



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Zeitgenössische chinesische Ölmalerei zwischen
Ikonographie und Ikonologie:
Am Beispiel einer Ausstellung zum 60jährigen
Bestehen der VR China 2009“

Verfasserin

Caterina Egenhöfer, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sinologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Richard Trapp

Ich danke Herrn Univ.-Prof. Dr. Richard Trappl für seine Hilfe und Kooperation bei der Betreuung meiner Arbeit, sowie Frau Dr. Bettina Zorn für die Inspiration zu diesem Thema und das liebevolle Eindecken mit Materialien. Auch Frau Mag. Xiuming Liu möchte ich danken, die mir einen großen Einblick in die Welt chinesischer und westlicher Ölmalerei verschaffte.

Mein größter Dank gilt meinen lieben Eltern Gisela und Manfred Egenhöfer.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Zur Methode: Das Dreistufenmodell nach Erwin Panofsky	11
2.1 Stufe eins und zwei: Ikonographie	11
2.2 Stufe drei: Ikonologie	18
3 Kunst und kommunistische Politik	21
3.1 Der Sozialistische Realismus	22
3.1.1 Die historische Entwicklung in Russland	24
3.1.2 Semiotik des Sozialistischen Realismus	27
3.1.2.1 „The illusion of instantaneous progress“	28
3.1.2.2 Die Farbe Rot	29
3.1.2.3 „The New Soviet Man: the social body with a communist soul“	29
3.1.2.4 „Religious Signification“	30
3.1.2.5 „Dream theater“	32
3.2 Politische Kunst in China seit dem 20. Jahrhundert	34
3.2.1 Einfluss und Entwicklung des Sozialistischen Realismus in China	34
3.2.2 „Minzuhua“ 民族化 (Nationalisierung) chinesischer Kunst	38
3.2.3 „Lishihua“ 历史画 (Historienmalerei) und „Geming lishihua“ 革命历史画 (Revolutionäre Historienmalerei)	42
3.2.4 Sozialistischer Realismus im heutigen China?	48
4. Die Ausstellung.....	54
4.1 Themengestaltung der Ölwerke	54
4.2 Auflistung der Bilder	57
4.3 Exemplarische Einzelanalysen.....	62
4.3.1 „Wuxu liu junren ji“ 戊戌六君人祭 (Das Opfer der sechs Edlen von 1898)	62
4.3.2 „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch der Freiwilligen).....	69
4.3.3 „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Große Erdbeben von Tangshan).....	78
4.3.4 „Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden)	86
5. Schlusswort	92
6. Abkürzungsverzeichnis	96

7. Bibliographie:	98
7.1 Printmedien	98
Westlichsprachige Quellen	98
Chinesischsprachige Quellen	100
7.2 Online-Quellen.....	104
8. Appendix.....	107
8.1 Abstract:	107
8.2 Zusammenfassung:	108
8.3 Curriculum Vitae	109
9. Abbildungen:	110

1. Einleitung

Der Fokus der hier vorliegenden Untersuchung liegt auf Werken der Ausstellung „Guojia zhongda lishi tica meishu chuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden geschichtlichen Themen des Landes). Als wichtiger Teil des „Xiang zuguo huibao“ 向祖父汇报 (Bericht an das Vaterland) (Gzmeishu 2009-9-17), einer Serie von Literatur- und Kunstveranstaltungen anlässlich des opulent gefeierten 60ten Gründungstages der Volksrepublik China, wurden Werke des Kunstprojekts als „Xunhuizhan“ 巡回展 (Wanderausstellung) im ganzen Land, darunter in den Städten Beijing, Shanghai, Hangzhou, Xiamen, Wuhan u.a. präsentiert (Zhang 2010:97)

Am 22.9.2009¹ (Yan 2009:1) wurde die erste Ausstellung im „Zhongguo Meishuguan“ 中国美术馆 (National Art Museum of China) in Beijing, dem größten Museum Chinas, unter der Leitung des Kulturministers Cai Wu 蔡武, des stellvertretenden Kulturministers Wang Wenzhang 王文章 und dem damaligen Präsidenten der Nachrichtenagentur Xinhua „Xinhuashe“ 新华社, Li Congjun 李从军, feierlich eröffnet. (Gzmeishu 2009-9-22)

Das von Propaganda-, Kultur- und Finanzministerium organisierte und gelenkte Kunstprojekt wurde vom Staat finanziell gefördert. Angaben der Zeitung „Zhongguo Wenhuaobao“ 中国文化报 (China Culture Daily) zufolge, stellte das Finanzministerium einen Betrag von 101.560.000 RMB (entspricht 10.448.559,67 Euro) zu Verfügung (Yan 2009:1), wozu sich der stellvertretende Direktor der Erziehungs-, Wissenschafts- und Kulturabteilung des Finanzministeriums, Wang Jiaxin 王家新, mit den Worten äußerte:

1 个亿换来 104 件作品，将来要由国家进行收藏，我认为这是把 1 亿元的国家财政投入换成了目前价值 1 亿的国家文化资产，而且这个资产将会不断增值。

Die Investition von hundert Millionen in 104 Werke, die zukünftig vom Staat gesammelt und aufbewahrt werden, sehe ich als den Tausch von hundert Millionen Yuan an staatlichem Kapital gegen nationales kulturelles Kapital im derzeitigen Wert von hundert Millionen, und dieses Kapital wird in der Zukunft fortlaufend an Wert gewinnen. (Yan 2009:1)

¹ Die Mehrheit der Texte spricht vom 22.9.2009 als Eröffnungstag, (Zhang 2010:97) erwähnt den 21.9.2009. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Irrtum.

