Zwar wurde lesbare Schrift durch die Schnelligkeit beim Schreiben teilweise unleserlich, aber die Unleserlichkeit stand nie so bewusst im Vordergrund, wie es die Künstler der chinesischen Avantgarde thematisierten.

In der Modernen Kalligraphie Chinas existieren unterschiedliche Arten und Grade der Dekonstruktion. Ihnen allen ist aber die Abkehr von der äußerlichen Form gemein. Von der Entsymbolisierung bis hin zum vollkommenen Erfinden neuer, unleserlicher Schriftzeichen, die somit auch eine der radikalsten Arten der Zerstörung der Sinnhaftigkeit von Schrift darstellen. Die behandelten modernen Schriftkünstler, namentlich WANG Nanming, ZHANG Huan, SONG Dong, GU Wenda und XU Bing, hatten zweierlei Inspiration für ihre Werke. Einerseits die eigene Tradition der Dekonstruktion, die durch das Weltverständnis des *YI JING* gleichermaßen wie durch die Daoismuskritik am Konfuzianismus und dessen starren Strukturen gegeben ist. Andererseits kannten sie durch ihr Studium des Dekonstruktivismus auch europäische Werke. Bei jedem einzelnen ist sowohl in der Vita als auch im Werk der Einfluss aus Europa spürbar. Die Idee einer Beschäftigung mit bereits tradiertem Vergangenen von vollkommen neuen Blickpunkten aus, wie sie von Derrida und

¹⁵³ Barnhart 1983, S. 371.

Heidegger gefordert wurde, mag ein starker Faktor bei der Dekonstruktion der Kalligraphie in China gewesen sein. Diese alte und bewährte Kunstform definiert sich durch die kulturelle Tradition und diese wird nun nach den drastischen Angriffen Maos von den Künstlern aufgearbeitet. Ebenso wie Derrida und ihm folgende Theoretiker die Schrift und Zeichen dekonstruieren, um deren Struktur hinter der eigentlichen Form zu finden, dekonstruieren chinesische Künstler die chinesischen Zeichen und konstruieren sie in diesem Sinne neu. Sie spielen mit den Bedeutungsspielräumen der Zeichen, denn nicht nur ihr lexikalischer Sinn ist lesbar, sondern auch die Konnotation, die ihnen innewohnt. So sind in XU Bings Berichten von seiner Zeit auf dem Land auch Hinweise auf von den Bauern nicht verstandene daoistische „fu“ zu finden. Sie waren für sie anbetungswürdig, auch ohne leserlich zu sein.¹⁵⁴

„The region of Yanqing county had profound cultural traditions, tied to specific words [that were pasted on either side of the main door when someone died, was born or married].[...] I couldn't read the characters, they were more like talismans.“¹⁵⁵

Die mystische Schrift dieser daoistischen „fu“ beeindruckte ihn und war ihm später noch Inspiration für seine Arbeit mit Kalligraphie.

Eine wichtige zu behandelnde Frage bleibt hier vorerst noch offen: Was bleibt von der Kalligraphie und ihrer Wirkung nach der Dekonstruktion? Wird sie zur fernen Erinnerung oder Erahnung einer alten Tradition?

¹⁵⁴ Smith 2001, S. 324.

¹⁵⁵ XU Bing, in: Smith 2001, S. 324.

5. Kalligraphie in der modernen Kunst

Ab den 1950er Jahren brachten die Modernisierungen in China auch in der Kalligraphie Neuerungen. So verschwand durch die Antibourgeoisie-Kampagnen unter Mao die traditionelle Kalligraphie immer mehr. In der Antwort Maos auf jene Kritiker, die er selbst durch die *Hundert Blumen Bewegung* motiviert hatte, verloren viele Professoren der chinesischen Klassik und Literatur ihre Posten. Die daraufhin ausbleibenden Studenten führten zu einer starken Reduktion der klassischen Poesie, welche die Kunst der Kalligraphie seit über 2000 Jahren befruchtet hatte.¹⁵⁶

Sullivan versteht daher die Dekonstruktion der alten Werte und der Kalligraphie – wie schon gesagt – als eine Art Reinwaschung nach dem langen Verbot der Kommunisten. So wie in den 1980er Jahren explosionsartig die Einflüsse der westlichen Kunst zunahmen, fiel es auch in diese Zeit, dass chinesische Künstler mit der Dekonstruktion der Kalligraphie begannen. Dieser beginnende Trend hatte jedoch auch einen Gegenpol.¹⁵⁷ Viele Kalligraphen besannen sich auf die ehrwürdige Form ihrer alten Vorbilder.¹⁵⁸ In den späten achtziger, frühen neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Bewegung *xin wenrenhua*, also die „neue Literatenmalerei“. Sie versuchte an das Niveau der Vergangenheit anzuschließen, was größtenteils misslang. Nur wenige erreichten das wahre Können eines Literatenmalers.¹⁵⁹

5.1 Wiederbelebung der Kalligraphie unter Mao

5.1.1 ZHANG Zhengyu und LIN Sanzhi

Viele moderne Künstler haben sich mit Kalligraphie beschäftigt, meist auch in sehr kritischen Auseinandersetzungen. Das kulturelle Vakuum nach Mao wurde mit unterschiedlichsten Methoden gefüllt. Die Künstler orientierten sich neu und waren auf der Suche nach einer neuen Identität. Kalligraphen wie ZHANG Zhengyu (1904-76), der noch während Maos Lebzeiten für Aufruhr in der Kalligraphie sorgte, oder LIN Sanzhi (1898-1989), der erst spät mit seinen Arbeiten berühmt wurde, haben früh Veränderungen in der Kalligraphie herbeigeführt. ZHANG, der eine sehr gute Grundausbildung in Kalligraphie genossen hatte, arbeitete anfangs als Cartoonist und Designer von Bühnenbildern. Als

¹⁵⁶ Barrass 2002, S. 46.

¹⁵⁷ Sullivan 1999, S. 73-80.

¹⁵⁸ Sullivan 1999, S. 73-80.

¹⁵⁹ Sullivan 1999, S. 73-80.

Flüchtling vor dem Regime reiste er durch China und holte sich so seine Anregungen aus der Vitalität der Volkskunst, die ihn sehr beeindruckte. Unter Mao war er künstlerischer Leiter der Paraden und organisierte für die Partei und die hohen Funktionäre Privatvorstellungen. Diese Tätigkeit konnte ihn dennoch nicht davor schützen, im Jahr 1957 als Rechtsabweichler denunziert zu werden. Er zog sich daraufhin aus dem öffentlichen Leben zurück und widmete sich seiner Malerei. Von der Kalligraphie inspiriert, zeichnete er mit Vorliebe Katzen in einem sehr karikierenden kalligraphischen Stil und verdiente damit seinen Lebensunterhalt. Die Kalligraphie selbst bereicherte er mit seiner innovativen Art, den Pinsel zu benutzen. Mit seinem neuen Stil, dem Verbinden von Siegel- und Halbkursiv-Schrift, erzielte er 1960 den Durchbruch.¹⁶⁰ Die gesamte Komposition und deren Wirkung hatte für ihn vor der Perfektionierung einzelner Schriftzeichen Vorrang. Inhaltlich spannte er einen weiten Bogen, von alten Dichtern bis hin zu Maos Gedichten, die in seinen Zusammenhängen aber auch anders als rein kommunistisch interpretierbar sind. Wollte Mao mit Phrasen wie „*The Four Seas are rising, wind and thunder roaring*“ aus seinem Gedicht „*The Whole River is Red*“ (*Manjianghong*) von 1960 ausdrücken, dass nichts den chinesischen Aufstieg zur Leitfigur der kommunistischen Bewegung stoppen kann, so ist der gleiche Satz bei ZHANG als Hinweis auf einen allgemeinen Aufbruch deutbar. Eine neue Ära beginnt, wobei er bewusst offen lässt, welche Ära das ist.¹⁶¹ Er hat sich auch anderer Gedichte Maos bedient, wie „*Ode to a Plum Blossom*“ in den frühen 1970er Jahren (Abb. 13). Während der Kulturrevolution wurde er vier Jahre zur Arbeit aufs Land geschickt. Danach schuf er nur mehr harmlose Bilder, die keine offene Kritik enthielten, und ertränkte seine Sorgen im Alkohol. In den darauf folgenden vier Jahren kehrte er langsam zu seinem ironischen, humoristischen Stil zurück und entwickelte seinen Kalligraphie-Stil weiter. Seine Arbeiten waren sehr innovativ, indem er in Bronze geritzte alte Piktogramme mit Siegelschrift verband. Während der Kulturrevolution blieb er dennoch sehr vorsichtig und hielt sich an die Texte von Mao. In seinen letzten Jahren arbeitete er bevorzugt mit „wilder Kursivschrift“ im Sinne von Huaisu. Er starb 1976 an den Folgen einer Leberzirrhose, konnte aber noch erleben, dass die „Gang of Four“ verhaftete wurde. Er gilt als einer der führenden Wiederbeleber der Kalligraphie und hat Künstler wie HUANG Miauzi, GU Gan und HAN Yu dazu inspiriert, ihre malerischen Fähigkeiten in Verbindung mit ihrer Kreativität zu nutzen, um der antiken kalligraphischen Kunst Chinas Modernität zu verleihen.¹⁶² GU Gan, ein führender Vertreter

¹⁶⁰ Dieses Spiel mit den beiden Schriftarten wurde bereits in der Ming-Zeit erprobt, setzte sich aber nie durch. Vgl.: Barrass 2002, S. 120.

¹⁶¹ Barrass 2002, S. 120.

¹⁶² Barrass 2002, S. 119-125.

der Moderne, zeigte beispielsweise 46 Versionen des Wortes Berg (Abb. 15).¹⁶³ Die Veränderung der Proportionen der einzelnen Buchstaben sorgte für mehr Dynamik. Das Wort Wolke, welches GU Gan ebenso bearbeitete, lässt sich etwa durch die Dehnung der einzelnen Linien so abbilden, dass es auch graphisch wie eine Wolke aussieht. Diese Idee hat sich XU Bing Jahre später bei seinen Landschaftsbildern zu Nutze gemacht, wie ich in der Folge im Kapitel 5.3.5 noch zeigen werde.

LIN Shanzi wurde erst 1972, mit 74 Jahren, über Nacht berühmt (Abb. 14). Geboren wurde er in einer Bauernfamilie in der Nähe von Caishiji, wo auch der Tang-Dichter LI Bai seine letzten Lebensjahre verbrachte. Diese historische Begebenheit kam ihm zugute, denn trotz armer Eltern wurde ihm eine gute klassische Erziehung und Bildung zuteil. Mit 20 Jahren verdiente er sich als Maler seinen Lebensunterhalt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Shanghai, wo er sich mit Landschaftsmalerei auseinander setzte, musste er in sein Heimatdorf zurückkehren, um dort als Lehrer Geld zu verdienen. Im Jahr 1947 brachte ihm sein guter Ruf als Maler und Kalligraph ein Stellenangebot als Lehrer für Kunst und Literatur an der Universität Hefei ein. Er lehnte jedoch ab und trat stattdessen eine politische Karriere an. Über den Posten eines kleinen Regierungsbeamten bekam er 1956 die Stelle des stellvertretenden Bürgermeisters in Jiangpu, obwohl er kein Parteimitglied war. Mit 60 Jahren ging er in Pension und kehrte zur Kunst zurück. 1963 nahm er eine Stelle als Lehrer für Malerei an der Jiangsu Akademie in Nanjing an. Er arbeitete bevorzugt mit schnell fließender Kursivschrift, die sowohl seinen Geist, als auch sein Können offenbart. Zu diesem Zeitpunkt war er noch eher als Maler denn als Kalligraph bekannt. Wegen seines Glaubens an die chinesische Kultur wurde er während der Kulturrevolution verfolgt. Sein Unglück kulminierte mit dem Tod seiner Frau. Er zog sich daraufhin zurück und wurde bereits für tot gehalten. In Wirklichkeit lebte er in Yangzhou und Wujiang, wo er eine kleine auserwählte Gruppe in Kalligraphie unterrichtete. Stets mit großer Vorsicht schrieben sie ausschließlich Maos Texte. Erst 1969 kehrte er nach Hause zurück und lebte dort weiterhin isoliert. Mit regelmäßigen Kalligraphieübungen versuchte er der Tristesse des Alltags zu entgehen. Durch einen Unfall 1970 verletzte er sich seine Hand so schwer, dass seine Kalligraphie in der Folge ganz andere Züge annahm und nicht mehr dieselbe Perfektion hatte. Eines seiner Werke wurde im People's China Magazine publiziert. So wurde er entdeckt und berühmt. Trotz des plötzlichen Erfolges blieb er als Lehrer in Nanjing und schrieb dort Gedichte über die Kulturrevolution und die erlebten Dramen. Er starb 1989 mit 91 Jahren und sein letztes

¹⁶³ Barrass 2002, S. 31.

Werk, das er zwei Tage vor seinem Tod schuf, war *Fly to Heaven and become a Buddha*. Er wurde, wie er gewünscht hatte, in der Nähe von LI Bai begraben.¹⁶⁴

Diese beiden Künstler haben, neben anderen, der Kalligraphie einen Neubeginn ermöglicht und ließen somit diese altehrwürdige Tradition wieder aufleben. In der Folge haben junge Künstler die neu geebneten Wege genutzt, um sich weiter kritisch mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Arbeit mit der Kalligraphie selbst beschäftigt dabei fast jeden chinesischen Künstler früher oder später in seiner Schaffenszeit.

5.2 Die neuen modernen Formen der Kalligraphie

Die modernen Formen der Kalligraphie kann man in folgende Stilrichtungen einordnen: Klassisch, Modern (ab den 1980er Jahren), Neoklassizistisch und Avantgardistisch.¹⁶⁵ Allen gemein ist der Bezug zu den vergangenen großen Schriftkünstlern, sie versuchen aus den verschiedensten Epochen das für sie jeweils Wichtige herauszufiltern und neu zu verarbeiten, oder, je nach Stil, in neuem Glanz erstehen zu lassen.

Die in der Vergangenheit erreichten Errungenschaften der Kalligraphie nutzend, suchten die Vertreter der klassischen Kalligraphie, eben mittels der Einbringung einer persönlichen Note, in ihren Werken nach Individualität. Diese durfte aber nicht durch eine Vermischung der Schreibstile erreicht werden. Jeder drückte sich somit in den vorgegebenen Schriften aus. Die Künstler benutzten dicke schwarze Tusche, mit der die einzelnen Zeichen klar auf dem Papier akzentuiert wurden, und variierten diese über die Liniendicke. Durch die Verwendung neuer Materialien wurden die alten Schriften aufgearbeitet, wie etwa Siegelschriftgravuren, die mit dem Pinsel auf Papier geschrieben wurden, was ihnen neue Lebendigkeit verlieh. Unterbrochen durch die Machtergreifung Maos und die folgenden Einschränkungen kam es in den 1980er und 1990er Jahren zu einer Renaissance der Klassik.¹⁶⁶ Genauso wie die Vertreter der klassischen Kalligraphie beziehen sich auch die in der Folge behandelten Künstler stets auf Schriftstile der Vergangenheit und wahrten somit immer einen gewissen Grad an Tradition.

Die Bewegung der Moderne begann Mitte der 1980er Jahre. Sie entstand in einer Zeit schneller und großer Veränderungen in China. Vorbereitet wurde sie durch die Belastungen der Kulturrevolution wie sie auch durch neue Ideen aus dem Westen, die in China Fuß fassten, beeinflusst wurde. Die Kunst der Kalligraphie, so meinten die Vertreter der Moderne, würde nie ein Mittel des kreativen Ausdrucks in China werden, wenn nicht mit den

¹⁶⁴ Barras 2002, S. 140-145.

¹⁶⁵ Barras 2002, S. 15.

¹⁶⁶ Barras 2002, S. 25-27.

alten Regeln, die seit Jahrhunderten eben diese Kreativität erdrückten, gebrochen würde. Die Schriftkunst solle malerischer werden und die Kalligraphie origineller, sodass die moderne Kalligraphie in den Kreis der bildenden Künste aufgenommen werden könne. Kreativität beginnt bereits bei den einzelnen Zeichen, die man in künstlerischer Weise schreiben kann, so wie es GU Gan mit *Clouds* und *Mountains* zeigt (Abb. 15). Die Streckungen und Verzerrungen der jedoch noch immer leserlichen Buchstaben wurden einerseits durch die verschiedensten Schreibtechniken erreicht, nehmen aber andererseits durch einen Rückgriff auf ursprüngliche Schriftformen, die Piktogramme, die sich genau auf diese Darstellung des eigentlich Darzustellenden konzentrierten, Bezug. Im Gegensatz zu der von den Vertretern der Klassischen Kalligraphie so geliebten reinen Verwendung von schwarzer Tusche wählten die Modernen zeitweise auch farbige Tusche für ihre Darstellungen oder ließen sie mit Wasserspritzern leicht verlaufen.¹⁶⁷

Die Neoklassizisten in China versuchten die alten klassischen Traditionen der Kalligraphie zu erweitern. Das weite kulturelle Feld, welches nach der Zäsur durch Mao und die ihm folgende Modernisierung entstanden war, wurde von den Neoklassizisten aufgegriffen. Ihr Motiv war eine Erneuerung und Verbesserung der alten Methoden, um sie dem modernen Betrachter zugänglich zu machen. Die dem Ganzen zugrundeliegende Idee orientiert sich dabei an der Aussage des berühmten Malers SHI Tao (1642-1710):

*„the ink should follow the times.“*¹⁶⁸

Die Variationen reichten von der Veränderung der Schriftgrößen über die freie Positionierung auf dem Papier, sowie einem malerischen Ansatz bei der Komposition, bis hin zur Abwendung von der reinen Verwendung schwarzer Tusche. Die Verlängerung der Linien und die Variation der Tusche führten zu neuen Feinheiten in den Kompositionen. Auch wenn die Vertreter des Neoklassizismus bei ihren Werken immer Neuerungen hinzufügten, hielten sie die alten Meister und Traditionen in Ehren. Auch sie nutzten würdige Texte für ihre Werke, bevorzugt wurden die Gedichte aus der Tang- und Song- Zeit. Nur wenige wandten sich daneben modernen Gedichten zu. Diese Werke behielten sie aber stets in ihrem Besitz oder gaben sie nur an die engsten Freunde weiter.¹⁶⁹ Auch die Künstler ZHANG Huan, WANG Nanming, SONG Dong, GU Wenda und XU Bing, die noch genauer besprochen werden, orientierten sich stets an den Errungenschaften früherer Meister.

¹⁶⁷ Barrass 2002, S. 29-33.

¹⁶⁸ Barrass 2002, S. 34.

¹⁶⁹ Barrass 2002, S. 33-36.

Wie diese verzichteten auch die Avantgardisten auf die Lesbarkeit von Schriftzeichen und erreichen dies wiederum mit der Hilfe unterschiedlichster Methoden. Der prägnante Unterschied zwischen den Vertretern der Moderne und der Avantgarde in der Kalligraphie ist das Material. Halten sich die modernen Künstler noch an das traditionelle *xuan* Papier, verwenden die Avantgardisten unterschiedliche Materialien, um ihren Aussagen Ausdruck zu verleihen. Der Aspekt der Installation und der Performance ist ausschließlich in der Avantgarde zu finden. Ihre Werke lassen sich in zwei Haupttypen teilen:

1. Arbeiten, die sich auf die abstrakte Schönheit von kalligraphischen Linien und Tuschetechniken konzentrieren.
2. Explizites Ablehnen der traditionellen Ideen.

Die Motivation dieser Stilrichtung war es, neue Grenzen in der Kunst aufzuzeigen, man entwickelte neue Techniken und Ausdrucksarten für die Schriftkunst, um den Betrachter zum Nachdenken zu animieren. Die Bedeutung, also die Aussage der Werke, legen die Künstler anhand eines treffenden Titels, der die Interpretationen in eine vorgegebene Richtung lenken soll, fest. Es wird viel mit Anspielungen gearbeitet, eine Methode, die in China eine alte Tradition hat. Die Negierung der Lesbarkeit der Zeichen, die in verschiedenster Form erreicht wurde, hat bei jedem Künstler individuelle Gründe, die ich anhand der einzelnen Werke erläutern werde.

Traditionsverbundene Kritiker sahen die Werke der Avantgardisten nicht mehr als Kalligraphie an, sondern bezeichneten sie als abstrakte Kunst. Die Avantgardisten betrachteten die Tradition und die Kunst jedoch bewusst getrennt voneinander.¹⁷⁰

5.3 Die moderne dekonstruktive Kalligraphie Chinas anhand einiger Beispiele

5.3.1 ZHANG Huan

ZHANG Huan ist als Performancekünstler bekannt geworden. Er wurde an der Henan Universität in Kaifeng von 1984-88 und an der Zentralakademie der Künste in Peking von 1991-93 ausgebildet. Durch den Einfluss seiner Professoren an der Zentralakademie lernte er die Performancekunst als Ausdrucksmittel kennen. Nach seinem Studium, eine Phase der Selbstreflektion, wie er selbst betont, wandte er sich endgültig der Performance zu, im Zuge

¹⁷⁰ Barrass 2002, S. 36-39.

derer er zumeist nackt auftritt und seinen Körper als Ausdrucksmittel nutzt.¹⁷¹ Er zeigt mit scheinbar kaum oder lose zusammenhängenden Aktionen sozialkritische, politische Probleme auf, die teilweise autobiographische Aspekte beinhalten.¹⁷² Von 1998 bis 2005 lebt er in New York und bearbeitet in dieser Zeit zumeist Themen der Fremdheit in Bezug auf das Leben in einem anderen Land, gleichzeitig setzt er sich mit der Rezeption Chinas in der westlichen Welt auseinander. Dabei spielt er sehr bewusst mit seiner chinesisch-buddhistischen Identität, indem er direkte visuelle Verweise auf den Buddhismus Chinas einsetzt. In seinem ersten Werk in New York *Pilgrimage – Wind and Water in New York* von 1998 stellt er ein altes im Ming-Stil gefertigtes Luohan Bett in den Hof der Asia Society (Abb. 16). Statt einer Matratze ließ er einen Eisblock auf das Bett legen. Eis ist in China ein Symbol für den Tod. Er bat New Yorker Hundebesitzer, ihre Hunde an dem Bett festzubinden. Begleitet von tibetischer Musik schritt ZHANG in der Art und Weise tibetischer Pilger, die sich dem Potala Palast nähern, in dem sie sich abwechselnd auf den Boden werfen und in die Hände klatschen, durch die Menge bis zum Bett und legte sich für 10 Minuten bäuchlings lang ausgestreckt auf den Eisblock.¹⁷³ Die gesamte Performance hat insofern starke buddhologische Bezüge, als sie späteren ostasiatischen Darstellungen vom Nirvana Buddhas, umringt von Trauernden und Tieren, als Symbol einer kosmischen Trauer ähnelt (Abb. 17).¹⁷⁴ Die in der Performance eingesetzten Tiere und Menschen, die man am Bildrand erkennen kann, evozieren die Darstellungen Buddhas im Nirvana, auch wenn ZHANGs Körperhaltung nicht ganz¹⁷⁵ jener des Buddha entspricht und er Hunde statt vieler verschiedener Tiere wählte.¹⁷⁶ Der Titel der Pilgerfahrt suggeriert den Pilgerweg eines jeden einzelnen zum Nirvana. *Wind and Water* übersetzt ins Chinesische heißen *feng shui*. In einem Interview mit QIAN Zhijian bezeichnet ZHANG sein Werk mit einem anderen Titel: *New York Fengshui*¹⁷⁷. Feng Shui ist eine Lehre des Daoismus, die speziell auf Harmonie ausgelegt ist. Den Zusammenhang dieses Titels zu seinem Werk erklärt ZHANG Huan folgendermaßen:

¹⁷¹ Er selbst sieht die Wahl seines nackten Körpers als Ausdrucksmittel in seiner frühen Kindheit begründet. Er lebte bei seiner Großmutter auf dem Land, wo er im Sommer fast immer nackt war. Siehe Interview mit ZHANG Huan in Dziewior 2009, S. 9-35.

¹⁷² Collins 2004.

¹⁷³ Dziewior 2009, S. 57.

¹⁷⁴ Ebert 1985, S. 236.

¹⁷⁵ Zu den Varianten in der Körperhaltung vgl.: Ebert 1985.

¹⁷⁶ Vgl. Jorinde Ebert, *Parinirvana*, Untersuchungen zur ikonographischen Entwicklung von den indischen Anfängen bis nach China, Stuttgart 1985.

¹⁷⁷ QIAN 1999, S. 69-71.

*'By the term fengshui, I am referring to the vitality and vigor of this metropolis characterized by the co-existence of different cultures.'*¹⁷⁸

Die Elemente, welche er verwendet, etwa das Luohan Bett oder die tibetische Musik, spielen nicht nur direkt auf seine Herkunft und Identität, sondern auch auf eine Form der sozialen Askese an, die der Künstler als fremder Wanderer in Amerika erlebte. Durch die Sprachbarrieren des fremden Landes fiel es ihm schwer, Anschluss zu finden. Seine Identität als Künstler war in der Meinung des Westens durch seine chinesische Herkunft in der Weise vorgeprägt, dass angenommen wurde, er verarbeite seine Erfahrungen mit dem Regime der Kommunisten, wenn er nicht westliche Vorbilder kopierte.

In seinen dekonstruktivistischen Arbeiten mit Kalligraphie schreibt er zwar nicht selbst, spielt aber genauso wie bei den genannten Performances mit seiner chinesischen Identität. Die Fotos für sein Werk *1/2* sind 1998, kurz vor seiner Migration in die USA, in China entstanden (Abb. 18). Auf drei Fotos ist er bis zur Hüfte im Bild zu sehen und blickt ausdruckslos in die Kamera. Auf zwei Bildern ist sein Körper mit den chinesischen Zeichen für „Buddha“, „Bruder“, „Herz“, „Entwurf“, und „Schaumzeit“¹⁷⁹ (vergängliche Zeit) beschrieben. Darunter findet sich das Wort „Freestar“ und die Buchstaben „ABC“ in römischer Schrift. Die Zeichen schreibt er nicht selbst, sondern lädt befreundete Künstler dazu ein. Bei einem beschrifteten Foto und dem dritten Foto mit unbeschriftetem Körper hält er vor seinem Rumpf den Rippenbogen eines Tieres, an dem noch rohes Fleisch hängt. Diese beiden Fotos evozieren den Rippenbogen des fastenden Buddhas, der als Selbstgeißelung Nahrung verweigerte, um zur Erleuchtung zu finden.¹⁸⁰ ZHANG wählt wieder ein starkes buddhistisches Bildsymbol, indem er sich Teile eines fremden Tierkadavers vor den Körper hält, um eine visuelle Ähnlichkeit zu Buddha-Darstellungen hervorzurufen (Abb. 19). Wie bei *Pilgrimage – Wind and Water in New York* steht auch hier visuell eine buddhistische Symbolik im Vordergrund. Buddha suchte die Einsamkeit, ZHANG Huan findet sich als Künstler automatisch darin wieder. In der Welt seiner Heimat ist er durch Verständigungsprobleme, die nicht nur auf Sprachbarrieren basieren, einsam. Im Gegensatz zu Buddha, der fastete, indem er Nahrung verweigerte, fastet ZHANG Huan auf andere Weise: Seine Muttersprache ist kein Garant für Verständigung. Sind es seine archaischen Bilder? Führen mangelnde soziale Kontakte in der Heimat oder auch in einer fremden Welt in eine soziale Askese? Er setzt sich auch in weiteren Performances immer wieder allein

¹⁷⁸ ZHANG Huan im Interview mit QIAN Zhijian, für das Art Journal 1999, S. 71.

¹⁷⁹ (foamtime) im Sinne von „Träume sind Schäume“.

¹⁸⁰ Zwalf 1996, S. 169-171.

vielen Rezipienten aus, die ihm meist feindlich gegenüberstehen.¹⁸¹ Mit dem Titel 1/2 stellt ZHANG Huan in diesem Werk die Frage nach einer möglichen Vollständigkeit, ein Thema, das durch ein berühmtes Zitat des Mönchs Shigong Huicang im Chan-Buddhismus bekannt wurde:

Der Chan-Meister Shigong Huicang, ein Schüler des berühmten Mazu Daoyi (709-788), der ihn von seinem Dasein als Jäger zum Chan-Buddhismus bekehrte, hatte einen Schüler namens Sanping Yizhong. Shigong hatte die Angewohnheit, seine Schüler mit gespanntem Bogen und einem Pfeil, der auf sie gerichtet war, zu empfangen. Als Sanping ihn aufsuchte, rief ihm Shigong zu: „Pass auf, der Pfeil!“ Daraufhin entblößte Sanping seine Brust und sagte: „Das ist der Pfeil, der Menschen tötet. Wo ist der, der sie zum Leben erweckt?“ Shigong legte den Pfeil beiseite und zupfte dreimal an der Bogensehne, worauf sich Sanping verbeugte. Da sagte der Meister Shigong: „In den letzten dreißig Jahren habe ich diesen Bogen und zwei Pfeile benutzt, aber ich konnte bisher nur den halben Heiligen erlegen.“ Dann zerbrach er Bogen und Pfeile.¹⁸²

Eine zweite Arbeit, in der sich ZHANG mit Kalligraphie auseinandersetzt, ist *Family Tree* (Abb. 20). Die Performance findet 2000 in New York statt und ist durch neun Fotografien dokumentiert. Er lässt sich das Gesicht nach und nach von drei chinesischen Kalligraphen beschreiben, bis es vollkommen von der Tusche geschwärzt ist. Während der Performance sagte er den Kalligraphen, was sie schreiben sollen und hielt sie dazu an, auf die korrekte Schreibweise und Pinselhaltung zu achten, obwohl der ungewöhnliche Schreibuntergrund dies sehr erschwerte.¹⁸³ Innerhalb eines Tages schrieben sie von morgens bis abends Texte auf sein Gesicht. Geschichten seiner Familie, Sprichwörter und die Geschichte von YU Gong und YI Shan. Beginnend mit den Worten: *Eine Inschrift auf meiner Stirn: Yu Gong Yi Shan*. Nach der Legende konnte YU Gong mit äußerster Anstrengung seines Willens Berge versetzen. Welche Berge möchte ZHANG Huan versetzen? Durch das Ergebnis der Performance, sein in Tusche geschwärztes Gesicht, trägt er am Ende eine schwarze Maske. Macht ihn die Maske kenntlicher oder macht sie ihn unkenntlicher? Sie soll ihm helfen, eine Identität zu entwickeln, und zwar als Künstler. Durch die Schwärzung seines Gesichtes wird

¹⁸¹ So lässt er sich beispielsweise mit Brot bewerfen, siehe seine Homepage: www.zhanghuan.com

¹⁸² Aus Jingde chuandenglu, Kapitel 14. Damit ist ein weiterer buddhologischer Bezug gegeben. Siehe: Goepper 1988, S. 226.

¹⁸³ Dziewior 2009, S. 122.

seine gesellschaftliche Persönlichkeit verdeckt und er kommt seinem „ursprünglichen Gesicht“, frei von externen Einflüssen wie der Gesellschaft oder der Familie, einen Schritt näher. Auch hier sind wieder buddhistische Bezüge zu finden. Er lässt das „Portrait“ seines „ursprünglichen Gesichtes“ auf sein tatsächliches Gesicht malen. „*Even when it is painted, it is not painted*“¹⁸⁴, der berühmte Vers aus dem *Wumenguan*¹⁸⁵, ist auch auf *Family Tree* anwendbar. Denn ZHANG Huan malt im eigentlichen Sinne kein sichtbares Portrait, er nähert sich seinem „ursprünglichen“ Gesicht, indem er die äußeren Einflüsse, die es formen, unleserlich macht. Die Suche nach dem „ursprünglichen“ Gesicht hat im Chan-Buddhismus lange Tradition.¹⁸⁶ ZHANG wählt bewusst Geschichten und Sprichwörter, die das in China allgegenwärtige Thema Familie behandeln. Damit spricht er nicht nur an, dass die „Familie eines jeden“, und zwar sowohl im Mikrokosmos die eigene Familie, als auch im Makrokosmos die Gesellschaft als „Familie“, die eigene Identität mitformt und den Charakter prägt, sondern, dass es auch so etwas wie eine Urpersönlichkeit gibt, die einen ungeformt einnimmt.

ZHANG vergleicht sein Werk ausdrücklich mit der Geschichte eines Menschen und mit dessen Persönlichkeit, sie sind untrennbar. Zugleich löscht er mit dem Beschriften seine eigene Identität aus. Er kreiert das „Anti-Portrait“.

‘In my serial self-portrait I found a world which Rembrandt forgot, I am trying to extend a moment.’¹⁸⁷

Rembrandt hat genauso wie ZHANG versucht, durch viele Selbstportraits sein „ursprüngliches“ Ich zu finden.¹⁸⁸ Durch die Schwärzung seines Gesichtes am Ende des Schreibprozesses setzt ZHANG sich gleichsam eine Maske auf, ein Thema, das ebenso bereits bei Rembrandt zu finden ist. Das Gesicht wird bei einem Portrait als Maske gesehen, da das eigentlich dahinter stehende Selbst nie malerisch eindeutig fassbar wird. Ähnliche Ideen werden bereits vor Rembrandt bei den italienischen Humanisten diskutiert, aber

¹⁸⁴ Wumenguan (jap. Mumonkan) „The Pass Without a Gate“ 1228, in: Seckel 2004, S. 92.

¹⁸⁵ Das Wumenguan (jap. Mumonkan) ist eine Sammlung von klassischen Koan, die im 13. Jh. gegen Ende der Song-Dynastie von Meister Wumen Huikai zusammengestellt wurde. in: Seckel 2004, S. 92-93.

¹⁸⁶ Seckel 2004, S. 92-93.

¹⁸⁷ Zhang Huan zu family tree, in:

<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1> (14.7.2010).

¹⁸⁸ Siehe: H. Perry Chapman, Rembrandt's self-portraits, a study in seventeenth-century identity, Princeton 1990.

Rembrandt gelingt es, durch die sein Leben begleitende Serie an Selbstportraits, einen Eindruck seines innersten Selbst festzuhalten.¹⁸⁹

Sowohl *1/2* als auch *Family Tree* beinhalten eine Form dekonstruierter Kalligraphie. Ihre Bedeutung ist bei *Family Tree* verstärkt, da das Werk erst durch sie entsteht. ZHANG wählt die traditionellen kalligraphischen Mittel von Pinsel und Tusche, achtet auf die korrekte Schreibweise der Zeichen, und als Unterlage benutzt er seine eigene Haut. Für *Family Tree* ist klar, dass die Oberfläche seines Gesichtes den stärksten Ausdruck vermittelt. Er sucht durch diese Performance sein „ursprüngliches Gesicht“, eine Suche, die durch einen GONGAN (jap. Koan)¹⁹⁰ aus dem Chan-Buddhismus wiederum Bezüge zur chinesischen religiösen Tradition hat:

„Was war dein ursprüngliches Gesicht, das du hattest, als deine Eltern dich zeugten?“¹⁹¹

Das „ursprüngliche“ Gesicht ist frei von Einflüssen durch die Eltern, die Gesellschaft oder ähnlichem. Die Frage, die somit gestellt wird, ist jene nach dem „wirklichen Ich“. Um dieses Thema zu veranschaulichen, wird die Außenhaut sein Medium. Im Zusammenhang mit der Geschichte seiner chinesischen Familie, die er sich auf sein Gesicht schreiben lässt, hinterfragt er dieses Ich, des Künstlers in den USA.

Bezogen auf die europäische Theorie der Dekonstruktion ist es gerade jene, mittels derer ZHANG eine Aufarbeitung traditioneller chinesischer Ideen unternimmt. In seiner Suche nach dem ursprünglichen Gesicht setzt er sich mit modernen Mitteln mit einer bereits Jahrhunderte währenden Suche auseinander.

Das Beispiel dieses Künstlers zeigt, dass selbst jene chinesische Künstler, die vornehmlich andere Genres bevorzugen, sich hin und wieder doch veranlasst sehen, die chinesische Kalligraphie heranzuziehen. ZHANG Huan nutzt in diesem Fall die dekonstruierte Kalligraphie. Sie wird durch das wiederholte Überschreiben unleserlich gemacht und dient als Mittel einer Dekonstruktion seines sozialen und chinesischen „Ich“. Die Auflösung der Lesbarkeit der Schriftzeichen verweist auf die Vieldeutigkeit von Schrift, da hier nicht der lexikalische Sinn des Geschriebenen vorrangig ist, sondern der übertragene Sinn. Die Schrift

¹⁸⁹ Belting 2009, S. 29-37.

¹⁹⁰ Ein Koan ist eine Denkaufgabe die nicht rational lösbar ist. Sie wird dem Schüler des Chan gestellt um auf diesem Wege die rationale Denkweise hinter sich zu lassen und den so befreiten Geist näher an die Erleuchtung zu bringen. Vgl.: Hans Brümmer, Östliche Religionen und Philosophien, Buddhismus, Zen, Konfuzianismus und Taoismus. o.O. 1995.

¹⁹¹ Brümmer 1995, S. 9.

dient ZHANG Huan als Mittel zum Zweck, um mit Hilfe althergebrachter Bezüge zum Buddhismus und zur chinesischen Kultur neue Wege der Identitätsfindung zu beschreiten.

5.3.2 WANG Nanming

Geboren 1962 in Shanghai, gilt er unter den Vertretern der Avantgarde als der systematischste Künstler. Er will die Menschen auf die Schwere der Traditionen der Kalligraphie, die seiner Meinung nach die modernen Künstler belasten, aufmerksam machen. Anders als seine Kollegen arbeitet er nicht mit Schockelementen und immer neuen aufrüttelnden Performances, sondern wiederholt sich und bleibt einer einzigen Idee treu. Nach der Theorie: Steter Tropfen höhlt den Stein. In Shanghai, der Heimatstadt seiner Eltern, aufgewachsen, lebte er in relativ privilegierten Kreisen. Da sein Vater ein Regierungsanwalt und Korea-Veteran war, blieb er großteils von den Angriffen durch die Kulturrevolution verschont. Seine Mutter war Lehrerin und musste ihre Arbeit zwar niederlegen, konnte sie jedoch nach dem Ende der gewalttätigen Jahre 1970 in derselben Position wieder aufnehmen. Sie war es auch, die WANG Nanming chinesische Malerei und Kalligraphie in traditioneller Weise beibrachte. Er liebte bereits als Kind die Kalligraphie, aber nicht die Regeln, die damit verbunden waren.¹⁹² Als Jugendlicher besuchte er gern Kurse von LIU Zengfu (geb. 1932), der so manchen großen Kalligraphen der Vergangenheit, deren Stile und Techniken kritisierte. Von 1980 bis 1983 folgte WANG in den Fussstapfen seines Vaters und studierte an Shanghais Ostchinesischer Jus-Akademie Kriminologie. Er wurde dort von seinem Lehrer HONG Peimo, selbst ein herausragender Kalligraph, motiviert, sich eingehender mit der Kalligraphie zu beschäftigen.¹⁹³ Bis 1988 arbeitete er als Anwalt im Investigationsbüro in Shanghai. Er gab diese Arbeit auf, um seiner Passion für die Kunst nachzugehen und stellte noch im selben Jahr, gesponsert von der kommunistischen Jugendliga, das erste Mal aus. Hier zeigte er sein Können anfänglich mittels der bereits tradierten Stile und fand damit große Zustimmung, auch wenn es ihm keinen allzu großen finanziellen Erfolg brachte. Um Geld zu verdienen, begann er für Ausstellungen Texte zu verfassen, als Kunstkritiker zu arbeiten und nebenbei Kinder in Kalligraphie zu unterrichten. Er etablierte sich in der Folge als angesehener Kunstkritiker. Neben der traditionellen Arbeit mit Kalligraphie begann er mit seiner *black series* (Abb. 21). Werke dieser Serie aus den späten 1980er Jahren waren damals eine der abstraktesten Formen von Kalligraphie und machten ihn als Pionier der Avantgarde in der Kalligraphie bekannt. Mit einem sehr breiten Pinsel malte er dicke Striche auf das

¹⁹² Barrass 2002, S. 250.

¹⁹³ Barrass 2002, S. 250-251.

Papier, nur mehr die ausgefransten Strichenden und die Überlappungen der Linien erinnern an Kalligraphie. Es sind keine Schriftzeichen zu sehen, sondern nur breite, schwarze Pinselstriche, die teilweise fast das ganze Blatt bedecken. Es hat den Anschein, als sähe man nur einen Teil des gesamten Zeichens. Ob er für dieses Werk tatsächlich Schriftzeichen nutzte oder nicht, bleibt unklar. Diese Serie ist seine erste expressionistische Auseinandersetzung mit einer traditionellen chinesischen Kunstform. Denn die bewusste Nutzung von Tusche, Pinsel und Papier erinnert sehr stark an traditionelle Malerei und Kalligraphie. Diese erste dekonstruierende Arbeit mit kalligraphischen Mitteln führt ihn näher an sein späteres Medium heran. Bei der *Chinese Contemporary Calligraphy* Ausstellung in Shanghai 1991 stellte er erstmals sein neues Arbeitsgebiet vor, in dem er mit den Traditionen der Kalligraphie bricht und einen radikaleren Weg wählt. WANG möchte die Besucher aus ihren alten Gewohnheiten holen und sie zum Nachdenken über die Zusammenhänge zwischen der Gesellschaft, Malerei und Kalligraphie bringen.

Durch Zufall kommt er zu seinem bis heute beliebtesten Stilmittel, den *character balls* (Abb. 22). Aus einer, für viele Kalligraphen alltäglichen Handlung, dem Zerknüllen misslungener Blätter, schafft er eine Quelle der Inspiration für sich und seine Ideen zur Dekonstruktion. Der Akt des Zusammenknüllens wird nur Vorbild für seine Bälle. Daraus entwickelt er seine *balls*, die bei späteren Werken auch aus Baumwolle sind. Der Eindruck des zerknüllten Papiers wird allmählich abgelöst, seine Bälle wirken mehr gebunden und mit einem beschriebenen Blatt ummantelt. Diese Schriftbälle, wie er sie nennt, fügt er anfangs zu Clusters oder Bällen zusammen (Abb. 23). Zu diesem Zeitpunkt ist der Eindruck, dass es sich bei den Bällen ursprünglich um ein kalligraphisches Werk gehandelt hat, im Ansatz noch gegeben. Auch wenn nur mehr Teile der Schriftzeichen zu erkennen sind, so lassen sie doch den Schluss zu, dass es sich hier um Kalligraphie handeln könnte. WANG ist mit den Theorien Derridas vertraut und sieht, wie dieser den Weg für Neues in der Beseitigung und Dekonstruktion bisheriger Ideen und Strukturen, um sie anschließend durch neues Zusammensetzen in neuem Licht zeigen zu können. WANGs Bälle sind für ihn ein Symbol für die zahlreichen Widersprüche, die er in der Kunst der Kalligraphie sieht. Seiner Ansicht nach ist sie immer ein Zeichen für die lange Tradition Chinas, andererseits aber auch immer ein kultureller Mechanismus, um eine Grenze zwischen den schriftkundigen und schriftunkundigen Gesellschaftsschichten zu ziehen. In der Vergangenheit sieht er daher jeden Weg zur frei interpretierten Kalligraphie durch die strengen kulturellen Regeln verstellt. Aufgrund der jahrelangen Übung der traditionellen Schriftformen unter Aufsicht eines Lehrers ist der Kalligraph am Ende der Ausbildung so stark in den Traditionen

verwurzelt, dass er nicht mehr frei wählen kann, ob er den Traditionen treu bleiben oder frei interpretieren will. WANG kritisiert nun dieses System, indem er seine Bälle – also die „Wegwerfprodukte“ selbst – als Kunst ausstellte, eine für die Kalligraphie vollkommen absurde Form. Die wenigen Striche, die man an den Papierkugeln noch erkennen kann, formen ein neues Bild, das ihn fasziniert. Das Zerknüllen an sich ist eine starke Geste der Ablehnung des Künstlers gegenüber der eigenen Kalligraphie. Ein Kalligraph zerknüllt die Blätter gewöhnlich nur, um einen misslungenen Schriftversuch wegzuwerfen. WANG stellt also bewusst die von ihm als „schlecht“ gekennzeichneten Kalligraphien aus. Mit diesem Werk zeigte er seine Ablehnung gegenüber den alten strengen Traditionen. Er kritisiert, dass die Kalligraphie als Mittel für soziale Kontrolle genutzt wurde, da man durch die Kenntnis oder Unkenntnis von Kalligraphie klar in seiner Gesellschaftsschicht verankert war.¹⁹⁴ Auch wenn er früh zu diesem Stilmittel der Bälle fand, stellte er sie erst 1992 erstmals in Peking aus. Mit dem Titel *Combination: Balls of Characters* spricht er die Form der Bälle an, er kombiniert sie zu besagten Clusters. Speziell durch das angefügte Video, welches klärt, wie die Bälle entstanden, löste er Empörung aus. Dies geschah ebenso in Peking, wo er zu einer Kette aneinandergeheftete Bälle am alten Sommerpalast, Yuanmingyuan, positionierte, dem barocken Palast, den die Jesuiten 1709 für den Kaiser gebaut hatten. Der Kontrast sollte zeigen, dass mehr notwendig ist für eine Modernisierung Chinas, als nur westliche Einflüsse anzunehmen, sei es in der Wirtschaft, der Politik oder der Kunst, da auch seine durch Derrida europäisch inspirierte Kunst nicht ausreiche um die chinesische Kunstwelt in die Moderne zu führen.¹⁹⁵

In der Folge konzentrierte er sich auf die Verwendung seiner Bälle, er zeigte sie in Ketten, um je nach Thema entweder Tränen oder die sprichwörtlichen Tropfen, die nach gewisser Zeit auch den härtesten Stein aushöhlen, darzustellen. Ab Mitte der 1990er Jahre begann er die Bälle aus Baumwolle zu fertigen und zu Skulpturen aufzustellen, bis er schließlich Ende der 1990er Jahre Möbelstücke wie Sessel, Tische, Kästen oder Fernseher daraus baute (Abb. 24). Bei den Möbeln ist die Erinnerung an Kalligraphie nicht mehr vorhanden, die Dekonstruktion bricht sich Bahn. Die Bälle erinnern nur mehr an ein Stoffmuster, mit dem die Möbel überzogen wurden. Nur durch die Entstehungsgeschichte wird klar, dass dieses Werk ursprünglich von Kalligraphie inspiriert wurde. Die offensichtlich stets gleich bleibenden Materialien sind für WANG ein Verweis auf seinen Protest gegen die Banalität der modernen chinesischen Massenkultur. Seine balls sind in China bei Kritikern wie HU Heqin, der als Journalist für *China Daily* arbeitete, angesehen. Durch ihren

¹⁹⁴ Barrass 2002, S. 251.

¹⁹⁵ Barrass 2002, S. 253.

expressionistischen und dekonstruktivistischen Charakter sind sie ein starkes Mittel in WANGs Kampf gegen die scheinbar unanfechtbaren Traditionen, eine Tendenz, die HU Heqin begrüßte.¹⁹⁶

Neben seiner Tätigkeit als Künstler ist er 1994 einer der ersten gewesen, der in China einen modernen Kunstmarkt aufbaute. Er unterhält Verbindungen zur deutschen Regierung und hat somit Anteil an einem Austausch an Künstlern und Ideen zwischen den Nationen. Ebenso ist er als Kunstkritiker tätig und ist Herausgeber des Magazins *Art Forum*, das zwar nicht in China, aber in Taiwan erscheint. Seine Werke sind sowohl in China, als auch im Westen oft ausgestellt worden. Sie wurden erstmals 1995 in Barcelona gezeigt. Die Einfachheit seines Stils, die dennoch eine tiefe Bedeutung suggeriert, erleichtert eine Rezeption seiner Werke, sowohl für Chinesen als auch für Nicht-Chinesen.¹⁹⁷

Er ist ein Künstler, der nicht speziell das Regime Maos kritisch reflektiert, sondern die Bürden, die dem modernen chinesischen Volk durch die eigene Kultur und deren Traditionen aufgelastet werden. In dem Sinne, dass die chinesische Identitätsfrage für ihn nicht nur allein mit der traditionellen Kalligraphie gelöst werden kann. Er will die Kalligraphie befreit von den „Zwängen“, immer den gleichen Normen zu entsprechen, sehen. Somit dekonstruiert er sie. Wie sehr er bei seinen Bällen auf die korrekte Schreibweise der Zeichen achtet, ist schwer zu sagen, weil er die Blätter zusammenknüllt. Da er aber einen direkten Bezug zu früheren Kalligraphen schaffen will, und selbst eine gute kalligraphische Ausbildung genossen hat, ist davon auszugehen, dass er bei seinen frühen Bällen die Schreibtradition respektiert. Später scheint er sich durch die Nutzung von Baumwolle anstatt von Papier schon so weit von der Kalligraphie entfernt zu haben, dass er wohl nicht mehr schreibt sondern nur mehr Striche malt.

Die Dekonstruktion findet durch das Zerknüllen des Papiers statt, so macht er seine Schrift unleserlich bis zur Unkenntlichkeit und bringt die Blätter in eine für Kalligraphen vollkommen absurde Form. Bei Betrachtung der Bälle sieht man nur ein paar Pinselstriche. Für WANG laden diese ein, nur die Schönheit des Strichs an sich zu betrachten. In gewissem Sinne greift er also auch die Idee der modernen Bewegung auf, die Kalligraphie malerischer zu machen. Er will sie nicht mehr als zu exerzierende Übung sehen, um seinen Status zu untermauern, sondern als freie Kunstform, in der sich jeder verwirklichen kann.

Durch sein von ihm selbst immer wieder betontes Anliegen, die alten Traditionen der Kalligraphie neu zu überarbeiten, stellt er einen Bezug zur Theorie Derridas und Heideggers her. Sie fordern ein Aufarbeiten der Geschichte durch neue Ansätze. Die Dekonstruktion

¹⁹⁶ Berghuis 2006, S. 164-165.

¹⁹⁷ Barrass 2002, 250-255.

durch den Daoismus verlangte ebenso ein Aufheben der festen Strukturen, um der Wandelbarkeit des Dao und des Seins Raum zu verschaffen. WANG Nanming verarbeitet in seinen Werken beide Tendenzen. Trotz seiner Kritik an der eigenen Kultur, verurteilt er später die *Square Word Calligraphy* von XU Bing, über den noch zu sprechen sein wird. Er sieht hier eine Entfremdung der Kalligraphie von ihrem Ursprung und bemängelt die Idee, die westliche Welt so nah an die eigene Kultur heran zu lassen.¹⁹⁸

5.3.3 SONG Dong

Geboren 1966 in Peking, lebt und arbeitet er nach wie vor dort. Er wuchs, wie er selbst betont, in der städtischen Masse, nicht in der intellektuellen Elite auf. Seine Mutter ZHAO Xiang Yuan war Tochter einer wohlhabenden Familie. Nachdem sie im Alter von 12 Jahren mit ihren Großeltern nach Peking zog, wurde 1953 ihr Großvater von den Kommunisten als Spion bezeichnet und eingesperrt. Er wurde 1961 wieder entlassen, kurz darauf starb seine Frau und die Familie verarmte. Durch diese schrecklichen Erfahrungen entwickelte SONG Dongs Mutter die Angewohnheit, einmal Gekauftes für immer zu behalten.¹⁹⁹ Dieses Phänomen verarbeitet SONG Dong später in seinem Werk *Waste Not* (Abb. 25). Sein Vater, ein Ingenieur, wurde sieben Jahre in ein Arbeitslager geschickt, nachdem er als Konterrevolutionär denunziert worden war.²⁰⁰ SONG Dong bevorzugte bereits als Kind, zu Hause zu malen, anstatt in den Kindergarten zu gehen. Am Institut für bildende Kunst der Pädagogischen Hochschule Peking lernte er seine spätere Frau, die Künstlerin YIN Xiuzhen kennen. Nach seinem Abschluss in Ölmalerei 1989 wandten er und seine Frau sich von der Malerei ab und verstärkten der Performancekunst zu. Nur um seine Video- und Performance-Projekte zu finanzieren, schuf und verkaufte er auch später noch seine Ölmalereien. Ursprünglich wandte er sich aus diesem ökonomischen Grund seinem heutigen Medium der Videokunst zu. Aus der Not wurde eine Tugend. Er arbeitet außerdem als Performancekünstler, als Photograph, mit Projektionen und Installationen.²⁰¹

SONG Dong arbeitete als Kunstlehrer an Pekings Mittelschule Nr. 41 und war später Teil der Künstler-Gruppe am Jugendpalast.²⁰² Er ist eine der signifikanten Figuren in der Entwicklung der chinesischen Konzeptkunst seit den frühen 1990er Jahren. Nach den Ereignissen vom 4. Juni 1989 sah sich die Kunstszene mit einer neuen Welle der Kontrolle konfrontiert. Dabei

¹⁹⁸ Smith 2005, S. 351.

¹⁹⁹ Heike Gatzmaga, Between conservation and change, <http://www.culturebase.net/artist.php?1290> (8.8.2010).

²⁰⁰ Cotter 2009.

²⁰¹ http://www.visualarts.qld.gov.au/content/apt2002_standard.asp?name=APT_Artists_Song_Dong

²⁰² WU 2002, S. 9.

erwiesen sich sowohl Konzept- als auch Performancekunst als ein Weg, der Zensur zu entkommen. Die Konzeptkunst etablierte sich außerhalb Chinas in den 1960er Jahren durch einen Artikel von S. Le Witt und konzentrierte sich nicht mehr ausschließlich auf das Ergebnis des künstlerischen Prozesses, sondern vermehrt auf den Weg dorthin. Die Idee und das Konzept allein schon gelten als das künstlerische Werk. Durch die teilweise fragmentarischen Ergebnisse der Konzeptkunst wird auch der Betrachter intensiv und absichtsvoll miteinbezogen, der selbst nach der Interpretation suchen muss. Die gewohnten Betrachtungsweisen werden aufgebrochen und neue Denkanstöße zur Änderung der persönlichen Sichtweise gegeben. Durch die zaghafte Verwendung von westlichen Büchern an chinesischen Universitäten in den 1980er Jahren kamen auch chinesische Künstler mit diesen neuen Kunstformen in Kontakt. Die Performancekunst ist kurzlebig, da sie allein von den Handlungen des Künstlers lebt. Die Aktionen ersetzen in dieser prozessorientierten Kunstform das eigentliche Werk. Gezeigt werden Inszenierungen oft im Zusammenhang mit experimentellem Tanz, Theater oder Musik. Auch wenn zumeist filmische Dokumentationen der Geschehnisse gemacht werden, ist der direkte Eindruck der Live-Performance nur schwer in ein zweidimensionales Medium übertragbar. Häufig bleiben Performance und Kunstaussage, wenn sie nur durch die Betrachtung der Aufzeichnungen vermittelt werden, unklar. Die Performance erlebte in den siebziger Jahren in China einen Aufschwung, nicht zuletzt, weil sie durch ihren vergänglichen ad hoc-Charakter leichter der Zensur entging. Ebenso ist auch die Konzeptkunst für die Zensur schwer greifbar. SONG Dong arbeitete in diesem Zusammenhang hauptsächlich mit Videos, deren kritischer Aspekt für die Zensur nicht sofort entschlüsselbar ist. Im Gegensatz zur Performance- und Konzeptkunst stand die Malerei auch nach Maos Tod noch unter der Kontrolle der Partei und alles vom sozialistischen Realismus Abweichende konnte schnell identifiziert und gegebenenfalls unterbunden und bestraft werden.²⁰³ Daher sind sowohl Performance, Installation, aber vor allem auch Video von nun an Medien, mit denen SONG und andere Künstler vornehmlich arbeiteten. SONG experimentiert in seinen zahlreichen Videoinstallationen mit Überblendungen wie auch mit Projektionen auf sich verändernde oder bewegliche Bildträger. Mit diesen Mitteln behandelt er bevorzugt die Themen von Dasein, Sichtbarkeit, Verwandlung und Verschwinden. Die Thematik ist dabei von der daoistischen Vorstellung der Komplementarität in der Einheit von Sein und Nicht-Sein inspiriert.²⁰⁴ Diese Aspekte behandelt er später sowohl in seinem Werk *Writing Diary with Water* (Abb. 26) als auch bei

²⁰³ Hug 2009, S. 208.

²⁰⁴ Vgl. dazu den Aufsatz: Werner Gabriel, Sein und Nichts, Methodische Probleme des philosophischen Taoismus, Wien 2007.

Water Seals/Stamping the Water (Abb. 28.). Wie bei *Writing Diary with Water* – er schreibt seit 1995 täglich sein Tagebuch mit Wasser auf einen Stein – sieht man den Photographien allein eine Kritik nicht an, da auf keinem der Bilder der Stein leer zu sehen ist. Ebenso ist *Water Seals*, auch unter dem Namen *Stamping the Water* bekannt, ohne Anleitung nicht zu verstehen. In dieser Performance steht SONG im Fluss Lhasa und stempelt mit einem antiken hölzernen Siegel mit dem Schriftzeichen für „Wasser“ das Wasser. Sein Handeln hinterlässt keine sichtbaren Spuren.

Seine erste Ausstellung im Jahr 1994 *Another class: Do You Want to Play with Me?* an der Zentralakademie der Bildenden Künste, finanzierte er selbst durch den Verkauf einer Malerei.²⁰⁵ Das Thema war autobiographisch konnotiert. Bei einer Performance saßen neun seiner Schüler in einem Klassenzimmer und lasen aus leeren Büchern. Die leeren Bücher sind ein erster Schritt auf dem Weg zu seinem Werk *Writing Diary with Water*, in beiden ist der Inhalt unsichtbar. Eine zweite Installation *Cultural Noodles* bestand aus dünnen Streifen zerschnittener Bücher. Die Bücher in Nudelform, eines der Grundnahrungsmittel der armen Bevölkerung Chinas, suggerieren eine Kulturnahrung, obgleich sie unleserlich gemacht sind. SONG Dong dekonstruiert damit deren Inhalt. Teils wurden die Arbeiten von Musik begleitet. MA Yutaos berühmte Lieder aus der Ära der Kulturrevolution auf Vinyl wurden so langsam abgespielt, dass Ton und Inhalt nur verzerrt zu hören und schwer zu erkennen waren. Offensichtlich wurde sein Hinweis auf die Kulturfeindlichkeit des kommunistischen Regimes in diesem Fall sehr wohl verstanden, denn die Ausstellung wurde schon bei der Eröffnung wieder geschlossen.²⁰⁶ Diese schnelle Reaktion war bedeutend für ihn, da sie klar machte, dass er einen Nerv getroffen hatte.