Der offizielle Ausstellungskatalog „Lishi yu Yishu“ 历史与艺术 (Geschichte und Kunst) spricht von insgesamt 104 Werken (wobei in einigen Texten diese Zahl auf 103 bzw. 102 Werke reduziert wird, mag es an den mathematischen Fähigkeiten der Autoren liegen oder an der Möglichkeit, dass an bestimmten Ausstellungsorten Bilder entfernt wurden.²), die sich in 33 Bilder traditioneller chinesischer Malerei, 18 Skulpturen und 53 Ölbilder unterteilen lassen. (Ggb 2010: I) Auffällig ist die dominante Mehrheit der Ölwerke, ein Faktum auf das im Verlauf dieser Untersuchung noch näher eingegangen wird und das als spannender Aspekt auch die Ursache für die Spezialisierung dieser Arbeit auf die Analyse der Ölbilder erklärt.

Auf einer zusammenfassenden Konferenz in Beijing, einige Tage nach Eröffnung der Ausstellung, diskutierten Organisatoren und Künstler Entwicklungsphasen und Zielsetzungen des riesigen Kunstprojekts. (Yan 2009:1) Kulturminister Cai Wu erwähnte in diesem Zusammenhang die fünfjährige Organisationsperiode, der er vier Charakteristika zuordnete, die den Inhalt der Ausstellung maßgeblich bestimmen sollten: „Thema“, „Orientierung“, „Vielfalt“ und „Kreativität“ (Cai 2009:1):

首先是主题性。[...] 国家重大历史题材美术创作工程最鲜明的特点是坚持反映现实生活，[...] 作品反映了所经历的时代，特别是今天所具有的时代精神以及所反映出来的民族精神，这一主题非常突出。[...] 第二个是导向型。[...] 我们要学会怎样在尊重差异中来确定主流文化的主导，在饱含多样性中来加强核心价值观的引带作用，以引导我们的文化，艺术向着正确的方向和轨道发展，这个正确的方向就是长期以来坚持的“为人民服务，为社会主义服务”“百花齐放，百家争鸣”。[...] 国家重大历史题材美术创作工程[...] 引导和指引了这个时代美术创作的发展方向，起到了示范性作用。第三，多样性。从画展本身来看就具有多样性特征，各种风格，各种流派，各种手法都呈现，画种上有民族传统的水墨画，也有从西方引进的油画，还有水墨和油画的结合，在表现方式上既有现实主义，还有超现实主义的。[...] 第四，创新性。[...] 创新可以说是美术创作最基本的规律，这在此次作品中体现得非常充分。

Erstens die Thematisierung. [...] Deutlichstes Merkmal des Kunstprojekts bedeutender historischer Themen des Landes ist das Festhalten am Widerspiegeln des realen Lebens, [...] die Werke spiegeln alle erlebten Perioden wieder, insbesondere den heutigen Zeitgeist und die Volksseele. Diese Thematik sticht am stärksten hervor. [...] Zweitens, die Orientierung. [...] Wir müssen lernen wie man - bei gleichzeitigem Respekt für Unterschiede - die Leitlinie der Hauptkultur festlegt, unter Inkludierung der Vielfältigkeit die leitende Funktion von Kernwerten stärkt, sowie unsere Kultur und Kunst in eine korrekte Richtung und Entwicklungsbahn lenkt. Es handelt sich bei der richtigen Orientierung um Ideen wie „Im Dienste des Volkes und des Sozialismus handeln“, „Lasst

² vgl. hierzu: (Gzmeishu 2009-9-17), (Gzmeishu 2009-9-22), (Zhang 2010:97), (Fan 2011:28). Die Abweichung der Zahl bezieht sich nur auf die Ölbilder.

hundert Blumen blühen, lässt hunderte Schulen miteinander wetteifern“, an denen lange Zeit festgehalten wurde. [...] Das Kunstprojekt bedeutender historischer Themen lenkt und leitet die Entwicklungsrichtung zeitgenössischen Kunstschaffens und spielt eine beispielhafte Rolle. Drittens, die Vielfältigkeit. Vielfältigkeit ist ein Merkmal dieser Ausstellung. Verschiedenste Stile, verschiedenste Schulen und Techniken lassen sich entdecken. Im Bereich der Malerei findet man die volkstümliche, traditionelle Tuschemalerei, die vom Westen eingeführte Ölmalerei, sowie eine Verbindung von Tusche und Öl, als Ausdrucksweise wurden Realismus, wie auch Superrealismus verwendet. [...] Viertens, die Kreativität. [...] Man kann sagen, dass Kreativität die grundlegendste Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens darstellt und in den Werken dieser Ausstellung sehr reichlich verkörpert ist. (Cai 2009:1)

Inwiefern diese Ziele tatsächlich umgesetzt wurden, und was es von Seiten der Kritik diesbezüglich zu sagen gibt, soll am Ende der Untersuchung beleuchtet werden.

Staatlich organisierte Ausstellungen historischen Inhalts sind kein Novum in der chinesischen Geschichte, wenngleich diese Art der Kunstproduktion seit den 80er Jahren deutlich in den Hintergrund gerückt ist. Mit den Feierlichkeiten des 60. Jahrestages bot es sich an diese Form staatlicher Kunst wieder aufleben zu lassen. Eine Tatsache, die im Ablauf der Arbeit noch eingehend diskutiert wird.

Die Eröffnungsrede des Kulturministers Cai Wu erklärt Ziel und Zweck des Kunstprojekts:

[...]它以我国波澜壮阔的反帝、反封建、反殖民主义斗争和社会主义革命、建设、改革的重大历史事件为主题内容[...] (Cai 2009:9) [...]用艺术的方式来塑造国家和民族的形象, 弘扬中国人民在争取民族解放和社会进步的历史进程中, 所表现出的以爱国主义为核心的团结统一、爱好和平、勤劳勇敢、自强不息的伟大民族精神。(Gzmeishu 2009-9-17)

[...] Sie [die Ausstellung], mit mitreißenden, bedeutenden historischen Ereignissen Chinas, wie dem antiimperialistischen, antifeudalistischen und antikolonialistischen Kampf, sowie der sozialistischen Revolution, dem Aufbau und der Reform als thematischen Inhalt [...]