Sein *Water Diary* schreibt er täglich mit einem traditionellen Pinsel auf einen schwarzen Stein. Aber statt mit Tusche schreibt er nur mit Wasser. Als Kind hat ihn sein Vater heimlich in der Kunst der Kalligraphie unterrichtet, nicht in klassischer Form mit Tusche auf Papier, sondern häufig nur mit Wasser auf einem Stein, da Geld für Tusche und Papier fehlte.²⁰⁷ Im Vergleich zu WANG Nanming fällt auf, dass WANG offener mit seinem privaten Kalligraphieunterricht umgeht. Die geographische Lage war in China ausschlaggebend für die Intensität der Einschränkungen. WANG, weiter im Süden lebend, hatte mehr Freiheiten als SONG, der in Peking, der kommunistischen Hochburg, aufwuchs. SONG beschreibt in einem kurzen Text, dass es ihm als Teenager schwer fiel, seinen Vater zu verstehen. Als

²⁰⁵ Die Tatsache, dass der Verkauf einer einzigen Malerei für die Finanzierung ausreichte, mag ein Hinweis auf sein Können auf dem Gebiet der Ölmalerei sein, sagt aber auch etwas über die Wertschätzung seiner Bilder im internationalen Handel aus.

²⁰⁶ WU 2002, S. 9-23.

²⁰⁷ Clarke 2006, S. 74.

Kind hatten er und sein Vater eine traditionelle, auf konfuzianischen Regeln begründete Beziehung, in welcher der Vater als Herr den Sohn, der diesem absoluten Gehorsam schuldete, dominierte. Später sträubte sich SONG Dong gegen die traditionelle Denkart des Vaters. Erst als junger Erwachsener sehnte er sich nach dessen Aufmerksamkeit. Denn erst dann konnte er die Beweggründe verstehen, die seinen Vater veranlassten, an den alten Traditionen festzuhalten. SONG Dongs Eltern sahen mit der sterbenden Kultur auch ihre chinesische Identität verschwinden. Durch die strenge Überwachung seitens der Regierung konnten sie ihrem Sohn nicht gefahrlos vermitteln, wieso er das Kalligraphieren erlernen sollte. Die strengen Normen, die das Leben eines jeden Chinesen regeln, verboten es, den Vater körperlich zu berühren. Durch seine Performance *Hand* 1997 versucht er diese Nähe zu erreichen.²⁰⁸ Er projizierte eine Aufnahme seiner eigenen Hand auf den Oberkörper seines Vaters, eine Annäherung nicht nur körperlicher, sondern auch emotionaler Art.²⁰⁹ Durch das Fortsetzen der Wassergeschriebenen Übungen, durch das Führen des Tagebuches, konnte er sich, wie später in der Performance *Hand*, seinem Vater emotional nähern. Doch diese abgeänderte Form des Tagebuch-Schreibens durch den Verzicht auf Tusche hatte noch einen weiteren Grund:

*'You might not think about this generally but during the diary writing process consider that someone else might be reading this someday. Since considering this I stopped writing a traditional diary.'*²¹⁰

Sein Tagebuch ist bis auf den kurzen Augenblick des Schreibprozesses unsichtbar. So hatte er die Garantie, dass kein neugieriges Auge lesen konnte, was er geschrieben hatte, und konnte sich alles von der Seele schreiben, was ihn bedrückte. Denn durch das Kalligraphieren mit Wasser konnte nur er wissen, was er geschrieben hatte, weil niemand sein Tagebuch jemals lesen würde.²¹¹ Diesen Prozess beschreibt er folgendermaßen:

²⁰⁸ Ein weiterer starker Bezug zu seinem Vater hat das Video *Vater und Sohn* von 1998. Er projiziert einen Film, in dem sein Vater über seine Vergangenheit als kommunistischer Kader spricht, auf seinen eigenen Körper.

²⁰⁹ Song Dong, *Visible Intangible Images*, in: Christof W. Mao (Hg.), Song Dong und Yin Xiuzhen, Kat. Chambers Fine Art, New York 2002, S. 50.

²¹⁰ Song Dong zu seinem Tagebuch in: Julie Walsh Song Dong – *The Diary Keeper*, in: Christof W. Mao (Hg.), Song Dong und Yin Xiuzhen, Kat. Chambers Fine Art, New York 2002, S. 12.

²¹¹ Köb 2007, S.120.

*'After a while this stone slowly became a part of me. That means I could say anything to it and be unscrupulous. This act became a part of life and it made me more relaxed.'*²¹²

Der Stein wurde ein Teil von ihm.²¹³ Diese tiefe Beziehung zu Steinen hat in China eine alte Tradition. Schon früh spielten Steine, in Form von Gartenfelsen und Gelehrtensteinen, eine große Rolle. Ab dem 4. Jh. n. Chr. galten sie als Symbol eines irdischen diesseitigen Paradieses. Seit MI Fu (1051-1107) den Kult der Literatensteine auf die Spitze trieb, indem er sich vor dem Stein im Innenhof seines neuen Amtssitzes in Wuwei, Provinz Anhui verbeugte und ihn fortan mit „älterer Bruder Stein“ (*shixiong*) ansprach, erlangten die Steine ähnlich große Bedeutung wie die Kalligraphie und Malerei selbst. Sie wurden zu Sammelobjekten und bearbeitet, um die natürlichen Vorteile des jeweiligen Steines zu unterstreichen. Im Daoismus gelten Steine als das Yang-Element der Erde, die Flüsse als Yin.²¹⁴ Es zeigt sich also auch in der Wahl des Materials ein Rückgriff SONG Dongs auf sehr traditionelle chinesische Traditionen. So zollt er seinen Wurzeln und letztlich den Ideen seines Vaters Tribut.

In einer Ausstellung in Berlin 2001, *Living in Time*, lädt er Besucher ein, auf Steinen ihre eigene Geschichte zu hinterlassen (Abb. 27). Mit dem verdunstenden Wasser entschwindet die Schrift für das Auge des Betrachters und nur für den Schreiber bleibt der Inhalt des Geschriebenen, weil in seinem Sein verankert, auf dem Stein erhalten. Das Verschwinden des Sichtbaren unter den Augen des Betrachters ist zugleich ein Verweis auf die Vergänglichkeit menschlichen Handelns.²¹⁵

Die Unlesbarkeit und somit gleichermaßen die Geheimhaltung seines Tagebuches lässt direkte Schlüsse auf die Angst während der Zeit der Kulturrevolution zu. SONG Dong ist in diese Zeit geboren und hat miterlebt, wie Leute denunziert und auch von vermeintlich engsten Vertrauten verraten wurden. Die Geschichte seines Vaters und Großvaters und die daraus folgende Traumatisierung seiner Mutter haben ihn sicherlich geprägt. Die Stimmung des ständig drohenden Verrates ist während seiner Jugend allgegenwärtig und hat ihn zutiefst beeinflusst und geprägt. Vor diesem Hintergrund betrachtet scheint es nur logisch, wenn er um jeden Preis vermeiden will, dass jemand sein Tagebuch liest. Bildlicher als mit seinem

²¹² http://www.visualarts.qld.gov.au/content/apt2002_standard.asp?name=APT_Artists_Song_Dong

²¹³ Song Dong, Visible Intangible Images, in: Christof W. Mao (Hg.), Song Dong und Yin Xiuzhen, Kat. Chambers Fine Art, New York 2002, S. 50.

²¹⁴ Schlombs 2010, S. 41-45.

²¹⁵ Val Wang, Song Dong, in: *Living in Time*, 29 zeitgenössische Künstler aus China, Kat. Ausst. 19. Sept.-18. Nov. 2001. Staatliche Museen Berlin, Berlin 2001. S. 112-115.

wassergeschriebenen Tagebuch kann die Verhüllung vor der Zensur und der Regierung nicht dargestellt werden. Indem er immer die Garantie der Geheimhaltung hat, sichert er sich die Möglichkeit, frei schreiben zu können. Das Werk *Writing Diary with Water* ist eine Metapher für Verlust- und Existenzangst, Verschwinden und Dasein. Seine Vorliebe für das Thema des Verwandels durch Verschwinden mitten im Sein der Dinge dekonstruiert Schrift auf eine sehr persönliche Art und Weise.

1996 realisiert SONG die Performance *Water Seal/Stamping the Water* im Fluss Lhasa in Tibet. Es ist eine Serie von 36 Fotografien (Abb. 28). Er versucht laufend dem „heiligen“ Wasser einen Stempel aufzudrücken. SONG Dong konzentriert sich bei seinen *Wasser Siegeln* wieder auf das nicht fixierbare Seiende. Er siegelt direkt ins Wasser. Ebenso wie bei seinem Tagebuch hinterlassen seine Handlungen keine sichtbaren Spuren. Prozess und Resultat existieren ausschließlich in seiner Vorstellung.²¹⁶ Die Wahl des Stempelns in einen Fluß bzw. Flusssand ist buddhistischer Brauch und somit in China nichts Außergewöhnliches. Es wurden schriftliche Aufrufe an buddhistische Gemeinden in Dunhuang gefunden, die darauf schließen lassen, dass die Bevölkerung sich versammelte um gemeinsam in den frischen Sand des Flussbettes zu stempeln. Auch Wasser selbst hat in China seit langem eine wichtige Bedeutung, angefangen bei den frühen Herrschern, die sich bei der Wasserversorgung des Landes profilierten, bis hin zu Mao, der zum Wasser eine besondere Beziehung hatte. Bereits als sechsjähriger lernte er in einem Teich nahe seines Geburtshauses schwimmen und sah Wasser sein ganzes Leben lang als Mittel zur körperlichen Ertüchtigung, aber auch als Hilfe zur befreienden geistigen Entspannung. So ist eine Parallele zwischen berühmten öffentlichen Bädern, die Mao genommen hatte, und politischen Ereignissen zu finden. Am Vorabend der Kulturrevolution am 16. Juli 1966 schwam Mao bei Wuhan durch den Yangtse. Diese geschichtsträchtige Geste als Symbol seiner persönlichen Fitness und als Hinweis für die Kulturrevolution, die alles Alte wegfegen sollte, wurde jährlich gefeiert. Ebenso am 16. Juli 1971 als Millionen Chinesen in Flüsse und Seen sprangen um den Jahrestag des „Vor-Kulturrevolutionsschwimmens“ zu feiern. Mao traf an diesem Tag die Entscheidung, dem US Präsidenten Nixon einen Besuch Chinas zu gestatten. Wasser ist somit ein wichtiges Element in Maos Leben, er bedient sich auch in seinen Reden der Attribute des Wassers, erquickend, lebensspendend, vorantragende Kraft.²¹⁷ Abgesehen von diesen politischen Motiven sieht David Clarke auch einen Bezug

²¹⁶ http://www.visualarts.qld.gov.au/content/apt2002_standard.asp?name=APT_Artists_Song_Dong

²¹⁷ HAN 1972, S. 18-21.

zum *Daode Jing*. Er sieht eine positive Konnotation des Wassers, die SONG in seine Werke miteinbezieht.²¹⁸

Der Aspekt des den menschlichen Handlungen zu Grunde liegenden Geistes offenbart sich in der Kraft der Zeit, in Bezug auf die schnellen Veränderungen und Modernisierungen in China in den neunziger Jahren. Ähnliche Vorstellungen liegen auch SONGs thematischen Videos *Zerknüllen*²¹⁹, *Zerschlagen*²²⁰ und *Verbrennen*²²¹ zugrunde.²²²

Die Dekonstruktion der Kalligraphie findet sowohl bei *Writing Diary with Water* als auch bei *Water Seals/Stamping the Water* in gleicher Form statt. Das Geschriebene wird durch die Benützung des Wassers unlesbar. Er nimmt dem Sinn von Schrift ihre Daseinsberechtigung, indem er schriftlich agiert, ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen.

Im Gegensatz zu bisher behandelten Künstlern hat SONG Dong das Land nie verlassen und arbeitet seit jeher in Peking, er ist dort wie jeder andere Künstler auch den kulturellen Vorgaben der Regierung ausgesetzt.²²³ Somit ist der tatsächliche Einfluss westlicher Kunstformen auf seine Werke zu hinterfragen. Die grundlegende Inspiration aus dem Westen für die Performancekunst als Ausdrucksmittel ist unbestritten. Die Bearbeitung der Kalligraphie innerhalb seiner Werke zeigt jedoch einen verstärkten Einfluss aus dem eigenen Land. Die Theorien zu den Phänomenen der Wandlung und Veränderung bis hin zum Verschwinden, dem eigentlichen Sein und dem Nichts, die er auch in nicht-kalligraphischen Werken verarbeitet, sind sowohl im Buddhismus wie auch bereits früh im Daoismus, besonders im Buch der Wandlungen zu finden. Er dekonstruiert die Schrift aber sehr wohl, indem er ihre materielle Form negiert. Er hält sich dabei strikt an die Regeln der Tradition, bis auf das Fehlen der Tusche. Dadurch erweckt er einen Eindruck von Sinnlosigkeit und thematisiert so die Frage nach dem Nutzen der Schrift: Kann sie nur als lesbare wirksam werden, oder auch durch ihre unsichtbare Existenz?

Wie viele andere zeitgenössische chinesische Künstler in den neunziger Jahren auch, hat sich SONG Dong durch seine Bilder stark mit Metaphern zum Entstehen, der Transformation und

²¹⁸ Vgl.: David Clarke, *Raining, Drowning and Swimming: Fu Baoshi and Water*, in: *Art History* Vol. 29, Nr. 1, London 2006, S. 108-144

²¹⁹ Für *Zerknüllen* filmt er die Projektion eines Films der Straßen Shanghais auf ein Blatt Papier, während er dieses zerknüllt. In: *Living in Time*, 29 zeitgenössische Künstler aus China, Ausst.-Kat 19. Sept.-18. Nov. 2001, Staatliche Museen Berlin, Berlin 2001.

²²⁰ *Zerschlagen* ist der Film eines Spiegels, in dem Straßen zu sehen sind, den SONG Dong zerschlägt. Statt des zerstörten Spiegels kommt eine Straße ins Bild. In: *Living in Time*, 29 zeitgenössische Künstler aus China, Ausst.-Kat 19. Sept.-18. Nov. 2001, Staatliche Museen Berlin, Berlin 2001.

²²¹ In *Verbrennen* lässt er Aufnahmen von verbrennenden Fotos rückwärtslaufen. Das Foto entsteht wieder vor den Augen des Betrachters. Es war also immer vorhanden nur nicht in erkennbarer Form. In: *Living in Time* 29 zeitgenössische Künstler aus China, Ausst.-Kat 19. Sept.-18. Nov. 2001, Staatliche Museen Berlin, Berlin 2001.

²²² Val Wang, Song Dong, S. 112-115, Ausst.-Kat. *Living in Time*, 29 zeitgenössische Künstler aus China, 19. Sept.-18. Nov. 2001, Staatliche Museen Berlin, Berlin 2001.

²²³ Walsh 2002, S. 13.

dem Verschwinden persönlicher und kultureller Identität beschäftigt. Die schwindende eigene chinesische Identität, bewahrt er sich durch regelmäßige kalligraphische Übungen an seinem Tagebuch, die zugleich eine unsichtbare Bindung zu seinem Vater aufzeigen.

Das Thema der personalen Identität die durch verschiedene Zeit- und Persönlichkeitsebenen hindurch ausdifferenziert und durch die Geschichte der Familie mitgeformt wird, ist auch für ihn wichtig. Die eigene Familie und die eigene Vergangenheit sind im Zusammenhang mit der Geschichte und der Tradition Chinas für ihn wichtige Inspirationsquellen und werden dementsprechend in seinen kalligraphischen Werken bearbeitet.

5.3.4 GU Wenda

GU Wenda wurde 1955 in Shanghai geboren. Ab 1976 studierte er dort in der Kunstgewerbeschule Holzschnitt und arbeitete in einer Holzschnittmanufaktur.²²⁴ Er stammt aus einer kunstsinnigen Familie, sein Großvater GU Jianchen war ein bekannter Filmemacher, Theater- und Filmhistoriker. Von seiner Großmutter bekam er schon als Kind den ersten Kalligraphieunterricht. GU Jianchen wurde bereits 1950 als Rechtsabweichler denunziert, aber erst während der Kulturrevolution zur Umerziehung aufs Land geschickt. GU Wenda und seine Familie mussten öffentlich Kritik an ihm üben.²²⁵ In seiner Kindheit sah GU Wenda den Namen seines Großvaters mit einem roten „X“ übermalt auf großen Plakaten. Lehrer der Kalligraphie benutzten dieses Zeichen, um schlechte kalligraphische Übungen des Schülers zu markieren und Kreise, um gute hervorzuheben. Diese Methode griffen die Kommunisten auf, um während der Kulturrevolution Konterrevolutionäre, wie auch GU Wendas Großvater, öffentlich zu brandmarken. In den frühen achtziger Jahren verwendet GU selbst dieses „X“ in seinen Arbeiten.²²⁶ Diese frühen Werke sind noch mehrheitlich von seinen persönlichen Erfahrungen während der Kulturrevolution geprägt.²²⁷ Er selbst trat den roten Garden bei und wurde dank seiner kalligraphischen Fähigkeiten bald zum Schreiber großer Propagandaplakate, den *dazibao*.²²⁸ Diese Poster übten, abgesehen vom inhaltlichen Faktor, einen großen Reiz auf ihn aus, weil sie oft nicht von ausgebildeten

²²⁴ Bessire 2003, S. 144.

²²⁵ Diese, seinen Großvater verleumdenden Schriften waren eine erste, frühe negative Erfahrung für GU Wenda, und zeigten ihm, wie die Kalligraphie in politischen Zusammenhängen missbraucht werden konnte.

²²⁶ GAN 2003, S. 194.

²²⁷ Wie in seinem Werk „*Totem and the Society Taboo*“ 1986. Er zeigt einen großen Mund über den ein großes rotes „X“ gemalt ist. Die offizielle Aussage dieses Bildes kann als „nicht spucken“ gelesen werden. Im Zusammenhang mit seiner Geschichte ist aber eher „nicht sprechen“ gemeint. In diesem und ähnlichen Werken greift er das Regime relativ direkt an. Vgl.: Gan, Neohexagramm, Early Work, in: Bessire Wenda Gu, London 2003, S. 197-200.

²²⁸ Cateforis 2010, S. 1-20.

Kalligraphen geschrieben wurden und daher Fehler enthielten. Der künstlerische und ästhetische Faktor, die spürbare Kraft und Naivität, die diese Kalligraphie gerade wegen der mangelhaften Ausführung aufwies, beeindruckten ihn. Sie inspirierten ihn zu seinen späteren Experimenten mit der Kalligraphie.²²⁹

Ab 1981 bis 1987 war er an der Zhejiang Akademie der bildenden Künste in Hangzhou tätig, wo er unter anderem unter LU Yanshao (1909-1993) Landschaftsmalerei studierte. Von ihm wurde er auch weiter in der Kalligraphie unterrichtet. Ab den achtziger Jahren beginnt er seine *pseudo-characters* (Abb. 29) zu entwickeln. Er experimentierte in dieser Zeit mit Kalligraphie, stellte Zeichen auf den Kopf oder erfand neue sinnlose Zeichen. Diese Jahre Mitte der 1980er sind der Anstoß für seine späteren Werke, die zum Großteil dekonstruierte Kalligraphie enthalten. Er reflektiert mit seiner dekonstruierten Kalligraphie, ähnlich wie XU Bing mit *Book from the Sky*, das zwischen 1987 und 1990 entstand und mit 4000 frei erfundenen Schriftzeichen geschrieben ist, den Umgang des kommunistischen Regimes mit der chinesischen Schrift. GU Wenda weist selbst darauf hin, dass seine „falsche“ Schrift auch eine Reflektion der propagandistisch genutzten Sprache unter Mao ist. Eine Sprache also, deren Falschheit unentdeckt bleibt. Die *pseudo-characters* orientieren sich an der chinesischen Siegelschrift, bleiben aber unlesbar. Später erweitert er seine *pseudo-characters* auf andere Sprachen, unter anderem Arabisch, Hindu und Englisch. Die erste Ausstellung seiner modifizierten Siegelschrift 1986 in Xi'an wurde noch vor der Eröffnung geschlossen, weil die Kontrolleure politische Kritik vermuteten. Später wurde sie wieder geöffnet, allerdings nur für professionelle Künstler. In einem Interview erwähnt GU, dass er zu diesem Zeitpunkt ganz und gar traditionell arbeitete und eine Kritik am Regime nicht beabsichtigt war. Er verneint aber nicht explizit die Möglichkeit einer solchen kritischen Interpretation seiner Arbeiten.²³⁰ Gleichzeitig mit diesen ersten Versuchen die Schriftzeichen der Siegelschrift zu verändern, beschäftigt GU sich ebenso mit jenem Problem, dass außer wenigen Gelehrten niemand erkennen werde, ob seine Zeichen Sinn haben oder nicht, da kaum mehr jemand die Siegelschrift lesen könne.²³¹ Die Unlesbarkeit löst bei den Betrachtern unterschiedliche Reaktionen aus. Chinesen sehen darin eine verschlüsselte, alte, teils verlorene, prinzipiell aber doch lesbar zu machenden Geschichte, während der westliche

²²⁹ Cateforis 2010, S. 2.

²³⁰ Seine Aussage ist jedoch mit Vorsicht zu genießen. Denn so wie andere Künstler auch spricht er nicht immer direkt alle möglichen Aussagen seiner Kunst an. Einerseits damit seine Werke nicht von der Zensur gesperrt werden, und auch um Interpretationsmöglichkeiten offen zu lassen.

²³¹ Interview mit Cateforis, in: Bessire 2003, S. 143-155.

Betrachter darin nur einen Mythos der chinesischen Welt erblickt. Gemeinsam ist jedoch, dass für beide die „falsch“ geschriebenen Zeichen unerkennbar bleiben.²³²

Über seine damaligen dekonstruktiven Anfänge spricht er heute ernüchtert, damals sei er jung und innovativ gewesen, er habe kein Konzept gehabt. Im Nachhinein betrachtet sind aber einige konzeptuelle Aspekte augenscheinlich. Als er 1983 die Siegelschrift erlernte, hatte er anfangs selbst Probleme sie zu lesen. Dieses Unvermögen beschreibt er als Erleichterung. So konnte er die Ästhetik der Zeichen bewundern, ohne ihren Inhalt begreifen zu müssen. Er fühlte sich befreit, da er sie nicht nach ihrem Inhalt beurteilen musste, den er ja anfangs nicht verstand.²³³ Dieses Freiheits-Phänomen will er später auch anderen näher bringen, indem er Schriftzeichen vor große Landschaften positioniert, die sogenannten *pseudo-scripts* (Abb. 30). Diese Serie von Arbeiten schafft GU in der zweiten Hälfte der 1990er. Jede Komposition wird von einem riesigen Ideogramm dominiert, das mit einem gewaltigen Pinsel vor eine verschwimmende, weil auf nassem Papier gemalte, zerklüftete Landschaft platziert wurde (Abb. 30). Diese Kombination von Landschaften mit überdimensionalen Schriftzeichen wurde zu seinem Markenzeichen in der Tuschemalerei. Er vereint die Landschaftsmalerei mit der Kalligraphie, wählt aber nicht den traditionellen Weg, indem er die Malerei mit einem Gedicht ausstattet, sondern setzt ein Schriftzeichen der durch ihn veränderten Siegelschrift dominant über die Malerei. Um ihren inhaltlichen Sinn erleichtert, sieht GU Wenda seine *pseudo-characters* als kreativen Anreiz, auch die Pinselführung der Kalligraphie aus ihren festgefahrenen Normen zu befreien. Er betrachtet seine Arbeiten nicht nur vom künstlerischen Standpunkt aus, sondern verweist auch auf philosophische Hintergründe. Beispielsweise Wittgensteins Aussage, die GU Wenda mit „Es gibt immer etwas Mystisches und Unerklärliches in der Welt, das Sprache nicht fassen kann“ zusammenfasst, arbeitet er in seine Schriftzeichen ein. Er sieht sie eben nicht nur als künstlerische Übung, sondern hält fest, dass es in der Welt immer einen mystischen, unerklärlichen Aspekt gibt, den Schrift nicht fassen kann. Die Lesbarkeit von Schriftzeichen hebe diese mystische Ästhetik nahezu auf. Das reine Lesen der Schrift lasse ihre ursprüngliche Kraft verloren gehen.²³⁴ Mittels einer Vereinigung von Landschaftsmalerei mit unleserlicher Kalligraphie schaffe er es, diese ursprüngliche Kraft des QI wieder zu neuem Leben zu erwecken. Die Arbeit mit seinen *pseudo-characters* hat für ihn einen sehr philosophischen Aspekt. Er will den Betrachter dazu bewegen, hinter das Bild zu sehen. Dabei soll der Zuschauer nicht nur das „falsche“, veränderte Zeichen sehen, sondern er soll

²³² GU 2003, in: Bessire 2003, S. 30-41.

²³³ Cateforis 2003, S. 145.

²³⁴ Cateforis 2010, S. 2.

vielmehr den Anreiz bekommen, Dinge, die er offensichtlich noch nicht kennt, zu hinterfragen, um Neues zu lernen.²³⁵ Mit der durch die *pseudo-characters* ausgelösten Unsicherheit will GU den Betrachter dazu anregen, Unbekanntes zu erkunden. Er selbst beschreibt seine *characters* als eine Kampfansage der Avantgarde an die Tradition und als eine philosophische Einladung, hinter die Sprache als Solche zu blicken. Die Interpretation des politischen Hintergrundes sollte aber nicht außer Acht gelassen werden. Wegen seinen Erfahrungen zur Zeit der Kulturrevolution und während der Jahre als Propagandaschreiber ist es durchaus nachvollziehbar, dass er mit seinen sinnfreien Zeichen auf den politischen Missbrauch der Kalligraphie reagiert. Sowohl im Sinne einer sinnbefreiten propagandistischen Sprache, als auch schon durch die sehr willkürliche Form der Schriftreformen, die eben die alten Schriften unleserlich machten. Die Größe des Schriftzeichens erinnert dabei an die von ihm mitproduzierten Propagandaposter. GU Wenda wählt wie auch XU Bing die Kalligraphie, um diese einerseits mittels dekonstruktiver Techniken und anhand der Entfremdung von Sinnhaftigkeit von ihrem politischen Ballast zu befreien, andererseits aber auch dazu, um Maos Abkehr von der Bourgeoisie und seinen geforderten allgemeinen Zugang zur Schrift und die Form der Durchführung zu hinterfragen.²³⁶

GU Wenda arbeitet mit unterschiedlichen Techniken, von der traditionellen Tuschemalerei und Kalligraphie bis hin zu Installationen. Wie jeder Künstler entwickelte er sich über die Jahre. Im Jahr 1987 ging er nach New York und zwar nicht, um dem politischen Druck zu entgehen, wie er festhält, sondern um internationaler tätig zu werden, nachdem er sich in China schon etabliert hatte. Er ändert seinen Namen auf Wenda Gu.²³⁷ Seither lebt und arbeitet er mit seiner Frau Kathryn Scott in New York. Obwohl er bereits früh auswanderte, blieb er für viele junge Künstler in der Heimat ein Vorbild, und dies vor allem in Bezug auf die traditionelle Kunst.²³⁸ 1987-88 arbeitete er als Assistenzprofessor für Studio Art an der Universität Minnesota.²³⁹

Aber seine utopische Vorstellung eines Universalismus im Sinne der grundlegenden Gleichheit der Menschen, blieb über die Jahre in seiner Kunst erhalten: Von den Anfängen in den achtziger Jahren, in denen er als führender Tuschkünstler an seiner Kunsthochschule galt, bis heute. Besonders deutlich wird das in seiner *united nations* Serie (1993-) in der er die *pseudo-characters* seiner Studienzeit mit menschlichem Haar verbindet (Abb. 31). Für diese

²³⁵ GAN 2003, S. 197-200.

²³⁶ GAN 2003, S. 194-201.

²³⁷ Er benutzt von nun an abwechselnd GU Wenda wenn er in China arbeitet und WENDA Gu für die USA.

²³⁸ Bessire 2003, S. 20.

²³⁹ Bessire 2003, S. 213.

Serie wählte er 20 unterschiedliche Länder aller Kontinente nach deren politischen und historischen Relevanz aus und schuf für sie ein Monument²⁴⁰ aus dem Haar der jeweilig dortigen Bevölkerung. Für manche der Monumente flocht er die Haare zu Vorhängen und schrieb in seiner *pseudo-language* der Landessprache darauf. Durch die Verwendung seiner *pseudo-characters*, sowohl für die chinesischen Schriften, als auch für alle anderen verwendeten Sprachen, dekonstruiert er die Schrift. Er orientiert sich zwar an der ursprünglichen Form der Zeichen, aber sie bleiben inhaltslos. Da er diesen Effekt bei allen Sprachen erzielt, entsteht jener von ihm erwünschte Universalismus. Im Grunde wird man dabei an den kommunistischen Umgang mit Schrift in China erinnert. Durch die Schriftreform und ihre Folgen wurde mehr als jemals zuvor die eigene Kultur unzugänglich. Nach seinem Umzug in die USA 1987 arbeitet er hauptsächlich mit menschlichem Material wie Haaren, Menstruationsblut oder Plazentas. Eine Begründung dafür gibt er in seiner Einführung für den Katalog der *united nations* Ausstellung:

*‘pure human body materials have no element of visual or linguistic illusion in themselves. They are the antithesis of art as object exhibited in museums and galleries. They are as real as the people who look at them and therefore I call them „silent-selves“. Each type of human body material that I use in the work passes an unusual deconstructive process, because of this I also call it „post life“.*²⁴¹

Die Motivation bei der Wahl dieser Materialien ist für ihn immer die erhoffte Universalität der Menschen, das wichtigste Ziel, das er mit seinem *united nations* Projekt erfüllen möchte.²⁴² So sehr GU Wenda an seiner Utopie eines Universalismus unter den Menschen arbeitet, bleibt ihm jedoch stets bewusst, dass er diese Idee allein in der Kunstwelt ausführen kann. Die reale Welt sieht er als noch nicht bereit für sein Projekt an.