[...] bedient sich künstlerischer Methoden, ein Bild des Staates und des Volkes zu zeichnen und das chinesische Volk in seinem Volksbefreiungskampf und seinem gesellschaftlich fortschreitenden Geschichtsprozess, sowie seinen, mit Patriotismus als Kern, solidarisch vereinigten, friedliebenden, arbeitsamen und heroischen, sich ständig verbessern wollenden, grandiosen Volksgeist zu propagieren. (Gzmeishu 2009-9-17)

In diesem Sinne schreibt Zhang: „2006 nian wenhuabu, caizhengbu lianhe pinfade ,Guojia zhondalishiticaimeishu chuangzuo gongcheng shishibanfa“, 2006 年文化部、财政部联合颁发的《国家重大历史题材美术创作工程实施办法》(In einer

Zusammenarbeit erließ das Kultur- und Finanzministerium im Jahr 2006 Durchführungsbestimmungen für das Kunstprojekt zu bedeutenden geschichtlichen Themen des Landes), und gab den Auftrag an die Künstler „minzu shishi xingzhi“ 民族史诗性质 (epische Merkmale der Nation) herauszuarbeiten, um mit ihren Werken landesweit „peiyang he hongyang minzujingshen“ 培育和弘扬民族精神 (den Volksgeist zu kultivieren und zu verbreiten). (Zhang 2010)

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von chinesischer Geschichte und Gesellschaft in der zeitgenössischen, offiziell-staatlichen Kunst Chinas. Der Fokus liegt hierbei auf Ölbildern der im September 2009 eröffneten Ausstellung „Guojia zhongda lishi tica meishu chuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden geschichtlichen Themen des Landes).

Ziel ist es, anhand von vier exemplarischen Einzelanalysen den ikonographischen und ikonologischen Bedeutungssinn der Ölwerke herauszuarbeiten und diesen in Verbindung mit Geschichte und Gesellschaft des Landes zu setzen. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf der Frage, wie der vom Kultur- und Finanzministerium formulierte Auftrag „peiyang he hongyang minzujingshen“ 培育和弘扬民族精神 (den Volksgeist erziehen und verbreiten) Eingang in die Werke findet. (Zhang 2010)

Die ikonographische und ikonologische Analyse der Bilder folgt auf Basis des Dreistufen-Modells nach Erwin Panofsky, das sich aus vorikonographischer Beschreibung, ikonographischer Analyse und ikonologischer Interpretation zusammensetzt, sowie den Ergänzungen nach Roelof van Straten.

Nach einer Erklärung des Dreistufen-Modells werden die Analysewerkzeuge definiert, die der folgenden Analyse zugrunde liegen. Es erfolgt eine Annäherung an das dazu benötigte methodische Hintergrundwissen über den Zusammenhang von Kunst und Politik in China, über den Einfluss des Sozialistischen Realismus und seiner Symbolsprache, über die Bedeutung von Historienmalerei in China und über traditionell-chinesischen Kunstcharakteristika.

Nach einer überblicksmäßigen Einteilung der Ölwerke in verschiedene Themengebiete und der Erläuterung einiger ihrer Besonderheiten, soll in exemplarischen Einzelanalysen die Thematik und Bedeutung der vier Werke „Wuxu liujunrenji“ 戊戌六君人祭 (Das Opfer der sechs Edlen von 1898), „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch

der Freiwilligen), „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Das große Erdbeben von Tangshan) und „Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden) auf ikonographischer und ikonologischer Ebene herausgearbeitet und in einen Zusammenhang mit dem Auftrag an die Künstler gestellt werden.

2. Zur Methode: Das Dreistufenmodell nach Erwin Panofsky

Theoretische Ausgangsbasis dieser Untersuchung ist die Tatsache, dass die Werke der Ausstellung unter einem konkreten Auftrag geschaffen wurden, nämlich den „weida Minzujingshen“ 伟大民族精神 (großartigen Volksgeist) widerzuspiegeln (Cai 2009:1). Es handelt sich bei diesem Auftrag um etwas, das sich nicht auf einer rein oberflächlichen Ebene beschränkt, sondern tiefer greift als die reine Darstellung von Motiven, eine festgelegte Botschaft soll mithilfe der Kunst transportiert und somit eine tragende Bedeutung in das Kunstwerk hineingelegt werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand von Bildbeispielen herauszuarbeiten, wie innerhalb der Bedeutungsebenen von Ikonographie und Ikonologie dieser Auftrag verwirklicht wurde. Auf welche Weise meisterten die Künstler der Ausstellung diese Aufgabe und mit welchen Mitteln versuchten sie den sogenannten Volksgeist in ihren Werken einzufangen? Fragen wie diese sollen anhand der in den folgenden Kapiteln ausgeführten Methodik zu klären versucht werden. Um herausfinden zu können, wie die Künstler der Ausstellung diese Aufgabe umsetzten und mit welchen Mitteln sie arbeiteten, ist zunächst eine bestimmte Methode von Nöten. Diese Herangehensweise soll es ermöglichen einen Weg von Bildbeschreibung bis Bildanalyse zu bahnen.

2.1 Stufe eins und zwei: Ikonographie

Um die ausgewählten Ausstellungswerke auf Inhalt, Bedeutungsdimension des heroischen Charakters, sowie auf ihre spezifische Darstellungsweise hin zu untersuchen, werden in der Folge bildbeschreibende und -interpretatorische Theorien der Kunstgeschichte als Werkzeug der Analyse herangezogen. Die vorliegende Untersuchung befasst sich, wie bereits beschrieben, primär mit Ölbildern – mithin also ursprünglich westlichen Medien – weshalb sie sich auch hinsichtlich des methodischen Zugangs auf westliche Forschung konzentriert. Wichtigste Bezugsquelle und Grundlage dazu sind die Ausführungen Erwin Panofskys über die wissenschaftliche Methode der „Ikonographie“ und „Ikonologie“.