GU bezieht sich mit der Verwertung von menschlichen Materialien auch stark auf Praktiken und Möglichkeiten von Organtransplantationen und verweist somit auf die immer realistischer werdende Vision von Aldous Huxley in „Brave New World“. Als Vergleich dazu zieht er schwangere Frauen heran, die einen Abort herbeiführen, um ihre Föten zur

²⁴⁰ Den Begriff Monument hat er selbst gewählt, im Bezug auf die vielen Monumente in den ausgewählten Ländern die ihm für dieses Projekt Inspiration waren.

²⁴¹ GU Wendas Begründung für seine Verwendung von menschlichem Material, in: Bessire, GU Wenda, London 2003, S. 34.

²⁴² Gao 2003, in: Bessire 2003, S.20-29

Bekämpfung der eigenen Diabetes zu nutzen, oder Forscher, die Mäusen menschliche Ohren transplantieren.²⁴³

Seine erste Serie mit menschlich genetischem Material war die *oedipus refound* Serie von 1988. Im Zuge dieses Projektes beschloss er, mit menschlichem Material Tabus zu brechen, und zwar zunächst mit Menstruationsblut und Plazentapulver.

GU Wenda betont laufend, dass er mit seiner Kunst Brücken zwischen den unterschiedlichen Kulturen und Nationen schlagen will. Am Beginn steht dabei eine Demonstration der Gleichheit aller Frauen, und zwar bezogen auf ihren Menstruationszyklus. Indem er für sein Werk *oedipus refound* Frauen unterschiedlicher Nationen um gebrauchte Hygieneartikel und Briefe bat, in denen sie ihre Gefühle und Inspirationen, die sie zu ihrem und während ihres Zyklus haben, niederschreiben sollten, möchte er diese Gleichheit aufzeigen. Diese Gleichheitsthematik bildet bis hin zur Frage der Universalität von Schrift und Poesie mit seinem *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry* eine Konstante in seinem Werk. Gedichte, die anfangs in ihrer Fülle nur von Chinesen und jenen, die des Chinesischen mächtig sind, verstanden wurden, werden durch zweifache Übersetzung ad absurdum geführt. Während die englische Übersetzung des Gedichtes nur Wörter, aber nicht das Konstrukt als Ganzes berücksichtigt, und das Gedicht als solches daher unübersetzbar bleibt, wird ebenso wenig die zwar phonetisch ähnliche, aber bedeutungslose Rückübersetzung des Englischen ins Chinesische verstanden werden. Auf dieses Projekt und ob er damit wirklich seine öffentlich genannten Ziele erreichen will, ist noch ausführlicher einzugehen.

GU Wenda nutzt die Kalligraphie auch, um ökonomische Fortschritte, Modernisierungen und Veränderungen in China aufzuzeigen. Mit seinem Werk *Neon Calligraphy*, das zwischen 2004 und 2007 entstanden ist, will er die Aufmerksamkeit auf die lange Tradition der Kalligraphie lenken und eine Brücke zur Moderne schlagen. Wie bereits bei seiner *united nations* Serie schreibt er nicht nur mit seinen chinesischen *pseudo-characters*, sondern auch mit denen anderer Sprachen. Die Idee ist mit dem Projekt von 1993 zu vergleichen: Er will dem Betrachter das Unvermögen, andere Sprachen zu verstehen, vor Augen führen und sie darin vereinen.²⁴⁴

²⁴³ GU Wenda, „subject represents subject“ human body as battleground, human body material as conviction“, in: <http://www.wendagu.com/home.html> (10.10. 2010).

²⁴⁴ Cateforis 2010, S. 1-20.

5.3.4.1 GU Wendas *Forest of Stone Steles*

Dieses Werk trägt den vollen Titel *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*, entstand im Zeitraum von 1993-2005 und ist vom *Forest of Stone Steles Museum (bei lin)* in Xi'an inspiriert, wo Steinstelen vom Zeitraum der „streitenden Reiche“ (476 v. Chr.-221 v. Chr.) bis zur Qing-Zeit (1644-1912) zusammengetragen wurden und ausgestellt sind. Sie sind hintereinander stehend angeordnet und erinnern so an einen Wald, daher der Name.

GU Wenda fertigte nach jahrelanger Planung und mit Hilfe eines Expertenteams 50 Stück 110 cm x 190 cm x 20 cm große und 1,3 Tonnen schwere Stelen aus dem traditionellen *ink jade stone* an und machte 2500 Tuscheabreibungen von deren Oberfläche. Die Abreibungen der Steine auf Reispapier, die er bei Ausstellungen an die Wände hängt, haben ebenso ein historisches Vorbild. Bereits von den alten Steinen wurden regelmäßig Abreibungen gemacht, um diese dann zum Studium zu nutzen. Der *Forest* wurde zwischen 2000 und 2005 in Xi'an erstellt und 2005 erstmals im *OCT-Contemporary Art Terminal* in Shenzhen als Gesamtprojekt der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 32).²⁴⁵

Im Gegensatz zu den historischen Steinen stellt GU die seinen liegend aus. Das Vorbild ist daher klar als allgemeine Inspiration gekennzeichnet. Die Inschriften finden sich dort an beiden Seiten und beinhalten konfuzianische Klassiker und Texte von Herrschern.²⁴⁶ Er dekonstruiert somit das Gesamtbild, behält den Namen aber bei. Statt des Eindrucks eines Waldes wird nun der Anschein vieler Grabplatten evoziert. Sie symbolisieren so die durch das kommunistische Regime zu Grabe getragenen Traditionen.

Auf jeden Stein ließ GU von Experten per Hand Texte einmeißeln. Gedichte aus der Tang Zeit (618-906) von Gelehrten wie LI Bai, DU Fu, WANG Wei, sowie deren Übersetzung ins Englische von Witter Bynner, der in seinem Buch „*Jade Mountain*“²⁴⁷ einige Tang Gedichte übersetzte, die in Amerika häufig zum Studium von östlicher Literatur genutzt werden. Diese englische Version nutzte GU als Basis für seine Transliteration ins Chinesische. Er übersetzte nicht mehr den Sinngehalt des Gedichtes, sondern suchte chinesische Zeichen, deren Lautwert den englischen Wörtern am nächsten kam. Die Methode der Transliteration ist keine Neuerung im chinesisch-englischen Sprachgebrauch, sie wird auch bei

²⁴⁵ GU Wenda, *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*, o.J, in: www.wendagu.com.

²⁴⁶ WU 2005, S. 4.

²⁴⁷ Bynner Witter, *The Jade Mountain: A Chinese Anthology*, New York 1929.

fremdsprachigen Markennamen und deren Übersetzung ins Mandarin angewendet.²⁴⁸ Es werden Schriftzeichen gewählt, die phonetisch dem westlichen Namen ähneln und dazu inhaltlich zum Produkt passen, wie Coca Cola, *ke kou ke le* (*ke kou* kann mit appetitlich, delikat, nett, schmackhaft, gut für den Gaumen übersetzt werden, *ke le* kann mit glücklich machend übersetzt werden).²⁴⁹ GU wählt für seine chinesische Transliteration bewusst sinnlose Formen, um seine Aussage zu unterstreichen. Das ins Chinesische rückübersetzte Gedicht hat keinen Inhalt mehr, klingt aber wie die englische Übersetzung des Originals. Er schafft somit ein neues, surrealistisches Gedicht, das er *post tang poem* nennt. Das *post tang poem* übersetzt er wieder regulär ins Englische, um auch dem westlichen Betrachter das daraus resultierende Konstrukt zugänglich zu machen. Abschließend fügt er dem Text eine Art klärende Fußnote zu seinen Übersetzungen, dem Übersetzungsprozess und eine kleine Einführung bei (Abb. 33).²⁵⁰ Die kalligraphischen Vorlagen für die Gravur schreibt er traditionell mit Pinsel und Tusche auf Reispapier, überträgt sie dann auf einen Computer, um die Komposition der unterschiedlichen Texte zu bestimmen. Die computergenerierten Ausdrücke dienten anschließend den Graveuren als Vorlage. Die Gedichte sind alternierend vertikal und horizontal angebracht, um den Wechsel der Sprachen und die Ambivalenz der Kulturen herauszustreichen, wobei die chinesische Transliteration der englischen Übersetzung im Zentrum des Steines zu finden ist.

Das *post tang poem* schreibt er in seiner eigenen Regelschrift *zheng kai*, die für ihre Energie und Reinheit gelobt wurde.²⁵¹ Dafür vereint er einerseits verschiedene historische Schriftstile, verwandelt andererseits aber auch die einzelnen Zeichen, indem er Radikale ändert. Er verschiebt sie von links oder rechts nach oben oder unten und ersetzt die von Mao vereinfachten Schriftzeichen teilweise durch ihre alten, komplizierteren Versionen.

*,Traditionally, many Chinese characters are composed of seperate parts: left and right, and top and bottom components. However, the main aspect of my regular script (zheng kai) for the main text is to simplify the characters by eliminating the left and the right parts of the characters. Instead, all characters only have the top and bottom parts.'*²⁵²

²⁴⁸ Die Transliteration gelingt teilweise sehr gut, indem sie auch einen inhaltlichen Zusammenhang bezüglich des Produkts aufnimmt, manchmal steht aber auch nur die Aussprache im Vordergrund und es wird nur der Markenname gesagt, vgl.: Cateforis, 2010 S. 7.

²⁴⁹ GU Wenda, *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*, o.J., in: www.wendagu.com.

²⁵⁰ Cateforis 2010, S. 6.

²⁵¹ CHENG Zheng o.J., S. 4.

²⁵² GU Wenda in: *Forest of Stone Steles, Concept* siehe: <http://wendagu.com/home.html> (1.2.2011)

Die Dekonstruktion ist bei *Forest of Stone Steles - Retranslation and Rewriting of Tang Poetry* auf mehreren Ebenen zu finden. Die chinesische Schrift lässt er zwar teils unbearbeitet, aber er dekonstruiert den Inhalt durch die Übersetzungen. Mit der Transliteration dekonstruiert er sowohl die Schrift als auch die Erinnerung an den historischen *Forest of Stone Steles* und die Gedichte an sich. Aufgrund der Inspiration durch die historischen Steine, wie auch durch die benutzten Gedichte und die traditionelle Arbeitsmethode, ist dieses Werk sehr stark in chinesischen Traditionen verwurzelt. Bis auf das *post tang poem* hält GU Wenda an der korrekten Schrift fest und wählt zur Bearbeitung des traditionellen Steins professionelle Steingraveure. Das Ziel der veränderten Schrift ist keine Dekonstruktion, um Unleserlichkeit zu verursachen, sondern ein Weg zur Vereinfachung der Zeichen. Durch die bewusste Wahl seiner Regelschrift für das *post tang poem* unterstreicht GU Wenda den Unterschied zu dem ursprünglichen Gedicht. Die Auswahl der Schriftzeichen dafür war ein langwieriger Prozess, der sich an folgenden Kriterien orientiert:

#1, one word at a time i search for a chinese word which sounds as exact as possible to the english version of the tang poem ; i call this chinese sounds mimic english. overall, there are a multitude of chinese characters with the same or similar pronunciations that could work.

#2, from the many choices, i try to select the one chinese word which allows itself to be a building block to the new story being created.

#3, i repeat the same process for the next word trying to make sense within the developing context, and so on... for each word.

*#4, in order to make all of the english sound mimic chinese work together as phrases and sentences in creating the post tang poem, i often have to revise previous words until all the english sound mimic chinese have successfully constructed a readable new post tang poem.*²⁵³

Ein bekanntes Problem, dass nur Inhalte, nicht aber die Kultur selbst, wie sie beispielsweise durch Gedichte übertragen wird, übersetzt werden können, wird durch dieses Werk unterstrichen. Gedichte sind zwar übersetzbar, nicht nur für GU Wenda geht dabei aber immer ein Teil der kulturell codierten Information verloren, da diese oft nicht ausschließlich

²⁵³ GU Wenda zu seinem Auswahlverfahren der einzelnen Zeichen, in: examples of „complex chinese-english translation, http://www.wendagu.com/installation/forest_of_stone_steles/concept.html

durch ihren Inhalt definiert ist. Der Rhythmus der Sprache und die Lyrik an sich sind bedeutende Aspekte. Es gibt einen klaren Unterschied zwischen alltäglicher Sprache und Gedichten, wenn es um die Übersetzbarkeit geht. Das ist kein chinesisches Phänomen. GU schafft somit kein vollkommen sinnfreies Gedicht, sondern er gibt dem neu geformten *post tang poem* einen neuen Inhalt.

Ein Hauptanliegen GU Wendas in diesem Werk ist die wenig neue Problematik der kulturellen Verständigung. Als er die Idee zu diesem Projekt entwickelte, lebte er bereits sechs Jahre in den USA und erlebte dort Phasen des Identitätsverlustes mit.²⁵⁴

Auch wenn GU Wendas *Forest* vordergründig an eine Form der modernen Gedichtinterpretation erinnern kann, so wird bei genauer Betrachtung klar, dass er die gewählten Tang-Gedichte vollkommen dekonstruiert. Schon die englische Übersetzung von Witter Bynner initiiert die Verformung durch die bekannte Problematik der Gedichtübersetzung. Denn der kulturelle und wirkungsvolle Gehalt ist auch bei einer ernst zu nehmenden Übersetzung bereits verloren. GU führt diesen dekonstruktiven Aspekt der Übersetzungen durch die Rückübersetzung der englischen Lautsprache bis zur vollkommenen Zerstörung der Gedichte fort. Er macht mit seinen Übersetzungen bewusst etwas, das nicht funktionieren kann, will aber durch seine Aufschlüsselungen des Entstehungsprozesses seiner *post tang poems* weiter eine gewisse Ernsthaftigkeit vermitteln. In Anbetracht der ihm bewussten Sinnlosigkeit seiner erschaffenen Gedichte grenzt diese suggerierte Ernsthaftigkeit an tiefen Hohn. Durch die Nutzung seiner eigenen Schrift dekonstruiert er neben dem Inhalt auch die Form der Stelen, die für ihre hervorragende kalligraphische Ausführung bekannt sind. Im Gegensatz dazu wird seine Schrift für ihre Einfachheit gelobt. Er hinterfragt durch diese Dekonstruktion den Anspruch der absoluten Gültigkeit der historischen Stelen, als auch der Tang Gedichte an sich. Hat alles in Stein gemeißelte wirklich den Anspruch absoluter Gültigkeit? Haben seine Stelen durch ihre äußerlichen Ähnlichkeiten zu jenen in Xi'an denselben Anspruch? Woran wollen wir überhaupt noch festhalten? Diese Fragen stellt er sich auf anarchistische Art und Weise. Sein brutales Vorgehen in diesem Werk erinnert an Maos Methoden zur Bekämpfung der Bourgeoisie. GU führt den anarchistischen Umgang der Kommunisten mit der eigenen Kultur fort, um klar zu machen, dass deren Auslöschung nicht die Lösung sein kann.

In Europa ist ein ähnlicher Umgang mit Poesie bei den Dadaisten und auch den Surrealisten zu finden. Diese Bewegung widmete sich, ebenso wie GU Wenda mit seinem *Forest*, dem Diskurs zwischen Sinnlosigkeit und Logik und im speziellen Bereich der Sprache, der

²⁵⁴ WU 2005, S. 5.

Bedeutungsauflösung und –verweigerung.²⁵⁵ Inspiriert wurden die frühen Werke die sich mit Sprache beschäftigten von den neuen Forschungen der Sprachwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Künstler arbeiteten mit der Sprache als Element und formten sinnfreie Gedichte, die nur den Reim als Ausdruckskraft nutzten. Klare Parallele zu GU Wendas *Forest* ist die offensichtliche Sinnlosigkeit dieser Gedichte. So wie die dreifach „übersetzten“ Gedichte GUs keinerlei Sinn mehr enthalten, haben auch die Dadaisten, nicht nur in ihrer Form der Poesie, das Attribut der sinnfreien Kunst die mitunter stark ironisch zu verstehen ist.²⁵⁶

*„My contemporary forest of stone steles reflects the changing world of cultural import and export, cultural assimilation and alienation from each other, and consumation of one culture by another. It is a representation of modern day historical facts and epic stories.“*²⁵⁷

Ebenso wie die direkte Übersetzung der Tang Gedichte gescheitert ist, zeigt sich auch, dass die Suche nach einer Lösung für die Probleme der Globalisierung im eigentlichen Sinne nicht stattgefunden hat. Auch wenn GU Wenda in seinen Interviews anspricht, dass er eine Annäherung der Kulturen aneinander bewirken möchte, so steht in dem Projekt der *Stone Steles* das Unmöglich Machen der Kommunikation im Vordergrund. Denn kein einzelner Mensch kann eine neue Kultur erstellen.

5.3.4.2 Neon Calligraphy Series

Nachdem *Forest of Stone Steles* 2004 beinahe beendet war, wandte sich GU Wenda mit seiner *Neon Calligraphy* Serie einem neuen Medium zu: Lichtinstallationen mit Neonröhren (Abb. 34). Auch hier nutzte er wieder seine Regelschrift, die er für *Forest of Stone Steles* entwickelt hatte. Inspiriert wurde er unter anderem auch von der Nutzung der Neonröhren in der Werbung. Wie in New York, so ist in China noch viel mehr die neonunterstützte Werbung überall zu finden. GU will mit dieser Methode, wie auch andere Kalligraphen vor ihm, die Kalligraphie in die Moderne führen. Er schreibt nicht einfach mit den Röhren, sondern lässt nur die Umrandung der einzelnen Zeichen durch Neonröhren leuchten. Damit entsteht eine gewisse Ähnlichkeit zu traditionellen Übungsbüchern. Aber diese Zeichen

²⁵⁵ Welchmann 1990, S. 57.

²⁵⁶ Welchmann 1990, S. 69-79.

²⁵⁷ GU Wenda zu der Idee des Projekts in: the establishment of a contemporary forest of stone steles. in: <http://www.wendagu.com/home.html> (13.11.2010)

bleiben leer, es fehlen ihnen die traditionellen und essentiellen Qualitäten von *gu* (Knochen), *rou* (Fleisch), *jin* (Muskeln) und *xue* (Blut)²⁵⁸. Die äußerlichen Kriterien, die Energie und Aura, die SU Shi (1036-1101) ebenso gefordert hatte, wird jetzt durch Neonlicht suggeriert. Das erste Werk der *Neon Calligraphy* Serie war *Bai hua qi fang* für die 20-Jahrfeier der HanartTZ Galerie in Hongkong (Abb. 34). Der Titel kommt von Maos berühmtem Aufruf zur *Hundert Blumen Bewegung*, unter der auch GUs Großvater als Rechtsabweichler denunziert wurde. GU Wenda stellt sich in seinem Anarchismus, der schon bei *Forest of Stone Steles* augenscheinlich wurde, auf die Seite Maos. Durch seine Methode, mittels der Zerstörung von Kalligraphie auch die eigene Kultur auszumerzen, relativiert er zugleich die kommunistischen Ideen. Er hat sich somit ein Medium geschaffen, mit dem er seiner Kritik am Umgang mit der eigenen Kultur in relativ geschütztem Raum freien Lauf lassen kann. GU Wenda selbst wurde in China in den neunziger Jahren kritisiert und genießt erst seit seinem Umzug in die USA künstlerische Freiheit.

Das zweite Werk im Zuge dieser Serie entstand im Auftrag einer Ausstellung des italienischen Modebetriebs Ferragamo für dessen New Yorker Filiale und ist Teil der *Cultural Transference – A Neon Calligraphy* Serie (Abb. 35). Es beinhaltet wiederum seine *Complex Chinese-English Translation*, also die Lautübertragung vom Chinesischen ins Englische, die bereits bei *Forest of Stone Steles* zum Einsatz kam. Er verschriftlichte hierfür sowohl die chinesische Transliteration, als auch die englische Übersetzung. Die chinesische Transliteration ist im eigentlichen Sinne keine Übersetzung, keine Botschaft wird mehr übermittelt – weder für Chinesen noch für andere. Die Dominanz der Größe chinesischer Zeichen gegenüber den lateinischen Buchstaben ist unübersehbar und weist sicherlich auf eine ästhetische Überlegenheit der chinesischen Schrift hin. Bei seinem nächsten Projekt *Cultural Transference – A Neon Calligraphy Series: University of Pittsburgh 2004* übersetzt GU die chinesische Transliteration. Die englische Übersetzung ergibt ein Gedicht, das David Cateforis in einem Aufsatz²⁵⁹ erläutert (Abb. 36). Wiederum dominiert von der Größe her die Transliteration über die kleinen lateinischen Buchstaben. Durch die Schriftzüge-Produktion in China kommt es bei den englischen Übersetzungen zu Schreibfehlern. Diese baut GU

²⁵⁸ Dieser Vergleich der Schriftzeichen mit einem Körper erklärt sich aus der traditionellen Ansicht, dass ein Schriftstück auch teilweise den Körper des Kalligraphen beinhaltet und einen eigenen Körper hat, den es perfekt zu erschaffen gilt. SU Shi (1036-1101) ein Kalligraph aus der Nord-Song Zeit definierte die Kriterien mit *shen* (Aura), *qi* (Energie), *gu* (Knochen), *rou* (Fleisch) und *xue* (Blut). Mehr dazu in: David Cateforis, *Calligraphy, Poetry and paradoxical power in Wenda Gu's Neon Calligraphy Series*, in: *Word&Image*, 26:1, 2010, S. 9. Die weiteren Zusammenhänge der Begriffe im Bezug auf die Medizin und die Kalligraphie hat John Hay mit seinem Aufsatz, *The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy*, in: Susan Bush and Christian Murck, *Theories of the Arts in China*, New Jersey 1983, S. 74-104. ausgearbeitet.

²⁵⁹ David Cateforis, *Calligraphy, Poetry and paradoxical power in Wenda Gu's Neon Calligraphy Series*, in: *Word&Image*, 26:1, London 2010, S. 1-20.

Wenda mit Freuden in seine Werke ein, mit der Begründung: Besser hätte er sein Thema, die Problematik, sich in einer Fremdsprache auszudrücken, nicht formulieren können. Er weist vordergründig auf das Phänomen der Kulturverständigung hin. Die anarchische Komponente der Kulturzerstörung ist ein Kritikpunkt am Kommunismus, den der Betrachter allerdings selbst aus den Werken lesen muss.

In der Folge stellte GU noch weitere *Cultural Transference* Werke für andere Marken und Gebäude her. Er arbeitet mit unterschiedlichen Mitteln, indem er teilweise die neuen Gedichte mit sinnvollen Wörtern übersetzt, manchmal aber auch nicht. Auch für die Wahl der Schriftzeichen, ob seine eigene Regelschrift oder jene durch Maos Regime veränderte, setzt er von Werk zu Werk unterschiedliche Kriterien fest.

Ganz bewusst spielt er mit der Dekonstruktion der Zeichen und der Sprache, um seine Aussage zu verstärken:²⁶⁰ Die Weiterführung des zerstörerischen Aspektes des Kommunismus und das Aufzeigen der sinnentleerten Ergebnisse enthalten eine klare Kritik an diesem Regime. Diesen Gedanken führt GU mit den *Neon Calligraphies* und gerade eben durch die Benützung seines *English-Chinese Translation Systems* fort. Er dekonstruiert die Kalligraphie, indem er die Zeichen zwar umrahmt und sie so „schreibt“, er entnimmt den Schriftzeichen damit aber ihre tatsächliche Fülle. Den Gedanken seiner *Stone Steles* fortsetzend nutzt er „seine Regelschrift“ und übersetzt die Schriftzüge mit der Methode der Lautübertragung.

²⁶⁰ Cateforis 2010, S. 1-20.

5.3.5 XU Bing

Für XU Bing ist Kalligraphie nicht nur Schreiben und ein Mittel der Kommunikation, sondern an sich selbst schon ein künstlerischer Ausdruck, der körperliche mit geistiger Arbeit verbindet. Durch das Einsetzen des gesamten Körpers beim Kalligraphieren setzt eine Erfahrung von Schönheit und Selbsterkenntnis ein. Vom ersten Strich bis zur Vollendung des Wortes geht es immer um den ganzen Körper. Die Kalligraphie ist für XU ein Prozess des Einswerdens mit der Natur, eine Erfahrung vollendeter Schönheit und Selbsterkenntnis.

XU ist seit Jahren das Aushängeschild der modernen dekonstruierenden Kalligraphie. Kaum ein anderer chinesischer Künstler hat sich in solchem Umfang mit dieser Materie beschäftigt. Durch seine prägenden Erfahrungen mit dem Regime gilt er auch als einer ihrer stärksten Kritiker. Er hat unterschiedliche Methoden benutzt, um der Schrift ihren Sinn zu nehmen.

Geboren wurde er 1955 in Chongqing in der Sichuan Provinz. Sein Vater XU Huaming, der sein Studium am Shanghai Painting Institute nicht abschloss, war in die Untergrundaktivitäten der Kommunisten integriert und eine Hauptfigur der Studentenbewegung von 1946.²⁶¹ Später arbeitete er bis zur Kulturrevolution als angesehener Professor an der Universität Peking und umgab sich mit den bekanntesten Literaten und Wissenschaftlern dieser Zeit. Er wurde 1969 denunziert und somit die gesamte Familie stigmatisiert. Nach seiner Rehabilitation 1976 nahm er seine Arbeit an der Universität wieder auf und starb 1989 an Krebs.²⁶² XU Bings Mutter YANG Shiying, die ihre Ausbildung zur Lehrerin abgebrochen hatte, arbeitete an der Universität Peking in der Bibliothek, ein Beruf, der in China nur sehr gebildeten Menschen offen stand. XU Bings Begeisterung für Bücher begann in diesen frühen Jahren, in denen er fast ständig davon umgeben war, wenn er seine Mutter begleiten durfte. Er wurde früh zum Kalligraphieren angehalten und die Verbindungen seines Vaters ermöglichten XU Bing bereits als Kind, von den besten Kalligraphen unterrichtet zu werden. Als er 1962 in die Schule kam, waren durch die *Hundert Blumen Bewegung* und die folgende Anti-Rechts-Kampagne soeben viele der Universitätsprofessoren ihrer Posten enthoben worden und unterrichteten als einfache Lehrer an den Schulen. So kam XU Bing in den Genuss einer hervorragenden Ausbildung.²⁶³ Sein Vater verlangte von ihm tägliche Übungen, die seine Kalligraphiekünste perfektionierten. Er

²⁶¹ Smith 2005, S. 318.

²⁶² Smith 2005, S. 318-322.

²⁶³ Smith 2005, S. 318-322.

selbst beschreibt später diese Aufgaben nicht als Weg zur Erlernung einer Kunstform, sondern als ein Abmalen von Zeichen.²⁶⁴

Die erste Hälfte der Kulturrevolution verbrachte XU Bing noch an der Peking University und erlebte so die Veränderungen und den Aufruhr direkt mit. Um sich von der Schande der Denunzierung seines Vaters zu distanzieren, versuchte er sich selbst als Revolutionär zu stilisieren und engagierte sich als Schreiber von politischen Propaganda-Plakaten. Er vergleicht sein damaliges Tun mit dem alter buddhistischer Mönche, die durch stundenlanges Kalligraphieren und das Kopieren von Texten eine Hilfestellung bei der Meditation und die Erleuchtung selbst suchten. Trotz des tragischen Hintergrunds und der Verleumdung seiner Familie gewann er der Aufgabe des Posterschreibens positive Seiten ab, da er sich so immer noch intensiv mit der chinesischen Schriftsprache beschäftigen konnte.²⁶⁵

Noch im Zuge der Kulturrevolution wurde XU Bing 1974 für drei Jahre aufs Land verschickt, nach Huapen, Provinz Yanqing.²⁶⁶ Im Gegensatz zu anderen, die ein ähnliches Schicksal ereilte, spricht er über seinen Aufenthalt auf dem Land immer auch als Zeit des geistigen Urlaubs von der anstrengenden Arbeit an der Universität Peking. Aufgrund der Diskriminierung seiner Familie war sein Aufenthalt auf dem Land wie eine Flucht auf eine Insel.²⁶⁷ Nichtsdestotrotz waren die Jahre in Huapen, obwohl eine körperlich anstrengende Erfahrung, für ihn positiv. Er selbst sagt über diese Zeit:

*‘That’s not to say it wasn’t exhausting – the physical exertion was unbelievable – but at least I was not required to think too much. My greatest relief was that I was not constantly reminded of my political background. The peasants didn’t care about that. If you worked well and respected the people they would be good to you. I liked their simple way of life. The countryside brought me in touch with nature and allowed me to understand what China was really about: the struggle to survive on the land.’*²⁶⁸

Er wurde im Dorf zum Schreiber für die Tageszeitung *Lanman shanhuan* und für daoistische „fu“ für Feiern und Glückwünsche.²⁶⁹ Die Dialekte und die durch unzählige Kopien unleserlich gewordenen daoistischen „fu“, welche zu einer damit verbundenen Abwandlung

²⁶⁴ Erickson 2001, S. 16.

²⁶⁵ Erickson 2001, S. 16-17.

²⁶⁶ Smith 2005, S. 322-323.

²⁶⁷ Erickson 2001, S. 22.

²⁶⁸ XU Bing über seine Zeit auf dem Land, in: Smith 2005, S. 323.

²⁶⁹ Erickson 2001, S. 17.

der Schriftzeichen führte, faszinierten ihn. Er wurde durch das Phänomen, dass etwas Unleserliches dennoch bedeutungsvoll, ja anbetungswürdig bleibt, zu späteren Arbeiten mit dekonstruierter Kalligraphie inspiriert. XU Bing konnte dank seines Talentes und Ehrgeizes das Seventh-May-College of Fine Arts, das von JIANG Qing gegründet wurde, besuchen. Nach Maos Tod und dem Ende der Kulturrevolution wurde das College wieder geschlossen und zur Zentralakademie der bildenden Künste umgeformt. XU Bing wurde hier in der Druck-, und nicht wie von ihm erhofft, in der Malereiklasse unterrichtet.²⁷⁰ Er entwickelte sich zu einem hervorragenden Schüler und machte 1981 seinen Abschluss. Er widmete sich von nun an fast ausschließlich dem Holzschnitt. Für seine ersten Werke orientierte er sich stark an seinem Lehrer GU Yuan (1919-1996), einem der führenden Druckkünstler. Sie zeigen in Miniaturform die Einfachheit des Landes, z.B. kleine Einblicke in traditionelle Hütten (Abb. 37). Auch wenn sie sehr traditionell wirken, ist die Art der Darstellung für die damalige Zeit sehr außergewöhnlich. Seine Arbeitsweise änderte sich in den folgenden Jahren, eine Bewegung, die ihn von den traditionellen Drucken hin zu einem ganz eigenen Stil führt. Nach seinem Abschluss 1987 bekam er als einer der jüngsten Künstler an der Akademie einen Lehrauftrag und brachte seine unkonventionellen Ideen mit in den Unterricht ein. Er experimentiert unaufhörlich mit dem Medium Druck und dem klassischen Steinabklatsch. Dafür machte er von allen möglichen Dingen Abdrücke, wie Steine aus dem Flussbett oder Autoreifen. Seinen Studenten wollte er mit den ungewöhnlichen Zeichenvorlagen helfen, antrainierte Betrachtungsmethoden aufzubrechen, damit sie mehr über ihre Beziehung als Künstler zum Objekt lernten (Abb. 38). Diese Unterrichtsmethode, sorgte an der Akademie für Aufregung, denn deren damalige Leiter waren allesamt Sprösslinge der Kulturrevolution und hielten an der Regel fest, dass Kunst der Partei zu dienen habe (siehe Kapitel 3.3.1), ein Kriterium, das XU Bings neue Werke nicht erfüllten. Mit seinen unkonventionellen Ideen erregte er auch außerhalb der Akademie Aufsehen, da sämtliche nicht klassisch verankerten chinesischen Ideen nach wie vor verpönt waren. XU Bing nutzte allem Aufruhr zum Trotz jede Möglichkeit, sich Inspirationsquellen von außen zu erschließen, las viele Bücher und nahm an unzähligen Diskussionen zur Ästhetik und ähnlichen Themen teil. Das alles war für China neu. Dieses Interesse an Kunsttheorien und die Abkehr von Konventionen mündete schließlich in seinem ersten großen Werk, dem *Book from the Sky*.²⁷¹

²⁷⁰ Erickson 2001, S. 21-22.

²⁷¹ Smith 2005, S. 311-357.

5.3.5.1 Book from the Sky

XU Bings *Book from The Sky* ist ein weithin bekanntes Werk (Abb. 39). Es entstand zwischen 1987 und 1991 und machte ihn als Konzeptkünstler erstmals international bekannt. Ursprünglich trug es den Namen *Xi shi jian – shiji mo juan*, was Erickson mit „An analyzed Reflection of the World – The Final Volume of the Century“ oder “The Mirror of the World – An analyzed Reflection of the End of this century“, übersetzt.²⁷² Er stellte Druckstöcke für 4000 Schriftzeichen her, die er innerhalb von 4 Jahren selbst frei erfand. XU bleibt den Grundregeln in der Positionierung der Grundstriche und -elemente der chinesischen Schrift treu und löst somit einerseits ein Gefühl der Vertrautheit, andererseits aber auch der Verwirrung aus, da man zunächst nicht akzeptieren möchte, dass die Zeichen unlesbar bleiben. XU Bings, für den des Chinesischen kundigen Betrachter auf den ersten Blick als echt erscheinenden Zeichen stellen sich beim genaueren Hinsehen als sinnfreie Eigenkreation dar. Da die Grundidee einer schwer oder gar unlesbaren Schrift, zum Beispiel an die historische *xixia* –Schrift erinnert, die um 1038 in der Westlichen Xia-Dynastie (1032-1227) im Nordwesten Chinas eingeführt wurde, versuchten viele Besucher die Schriftzeichen zu entschlüsseln.²⁷³

Bei der ersten Ausstellung von *Book from the Sky* 1988 in der China Art Gallery, präsentierte er die ersten 2000 Druckblöcke. Erst 1990 war die Endsumme von 4000 Stück vollendet.²⁷⁴ Diese erste Ausstellung sahen ausschließlich chinesische Besucher, die sich vor den Kopf gestoßen fühlten, als ihnen klar wurde, dass die vermeintlich komplizierten Zeichen unleserlich waren. Dieses Spiel mit dem angeblichen Unwissen des Betrachters empfand das Publikum als schwere Beleidigung.²⁷⁵ Manche fühlten sich irritiert durch die unleserlichen Zeichen, nur wenige sahen sie als besondere Inspiration an, selbst Antworten zu suchen und sich mit der eigenen Kultur auseinanderzusetzen. Das Buch wurde als eine Veralberung der alten mystischen Schriftsprachen-Tradition und ihrer komplexen Elitebildung verstanden. Die Querrollen, die er bedruckt und anschließend an der Decke anbringt, sind inspiriert von zweitausend Jahre alten Originalen. Diese Form der Darstellung ist auch der Ursprung des Titels *Tianshu*, welcher mit *Book from the Sky* oder auch *Book from Heaven* übersetzt wird.²⁷⁶ Die Wandtafeln stehen in direktem Bezug zu den Propagandapostern der Kulturrevolution. Seit 1991 lässt er diese beiden Formen industriell herstellen, allein die

²⁷² Erickson 2001, S. 38.

²⁷³ Zu den *Xixia*, dem Reich der Tanguten und ihrer Schrift, vgl.: Eric Grinstead, *Analysis of the Tangut script*, Lund 1975.

²⁷⁴ Smith 2005, S. 332-336.

²⁷⁵ Smith 2005, S. 332-336.

²⁷⁶ Erickson 2001, S. 39-45.

Bücher sind noch traditionelle Handarbeit, deren Herstellung XU Bing erst recherchieren und den Arbeitern beibringen musste. Von der gesamten Art des Designs, der Einteilung der Seiten und Zeichenanordnung, der Einleitung, bis hin zur Bindung in blauen Umschlägen, sind die insgesamt vier Bücher vollkommen der alten chinesischen Tradition entlehnt und erinnern an historische Bücher.²⁷⁷ In der Ausstellung werden zu den inszenierten Texten zeitweilig auch die Werkzeuge und Druckstöcke ergänzend hinzugefügt (Abb. 40). Dieser inszenierte, vermeintlich authentische „Sprachraum“ lässt jeden Besucher zum „Fremden“, zum Analphabeten werden. Die gewohnte Wahrnehmung von Sprache als sinnstiftend hinterfragen zu müssen, verunsichert.²⁷⁸

In den achtziger Jahren, nach dem Ende der Kulturrevolution, herrschte in China eine Zeit der kritischen Selbstbetrachtung, aus der heraus diese Arbeit XU Bings zu erklären wäre. Es galt, Fragen zur Einbindung marxistischer Ideologien und zur Modernisierung Chinas zu klären. Wie sollte mit den vergangenen Ideologien umgegangen werden? Was von den noch vorhandenen Traditionen bewahrt werden? Und was aus dem Westen übernommen werden? Diese Fragen wurden heftig diskutiert.²⁷⁹ Bereits durch seine Eltern hatte XU Bing eine enge Beziehung zu Büchern aufgebaut, er war als Kind ständig von ihnen umgeben, erst in der Zeit der Kulturrevolution verschwanden sie aus seinem Leben. Die Bücher, die er früher nicht hatte lesen können, waren ihm nun endgültig verboten.²⁸⁰ Gleichzeitig wurden durch die Schriftreform die Zeichen, die er bereits gelernt hatte, so verändert, dass die Unumgänglichkeit und Strenge der jahrtausendealten Schrifttraditionen relativiert wurde. In dieser Zeit verstärkte sich sein Interesse an der Form der Zeichen, weniger an deren Inhalt.²⁸¹ XU Bing selbst meint, dass durch Maos Politik die meisten einen sehr eigenwilligen Bezug zu Schrift und Büchern bekamen, da nur wenige ausgewählte Werke zugänglich und erlaubt waren, allen voran das „Kleine rote Buch“. Nach Ende der Kulturrevolution und ab Anfang der achtziger Jahre kam eine wahre Flut an neuen Büchern ins Land. Diese Welle an neuem Wissen drohte die Studenten und ihn selbst zu überfordern. Er versuchte, so schnell und so viel wie möglich zu lesen. Dieser Überfluss an Information verwirrte ihn zunehmend. Sein Verhältnis zu Büchern beschreibt er folgendermaßen:

'It occurred to me that my generation had an abnormal relationship with books and culture. [...] In my early childhood, at the university library, and surrounded

²⁷⁷ Rahman-Steinert 2004, S. 48.

²⁷⁸ Rahman-Steinert 2004, S. 51.

²⁷⁹ Rahman-Steinert 2004, S. 48-53.

²⁸⁰ Erickson 2001, S. 33-34.

²⁸¹ Erickson 2001, S. 33.

*by my father's library, I spent hours looking at books – I was fascinated by bindings even then – and then when Cultural Revolution began books disappeared. [...] It was then that I suddenly became frustrated with books. I was like a starving person who gorges themselves at the first opportunity, and then feels bloated and sick as a result.[...] Books from the Sky was my means of escape, absorbing hours of time carving meaningless words.*²⁸²

Die Verwirrung versuchte er in seinem *Book from the Sky* aufzuarbeiten.²⁸³ Die Zeit in seiner Hütte, als er allein die Blöcke schnitzte – sein Tagesablauf beinhaltete ein Jahr lang nur Essen, Schlafen und Schnitzen – war für ihn eine Art der Meditation. Die ständige Wiederholung immer gleicher oder sehr ähnlicher Handgriffe hatte eine ähnliche Wirkung wie die Techniken der Chan-Mönche beim Meditieren. Auch sie wiederholen Bewegungen, um zur eigenen Mitte zu finden und das Qi zu beruhigen.²⁸⁴ XU Bing, der durch die Ereignisse der Kulturrevolution und deren Folgen seine Ruhe verloren hatte, fand sie in dieser Form der Meditation wieder. Ähnlich wie den Literatenmalern der Alkohol half, sich von antrainierten Formen und Normen zu befreien, um ihr Ziel der freien Kalligraphie zu erreichen, nutzte XU Bing seine erfundenen Schriftzeichen als Hilfsmittel. In Interviews weist er stets darauf hin, dass er der Informationsflut entkommen wollte und die Einsamkeit genoss.

XU Bing wendet für sein *Book from the Sky* eine sehr subtile Form der Dekonstruktion an. Er arbeitet streng nach den Regeln und hält sich an die Reihenfolge der Strichsetzung, ebenso wie an die traditionelle Form der Buchbinderkunst. Dennoch bleiben seine Bücher inhaltslos und die Zeichen unleserlich, nicht nur durch die starke Verzerrung, wie bei anderen Künstlern, sondern sie sind von ihrem Prinzip her nicht lesbar. XU zerlegt die Schriftzeichen in ihre Grundelemente und verwendet diese zur Konstruktion neuer Zeichen. Im gleichen Sinne, wie Derrida Texte und Ideen dekonstruiert, um sie mittels der kritischen Betrachtung neu zu rekonstruieren, konstruiert XU Bing seine Zeichen. Damit hinterfragt er nicht nur die kommunistische Bewegung, sondern die gesamte Kultur Chinas. Hier ist eine Parallele zu GU Wendas *Forest* zu finden. Wobei XU noch einen Schritt weiter geht. Sein Werk ist

²⁸² XU Bing in: Smith 2005, S. 334, 335.

²⁸³ Erickson 2001, S. 14-19.

²⁸⁴ Hempel 1960, S. 50-51.

vollkommen sinnfrei aber GU schafft in gewisser Form dennoch immer neue Gedichte.²⁸⁵ XU Bing hat mit seinem Werk den Ansatz Maos befolgt und die alte Schrift durch eine vollkommen neue ersetzt. Er reflektiert ebenso die Willkür in Maos Schriftreformen. Die Unleserlichkeit seines Buches hatte im Bezug auf das Regime einen weiteren Effekt, denn die Zensur wusste nicht, ob sie in Kraft treten konnte oder nicht. Er hat einen Weg gefunden, eine Aussage, die Kritik an Maos Umgang mit der Kultur und der Schrift zu treffen, ohne sie mit lesbaren Zeichen ausdrücken zu müssen. Ähnlich wie bei SONG Dongs Tagebuch weiß hier niemand, was XU Bing in sein Buch geschrieben hat, im Gegensatz zu SONG ist aber für das *Book from the Sky* keine Übersetzung gedacht. XU weist ferner darauf hin, dass jeder laufend mit einer ihm nicht verständlichen Sprache konfrontiert ist, wie der Wirtschaftssprache oder der Computersprache.

Explizit ist darauf hinzuweisen, dass er keine Erklärung oder gar Lösung mit seinem *Book from the Sky* anstrebt, sondern er hält den Betrachter zu eigenen Reflektionen an, indem er dieses Moment übersteigert und seine Zeichen vollkommen in die Unleserlichkeit gleiten lässt.²⁸⁶ Die Kritiker von XU Bings Werk waren überall zu finden, sowohl in der Akademie als auch außerhalb. Ein ironischer Kritikpunkt kam von einem Mitglied der Akademie: Das Werk sei zu perfekt, ein Kunstwerk der Avantgarde müsse direkter, dynamischer und impulsiver sein. XU Bings Antwort auf diesen Vorwurf war:

*'I wanted people to look at my book and find it formal, academic, and serious. I designed every detail of every chapter to look serious, from the printing to the binding. I wanted people to feel about it as they do magnificent editions of the Bible.'*²⁸⁷

Dieses Ziel hatte er somit erreicht. Sein Buch wirkte für manche Mitglieder der Akademie so formal und ernstzunehmend, dass sie es nicht mehr als avantgardistisch ansehen wollten. Dies wiederum unterstreicht die Ironie hinter seinem Werk. Selbst ein nie als zu lesendes gedachtes Buch kann für manche Kritiker zu perfekt sein. Statt der gewünschten Erklärung seines *Book from the Sky* kommentiert er sein Werk folgendermaßen:

²⁸⁵ XU Bing und GU Wenda wurden in den 1990er Jahren häufig bei Ausstellung gegenübergestellt. Bei einer Ausstellung in Hongkong 1991, in der erste pseudoscripts von GU Wenda mit XU Bings Werken verglichen wurden, ließ XU seiner Kritik darüber freien Lauf: *'GU Wenda still thinks in words, he hasn't gone beyond their meaning. Book from the Sky had already eclipsed literal meaning'*. Vgl.: Smith 2005, S. 340.

²⁸⁶ Rahman-Steinert 2004, S. 48-53.

²⁸⁷ XU Bing zu Kritiken über *Book from the Sky*, in: Smith 2005, S. 335.

*'Any explanation [of the Book from the sky] is superfluous, because the work itself says nothing.'*²⁸⁸

Ein Wandel in der Vehemenz der Kritik kam durch das Tian'anmen Massaker am 4. Juni 1989 zustande. Vor dem 4. Juni war trotz allem Aufruhr eine gewisse Anerkennung merkbar, da XU Bing im Gegensatz zu seinen gleichaltrigen Kollegen immerhin einen chinesischen Weg der Moderne gesucht hatte. Er ließ sich nicht von westlichen Einflüssen leiten und schaffte somit eine rein chinesische Version moderner Kunst. Durch den 4. Juni änderte sich das Bild. Die „irregeleiteten“ Studenten wurden nun als Resultat neuer Ideen XU Bings und des Westens gesehen. Mit der Schließung der China Avantgarde Ausstellung der '85 New Wave Art Movement Group in der Pekinger Kunstgalerie und der anschließenden Demonstration 1989 kam es mit dem Tian'anmen Massaker am 4. Juni 1989, zum Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Künstlern, Freidenkern, Studenten und der Regierung. Die folgende Zensur und Zerstörung des erst kürzlich neu gewonnenen Kulturguts stellten das Ende der offenen neuen Kunstära nach Mao dar. XU Bing wurde mit seinem *Book from the Sky* als einer der Verantwortlichen für die Bewegung, die am 4. Juni endete, gesehen und in der Folge bei Diskussionen als anfänglich hervorragender Künstler, der sich von westlichem Gedankengut verderben ließ, bezeichnet.²⁸⁹

In einem Artikel von YANG Chengyin, einem Professor der Zentralakademie, in „The Literature and Art Newspaper“ wurde XU Bing als Rädelsführer der Bewegung bezeichnet, da er mit seinem *Book from the Sky* all das verkörpere, was die Kunstbewegung so tragisch enden ließ.²⁹⁰ Weiters wurde XU Bing als bourgeois-liberal beschimpft, da seine Werke nicht von der breiten Masse verstanden wurden. Ein Argument, das im Zusammenhang mit der

²⁸⁸ Erickson 2002, S. 47.

²⁸⁹ XU Bings Freund der Kunstkritiker FENG Boyi informiert ihn über GU Yuans Kritik, der XU Bing früher sehr positiv gegenüberstand. XU Bing habe sich von einer Kunst für die Menschen zu neuen Ideen hin gewendet, geleitet von Profitgier und einem Drang zur Aufmerksamkeit sowohl im Lande, als auch im Westen. Mehr dazu in: Britta Erickson, Xu Bing, Words without meaning, meaning without words, Seattle 2001, S. 40-42.

²⁹⁰ *'I have always felt that when people do something, they cannot follow their subjective desires alone without taking objective laws into consideration. I have always felt that when people do something they must have a clear goal, for themselves, for others, for the people, for all mankind – to have no purpose at all is absurd and dissolute. If I am asked to evaluate the Book from the Sky, I can only say that it gathers together the formalistic, abstract, subjective, irrational, anti-art, anti-traditional... qualities of the Chinese New Wave of Fine Arts, and pushes the New Wave towards a ridiculous impasse. I am reminded of a Chinese idiom, „ghosts pounding the wall“. In the past, a traveller was walking in the midst of a dark night. When he lost his sense of direction and lost all reference points upon which he could rely to judge where he was, he spent the rest of the night walking in circles in the same spot. It was as if a ghost had built an invisible wall, making it impossible for [the traveller] to leave its confines. Can't we say that [the Book from the Sky] as well as the above mentioned non-expressive art is the phenomenon of „ghosts pounding the wall“ in human thinking, activity, and artistic creativity?... The essence of the Chinese New Wave of Fine Arts is to oppose the laws of art and to oppose society.'* YANG Chengyin über New Wave Movement und XU Bings *Book from the Sky*, in: Erickson 2001, S. 41.

Intention, die XU Bing verfolgt, an blanke Ironie grenzt, denn nicht nur die breite Masse, sondern niemand konnte die Schriftzeichen lesen. Im Zuge dieser Diskussionen fanden sich auch einige Fürsprecher von XU Bings Kunst wie DU Jian, Sekretär der Kommunistischen Partei der Zentralakademie. Er sah eine Auseinandersetzung mit der Moderne des Westens als unumgänglich an auf Chinas Weg in eine moderne Zukunft.²⁹¹

Als 2003 das *Book from the Sky* ein weiteres Mal in der China Art Gallery ausgestellt wurde, war die chinesische Gesellschaft einen bedeutenden Schritt vorausgeschritten. Es gab kaum kritische Reaktionen. Dies ist wohl nur oberflächlich ein Gewinn, denn es zeigt, dass sich die Betrachter jetzt entweder nicht mehr damit auseinandersetzen wollten, nicht mehr zugaben, dass sie die Zeichen nicht lesen können, da sie ja jetzt als gebildet galten, oder noch schlimmer, den Anreiz zur Kritik ignorierten.²⁹² Es erscheint, dass der Großteil der ersten Kritikwelle daher rührte, dass die meisten das Werk nicht verstanden, damit ist nicht die Unleserlichkeit der Zeichen gemeint, sondern das Unverständnis für eine grundsätzliche Aussage des Kunstwerks. Die vermeintliche Inhaltslosigkeit machte die Kritiker nervös. Konnte es Kunst sein, wenn es keinen Inhalt hat? Verstand man den Inhalt nicht? War es möglich, ein Kunstwerk Kunst zu nennen, wenn es keinen Sinn vermittelte?

Nach dieser starken Kritik entschied XU Bing schließlich 1990²⁹³ in die USA zu gehen. Er wurde von der Universität Wisconsin-Madison eingeladen ein Ehrenstipendiat anzunehmen. Dort angekommen, begann er sofort damit, seine erste Einzelausstellung *Three Installations by Xu Bing* zu planen. Sie wurde im zur Universität gehörenden Elvehjem Museum of Art von November 1991 bis Jänner 1992 präsentiert. Im Zuge dieser Ausstellung zeigte er *Five Series of Repetitions*, *Book from the Sky* und *Ghosts Pounding the Wall*.²⁹⁴ Ersteres entstand zwischen 1986 und 1987 und zeigt die unterschiedlichen Phasen des Gravierens eines Holzblocks, bevor man mit diesem Drucke anfertigen kann (Abb. 42, Abb. 43). Er machte einen Druck von jeder Phase, beginnend mit einem schwarzen Druck des unbearbeiteten Blocks und endend mit einem weißen „Druck“, der die vollkommen weggeschnittene ursprüngliche Oberfläche des Blocks symbolisiert. Auf einem großen Papier zeigt er somit die Entwicklung des Drucks, aus Nichts entsteht ein Bild und wird wieder zu Nichts.²⁹⁵ *Ghosts Pounding the Wall* (Abb. 44) ist ein Projekt mit seinen Studenten in China, das 1990

²⁹¹ Erickson 2001, S. 38-42.

²⁹² Smith 2005, S. 336.

²⁹³ In diesem Jahr schuf er auch seine Radierungen der großen Mauer, *Ghosts Pounding the Wall* und führte somit seine bisherige Arbeitsmethode zu seinen äußersten Grenzen. Mehr dazu in: Erickson 2001, S. 29.

²⁹⁴ Erickson 2001, S.47.

²⁹⁵ Erickson 2001, S. 27.

kurz vor seiner Abreise in die USA entstanden war. Wegen der von *Book from the Sky* ausgelösten harschen Kritik in Peking, die auch seine öffentlichen Befürworter traf, indem sie beispielsweise von Kunstkonferenzen ausgeschlossen wurden, verließ er Peking und verbrachte Mai und Juni 1990 an der Großen chinesischen Mauer. Mit Unterstützung vieler Helfer fertigte XU Bing einen Druck der Großen Mauer bei Jinshanling an, dem Symbol für Chinas uralte Bemühungen, sich gegen den Rest der Welt abzusichern. Seine Gruppe arbeitete insgesamt drei Wochen an dem 400 sq ft (~37m²) großen Steinabklatsch. Ein größerer Druck wurde wohl nie hergestellt. YANG Chengyi der sich selbst als Beschützer der moralischen Werte in der Kunst bezeichnete, hatte im Zuge seiner Kritik am *Book from the Sky* die Bezeichnung *Ghosts Pounding the Wall* für das Buch gewählt.²⁹⁶ Damit spielte er bewusst darauf an, dass auch zur Zeit der Kulturrevolution Konterrevolutionäre als Geister bezeichnet wurden. Um dieser Kritik entgegenzustehen adaptierte XU den Spottnamen auf sein neues Werk. Mit der Wahl dieses Titels bezeichnete er sich selbst als Geist, der an die Wand klopft. Das Klopfen an sich ist typisch für den Prozess des Steinabklatsches. Die Konnotation bei *Ghosts Pounding the Wall* ist eindeutig negativ. XU Bing spricht damit den hilflosen Nachklang der chinesischen Tradition durch Zerstörung der ureigenen Kultur an, wie auch die Ermordung all jener, die vom Regime nicht kontrolliert werden können.²⁹⁷

In Amerika setzte sich XU Bing weiterhin mit Schrift und Sprache auseinander, speziell auch mit dem Problem der Kommunikation und der Aussprache. Sein Werk *A,B,C,D,E,...* 1992, zeigt Holzblöcke mit chinesischen Zeichen, die an der Seite den zugehörigen englischen Buchstaben eingraviert haben (Abb. 45). Es handelt sich aber nicht um einen chinesischen Buchstaben, da es diese im Chinesischen, wie bereits gesagt, gar nicht gibt, sondern um jenes Schriftzeichen, das der korrekten Aussprache des Lateinischen am meisten ähnelt.²⁹⁸

Die 1990er waren in China eine schwierige Zeit für Künstler, die Kunstwelt beklagte vor allem die immer stärker werdenden westlichen Einflüsse. In der Zwischenzeit fasste XU Bing in den USA Fuß, was ihm wiederum Kritik aus der Heimat einbrachte: Er füge sich fremden Vorurteilen, um der westlichen Welt zu gefallen. Erst drei Jahre später, im Jahr 1993, kam er erstmals im Zuge der Recherche für sein Werk *The Post Testament* (Abb. 41) nach China zurück. Mit diesem Buch, seiner eigenen Version der Bibel, hat er das Konzept von *Book from the Sky* auf lateinische Buchstaben umgelegt, um den Effekt westlichen Betrachtern zugänglich zu machen. Zwar ergeben die Wörter Sinn, aber die Bücher sind dennoch inhaltslos. In der Aufmachung erinnert das *Post-Testament* an Bücher des 19. Jh.

²⁹⁶ Erickson 2001, S. 50.

²⁹⁷ Erickson 2001, S. 42-51

²⁹⁸ Smith 2005, S. 341.

mit goldverziertem Ledereinband, die Initialen sind daher mit gotisch anmutenden Formen im Stile der traditionellen Buchmalerei dekoriert. Der Inhalt, Passagen aus dem Neuen Testament, ist mit Auszügen aus dem US-amerikanischen Steuerrecht, aus zeitgenössischen Büchern und Pensionsbescheiden durchkreuzt. Diese Mixtur aus unterschiedlichsten Texten ist schwer lesbar, aber auch nie als zu lesend intendiert gewesen.²⁹⁹ XU wollte mit diesem Buch westlichen Betrachtern den Effekt von *Book from the Sky* näher bringen. Die erhoffte ähnlich starke Reaktion wie in China blieb aber aus. Erklärbar ist dies vielleicht dadurch, dass die Schrift in Europa und den USA keinen vergleichbaren Stellenwert hat wie die Kalligraphie in China. Mit seiner *Square Word Calligraphy* gelang sein Vorhaben, auch die westlichen Betrachter an die chinesische Kalligraphie heranzuführen schließlich.³⁰⁰ Er verzerrt englische Wörter in die Form eines Quadrates und schafft so eine starke Ähnlichkeit zu chinesischen Schriftzeichen. Erstmals hatte er die Idee einer Verbindung von chinesischen Zeichen und lateinischen Buchstaben 1987, zu Beginn seiner Arbeit am *Book from the Sky*. Mit *Book from the Sky Translation* plante er eine unleserliche Übersetzung der unleserlichen chinesischen Zeichen.

Bevor er mit seiner *Square Word Calligraphy* begann, kehrte XU Bing 1994 für sein Projekt *A Casestudy of Transference*, nach China zurück. Mit diesem Projekt regte er die Fantasie der Pekingener Kunstwelt an.

5.3.5.2 *A Casestudy of Transference*

Im Jänner 1994 stellte er seine Performance *A Casestudy of Transference* (Abb. 46, Abb. 45) im damaligen *Hanmo Kunstzentrum* in Peking aus.³⁰¹ XU Bing entwickelte die Ideen zu diesem Werk in den Jahren 1993-94. Ein männliches Hausschwein wurde mit Phantasie-Englisch bedruckt, ein weibliches mit erfundenen chinesischen Schriftzeichen. Die Buchstaben ähneln Tätowierungen. Für die Performance wurden die beiden Schweine in einen mit Büchern unterschiedlicher Sprachen ausgelegten Pferch gesperrt und beschnüffeln sich, bis am Ende der Eber die Sau bespringt. Sie geben sich in der Folge ihren tierischen Trieben hin. Diese Performance wurde nur einmal, am 22. Jänner 1994, vor einem geladenen kleinen Publikum ausgeführt, denn zu große Werbung und Aufmerksamkeit hätte dem *Hanmo Kunstzentrum* Schwierigkeiten bereitet. In der Folge wurde nur die Videodokumentation gezeigt. Sie beinhaltet die Suche nach den richtigen Schweinen, ihre Vorbereitung, die Performance selbst und die Reaktionen des Publikums. Es war XUs erstes

²⁹⁹ Smith 2005, S. 342.

³⁰⁰ Erickson 2001, S. 54.

³⁰¹ Smith 2005, S. 344.

Projekt mit Tieren.³⁰² XU Bing hatte durch die auf dem Land verbrachten Jahre eine gewisse Kenntnis in der Schweinezucht erworben. Dennoch war dieses Projekt, dessen Erfolg allein auf der Wahl der richtigen Schweine kurz vor dem Paarungsinstinkt beruht, ein langer Prozess. Im Vorfeld musste er lange Untersuchungen anstellen, um die passenden Schweine zu finden, da diese auf den Punkt der Performance paarungswillig sein mussten, und auch bereit, sich vor einer Zuschauermenge miteinander zu paaren.