Der Begriff Ikonographie entspringt den griechischen Wörtern „eikon“ (Bild) und „graphein“ (schreiben), wovon sich die Bedeutung „Bildbeschreibung“ herleitet. Es ist

zwar richtig, dass die Bildbeschreibung einen wichtigen Bestandteil der Ikonographie darstellt, doch kennzeichnet diese Übersetzung nicht den vollen Umfang dieser Methode. Eine passende Definition des Begriffs lautet: Ikonographie setzt sich „[...] mit den dargestellten Themen in der bildenden Kunst und deren tieferer Bedeutung oder Inhalt [...]“ auseinander. (Straten 1989:11) Um es in Panofsky Worten zu sagen: „Ikonographie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.“ (Panofsky 2006:33). Ziel dieser Methode ist es, „zum richtigen Verständnis der Bildersprache [zu führen]“. (Künstle 1991:64)

Panofsky entwickelte 1932 ein dreistufiges Modell zur ikonographischen Bildanalyse, welches 1955 in einer neu redigierten Version veröffentlicht wurde. (Panofsky 2006:62) Dieses überarbeitete Konzept dient als methodisches Fundament der hier angestrebten Untersuchung.

Es bleiben jedoch, vor allem in der dritten Stufe des Schemas, einige Unklarheiten und Fragen offen. Diese noch offenen Punkte werden durch eine neuere Version des Modells von Roelof van Straten zu füllen versucht. Die Ergänzung ergibt ein logisches und nachvollziehbares Konzept, das einen nützlichen Rahmen zur Analyse der Bedeutung der Ausstellungswerke bietet.

Panofskys Interpretationsmodell teilt sich in drei Phasen, die aufeinander folgend als *vor-ikonographische Beschreibung*, *ikonographische Analyse* und *ikonologische Interpretation* benannt werden. Van Stratens Modell gliedert sich in die *vorikonographische Beschreibung*, *ikonographische Beschreibung*, *ikonographische Interpretation* und *ikonologische Interpretation*. Seine Ausführungen über die ersten beiden Phasen sind denen Panofskys im Wesentlichen inhaltlich ident, wenn auch Komponenten ausgelassen und neue Gedanken hinzugefügt werden. (Straten 1989:16)

Zu guter Letzt teilt Straten Panofskys dritte Stufe der ikonologischen Interpretation in zwei Bereiche, wodurch er das Verständnis erleichtert und Unklarheiten löst, die im ursprünglichen Modell existieren.

Die Basis des Interpretationsmodells nach Panofsky bildet, wie erwähnt, die *vor-ikonographische Beschreibung*. Der Gegenstand der Interpretation dieser Stufe wird das „primäre oder natürliche Sujet“ genannt. (Panofsky 2006:37) Es handelt sich hierbei um eine Form der „rein deskriptiven Bildbeschreibung“, was Panofsky als „primitivste Stufe

der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk“ erklärt, deren Ziel es ist, die im Bild durch Form und Umrisse dargestellten Motive rein äußerlich zu erkennen und zu identifizieren – im Zentrum steht also die Frage: „Um was handelt es sich? Einen Menschen? Ein Tier? Eine Pflanze?“. (Panofsky 2006:6)

Der Betrachter des Bildes benötigt kein spezielles Wissen um diese Stufe des Modells zu meistern. Es geht im Grunde nur darum die abgebildeten Motive in ihrer rein äußeren Form aufzuzählen, diese und die „Situation auf dem Bild“ zu erkennen, „[...] ohne daß der Versuch unternommen wird, diese Dinge miteinander in Beziehung zu bringen oder zu interpretieren [...]“. (Straten 1989:18)

Straten übernimmt Panofskys Idee der vorikonographischen Beschreibung, fügt aber hinzu, dass die Aufmerksamkeit auf Farben und stilistische Aspekte nicht zu vernachlässigen ist, da diese in der folgenden Interpretation auch von symbolischem Wert sein könnten. (Straten 1989:18) Allerdings weist Stratens Theorie eine Leerstelle auf, welche ebenfalls einen wichtigen Bestandteil einer genauen, formalen Beobachtung bildet: Panofsky unterscheidet innerhalb der vorikonographischen Beschreibung nämlich noch zusätzlich zwischen „tatsachenhaften“ und „ausdruckshaften“ Merkmalen: Während es sich bei dem Punkt „tatsachenhaft“ rein um die oben erklärte formale Erkennung eines Motivs dreht (z.B. das ist ein Mann, ein Sessel, etc.), kann eine Darstellung auch gewisse Ausdruckscharakteristika aufweisen (z.B. eine ruhige Umgebung, fröhliche Mimik, etc.). (Panofsky 2006:34)³

An dieser Stelle sollen auch weitere bildnerischen Mittel nicht unbeachtet bleiben, die bei der Beantwortung der Frage, wie die Bildinszenierung zu verstehen sei, von Bedeutung

³ Max Imdahl ist der Ansicht, dass den drei Bildebenen nach Panofsky eine weitere inhärent sei, nämlich die des „ikonischen Bildsinns“. (Imdahl 1994: 308) Es handelt sich hierbei um die „[...] Reflexion über das Bildanschauliche wie ebenso über das Bildmögliche selbst“, das sich in seiner Wirkung als enorm ausdrucks- und bedeutungsstark erweisen kann. (Imdahl 1994: 308) Die in der vorikonographischen Beschreibung bereits notierten groben Beobachtungen zum Arrangement der Motive, zur Komposition und Wahl von Farben, sowie zu Ausdruck und Stimmung eines Bildes, werden an dieser Stelle wieder aufgegriffen und es gilt diese, wie auch Gestik, Mimik, Körperhaltung von Figuren, bis hin zur zeitlich gegebenen Mode von Kleidung, Frisuren, Gegenständen, usw. auf ihre Symbolsprache zu analysieren. Doch wird in dieser Arbeit nicht Imdahls Annahme übernommen, es handle sich bei der „Ikonik“, wie er den Aspekt bildnerischer Mittel beschreibt, um eine zusätzliche Stufe des panofsky'schen Modells, sondern um ein Werkzeug der ikonologischen Interpretation. (Imdahl 1994: 308) Sie integriert sich als sogenanntes „Korrektivprinzip“ in die Sinnebenen der Ikonographie und Ikonologie. (Panofsky 2006:56) Imdahl betont im Besonderen die Positionierung und Beziehung der Figuren oder Motive zueinander, die „szenische Simultanität“ eines Bildes, sowie den Begriff der „szenischen Konfigurationsfigur“, die „sukzedierende Ereignismomente [...] zu anschaulicher Simultanität verdichtet und im eigentlichen Sinne des Wortes konfiguriert“. (Imdahl 1994: 308f) Er beschwört beinahe die Vielzahl an Ausdrucks- und Bedeutungsmöglichkeiten, die bildnerische Mittel erzeugen können und aggregiert dies in dem Satz: „Die Sprache muss aufzählen, was in einem zu sehen ist“. (Imdahl 1994: 308f)

sind — da diese für das Verständnis von Kunstwerken eine große Hilfestellung leisten können.

In ihrem Werk „Der Mensch und sein Weib“ setzt sich Irene Dölling mit dem Prinzip der bildnerischen Mittel auseinander. (Dölling 1991) Ihre Untersuchungen dazu, die sich eigentlich auf die gegensätzliche Darstellungsweise von Mann und Frau konzentrieren, sind aber auch der vorliegende Arbeit dienlich. Sie streicht das Erzeugen von Effekten in Bildern heraus, die, wie sie erklärt, durch einfachste bildnerische Mittel erzielt werden können und Stimmungen, sowie Bedeutungen schaffen. (Dölling 1991:100ff)

Dölling beschreibt in ihren Werken Methoden um durch bildnerische Mittel bestimmte Effekte zu erzielen. Als ersten Aspekt greift sie das „*Vergrößern bzw. Verkleinern*, das *Abschwächen beziehungsweise Betonen* von Merkmalen, Eigenschaften, usw.“ auf. (Dölling 1991:100) Dies kann beispielsweise mittels „optische[r] Vergrößerung“ durch Zufügen von Kleidungsstücken und Gegenständen oder „durch Lichteinfall, Beleuchtung bewirkten Hell-Dunkel-Kontrast“ erzielt werden. (Dölling 1991:100)

Ein weiterer Punkt dem sie sich widmet ist das „Identisch-Machen“. (Dölling 1991: 101) „[...] das Betonen bestimmter Merkmale/Eigenschaften und die Abschwächung anderer [ermöglicht] tatsächliche Vielfalt auf *ein* Merkmal zu reduzieren, [und] hinter diesem Merkmal alles andere als unwichtig, unwesentlich zurücktreten zu lassen.“ (Dölling 1991: 101) In ihrem dritten Punkt erklärt Dölling: Durch ein häufiges, fortlaufendes „ins Bild treten“ von „unnormalen“, gefährlichen, übertriebenen Merkmalen, Ansprüchen, Präsentationen kann das „Normale“, das es zu befestigen gilt, hervorgehoben, durch *Betonen des Abweichenden die Aufmerksamkeit auf das Gewohnte*, Akzeptierte usw. gelenkt werden. (Dölling 1991: 101) Neben dem Hervorheben, ist auch der Aspekt des „Auslassen[s] und Hinzufügen[s]“ von großer Bedeutung. (Dölling 1991: 101) Die Absenz von Gegenständen u.ä., die in einem bestimmten Bereich zur absoluten Alltäglichkeit gehören, kann Aufmerksamkeit erregen und bestimmte Bedeutung in sich tragen. So verhält es sich auch mit dem Hinzufügen von Motiven, die in einem Bereich nicht gewohnt sind.

All diese, auf den ersten Blick vielleicht nebensächlich erscheinenden, bildnerischen Details, stehen in enger Verbindung mit dem Schaffen des Künstlers, sowie den Gegebenheiten seiner Zeit und können in ihrer Relation Information beinhalten, die der Entschlüsselung des Bildsinns dienlich sein kann.

Ein Bild nur auf seine einzelnen Motive zu reduzieren, würde bedeuten wichtige andere Aspekte unbeachtet zu lassen - Aspekte, die einen wesentlichen Beitrag zur Bildinterpretation leisten würden. Das korrekte Erkennen und Beschreiben von Motiv, Ausdruck, Farbe und stilistischen Aspekten bildet die Voraussetzung für die nachfolgenden Stufen des Interpretationsmodells.

Die zweite Stufe beschäftigt sich mit dem „sekundären oder konventionellen Sujet“, wie es Panofsky nennt, in welchem Bedeutungen „intellektuell statt sinnlich vermittelt“ werden. (Panofsky 2006:35) Ziel dieser zweiten Ebene, die nach Panofsky „ikonographische Analyse“ genannt wird, ist es, diese zuvor auf rein formaler Basis erkannten Motive auf ihre eigentliche Identität hin zu analysieren, sowie das dargestellte Thema, den Inhalt eines Werkes, festzustellen. Hierbei handelt es sich um die Hauptaufgabe der Ikonographie. (Straten 1989:18)

Der allgemeine Weg zur Themenfeststellung ist die Konzentration auf das Detail, um sich dem großen Ganzen anzunähern. Man begnügt sich zunächst mit der ikonographischen Identifikation von Objekten, um anhand dieser neugewonnenen Informationen das Thema des Bildes erörtern zu können.