XU Bing konfrontiert das Publikum mit einer Performance, die zunächst plakativ und klar verständlich erscheint. Die Frage nach dem Sinn dieser Aktion löste jedoch eine gewisse Unsicherheit in den Reihen der Zuschauer aus – ein mit westlichen Lettern bedrucktes Schwein bespringt eine mit chinesischen Schriftzeichen bedruckte Sau. Auf den ersten Blick kommt bei dem chinesischen Betrachter einerseits der alte Unmut über die Kolonialisierung Chinas durch den Westen auf. Das männliche Schwein, bedruckt mit Phantasie-Englisch, scheint das weibliche Schwein im Zuge des sexuellen Akts zu unterwerfen.³⁰³ Andererseits schimmert auch wieder eine versöhnliche Note der Völkerverständigung durch. Die beiden Schweine als Vertreter zweier Schriftkulturen treten die vergangene Literatur (Kultur) mit Füßen und kopulieren auf ihr. Ein Bild, jedoch das möglicherweise auch ein Hinweis auf jedes Machtregime und dessen Umgang mit Kulturgut ist. Der kommunistische Gedanke, weg vom Individuum, hin zu einer einheitlichen Gesellschaft, ist hier darauf reduziert, dass niemand mehr Zugang zur alten chinesischen Kultur erlangen kann. Ebenso wie Schweine stört die Kultur den Menschen weder beim Essen, noch beim Schlafen oder beim Geschlechtsakt. Aber was unterscheidet uns dann noch von ihnen?

*'people and pigs are completely the same, except culture has changed people'*³⁰⁴

Dieser Kommentar XU Bings zu seinem Werk unterstützt die Theorie, dass er die Menschen, denen ihre Kultur verboten wird, mit Schweinen gleichsetzt. XU Bing reflektiert mit diesem Werk wieder die Kulturverhinderung des kommunistischen Regimes.

Die Dekonstruktion findet ähnlich wie bei der Arbeit *Book from the Sky* durch falsche chinesische und westliche Zeichen statt, wird aber durch das Benutzen der Schweine anstelle von Papier intensiviert. XU Bing geht hier einen Schritt weiter, er dekonstruiert nicht nur die Schrift, sondern er trägt auch jedwede Kultur selbst zu Grabe. Die Kombination von

³⁰² Erickson 2001, S. 62-63.

³⁰³ Rahman-Steinert 2004, S. 54, 55.

³⁰⁴ XU Bing in einem Interview mit Glenn Harper im Oktober 1994, in: Glenn Harper, *Conversations on Sculpture*, Oakland Museum of California, Oakland 2007, S. 124-131.

lateinischen Buchstaben und chinesischen Zeichen erlaubt sowohl westlichen als auch chinesischen Betrachtern den Zugang zu diesem nicht ganz unproblematischen Werk. *A Case study of Transference* scheint jede Subtilität zu fehlen.

Nach seiner Migration in die USA war diese Performance sein erstes Projekt in China. Möglicherweise verstärkte die Kränkung, die er durch harsche Kritik an seiner Arbeit 1989 und 1990 in China erfahren musste, seine Ausdrucksform. Aus dieser ersten erfolgreichen Kombination des Englischen mit dem Chinesischen entwickelte XU Bing mit Freunden in Peking die Idee zu einem Wörterbuch aus fingierten Zeichen. Daraus entstand die Idee zu seinem nächsten großen Werk: *Square Word Calligraphy*.

5.3.5.3 Square Word Calligraphy

Mit diesem Projekt unternimmt XU Bing eine Verschmelzung von chinesischer Schrift und lateinischen Buchstaben. Die englischen Wörter und Begriffe sollen optisch chinesischen Schriftzeichen so ähnlich wie möglich sehen. Er erzielt diese Ähnlichkeit, indem er lateinische Buchstaben durch Streckung und Verformung innerhalb der Fläche eines Quadrates schreibt (Abb. 49). Durch das Befolgen der traditionellen Regeln, beispielsweise der Reihenfolge der Strichsetzung, wirken die an sich lateinischen Buchstaben den chinesischen Zeichen noch ähnlicher. Zwischen 1999 und 2004 entstanden, verwendet er die *Square Word Calligraphy* in verschiedenen Formen. Ab 1994-96 installierte er sie bevorzugt als *An Introduction to New English Calligraphy* (Abb. 50) mit Tischen, Stühlen, Sitzpolstern, Schreibgerät, Kopier- und Vorlagenbücher, Wandtafel und Videogeräten in einem Klassenzimmer. Der Besucher wird aufgefordert, als Schüler am Tisch den Anweisungen des Videos und der Lehrbücher zu folgen, um so eine Einführung in diese Schrift zu bekommen. Die Scheu vor Fremdem wird durch das eigene Mitarbeiten überwunden. Nicht nur die Schreibweise, sondern die gesamte Sitz- und Pinselhaltung nach überlieferter chinesischer Tradition werden korrekt unterrichtet. Die genutzten Anleitungsbücher, anhand derer die acht Grundstriche und in der Folge die erfundenen Zeichen geübt werden, ähneln zur Gänze den traditionellen Übungsbüchern. Der Schüler, in diesem Falle der Besucher, schreibt die vorgegebenen Zeichen nach und erst in diesem Prozess wird klar, dass es sich um englische Wörter handelt (Abb. 51). Durch die Übung hilft XU Bing den Betrachtern, gewohnte Denk- und Sehgewohnheiten zu durchbrechen. Es ist nicht immer der erste Eindruck der endgültig richtige, genau wie hier die chinesischen Zeichen sich bei genauerer Betrachtung als eine lateinische Schriftvariante entpuppen.

Später wurde XU Bings Kalligraphie in ein Computerprogramm umgeschrieben. So kann der Besucher beliebige Wörter eingeben und sie sich in *Square Word Calligraphy* ausdrucken lassen. Begleitet wird die Installation von einer Schrifftafel XU Bings, die er 1999/2000 gefertigt hat. Sie zeigt mehr als 1000 deutsche Familiennamen, geschrieben in Square Word Calligraphy.³⁰⁵

In der westlichen Kunstwelt fand dieses Werk großen Anklang, im Jahr 1999 gewann XU Bing damit auch den MacArthur Preis.³⁰⁶ Die positive Resonanz in den USA konnte aber nicht die Reaktionen Chinas überstimmen. WANG Nanming hielt beispielsweise fest:

*[...] Allowing Westerners to use calligraphy brushes to write English calligraphy is nothing more than Chineseness made into a game of sorts. This kind of contrived classicism not only fails to directly address issues in the West, but is also far removed from China's contemporary situation.*³⁰⁷

Trotz vieler negativer Kritiken aus China blieb XU Bing bei manchen hoch angesehen. Speziell chinesische Künstler und Kunstkenner, die ebenso in den USA lebten, waren von ihm angetan.³⁰⁸

Für XU Bing war dieses Projekt zweierlei, einerseits wollte er Außenstehenden einen Einblick in die Welt der Kunst chinesischer Kalligraphie gewähren, andererseits ist ihm das Niederreißen von Barrieren zwischen Kulturen bereits seit Beginn seiner Arbeit ein großes Anliegen gewesen. Schon für sein *Book from the Sky* plante er eine Übersetzung und verwendete in späteren Projekten meist auch eine Version mit lateinischen Buchstaben.³⁰⁹

XU Bing hat durch die Erfindung seiner „Schrift“ neben dem Effekt eines scheinbaren kulturellen Dialoges immer auch die Möglichkeit, durch die Verwendung ausgewählter Texte, wie beispielsweise den Weisheiten Maos bei der Schau des Langen Marsches 2002³¹⁰, durch Einsatz dieser Pseudoschrift eine versteckte Kritik an den Vereinfachungen oder dem leichten Wegen der Kulturausübung anzubringen.³¹¹ Für diese Ausstellung designte XU auch das Logo in seiner Square Word Calligraphy (Abb. 52). In einem Klassenzimmer in der

³⁰⁵ Im Zuge der Ausstellung „Zeitwenden – Rückblick und Ausblick“ im Kunstmuseum Bonn 1999/2000, hat XU diese Tafel geschaffen. „Your Surname Please“ gibt über 1000 deutsche Familiennamen wieder. Zumindest im deutschsprachigen Raum wird die Tafel immer zusammen mit den Computern gezeigt.

³⁰⁶ Smith 2005, S. 351.

³⁰⁷ WANG Nanming über Square Word Calligraphy, in: Why we should criticize XU Bing's English Calligraphy and Acknowledge Liu Chao's Machine Calligraphy, Chinese-art.com, Vol.4, April 2001.

³⁰⁸ Smith 2005, S. 316-317.

³⁰⁹ Smith 2005, S. 313.

³¹⁰ Kuratiert von LU Jie, dem Kurator und Direktor der „Long March Foundation“ in New York.

³¹¹ Smith 2005, S. 312-313.

ehemaligen Militärakademie in Jiangwutang von ca. 1910 stellt er rote Spruchbänder mit Leitsprüchen Maos wie „*Long Live the Long March*“ und „*Marchers of the World Unite*“, in Square Word Calligraphy geschrieben, aus. Zwischen diesen Spruchbahnen ist XU Bing in einem Video zu sehen. Von seinem New Yorker Atelier aus unterrichtet er auf diesem Wege die Anwesenden in seiner Kalligraphietechnik. Die Anweisungen wurden anhand ausgelegter Übungsbücher befolgt und geübt.³¹² Über 50 Jahre nach dem Ereignis plündert XU Bing geradezu Maos Doktrin, und dies noch dazu im Namen der Avantgarde, eine Bewegung, die Mao verachtete. Die Leitsprüche Maos, der so erpicht war, China als eigenständiges, teils vom Westen distanziertes Land zu positionieren, in einer westlichen, gar verballhornenden Version der chinesischen Kalligraphie zu schreiben, ist ein kritischer Ansatz, der selbst zu dieser Zeit in China nicht so leicht Anklang fand. Die Ausstellung fand an unterschiedlichen Stationen des originalen Marsches statt und XU Bings Kalligraphie wurde von der Landbevölkerung nicht als die Verformung englischer Worte, die sie ist, erkannt. Die meisten dachten eine alte Schrift vor sich zu haben und fürchteten sich davor Blöße zu zeigen, wenn sie eingestanden die Sprüche nicht lesen zu können. Aus diesem Grund wurde XUs Beitrag zu dieser Ausstellung zumeist als alltäglich und nicht modern von den Besuchern abgelehnt.³¹³ Für Ausländer waren die Zeichen sicher eher lesbar und somit zugänglicher, als für Chinesen selbst. Somit hat XU Bing zwar sein Ziel erreicht, dem Betrachter aus dem Westen ein kleines Stück der Kultur Chinas näher zu bringen, seine eigenen Landsleute aber blieben auf der Strecke. Der zweite künstlerische Lange Marsch hatte viele Gründe, vor allem wollte man diese für die sozial-politische Geschichte Chinas derart ausschlaggebende Reise noch einmal aufarbeiten.³¹⁴ Die zeitgenössischen Künstler wollten sich in der Art einer postmodernen Intervention wieder mit den Menschen verbinden. XU Bings Kunst ist in vielerlei Punkten sehr eng mit dem „*Neuen Langen Marsch*“ verbunden. Ab den 1990er Jahren gehört die Idee, die Kunst zu den Menschen zu bringen, zum Bestandteil von XU Bings Werk, das war auch für die Veranstalter dieses Ereignisses ausschlaggebend. Die Geschichte des Langen Marsches hat XU Bing stark beeinflusst und ihn zu dem Künstler gemacht, der er heute ist. Er war noch von den Änderungen Maos in der Kunstwelt, nach dessen Reden in Yan'an, beeinflusst, da er Mitte der 1960er zu malen begann.³¹⁵

³¹² Smith 2005, S. 313-316.

³¹³ Smith 2005, S. 314.

³¹⁴ Smith 2005, S. 312.

³¹⁵ Smith 2005, S. 313.

XU dekonstruiert die chinesische Kalligraphie durch ihre Umwandlung in ein fremdes Alphabet. Er behält bewusst traditionelle Elemente bei, wie die formalen Grundsysteme der Kalligraphie und die Sitz- und Pinselhaltung, auch die Hinführung zur Schrift geschieht auf dem üblichen chinesischen Weg, indem der Schüler erst die Grundstriche übt. Aber schafft XU dem westlichen Betrachter allein durch bewusste Präsenz traditioneller Elemente eine Möglichkeit dazuzugehören? Kann auch er in diesem Moment kalligraphieren? Denn XU konzentriert sich nicht darauf, dem Schüler tatsächlich chinesische Kalligraphie beizubringen, sondern er reduziert die Schulung auf ihren mechanisch meditativen Charakter. Durch die Einhaltung der Sitz- und Pinselhaltung wird der Schüler dem Aspekt chinesischer Meditation näher geführt. Im Vergleich zu bisher behandelten Künstlern wie ZHANG Huang und SONG Dong sind XU Bings Inspirationsquellen in der eigenen Tradition zwar klar erkennbar, aber die *Square Word Calligraphy* nimmt auch westliche Kulturentwicklungen wahr: Die genial einfache Buchstabenschrift des Abendlandes. Mit nur 26 Buchstaben und einigen wenigen Zusätzen, lässt sich jeder Laut, jedes Wort schreiben, statt mit tausenden von Schriftzeichen. Abgesehen von der Nutzung der englischen Sprache ist auch wiederum der Grundgedanke Derridas zu finden. XU findet durch diesen Ansatz einen neuen Zugang zum meditativen Charakter westlicher Kalligraphie.

XU Bings Arbeiten mit Kalligraphie lösten weit mehr Entrüstung aus als sämtliche andere Avantgarde-Bewegungen dieser Zeit. Diese spielten teils mit Verstehen und Nichtverstehen, aber keiner dieser Künstler wagte sich so weit vor wie XU Bing mit seiner Dekonstruktion der Kalligraphie in Gestalt seiner *Square Word Calligraphy*. Beginnend mit *Book from the Sky* löste er einen Affront aus, der lange Zeit anhält.³¹⁶ Zwischen *Book from the Sky* und *Square Word Calligraphy* liegt viel Zeit und an der Ausführung und Intention lässt sich eine Veränderung in XU Bings Einstellung zur Schrift erkennen. Die frühen Arbeiten zeigen, dass er Sprache als frustrierend und überwältigend empfindet, in den späteren sieht er die Sprache als eine Kraft an, die es ermöglichen kann, die unterschiedlichen Kulturen zu vereinen.³¹⁷

5.3.5.4 Landscripts

Mit fünf weiteren Künstlern trat XU Bing 1999 im Auftrag des Kiasma Museums für Zeitgenössische Kunst in Helsinki eine Reise nach Nepal an. Es sollte im Zuge der Reise eine Arbeit geschaffen werden, in der sich die gemachten Erfahrungen widerspiegeln, mit Fremden in ein unbekanntes Gebiet zu reisen, zum Tourist zu werden.

³¹⁶ Smith 2005, S. 315.

³¹⁷ Erickson 2001, S. 55.

Bereits Jahre vor diesem Auftrag hatte XU Bing die Idee, Landschaften allein durch Schriftzeichen wieder zu geben. Vorbild ist hier GU Gan, der bereits in den 1970er Jahren begonnen hatte, mit Schriftzeichen zu malen.³¹⁸ XU Bing griff im Zuge seines Projektes diese Idee auf und hielt die Eindrücke der Reise in ausschließlich mit Schriftzeichen gemalten großformatigen Landschaftsbildern fest (Abb. 53). Dies geschah, indem er den Wald mit dem Schriftzeichen für Baum, Hain oder Wald zeigte, Berge mit dem Zeichen für Berg, Gestein mit dem Schriftzeichen für Stein, und Bäche mit dem Zeichen für Wasser. Dadurch vereinte er Kalligraphie und Malerei, gleichsam auf einer Reise in die Vergangenheit chinesischer Schrift. Sie sind als einzelne Schriftzeichen lesbar in ihrer Sprache der Landschaftsdarstellung.³¹⁹ Mit dieser Methode nutzt er die ursprüngliche Bildhaftigkeit der kalligraphischen Zeichen. Sowohl ihre weite Bedeutungsspanne, wie auch die Ästhetik der Zeichen selbst, die im Landschaftszusammenhang kleine kalligraphische Kunstwerke bleiben, sind in *Landscripts* dekonstruiert. Jedoch dekonstruiert er hier durch die malerische Anordnung das klassische Schriftbild. Er orientiert sich an Stilmitteln der kalligraphischen Moderne, indem er sich auf die Benützung von Tusche auf Reispapier beschränkt. XU Bing verzerrt die Zeichen nicht, wie es GU Gan in seinen Arbeiten tat, sondern ordnet sie gemäß dem darzustellenden Objekt an. Er malt ganze Landschaften mit einzelnen kalligraphierten Schriftzeichen. Daher werden auch Erinnerungen an die Ursprünge der Schrift in China, die Piktogramme, wach.

³¹⁸ Barrass 2002, S. 30.

³¹⁹ Rahman-Steinert 2004, S. 67.

6. Fazit

Basierend auf den erarbeiteten Erkenntnissen soll versucht werden, die anfänglich gestellten Forschungsfragen zu beantworten: Wie groß ist der Einfluss der europäischen Dekonstruktionstheorie auf die chinesische Kalligraphie? Woher nehmen die Künstler ihre Inspiration für die Dekonstruktion? Was ist nach der Ära Mao und dem westlichen Einfluß auf die Kalligraphie an Tradition geblieben?

Der Einfluss dekonstruktivistischer Kunsttheorien, z.B. jener von Jacques Derrida auf die Schriftkunst Chinas ist bei den behandelten Künstlern deutlich geworden. Sie alle haben durch ihre Ausbildung an den Universitäten, durch Besuche im Ausland oder durch Literatur Einflüsse aus der westlichen Kunstwelt aufgenommen, auch wenn sie diese Inspiration nicht immer in gleichem Maße verbal offenlegen. Dennoch scheint, da sie einerseits die chinesische und andererseits die europäische Dekonstruktion für sich nutzen, die eigene Vergangenheit als Inspirationsquelle zu dienen. Ein prinzipieller fundamentaler Unterschied zwischen dem europäischen und chinesischen Verständnis des Dekonstruktivismus hat sich im Laufe meiner Arbeit mit chinesischen Künstlern gezeigt. Die Dekonstruktion ist in Europa und den USA hauptsächlich negativ konnotiert. Auch wenn Philosophen wie Derrida und Heidegger mehrmals in ihren Schriften betonen, dass sie keine Verdammung des Alten anstreben, sondern einen neuen Weg finden möchten, um dessen Reflektion zu ermöglichen, bleibt ein negativer Beigeschmack erhalten. Ganz im Gegenteil dazu ist in China die De- und Rekonstruktion ein positives Moment. Die Wandlung an sich ist in Theorien des Daoismus und des Buches der Wandlungen tief verwurzelt und wird als Grundlage des eigenen Weltbildes angesehen. Darauf basierend haben sich die Künstler mit ihrer Kultur und Schrift beschäftigt und sie einer sehr persönlichen, nur individuell erklärbaren Wandlung unterzogen.

Auch wenn in der Geschichte der Kalligraphie dekonstruktive Tendenzen, wie durch die wilde heterodoxe Kursivschrift während der Ming Zeit, schon vorhanden waren, hat es eine Dekonstruktion im Ausmaß der behandelten modernen Werke vor Mao nicht gegeben. Als Auslöser der Dekonstruktion in der Kalligraphie kann daher bei den Künstlern die Ära Maos gelten.

Er hat nicht nur durch seine Eingriffe in die Kultur, sondern auch durch die eigene Kalligraphie für ästhetische Anstöße gesorgt, und einen Weg aufgezeigt, in welchem die Schriftkunst frei von traditionellen Normen genutzt werden kann. Andererseits sorgte er

durch seine destruktiven Machtbestrebungen für ein kulturelles Vakuum, das die Künstler für sich fruchtbar machen konnten. Nach seinem Tod und der Verhaftung der Viererbande kam es unter den Künstlern zu einem Aufatmen wodurch auch in der Kalligraphie nach Methoden gesucht wurde, die Schrift von der propagandistischen Altlast des kommunistischen Regimes zu befreien. Eine der verbreitetsten Methoden war die Sinnentleerung: Unbeständige, unleserliche und kulturübergreifende Kalligraphie dient jetzt der Bereinigung von Maos Ideologie. GU Wenda und XU Bing erreichen durch ihre Arbeit mit unleserlicher Kalligraphie einen Schulterchluss der Betrachter, da die Schriftzeichen sowohl für Chinesen als auch für Nicht-Chinesen unleserlich bleiben. Durch das Aufzeigen der Wege für die Globalisierung, wie durch *Square Word Calligraphy* oder *united nations*, zeigen die Künstler einen möglichen Weg in die Zukunft, ein gemeinsames Respektieren und Verstehen der jeweiligen Kulturen.

Die Ausmerzung der chinesischen Bourgeoisie, die auf Grund schmerzlicher Erfahrungen mit der Monarchie zunächst vom Volke befürwortet worden war, hatte einen anfänglich nicht bedachten Nebeneffekt: Was bleibt, wenn alle Traditionen über Bord geworfen werden? Wie sind die entstandenen Lücken zu füllen?

Diese Fragen mussten geklärt werden. Da es sich um laufende Prozesse handelt, ist nicht zu beantworten, wohin die Entwicklung führt. Aber es gibt zwei Tendenzen: Eine ist der Versuch wieder an die frühen Meister anzuschließen, die zweite ist eine kritische Auseinandersetzung mit der bisher ausgeübten Kalligraphie und dem Wesen der chinesischen Schrift. Durch die Beschäftigung mit chinesischer Avantgardekunst wurde notgedrungen das Augenmerk in dieser Arbeit auf letztere gelegt. Auch wenn die behandelten Künstler die Dekonstruktion sehr unterschiedlich einsetzen, eint sie dennoch eine gemeinsame Idee: Die persönliche Freiheit, sich künstlerisch ausdrücken zu können und all das beitragen zu dürfen, was sie als wichtig empfinden. So gibt es zwar klare Unterschiede in der Ausdrucksform, WANG Nanming ist beispielsweise gegen die kalligraphische Tradition und SONG Dong versucht ganz im Gegenteil in der traditionellen Übung einen Weg zu seiner chinesischen Identität zu finden. Allen gemein bleibt jedoch die Neudefinition der Tradition, der Versuch einer Verarbeitung der eigenen Vergangenheit und der Blick auf eine völkerverbindende Zukunft in Freiheit.

7. Abstract (Deutsch/Englisch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Tendenzen der Dekonstruktion in der chinesischen Kalligraphie der Moderne. Es konnte gezeigt werden, dass Mao Zedong mit seiner Einstellung zur klassischen Kalligraphie und Bildung in China einen großen Einfluß auf die weitere künstlerische Entwicklung genommen hat. Fußend auf der theoretischen Einführung zur Dekonstruktionstheorie Derridas und dekonstruktivistischer Tendenzen im alten China wurde versucht, anhand der Ausarbeitung einiger ausgewählter und für die Kalligraphie besonders prägnanter Künstler und ihrer kalligraphischen Arbeiten diese Theorien zu bestätigen. In dieser Analyse zeigte sich, dass viele Inspirationen der Künstler aus der eigenen Tradition kommen. Dennoch ist auch offensichtlich geworden, dass starke Einflüsse aus den philosophischen und den künstlerischen Theorien Europas entstammen. Denn an den Universitäten wurde nach dem Regime Maos und vor dem Massaker am Tian'anmenplatz 1989 nachweislich den Künstlern ein gewisser Zugang zu europäischen Kunsttheorien möglich gemacht. Sie behandeln somit sowohl ihre eigene Geschichte und Erfahrungen mit Maos Regime, wie auch kulturelle kalligraphische Aspekte und europäische Ideen. Die Frage nach der eigenen Identität, die durch die Gleichmacherei und Nivellierung eines kommunistischen Regimes und dessen Umgang mit der Kalligraphie und der eigenen Kultur in Mitleidenschaft gezogen worden war, trieb Künstler dazu an, sich in dekonstruktiven Formen der Kalligraphie auszudrücken.

The present paper explores tendencies of deconstruction in modernist Chinese calligraphy. It could be shown that Mao with his attitude towards classical calligraphy and education in China had large influence on the further artistic development. The theoretical introduction to Derrida's theory on Deconstruction and deconstructivist tendencies in Old China formed the basis for an attempt to prove this theory by elaborating on several selected artists who are especially important for calligraphy and on their calligraphic works. Analyses showed that much inspiration for the artist arises from own tradition. However, it also showed that philosophical and artistic European theories proved a strong influence. For, following Mao's regime and prior to the massacre at Tian'anmen Square in 1989, artists were verifiably given a certain access to European art theories. They therefore treat their own history and their experiences with Mao's regime as well as cultural calligraphic aspects and European ideas.

Artists were motivated to express themselves in the deconstructive forms of calligraphy by the question for an own identity, which had been affected by the egalitarianism and levelling of a communist regime and its treatment of calligraphy and the own culture.

8. Abbildungen



Abb. 1: Schrifttypen, Siegelschrift, Kanzleischrift, Regelschrift, Halbkursivschrift, Kursivschrift.



Abb. 2 Die Wörter Mountain, Water, Sun, Moon, Man, Horse, Tiger und Ox, in den wichtigsten Schriftarten.

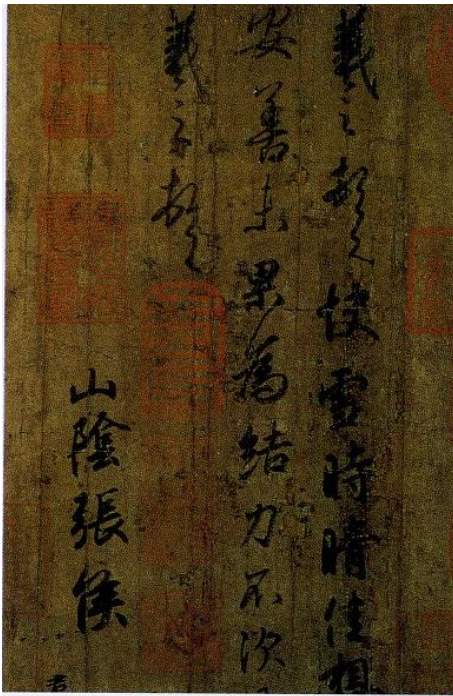


Abb. 3: WANG Xizhi, Detail von *Clearing after Snowfall*.



Abb. 4: JIN Nong, *Plum Blossom*, Hängerolle 1761, Tusche auf Papier 115.9 cm hoch,



Abb. 5: Das kleine Rote Buch, deutsche Version.



Abb. 6: WANG Zhuda, *Mao Zedong Thoughts are the Pinnacle of Contemporary Marxism and Leninism* 1968.



Abb. 7: Mao Zedong, offizielles Portrait.



Abb. 8: Mao, Mount Liupan, Shanghai Flughafen.

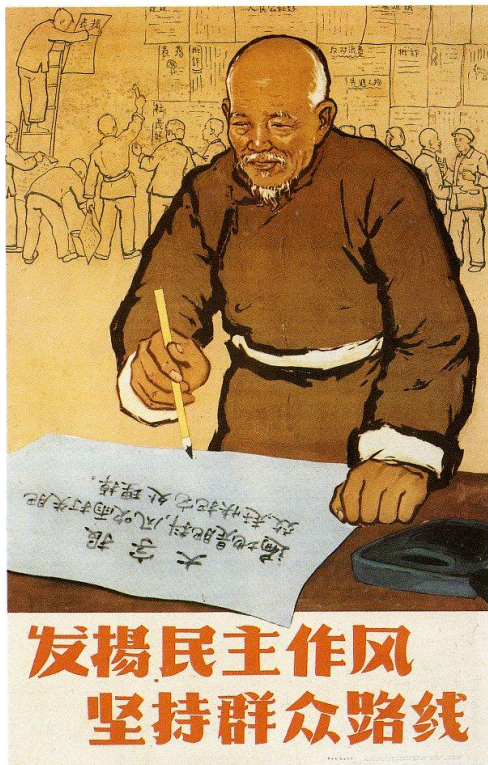


Abb. 9: Propaganda-Poster schreiben, Poster.

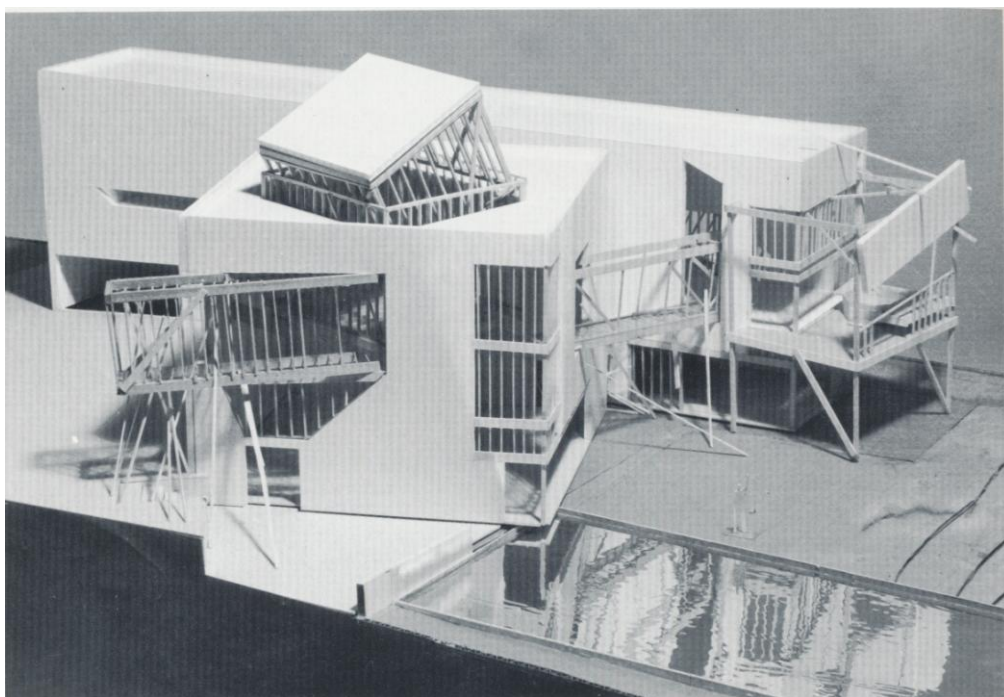


Abb. 10: Frank O. Gehry, Modell von Familien-Haus, 1978 Santa Monica, Kalifornien.



Abb. 11: Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled* (Apollinaire emailliert), 1916-17.



Abb. 12: Beispiel für Huaisus wilde Kursivschrift.

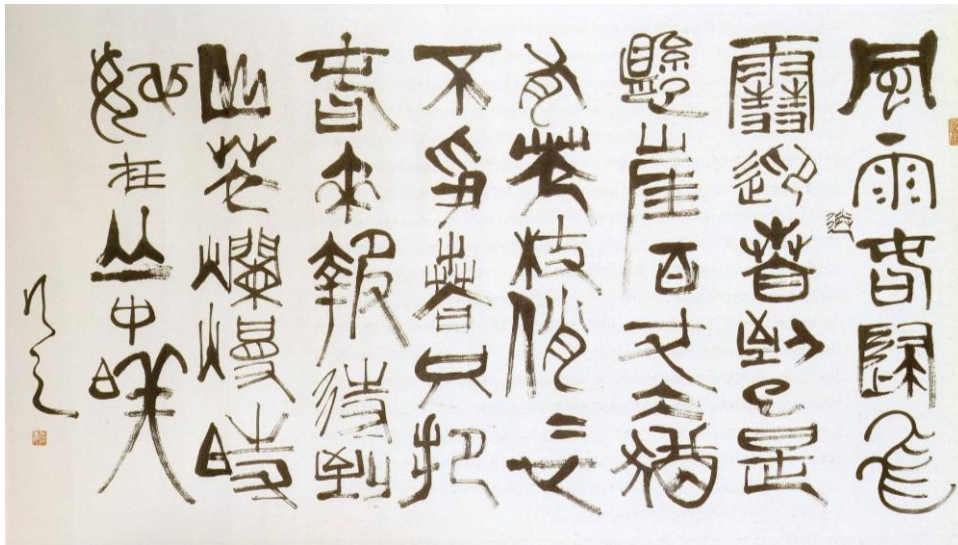
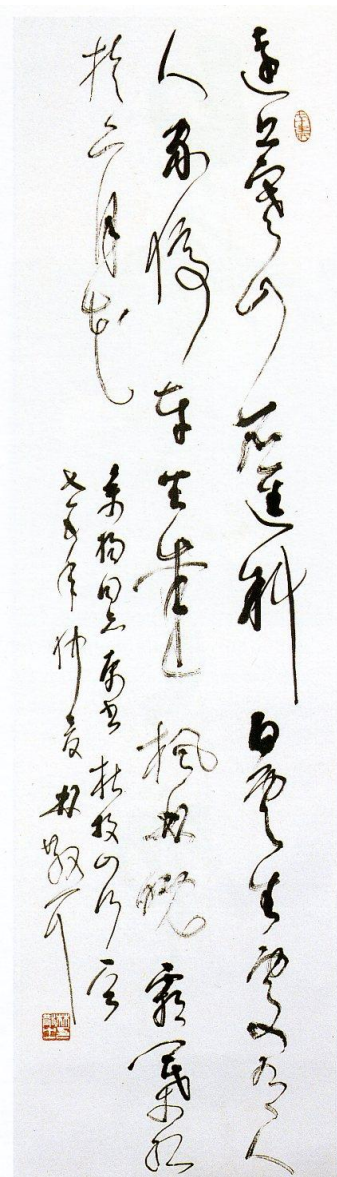


Abb. 13: ZHANG Zhengyu, *Ode to a Plum Blossom*, Gedicht von Mao, neu geschrieben von ZHANG Zhengyu, frühe 1970er.



A slanting, stony path rises far up
the chilly hill
To where men live amidst the fleecy
Clouds.
I stop my carriage to admire the maple
Grove at dusk.
Whose frozen leaves are redder than
the flowers of early spring.

Abb. 14: LIN Sanzhi, *Going up to the Hill* von Du Mu, 1975.

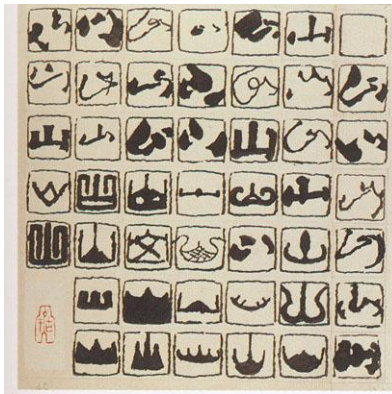


Abb. 15: GU Gan, *Mountains*.



Abb. 16: ZHANG Huan, *Pilgrimage – Wind and Water*, Performance, New York 1998.



Abb. 17: Parinirvana-Darstellung des 15. Jh., Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Farbe auf Seide.



Abb. 18: Zhang Huan 1/2, Fotografie, 1998.



Abb. 19: Sitzender abgemagerter Boddhisattva, flankiert von Göttern und Anbetern.



Abb. 20: Zhang Huan, *Family Tree*, Fotografie, 2000.



Abb. 21: Wang Nanming, *Black Series*, Tusche auf Papier, späte 1980er.

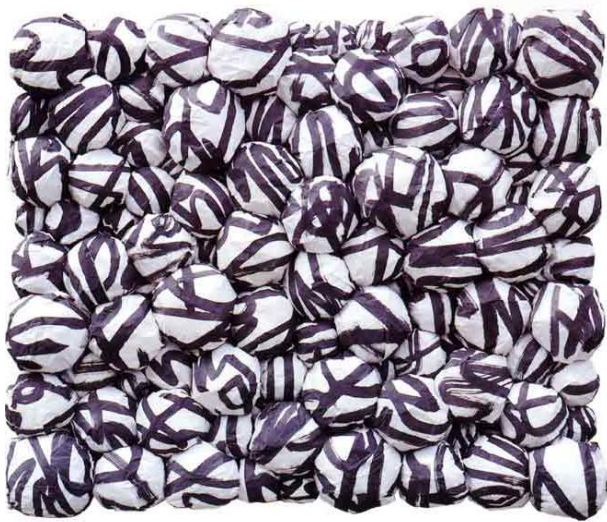


Abb. 22: WANG Nanming, *Shufa Balls*.



Abb. 23: WANG Nanming, *Shufa Balls*.



Abb. 24: Wang Nanming, *Balls Furniture*, 2000.



Abb. 25: SONG Dong, *Waste Not*, Installation, 2008.



Abb. 26: SONG Dong, *Writing Diary with Water*, Fotografie, 1995-



Abb. 27: SONG Dong, *Mit Wasser Tagebuch schreiben*, in der Ausstellung *Living in Time*, Berlin, 1995 – 2001.

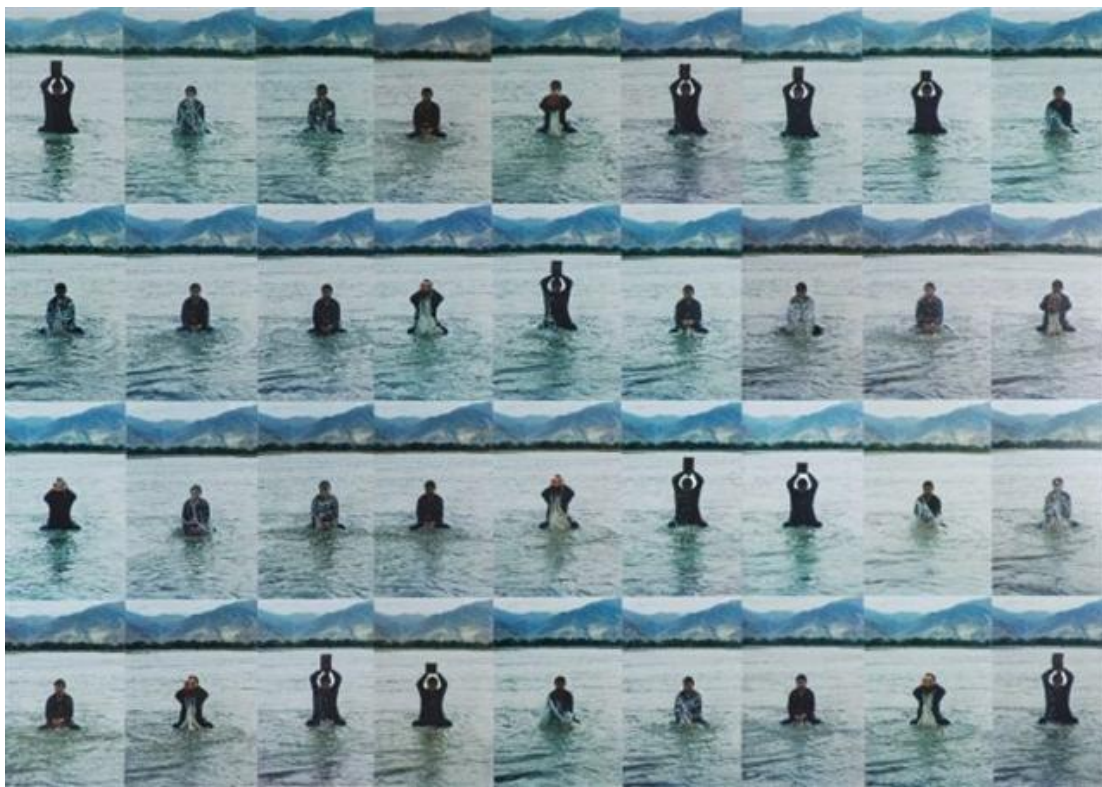


Abb. 28: Song Dong, *Water Seals* oder *Stamping the Water*, im Fluss Lhasa, Fotografie, 1996.



Abb. 29: Gu Wenda *Pseudoscripts* Figure 3. Wenda Gu, Pseudo-Seal Script in Copybook Format, 1984.



Abb. 30: GU Wenda, *The Myth of Lost Dynasties – Form A: Flying Pseudo-Characters in Landscape* (# A-2: Free Expression), Tusche auf Papier, 1996-97.



Abb. 31: GU Wenda, *United Nations: Babble of the Millennium*, Installation, 1999



Abb. 32: GU Wenda, *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*, 1993-2005.

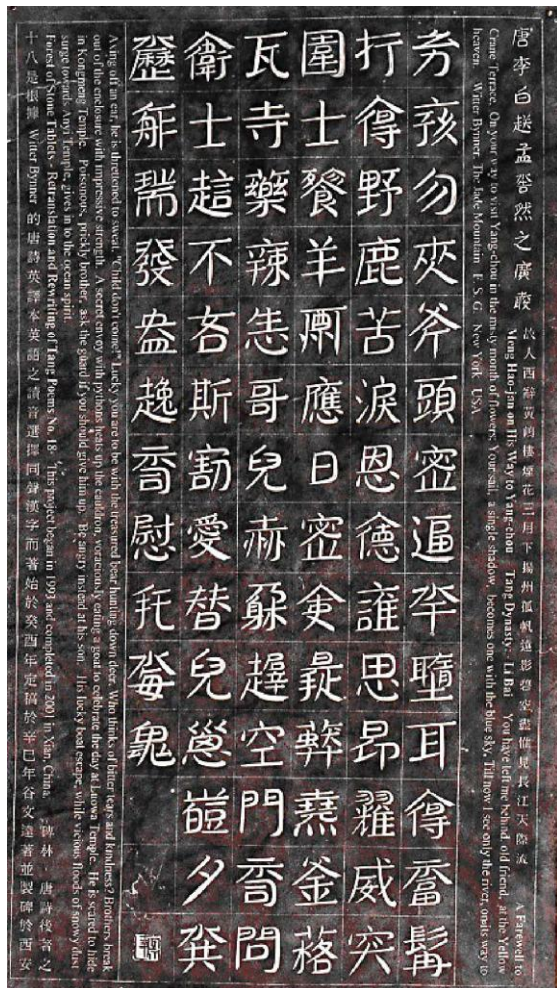


Abb. 33: GU Wenda, *Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry, Number 18*, auf jade ink stone, 2001.



Abb. 34: GU Wenda, *Neon Calligraphy Series: Bai Hua qi Fang*, Lichtinstallation, 2004.



Abb. 35: Wenda Gu, *Cultural Transference --- A Neon Calligraphy Series: fu lai jia mou*, Lichtinstallation, 2004.

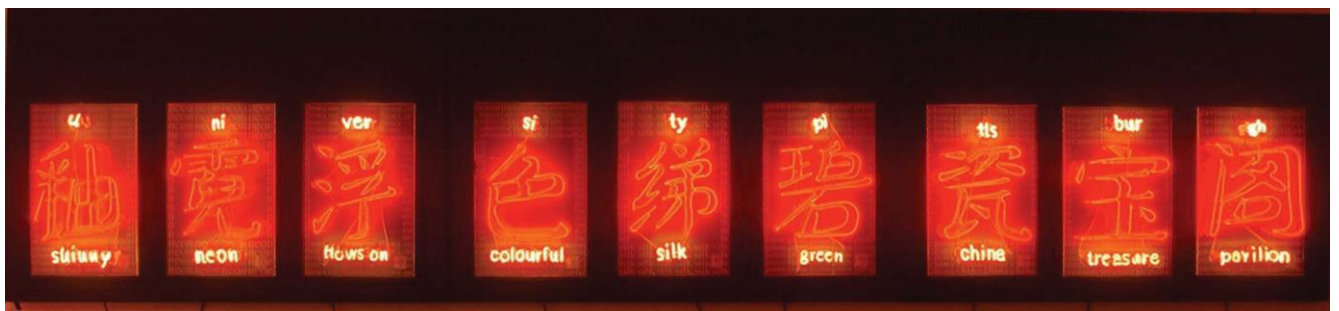


Abb. 36: Wenda Gu, *Cultural Transference --- A Neon Calligraphy Series: University of Pittsburgh (The Poem of the University of Pittsburgh)*, Lichtinstallation, 2004.

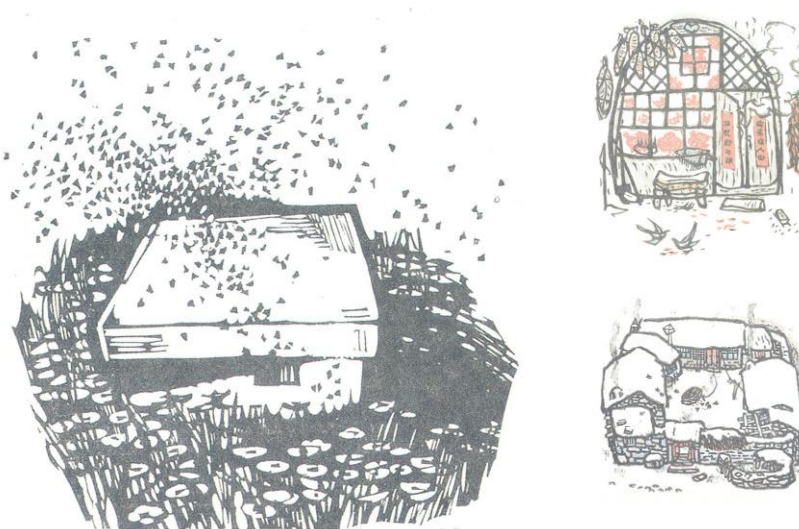


Abb. 37: XU Bing *Hüttenbilder*, Entstanden aus seiner Erinnerung der Zeit in Huapen. Späte 1970er.

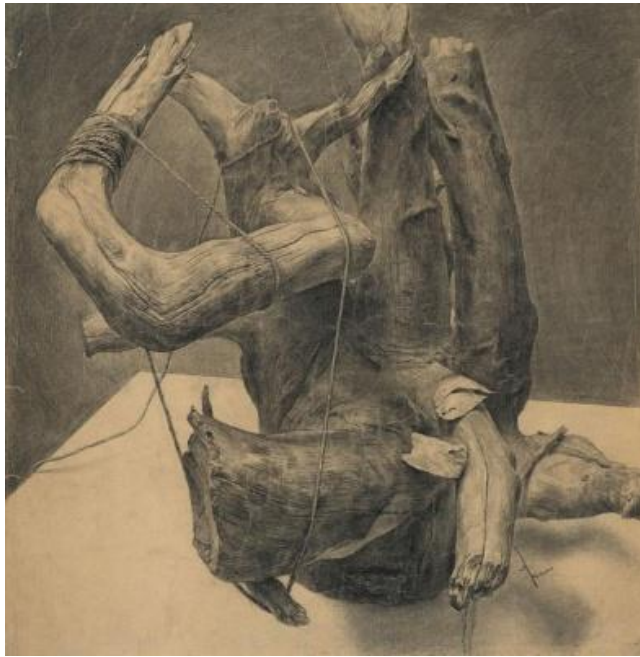


Abb. 38: Feng Mengbo, Detail, Untitled, 1987.

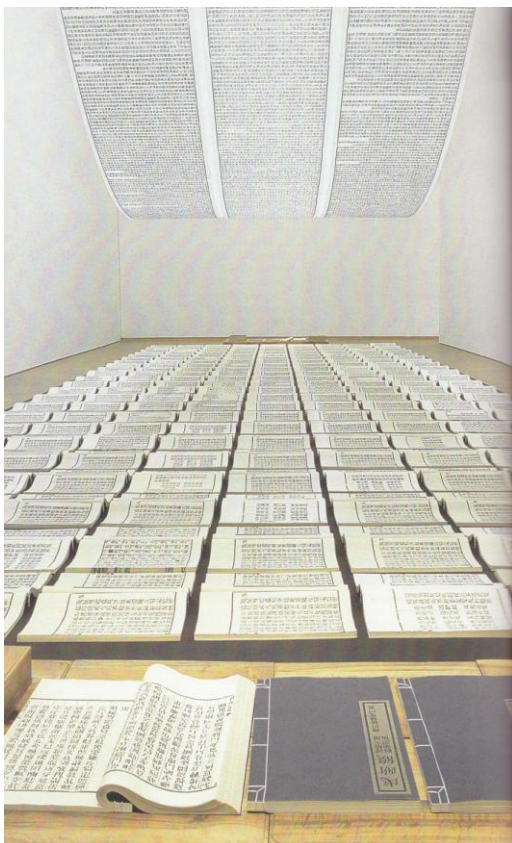


Abb. 39: XU Bing, *Book from the Sky*, Installation, 1987-91

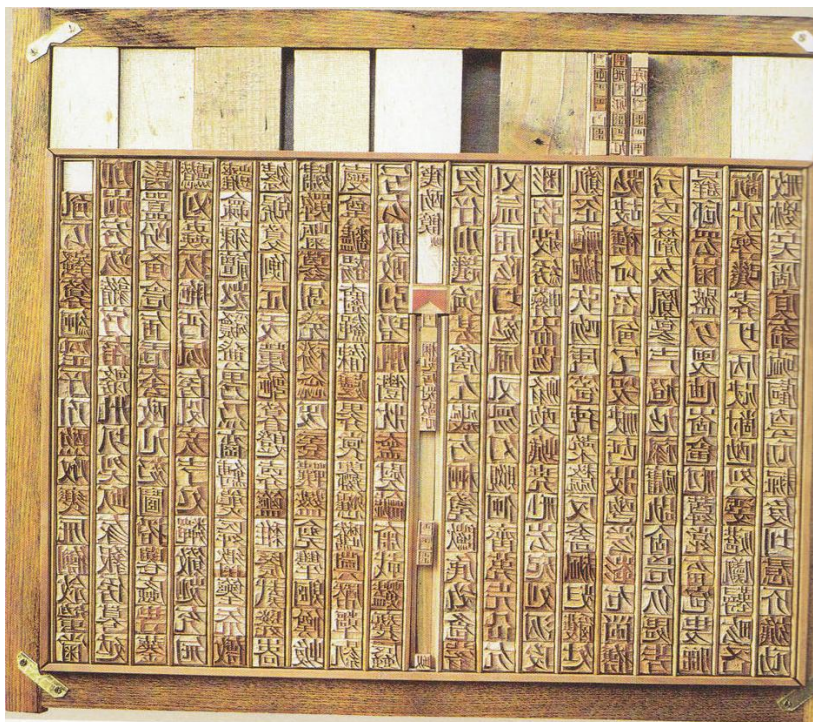


Abb. 40: XU Bing *Book from the Sky* 1987-1991, Satz einer Seite.

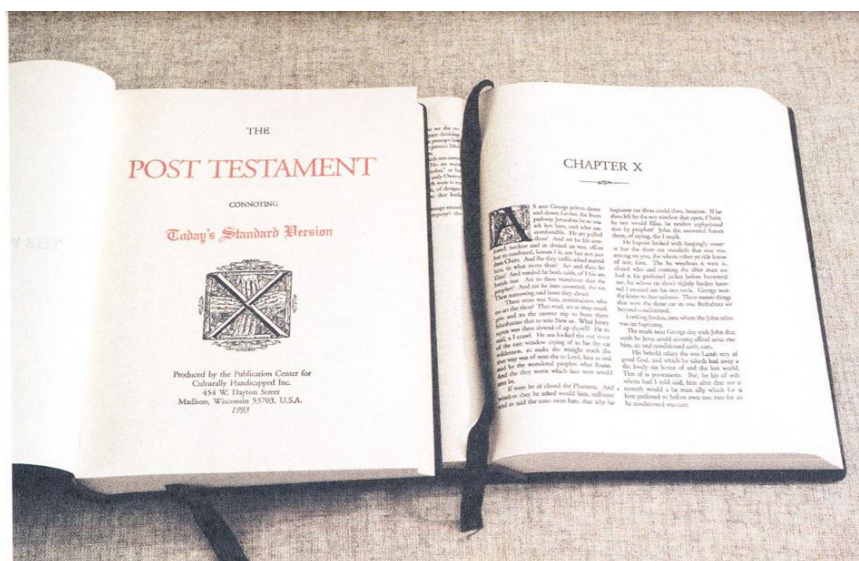


Abb. 41: XU Bing, *Post-Testament*, 1994.



Abb. 42.: XU Bing, *Five Series of Repetition*, 1987.

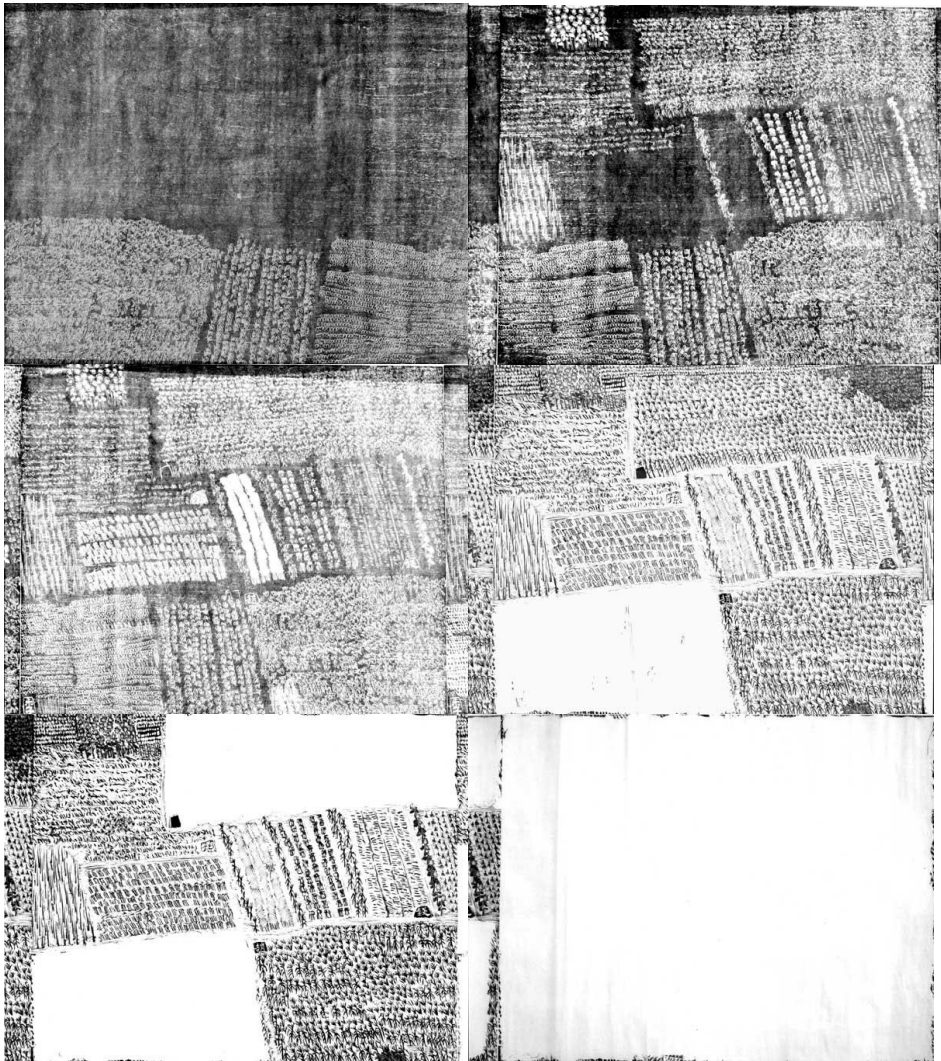


Abb. 43.: XU Bing, *Five Series of Repetition*, Holzdruck auf Papier, 1987.



Abb. 44: XU Bing, *Ghosts Pounding the Wall*, Druck der großen chinesischen Mauer, 1990.

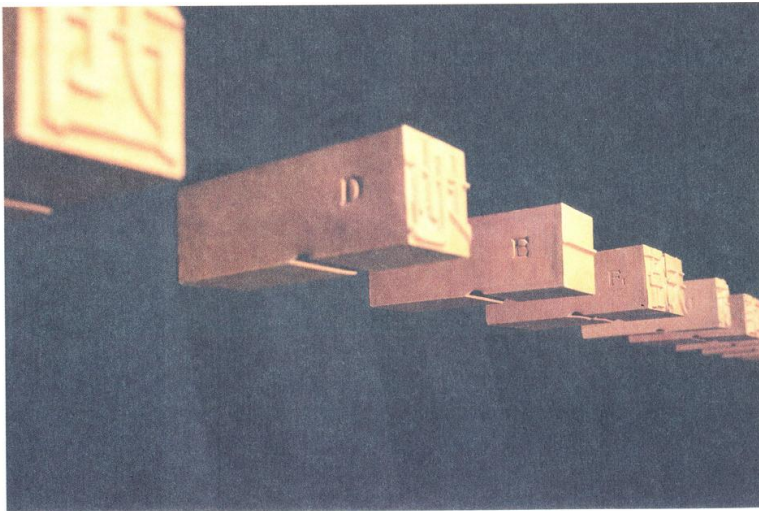


Abb. 45: XU Bing, *A,B,C,D,E....*, 1992.

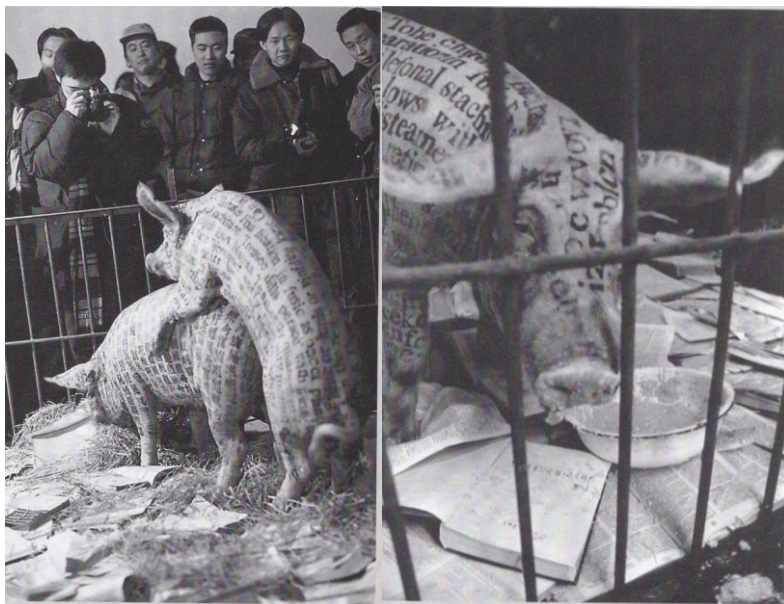


Abb. 46, 47: XU Bing, *A Case Study of Transference*, Performance, 1994.



Abb. 48: XU Bing, *A Case Study of Transference*, Performance, 1994.

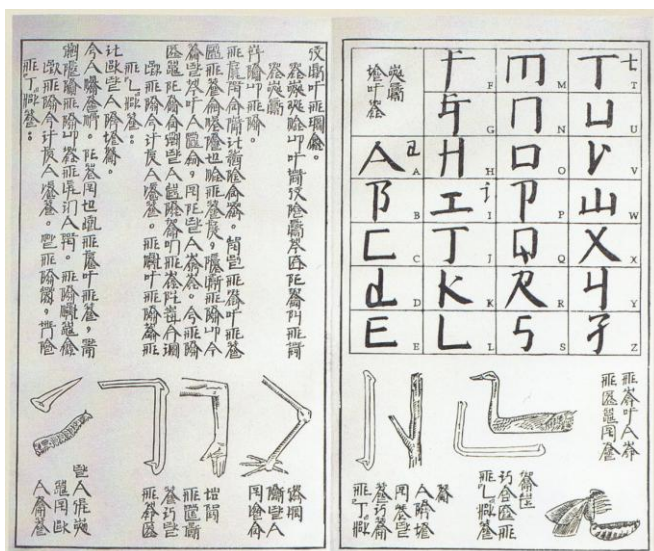


Abb. 49: XU Bing, *An Introduction to Square Word Calligraphy* 1994-1996, Seite aus dem Lehrbuch.