Doch die methodische Vorgehensweise kann variieren. Manche Themen lassen sich allein ohne vorhergegangene Objektidentifikation eruieren, da stilistischer Aufbau, Farbwahl, etc. Teil einer bestimmten Darstellungstradition sind - Panofsky nennt dies „Typengeschichte“ - durch die ein Thema oft schneller erkennbar wird als durch das Zusammenzählen und Identifizieren einzelner Motive. (Panofsky 2006:54)

Man muss sich diesbezüglich vor Augen halten, dass in den einzelnen Phasen der Kunstgeschichte bestimmte Themenbereiche auf bestimmte Art und Weise wiedergegeben wurden. Es bildeten sich Traditionen im künstlerischen Schaffen heraus, die als Typus verstanden werden können. Das Erforschen einer Darstellungstradition durch den Vergleich mit anderen Bildern leistet oft einen wesentlichen Beitrag zur Identifikation von Bildinhalten.

Doch diese beiden Methoden – zum einen die ikonographische Analyse durch das Erkennen einer Darstellungstradition und zum anderen die Herangehensweise über die einzelnen Motive im Bild – haben einen im Kern wesentlichen Unterschied.

Identifiziert der Betrachter einen Typus und somit auch ein Thema des Bildes, ist er meist schon im Besitz kulturellen und kunstgeschichtlichen Wissens.

Lässt sich keine Darstellungstradition eindeutig erkennen, könnte es an der Tatsache liegen, dass zu dem abgebildeten Bildinhalt kein derartiges Phänomen vorliegt, das im Vergleich mit anderen Bildern bei der Themenfeststellung weiterhelfen könnte. Auch der kulturelle Hintergrund des Betrachters spielt in diesem Zusammenhang eine maßgebliche Rolle. Entammt man einem bestimmten Kulturkreis und ist nicht mit den gängigen Vorstellungen und Traditionen eines anderen Kulturkreises vertraut, gilt es meist als schwer bis ausgeschlossen die abgebildete Thematik und Bedeutung eines Bildes ohne literarisches Vorwissen und nur durch das bloße Betrachten richtig zu deuten. Wichtigstes Arbeitsinstrument ist folglich ein weit übergreifendes kulturelles, kunsthistorisches Wissen, sowie die Zuhilfenahme von fachübergreifender Literatur zu Themen, die häufig im Kunstschaffen aufgegriffen wurden, sowie der dafür verwendeten Symbolsprache. (Panofsky 2006:55f)

Zwei Beispiele sollen den Einfluss kultureller Hintergründe auf das Verstehen von Bildinhalten veranschaulichen: Betrachtet der durchschnittliche Österreicher ein Bild auf dem ein älterer Mann mit langem weißen Bart, einem hohen, eher breiteren Hut am Kopf abgebildet ist, gekleidet in weites, faltenbildendes Gewand mit Umhang, einem langen Krummstab in der Hand, und in der anderen drei goldene Kugeln, so erkennt er darin sofort den „Heiligen Nikolaus“ von Myra. Die Identifizierung des Heiligen mit all seinen Attributen verlangt christliches Vorwissen. In diesem Fall spricht man von ikonographischer Analyse, die ein bestimmtes literarisches, historisches bzw. kulturelles Wissen voraussetzt und die, bedingt durch Bildung oder Herkunft, nicht für jede Person entzifferbar ist. Dazu zählt bereits die Fähigkeit, Mantel, Hut und Stab als Bischofskluft zu erkennen.

Betrachtet ein Durchschnitts-Österreicher allerdings ein Bild des Künstlers Qiu Jie aus China auf dem eine Katze in Menschenkleidung zu erkennen ist, wird er sich ohne jegliches Vorwissen schwer tun des Bildinhalts Rätsel zu lösen (siehe Abbildung 1).

Westliche Betrachter, die sich nie mit chinesischer Kultur auseinander gesetzt haben, sehen im Extremfall die chinesische Version des ‚Gestiefelten Katers‘. Der chinesische Kunstinteressierte hingegen assoziiert sofort Mao-Mao⁴, bzw. ist ihm der bemerkenswerte

⁴ „毛 - 猫 (jenes für Mao in Maozedong, dieses für Mao als Katze)“ (Zettl 2009:190)

Satz von Deng Xiaoping geläufig, mit dem einige Dekaden kommunistischen Experiments pragmatisch aufgearbeitet wurden: ‚Es ist belanglos ob eine Katze weiß oder schwarz ist, solange sie Mäuse fängt ist sie eine gute Katze‘. (Zettl 2009:190)

2.2 Stufe drei: Ikonologie

Das Ziel der letzten Stufe seines Modells sieht Panofsky in der Herausarbeitung der „eigentliche[n] Bedeutung oder [des] Gehalt[s]“ eines Werkes. (Panofsky 2006:39) Er geht davon aus, dass jedem Werk neben dem ikonographischen Bildinhalt eine weitere Bedeutung bzw. ein weiterer Gehalt inhärent sei:

Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo Da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel und diese Gruppe von Männern stelle das letzte Abendmahl dar, befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine eigenen Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresko als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem. (Panofsky 2006:40)

„Kunst als Symptom von etwas anderem“: Ein Werk ist somit auch Träger von Informationen, deren Inhalt nicht mehr als Gegenstand der Ikonographie begriffen wird. Eine neue Methodik muss hinzu gezogen werden: die Ikonologie. Als Mittel zur Analyse spricht Panofsky folglich von der „ikonologische[...] Interpretation“, mit der Begründung, das Suffix „-logie“ entspringe dem griechischen Wort „logos“ (Denken, Vernunft), wodurch seine Bedeutung — im Gegensatz zu dem rein deskriptiven Suffix „-graphie“ — etwas „Interpretatorisches“ darstelle. (Panofsky 2006:42)

Um die ikonologische Information eines Bildes korrekt eruieren und interpretieren zu können, muss der Betrachter ausreichend Wissen unter anderem über gesellschaftliche, politische, religiöse, philosophische, künstlerisch-technische, u.v.m. Hintergründe/ Gegebenheiten/Prinzipien eines Landes, des Künstlers oder Auftraggebers zu einer bestimmten Zeit verfügen. Es handelt sich hierbei um „die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden“. (Panofsky 2006:57) Dieser im Werk — vom Künstler bewusst oder unbewusst — dokumentierte Inhalt, besitzt symbolischen Wert und kann sich auf unterschiedlichste Art und Weise manifestieren.

In diesem Sinne erklärt Clark: „Die Mittel um eine ideologische Aussage zu machen, sind fast grenzenlos: Architektur, Theater, Musik, Sport, Kleider und Haarschnitte [...]“. (Clark 1997:7)

Doch an dieser Stelle weist die letzte Phase des panofskyschen Interpretationsmodells eine Unklarheit auf. Es stellt sich die Frage, ob es tatsächlich sinnvoll ist wie Panofsky von „der eigentlichen Bedeutung“ eines Bildes zu sprechen „im Gegensatz zu zahlreichen möglichen Bedeutungen“. (Mannings 1991:434)

Auch Straten sieht wie Mannings die Möglichkeit der Polyvalenz von Bedeutungen in einem Werk und unterteilt Panofskys letzte Stufe. Er unterscheidet zwischen der „tieferen (auch symbolischen) Bedeutung eines Kunstwerks, wie sie der Künstler explizit gemeint hat“, zu deren Analyse die „Kenntnis möglicher sekundärer Bedeutungen und Interpretation der Quellen des Künstlers“ notwendig ist, sowie der „tieferen Bedeutung eines Kunstwerks, die vom Künstler nicht explizit gemeint [war], aber dennoch in seinem Werk enthalten [ist]“ und zu der Interpretation eine „solide Kenntnis der Kulturgeschichte, zum Beispiel Politik, Religion, Stand der Wissenschaften, Alltagsleben, etc.“ vonnöten ist. (Straten 1989:28)

Die Herangehensweise Stratens erscheint nachvollziehbar wenn man bedenkt, dass der Kunstschafter auch inneren und äußeren Einflüssen untersteht, welche er in seinen Bildern bewusst oder unterbewusst verarbeitet, weswegen sich die vorliegende Untersuchung auf Stratens Einteilung stützen wird. Es muss allerdings beachtet werden, dass die Existenz mehrerer Bedeutungen nicht unbedingt für jedes Bild gegeben ist. So verhält es sich unter anderem mit abstrakten Kunstwerken, bei deren Analyse die schematische Einteilung nach Panofsky und Straten nicht anwendbar ist. (Imdahl 1994:316)

Die Voraussetzung einer guten ikonologischen Interpretation ist der Besitz eines äußerst weit gespannten, fächerübergreifenden Wissens. Bedeutungen, die nicht bewusst vom Künstler in das Bild gearbeitet wurden, können ihre Wurzel in den unterschiedlichsten Bereichen verborgen haben. Es ist Vergangenheit und Gegenwart des Künstlers zu seiner Zeit, die sein Schaffen beeinflusst/e.

Für die vorliegende Untersuchung sind vorwiegend zwei Bereiche von großer Relevanz, zum einen Politik und zum anderen Kultur. Das Phänomen Politik ist ein wesentlicher Faktor, auf den im weiteren Verlauf noch genauer eingegangen wird. Programmatische Kunst und ihre Darstellungsweise sind Symptome bestimmter Politik und ihrer Regelungen zu einer gewissen Zeit — eine Erscheinung, deren Einfluss auf unterschiedlichste Lebensbereiche ausstrahlen kann. Aber auch das Phänomen Kultur

spielt für die vorliegende Arbeit eine wichtige Rolle, befasst sie sich doch mit Kunstwerken eines gänzlich anderen Kulturkreises – China.

Irene Dölling spricht von „kulturell-symbolischen Formen“ — Formen in Bildern, die ein „für eine Kultur jeweils charakteristische[s] Gebilde bildhaft-anschaulicher Aneignung und Deutung“ sind. (Dölling 1991:46) Wie eben jede Kultur ihre ganz speziellen Eigenheiten aufweist, werden gerade diese Eigenheiten — natürlich unter Berücksichtigung des ständigen historischen und gesellschaftlichen Wandels — in der Kunst und in deren Darstellungsmustern der jeweiligen Kultur verarbeitet. Es handelt sich bei diesen kulturell-symbolischen Formen in der Kunst um Transporteure von Stereotypen, die einen Teil des „kulturellen Gedächtnisses“ einer Gesellschaft darstellen. (Nünning 2008:239) Es bildet sich eine Identität, die auf gemeinsamen Wissen fußt, das weitergegeben wird und mit unterschiedlichsten anderen Erscheinungen, die im Alltagsleben eine Rolle spielen, engstens verwoben sein kann. Alle diese Faktoren übertragen sich auf die Kunsthandlung selbst und beeinflussen Gesamtkonzept, Komposition, Farb- und Motivwahl, sowie Stimmung und Aussage eines Bildes.

Um die methodische Basis effektiv durchführen zu können ist es notwendig sich mit Gegebenheiten der Ausstellungswerke auseinanderzusetzen und sich der Frage zu stellen, welche Darstellungstradition und Symbolsprache ihren Bedeutungssinn maßgeblich formt. Im nächsten Kapitel wird auf diese Aspekte eingegangen.