Abb. 50: XU Bing, *Square Word Calligraphy* in der Unterrichtsform.



Abb. 51: XU Bing Einführung in die „Square Word Calligraphy“ Vorlageblatt zu „Little Po PeeP“ 1994-1996.



Abb. 52: XU Bing, *Long March* logo, 2002.



Abb. 53: XU Bing *Landscape*, Tusche auf Papier, 2000.

8. Literaturverzeichnis

Adolphi 2009

Wolfram Adolphi, *Mao, eine Chronik*, Berlin 2009.

Anderle 2008

Mario Anderle, *Die Spur der Dekonstruktion*, Wien 2008, DA.

Andrews 1994

Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China*, Berkeley 1994.

Angehrn 2003

Emil Angehrn, *Interpretation und Dekonstruktion, Untersuchungen zur Hermeneutik*, Weilerswist 2003.

Barnhart 1983

Richard Barnhart, *The „Wild and Heterodox School“ of Ming Painting*, in: Susan Bush und Christian Murck (Hg.), *The Theory of Arts in China*, New Jersey 1983, S. 365-396.

Barrass 2002

Gordon S. Barrass, *The Art of CALLIGRAPHY in Modern China*, London 2002.

Bauer 2006

Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie, Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München 2006.

Belting 2009

Hans Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht*, (Kat. Ausst. Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), „Wir sind Maske“ Kunsthistorisches Museum Wien 2009), Wien 2009, S. 29-37.

Berghuis 2006

Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Hongkong 2006.

Bertram 2002

Georg W. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*, München 2002.

Bessire 2003

Mark H.C. Bessire (Hg.), *Wenda Gu Art from Middle Kingdom to Biological Millennium*, London 2003.

Brinker 1993

Helmut Brinker und Hisoshi Kanazawa, *Zen, Meister der Meditation in Bildern und Schriften*, Zürich 1993.

Broudehox 2004

Anne-Marie Broudehox, *The making and selling of post-Mao Beijing*, Routledge 2004.

Brümmer 1995

Hans Brümmer, *Östliche Religionen und Philosophien, Buddhismus, Zen, Konfuzianismus und Taoismus*, o.O. 1995

Brunette 1994

Peter Brunette und David Wills (Hg.), *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*, Cambridge 1994.

Bush 1983

Susan Bush und Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, New Jersey 1983.

Cateforis 2003

David Cateforis, *"An Interview with Wenda Gu,"* in: Mark H. C. Bessire (Hg.), *Wenda Gu: Art from Middle Kingdom to Biological Millennium*, Cambridge, Massachusetts 2003, S. 143-61.

Cateforis 2010

David Cateforis, *Calligraphy, poetry and paradoxical power in Wenda Gu's Neon Calligraphy Series*, in: *Word&Image*, 26:1, S.1-20, London 2010.

Chang 2007

Jung Chang, Jon Halliday, Mao, *Das Leben eines Mannes, Das Schicksal eines Volkes*, München 2007.

Chapman 1990

H. Perry Chapman, *Rembrandt's self-portraits, a study in seventeenth-century identity*, Princeton 1990.

Chen 2003

Tingyou CHEN, *Chinese calligraphy*, Transl. by Ren Lingjuan, China Intercontinental Press, 2003

Cheng o.J.

Zheng CHENG, *Four-eyed Gu Wenda - How Gu Wenda creates his steles*, o.J.

Chuang-Wei 1996

Wang Chuang-Wei, *Moderne chinesische Schreibkunst*, (Kat. National Museum of History Taipei 2003) Berlin 2004.

Clarke 2006

David Clarke, *Raining, Drowning and Swimming, Fu Baoshi and Water*, in: *Art History*, Vol. 29, Nr. 1, London 2006, S. 108-144.

Clarke 2006²

David Clarke, *The Watery Turn in Contemporary Chinese Art*, in: College Art Association (Hg.), *Art Journal*, Vol. 65, No. 4 New York 2006, S. 56-77.

Collins 2004

Thom Collins, *Zhang Huan*, in: *Witness*, (Kat.Ausst. Museum Contemporary Art Sydney 2004), Sydney 2004.

Cotter 2009

Holland Cotter, *The Collected Ingredients of a Beijing Life*, in: New York Times, Art Review, 15. Juli 2009, New York 2009.

Croizier 1988

Ralf Croizier, *Art and revolution in modern China*, Berkeley 1988.

Culler 1999

Jonathan D. Culler, *Dekonstruktion, Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Hamburg 1999.

Dahlerup 1998

Pil Dahlerup, *Dekonstruktion, Die Literaturtheorie der 1990er*, Berlin/New York 1998.

Derrida 1968

Jacques Derrida, *Die differance*, Paris 1968.

Derrida 1985

Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1985.

Dunn 2006

Michael Dunn, *Kalligraphie*, in: *Ostasiatische Kunst*, Gabriele Fahr-Becker (Hg.), China 2006.

Dziewior 2009

Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg, Robert Storr, Zhang Huan, Berlin 2009.

Eagleton 1997

Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1997.

Ebert 1985

Jorinde Ebert, *Parinirvana, Untersuchungen zur ikonographischen Entwicklung von den indischen Anfängen bis nach China*, Stuttgart 1985.

Erickson 2001

Britta Erickson, *The art of Xu Bing, words without meaning, meaning without words*, Seattle 2001.

Ess, van 2003

Hans van Ess, *Der Konfuzianismus*, München 2003.

Frank 2004

Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus? Derridas sprachphilosophische Grundoperation im Ausgang vom klassischen Strukturalismus*, in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart 2004, Bd.2, S. 364-376.

Freeman 1990

Judi Freeman, *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, München 1990.

Fu 1997

Jialing Fu, *Sprache und Schrift für alle, zur Linguistik und Soziologie der Reformprozesse im China des 20. Jahrhunderts*, Wien 1997.

Gabriel 2005

Werner Gabriel, *Nietzsche und Zhuangzi. Ein Beispiel vergleichender Philosophie*, in: Oriental Studies No. XLII The Institute for Oriental Studies, Toyo University, Tokyo 2005.

Gabriel 2007

Werner Gabriel, *Sein und Nichts*, in: Hisaki Hashi, Werner Gabriel, Arne Haselbach (Hg.), *Zen und Tao, Beiträge zum asiatischen Denken*, Wien 2007, S. 67-82.

Gabriel 2010

Werner Gabriel, *Vom Begriff der Zeit in der chinesischen Philosophie*, in: Oriental Studies. The Institute for Oriental Studies, Toyo University, Tokyo 2010.

Gan 2003

GAN Xu, *Neo Hexagramm: Early Work*, in: Mark H.C. Bessire (Hg.), *Wenda Gu Art from Middle Kingdom to Biological Millennium*, London 2003, S. 197-200.

Gao 2005

Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, (Kat. Ausst. Millenium Art Museum, Beijing, 2005, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 2005/2006), Beijing 2005.

Garcia Düttmann 2008

Alexander Garcia Düttmann, *Derrida und ich*, Bielefeld 2008.

Gatzmaga 2008

Heike Gatzmaga, *Between conservation and change. (Interview mit SONG Dong)*, Februar 2008.

Gehring 2004

Petra Gehring, *Dekonstruktion – Philosophie? Programm? Verfahren?*, in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart 2004, Bd.2, S. 377-394.

Gessmann 2009

Martin Gessmann (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart 2009, S. 149-151.

Gisbourne 2006

Mark Gisbourne, Zhang Huan: *Palimpsest "Auf den Körper schreiben"*, in: Kat. Zhang Huan, *Galerie Volker Diehl*, Berlin 2006, S. 45-48.

Goepper 1968

Roger Goepper, *Chinesische Malerei und Schriftkunst*, in: Jan Fontein und Rose Hempel, *China, Korea, Japan*, Berlin West 1968, S. 178-180.

Goepper 1974

Roger Goepper, *Kalligraphie*, in: Werner Speiser, Roger Goepper und Jean Fribourg (Hg.), Chinesische Kunst, Malerei, Kalligraphie, Steinabreibungen, Holzschnitte, Zürich 1974.

Goepper 1988

Roger Goepper, Das Alte China, Geschichte und Kultur des Reiches der Mitte, mit Beiträgen von Helmut Brinker, Klaus A. Dietsch, Jorinde Ebert, Klaus Fessel, u.a., München 1988.

Götze 1987

Heinz Götze (Hg.), Chinesische und japanische Kalligraphie aus zwei Jahrtausenden, München 1987.

Grießler 1995

Margareta Grießler, China, Alles unter dem Himmel, Sigmaringen 1995.

Grinstead 1975

Eric Grinstead, Analysis of the Tangut script, Lund 1975.

Grosenick 2007

Uta Grosenick, China Artbook, the 80 most renowned Chinese artists, Köln 2007.

Guikovsky 1977

Emile Guikovsky, Mao 1893-1976, Ein Mann verändert die Welt, Frankfurt am Main 1977, S. 8-56.

Han 1972

Suyin Han, Die Morgenflut, Mao Tsetung, Ein Leben für die Revolution 1893-1954, Zürich 1972.

Hartmann 2004

Christine Hartmann, Kalligraphie, die Kunst des schönen Schreibens, München 2004.

Hawkins 1974

John E. Hawkins, Mao Tse-Tung and Education, His Thoughts and Teachings, Hamden 1974.

Hay 1983

John Hay, *The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy*, in: Susan Bush und Christian Murck, Theories of the Arts in China, New Jersey 1983, S. 74-104.

Heidegger 1927

Martin Heidegger, Sein und Zeit, Halle a. d. S. 1927.

Hempel 1960

Rose Hempel, Zenga, Malerei des Zen-Buddhismus, München 1960.

Hug 2009

Catherine Hug, *Song Dong*, in: Gerald Matt, Catherine Hug, Thomas Mießgang (Hg.), 1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft? Anmerkungen zum Epochenbruch, (Ausst.Kat. Kunsthalle Wien 9. Oktober 2009 – 7. Februar 2010), Wien 2009 S. 208-209.

Kähler 1990

Gert Kähler, *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?, Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?*, Braunschweig 1990.

Kat. Ausst. Joanneum 2007

Peter Pakesch (Hg.), *China Welcomes You... Sehnsüchte, Kämpfe, neue Identitäten*, (Kat. Ausst. Kunsthhaus Graz am Landesmuseum Joanneum 2007), Graz 2007

Kat. Ausst. Museum der Moderne Salzburg 2007

Bernhard Fibicher und Matthias Frehner (Hg.), *Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* (Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern 2005, Kunsthalle Hamburg 2007, Museum der Moderne Salzburg 2007), Salzburg 2007.

Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2007

Köb Edelbert (Hg.), *China Facing Reality*, (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2007,2008) Wien 2007.

Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof 2001

Di'an FAN (Hg.) *Living in Time, 29 Zeitgenössische Künstler aus China*, (Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum der Gegenwart in Berlin, 2001), Berlin 2001.

Kloppenstein – Ariei 1992

Suishu Tomoko Kloppenstein – Ariei, „*Schrift und Schriftkunst in China und Japan*“, in: Schweizer Asiatischer Studien Etudes asiatiques suisses, Studienhefte Bd. 13, Bern 1992.

Körper 1999

Anja Körper, *Dekonstruktive Textbewegungen: Zu Lektüreverfahren Jacques Derridas*, Wien 1999.

Ledderose 1995

Lothar Ledderose, *Schrift als Kunst. Schrift als Kommentar*, in: Jan Assmann (Hg.), *Text und Kommentar*, München 1995.

Leutner 1999

Mechthild Leutner, *China unter Mao. Leitlinien der politischen Entwicklung 1949-1978*, Wien 1999.

Levin 1994

Kim Levin, *splitting hairs: Wenda Gu's frimal projects and material misunderstandings, united nations-italy monument catalogue, enrico gariboldi arte contemporanea*, Mailand 1994.

Liau 1959

Dora Liau, *Die Schriftreform in China*, Peking 1959.

Linhart 1999

Sepp Linhart, Erich Pilz (Hg.), *Ostasien, Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1999.

Linnsmann 1991

Maria Linsmann, *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien 1991, Dr. (ms.),

Liu 1993

Liu Kang, Xiaobing Tang (Hg.), *Politics, Ideology and literary discourse in modern China – Theoretical Inventions and Cultural Critique*, London 1993

Lu 2010

Peng Lu, *A History of Art in 20th Century China*, Mailand 2010.

Lynn 1983

Richard John Lynn, *Alternate Routes to Self-Realization in Ming Theories of Poetry*, in: Susan Bush und Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, New Jersey 1983, S. 317-339.

Mao 2002

Christof W. Mao (Hg.), *Song Dong, Yin Xiuzhen, Chopsticks* (Kat. Ausst. Chambers Fine Art New York 2002), New York 2002.

Miklos 1982

Pal Miklos, *Chinesische Malerei*, Budapest 1982.

Mühlemann 1997

R. Jürgen Mühlemann, *Derridas Metaphysik: Von der Grammatologie zur Grammatographie*, in: <http://www.phil-o-sophie.ch/dokumente/arbeitderrida1.htm>, März 1994.

Murck 1991

Alfreda Murck, Wen C. Fong, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, Princeton 1991.

Ng 1987

Hong-Chiok Ng, GU GAN, *Moderne chinesische Kalligraphie und Malerei*, Bonn 1987.

Pöhlmann 1993

Wolfger Pöhlmann (Hg.), *China-Avantgarde*, Heidelberg 1993.

QIAN 1999

Zhijian Qian, *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*, in: *Art Journal*, Vol. 58, No. 2 (Summer 1999), New York 1999, S. 60-81.

Rahman-Steinert 2004

Uta Rahman-Steinert (Hg.), *XU Bing in Berlin, „Sprachräume“*, (Kat. Ausst. Museum für Ostasiatische Kunst 2004), Berlin 2004.

Reddeker 2005

Lioba Reddeker (Hg.), *Young Chinese contemporary art*, (Kat. Ausst. Red Bull Hangar-7 GmbH&CoKG), Wien 2005.

Robertson 1983

Maureen Robertson, *Periodization in the Arts and Patterns of Change in Traditional Chinese Literary History*, in: Susan Bush, Christian Murck (Hg.), *The Theory of Arts in China*, New Jersey 1983, S. 3-26.

Rolf 1985

Anita Rolf, *Kleine Geschichte der chinesischen Kunst*, Köln 1985.

Ryklin 2006

Michail Ryklin, *Dekonstruktion und Destruktion*, Gespräche mit Jacques Derrida, Félix Guattari, Jean Baudrillard, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paul Virilio, Richard Rorty, Slavoj Žižek, Susan Buck-Morss und Boris Groys, Berlin 2006.

Saussure 1967

Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Ch. Bally und A. Sechehaye (Hg.), Berlin 1967, (Titel der Originalausgabe: *Cours de linguistique générale*, 1916).

Scharinger 2000

Manfred Scharinger, *Ökonomie und Politik im Zeitalter von Mao Zedong, Von der Errichtung der Volksrepublik 1949 bis zum Beginn der „Vier Modernisierungen“ 1978*, Wien 2000.

Schlombs 2010

Adele Schlombs, *Gelehrtensteine in China*, (Kat. Ausst. Max Weiler (1910-2001) Die Natur der Malerei, Essl Museum, 2010) Wien 2010, S. 41-45.

Seckel 2004

Dietrich Seckel, *Before and Beyond the Image, Anticonic Symbolism in Buddhist Art*, Zürich 2004.

Smith 2005

Karen Smith, *Nine Lives, The Birth of Avant-Garde in New China*, Zürich 2005, S. 308-357.

Stahmer 2009

Anette Stahmer, *The body of the voice*, Köln 2009.

Steffen 2006

Annkatrin Steffen, *Zhang Huan*, Berlin 2006.

Störig 1993

Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt am Main 1993, erweiterte Neuausgabe, S. 89-96.

Sullivan 1996

Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, Los Angeles 1996.

Sullivan 1999

Michael Sullivan, *The Three Perfections, Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, New York 1999.

Völkner 1993

Peter Völkner, *Derrida und Husserl: Zur Dekonstruktion einer Philosophie der Präsenz*, Wien 1993.

Walsh 2002

Juli Walsh, Song Dong – The Diary Keeper, in: Christof W. Mao (Hg.), *Song Dong, Yin Xiuzhen, Chopsticks*, (Kat. Ausst. Chambers of Fine Art New York 2002), New York 2002, S. 12-20.

Wei 2007

Zhang WEI, *CHEN Zaiyan*, in: Mahjongg (Kat. Ausst. Mahjongg Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg, Museum der Moderne Salzburg, 2007), Salzburg 2007, S. 286.

Welchman 1990

John C. Welchman, *Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse: Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus*, in: Judi Freeman, *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, München 1990, S. 56-96.

Wemheuer 2010

Felix Wemheuer, *Mao Zedong*, Hamburg 2010.

Wen 1982

Suzanne WEN-Pu Yao, *Ostasiatische Schriftkunst*, Berlin 1982.

Wetzel 1998

Michael Wetzel, *Jacques Derrida*, in: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie, Von der Antike bis zu Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 205-215.

Williamson 1989

Leslie Williamson, *The invention of Chinese Script*, Bridgewater 1989.

Witter 1929

Bynner Witter, *The Jade Mountain: A Chinese Anthology*, New York 1929.

Wolfram 1987

Eberhard Wolfram, *Über das Denken und Fühlen der Chinesen*, München 1987.

WU 2002

Hung WU, *“Vernacular” Post-Modern: The Art of Song Dong and Yin Xiuzhen*, in: Kat. Song Dong, Yin Xiuzhen, *Chambers of Fine Art*, New York 2002, S. 9-23.

WU 2004

Hung WU, Christopher Phillips, *Between Past and Future new photography and video from China*, Chicago 2004

WU 2005

Hung WU, Monumentality and Anti-monumentality in GU Wenda's Forest of Stone Steles – A Retranslation and Rewriting of Tang Poetry, in: Yishu, Dezember 2005, S. 51-58.

YU 1983

Pauline YU, *Formal Distinction in Chinese Literary Theory*, in: Susan Bush und Christian Murck (Hg.), *The Theory of Arts in China*, New Jersey 1983, S. 27-56.

Zhaoui 2005

Zhang Zhaoui, *Where heaven and earth meets*, Xu Bing & Cai Guo-Qiang, China 2005.

Zheng 2004

Guogu Zheng, *Cross back and forth quickly*, o.O. 2004.

Zwalf 1996

Wladimir Zwalf, *A Catalogue of the Gandhara Sculpture in British Museum*, London 1996, Bd.1,2.

Homepages der Künstler:

www.wendagu.com

www.xubing.com

www.zhanghuan.com

9. Abbildungsverzeichnis

- Abb.1:** „Schrifttypen, Siegelschrift, Kanzleischrift, Regelschrift, Halbkursivschrift, Kursivschrift“, in: Suzanne Wen-Pu Yao, *Ostasiatische Schriftkunst*, Berlin 1982, S. 21, Abb. 11.
- Abb.2:** Huang Miaozi, „Acht verschiedene Schriftzeichen, in sieben Schrifttypen“, in: Gordon S. Barrass, *The Art of Calligraphy in Modern China*, London 2002, S. 18, Abb. 5.
- Abb.3:** WANG Xizhi, Detail von „*Clearing after Snowfall*“ in: Barrass 2002, S. 20, Abb.6.
- Abb.4:** JIN Nong, „*Plum Blossom*“, 1761, Hängerrolle, 115,9 cm hoch, Tusche auf Papier, in: Sullivan 1999, Abb. 5.
- Abb.5:** Kleines Rotes Buch, deutsche Version, auch als Mao-Bibel bekannt, 1972, in: http://de.academic.ru/pictures/dewiki/77/Mao_bibel.jpg
- Abb.6:** WANG Zhaoda „*Mao Zedong Thoughts are the Pinnacle of Contemporary Marxism and Leninism*“ 1968, Farbe auf Papier, in: JIANG Jiehong, *Burden or legacy: from the Chinese Cultural Revolution to contemporary art*. International Symposium „The Visual Legacy of the Chinese Cultural Revolution in Contemporary Art“, Birmingham, 2004, Aberdeen, Hong Kong 2007, No. 107.
- Abb.7:** Offizielles Portrait von Mao, in: Barrass 2002, S. 105, Abb. 76.
- Abb.8:** Mao Zedong, „*Mount Liupan*“, am Flughafen von Shanghai, in: Barrass 2002, S. 48, Abb. 41.
- Abb.9:** Propaganda Poster zum schreiben von Propaganda Poster, in: Barrass 2002, S. 47, Abb. 43.
- Abb.10:** Frank O. Gehry, Modell von Familian-Haus, 1978 Santa Monica, Kalifornien, in: Philip Johnson und Mark Wigley, *Dekonstruktivistische Architektur*, Stuttgart 1988, S. 30, Abb.14.
- Abb.11:** Marcel Duchamp, „*Apolinère Enameled (Apollinaire emailliert)*“, 1916-17, Öl und Farbstift auf Blech, 23,5 x 33,7 cm, Ready Made mit Schrift, in: Judi Freeman 1990, S. 24, Abb. 12.
- Abb.12:** Huaisu, Detail von „*Autobiography*“, in: Barrass 2002, S. 20, Abb. 8.
- Abb.13:** ZHANG Zhengyu, „*Ode to a Plum Blossom*“ frühe 1970er, 92,7 x 173 cm, in: Barrass 2002, S. 123, Abb. 84.
- Abb.14:** LIN Sanzhi, „*Going up to the Hill*“ von DU Mu 1975, in: Barrass 2002, S. 142, Abb. 79.

- Abb.15:** GU Gan, „*Mountains*“, in: Barrass 2002, S. 31, Abb. 23.
- Abb.16:** ZHANG Huan, „*Pilgrimage – Wind and Water in New York*“ Performance, New York, 1998, in:
<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=36&iParentID=20&mid=1>
- Abb.17:** Parinirvana-Darstellung des 15. Jahrhunderts, Farbe auf Seide, in: Ebert 1985, Tafel 85, Abb. 87.
- Abb.18:** ZHANG Huan, ½, 1998 Photographien, Peking, in:
<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=37&iParentID=20&mid=1>
- Abb.19:** Sitzender abgemagerter Boddhisattva, flankiert von Göttern und Anbeter, 18,3 cm x 19,8 cm x 6,8 cm, in: Zwalf 1996, S. 110, Abb. 181.
- Abb.20:** ZHANG Huan, „*Family Tree*“ 2000, Performance, New York, in:
<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1>
- Abb.21:** WANG Nanming, „*Black Series*“, späte 1980er, in: Barrass 2002, S. 253, Abb. 145.
- Abb.22:** WANG Nanming, „*Shufa Balls*“, in: <http://www.new-york-art.com/old/Mus-Pusan-Metamo-wang-1.php>
- Abb.23:** WANG Nanming, „*Shufa Balls*“, in: <http://www.new-york-art.com/old/Mus-Pusan-Metamo-wang-2.php>
- Abb.24:** WANG Nanming, „*Balls Furniture*“ 2000, in: Barrass 2002, S. 255, Abb. 147.
- Abb.25:** SONG Dong, „*Waste Not*“, Installation, im House of Cultures 2008, in:
<http://www.culturebase.net/artist.php?1290>
- Abb.26:** SONG Dong, „*Writing Diary with Water*“, Performance, 1995 – , in:
http://visualculture09.files.wordpress.com/2009/10/song_dong_04.jpg?w=568&h=369
- Abb.27:** SONG Dong „*Writing Diary with Water*“ Ausstellungsform mit Aufforderung zum selber schreiben, für die Ausstellung Living in Time, Berlin, in: http://universes-in-universe.org/deu/specials/2001/living_in_time/photo_tour/song_dong
- Abb.28:** SONG Dong „*Water Seals*“ oder „*Stamping the Water*“, Performance, in:
http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=511D973102E5C2EEC57642480D277CEC
- Abb.29:** GU Wenda, „*Pseudoscripts*“, Pseudo – Seal Script in Copybook Format, 1984, Tusche auf Papier, 66 x 96,5 cm, in: Cateforis 2010, S. 3, Abb.3.

- Abb.30:** GU Wenda, „*The Mythos of Lost Dynasties – Form A: Flying Pseudo-Characters in Landscape (# A-2: Free Expression)*“, 1996-97, Tusche auf Reispapier, 340 x 150 cm, in: Cateforis 2010, S. 3, Abb. 3.
- Abb.31:** GU Wenda, „*united nations: babble of the millennium*“, 1999, Installation aus Haaren mit unleserlichen pseudo-characters in Chinesisch, Englisch, Hindi, Arabisch und Englisch. 22,86 m x 10,36 m, in: Cateforis 2010, S. 5, Abb.5.
- Abb.32:** GU Wenda, „*Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*“, in: Cateforis 2010, S. 6, Abb. 6.
- Abb.33:** GU Wenda, „*Forest of Stone Steles – Retranslation and Rewriting of Tang Poetry, Number 18*“, 2001, Radierung auf Reispapier, 180,3 cm x 96,5 cm, in: Cateforis 2010, S. 6, Abb. 7.
- Abb.34:** GU Wenda, „*Neon Calligraphy Series: bai hua qi fang*“, 2004, Neonlichter, Plexiglas 105 cm x 105 cm x 8 cm, in: Cateforis 2010, S. 2, Abb. 1.
- Abb.35:** GU Wenda, „*Cultural Transference, A Neon Calligraphy Series: fu lai jia mou*“, 2004, Neonlicht, Plexiglas, 150 cm x 300 cm, in: Cateforis 2010, S. 10, Abb. 9.
- Abb.36:** GU Wenda, „*Cultural Transference, A Neon Calligraphy Series, University of Pittsburgh (The Poem of the University of Pittsburgh)*“, 2004, Neonlichter, Plexiglas, 61 cm x 4,1 m, in: Cateforis 2010, S. 11, Abb. 10.
- Abb.37:** XU Bing, Hüttenbilder, Holzschnitt, späte 1970er, Smith 2005, S. 326-27.
- Abb.38:** FENG Mengbo, ohne Titel, Detail, 1987, Bleistift auf Papier, heute zerstört, auf Erlaubnis von FENG Mengbo reproduziert, in: Erickson 2001, S.26, Abb. 13.
- Abb.39:** XU Bing, „*Book from the Sky*“, 1987-1991 in: Rahman-Steinert 2004, S. 50.
- Abb.40:** XU Bing, „*Book from the Sky*“ 1987-91, Satz einer Seite, in: Rahman-Steinert 2004, S. 52.
- Abb.41:** XU Bing, „*Post-Testament*“, 1994, in: Smith 2005, S. 343.
- Abb.42:** XU Bing, „*Five Series of Repetition*“, Ausstellung aller Drucke, 1987, in: http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1987/five_series_of_repetition
- Abb.43:** XU Bing, „*Five Series of Repetition*“, Eine Papierbahn mit Drucken, in: http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1987/five_series_of_repetition
- Abb.44:** XU Bing, „*Ghosts pounding the wall*“ in: Erickson 2001, S. 28, Abb. 15.
- Abb.45** XU Bing, „*A, B, C, D, E...*“, 1992, in: Smith 2005, S. 341.
- Abb.46** XU Bing, „*A Casestudy of Transference*“, 1994, Performance mit bedruckten Schweinen im Han Mo Arts Center Peking, in: Rahman-Steinert 2004, S. 56.

- Abb.47** XU Bing, „*A Casestudy of Transference*“, 1994, Performance mit bedruckten Schweinen im Han Mo Arts Center Peking, in: Rahman-Steinert 2004, S. 54.
- Abb.48** XU Bing, „*A Casestudy of Transference*“, 1994, Das Schwein wird vom Künstler bedruckt, in: Rahman-Steinert 2004, S. 54.
- Abb.49** XU Bing, „*An Introduction to Square Word Calligraphy*“ 1994-1996, Seite aus dem Lehrbuch, in: Rahman-Steinert 2004, S. 58.
- Abb.50** XU Bing, „*Square Word Calligraphy Classroom*“, 1994-96, Interaktive Installation im Institute of Contemporary Art, London 1997, in: Rahman-Steinert 2004, S. 60.
- Abb.51** XU Bing, „Einführung in die „Square Word Calligraphy“ Vorlageblatt zu „Little Po PeeP“ 1994-1996, Papier 41,3 x 27,3 cm, in: Rahman-Steinert 2004, S. 58.
- Abb.52** XU Bing, „Long March“, 2001, Logo für die Ausstellung, in: Smith 2005, S. 312.
- Abb.53** XU Bing, „*Landscripts*“ 2000, Tusche auf Papier, in: Smith 2005, S. 352.

10. Lebenslauf

Name: Judith Mathilde Neubacher

Geburtstag: 22.07.1987

Geburtsort: Oberndorf bei Salzburg

Ausbildung

Matura am Bundesgymnasium Seekirchen (2005)

Diplomstudium Kunstgeschichte WS 2005- SoSe 2011

Diplomstudium Italienisch WS 2007-SoSe 2010

Erasmussemester an der Università degli Studi Roma TRE in Kunstgeschichte (SoSe 2009)

Praktika oder
einschlägige
Berufserfahrung:

1. Juli-31. August 2008 Praktikum am Museum der Moderne Salzburg,
im Zuge dessen Katalogsarbeit, Ausstellungsaufbau und Recherche.

Sommer 2011 Museum der Moderne Salzburg, Mitarbeit im
Besucherservice.

Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend in Wort und Schrift)

Italienisch (fließend in Wort und Schrift)

Spanisch (Grundkenntnisse)