3 Kunst und kommunistische Politik

Wie das vorangegangene Kapitel aufgezeigt hat, „transportiert das künstlerische Bild [...] mit/neben/in seinem offensichtlichen Inhalt (dem Dargestellten) auch einen ‚imaginären‘ Inhalt [...]“. (Napp 2010:23)

Die Beschäftigung mit dem Dreistufenmodell nach Erwin Panofsky und dessen Erweiterung nach Roelof van Straten beschreibt das Basisgerüst, welches notwendig ist, um diesen „imaginären Inhalt“ analysieren zu können. (Napp 2010:23) Um diese Ausgangsebene auszubauen und zu vervollständigen, kommt man nicht umhin sich mit essentiellen Phänomenen der Kunst in einem Kulturkreis auseinander zu setzen. Dazu zählt die von Panofsky benannte „Typengeschichte“ mit ihren Rahmenbedingungen und ihrer Symbolsprache. (Panofsky 2006:54) Es handelt sich hierbei um Darstellungstraditionen von Bildthemen, die sich zeitlich einordnen lassen und deren Entstehen unterschiedlichsten politischen, religiösen und gesellschaftlichen (etc.) Motiven zuzuschreiben ist. Erst die genaue Kenntnis der vorgegebenen Richtlinien einer Darstellungstradition und ihrer damit verbundenen Erkennungsmerkmale erleichtert und beschleunigt das Verstehen und Analysieren der Bildinhalte und ihres Bedeutungssinns.

Die Werke der Ausstellung „Guojia zhongdailishiticaimeishuchuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden historischen Themen des Landes) zählen aufgrund der Wiedergabe bedeutender geschichtlicher Ereignisse Chinas zur Gattung der Historienmalerei. Dreh- und Angelpunkt der Präsentation ist, wie im Folgenden gezeigt werden wird, eine, der „Typengeschichte“ Panofskys entsprechende, charakteristische Darstellungstradition, deren Entstehung in China auf eine interessante politisch-gesellschaftliche Entwicklungsgeschichte zurückzuführen ist. Es handelt sich um eine ideologische Stilrichtung, an der sich die Künstler beim Schaffen ihrer Werke orientierten und die sich wie ein roter Faden durch die für diese Untersuchung relevanten Bilder zieht: Es handelt sich hierbei um eine Form der realistischen Historienmalerei mit Elementen des Sozialistischen Realismus chinesischer Prägung.

Erst die eingehende Beschäftigung mit der Bedeutung und dem Zusammenhang von Kunst, Historien- und Ölmalerei und politischen Einflüssen in China ermöglicht das Verständnis für die ikonographische und ikonologische Sinnebene und Definition der Ausstellungswerke.

Während sich das vorangegangene Kapitel nur im Bereich reiner kunstwissenschaftlicher Methodik bewegt, beschäftigt sich das vorliegende mit kunstgeschichtlichen, sowie gesellschaftlich-politischen Aspekten Chinas, die auf chinesisches Kunstschaffen Einfluss ausüb(t)en und für die Aufschlüsselung und das Verstehen der Bildinhalte und ihrer Bedeutung eine essentielle Hilfe darstellen.

3.1 Der Sozialistische Realismus

Kunst kann als bedeutsames Zeitdokument von Vergangenheit und Gegenwart betrachtet werden. Als Spiegel der Gesellschaft muss sie im jeweiligen historischen Kontext betrachtet und verstanden werden.

Kunst bedient sich eines breiten Spektrums an Instrumentarien weshalb ihr viele Möglichkeiten offen stehen historisch wichtige Ereignisse zu dokumentieren und zu konstruieren, wie auch der Künstler durch technische Fähigkeiten gewünschte Effekte zu erzielen und im Betrachter Emotionen hervorzurufen vermag. All dies lässt Kunst zu einer „Gewalt“ werden, die seit jeher vom Menschen instrumentalisiert wurde.

Diese Funktion der Kunst und die damit einhergehende psychologische Einflussnahme machten sich „traditionelle Auftraggeber“, wie religiöse Institutionen, „Monarchie[n], Aristokratie und Staat[en]“ zu Nutze, um sich selbst, ihre religiösen, politischen oder ideologischen Vorstellungen und Ziele zu propagieren. (Clark 1997:8) „Der Einsatz von Kunst im Dienste der Politik“ birgt eine lange und tiefgreifende Tradition. (Clark 1997:9)

Schon in der römischen und griechischen Antike, in altorientalischen oder asiatischen Hochkulturen nutzten Herrscher „Kunst von monumentalen Ausmassen, um ihre Macht zu unterstreichen“. (Clark 1997:9) Architektur, Bildhauerei und Malerei sind Träger einer bis ins Detail durchdachten Symbolsprache, deren Bedeutung und Mission bis in das Alltagsleben des einfachen Volkes einfließen sollte. Ob Abbildungen auf Münzen oder Statuen auf Straßen, die gottgleiche Omnipräsenz und Macht des Herrschers wurde für Menschen innerhalb und außerhalb der Einflussphäre zur Schau gestellt. (Clark 1997:9) Doch so sehr man sich einerseits der zweckdienlichen Wirkung von Kunst bewusst war, so sehr kannte man auch andererseits ihr subversives Potential. So schrieb bereits Platon in seinem Werk „Politeia“ (Der Staat), Kunst könne sich zur Gefahr entwickeln und

müsse kontrolliert werden. (Platon 1965:118) Denn wenngleich sie ihren Beitrag zur Machtkonsolidierung leiste, könnte sie in Händen anderer auch dem entgegen wirken.

Die wechselseitige Beziehung von Kunst und Politik führte in verschiedensten Phasen der Menschheitsgeschichte zu strenger Kontrolle und Zensur im Bereich des Kunstschaffens. Innerhalb dieser Domination spielt die Narrative eine übergeordnete Rolle, die als flexibles Instrument gegebenen politischen Veränderungen angepasst wurde und Intention des Auftraggebers propagiert.

Derartige Einflussnahme auf das Kunstschaffen, ob in geringem Ausmaß oder bis hin zur rein von ihren Auftraggebern diktierten, programmatischen Kunst, bezeichnet man in der heutigen Kunstwissenschaft unter negativer Konnotation als Propagandakunst. Doch wurde der Begriff Propaganda nicht immer negativ ausgelegt. Clark zufolge beschrieb der Terminus anfänglich „die systematische Verbreitung von Überzeugungen und Werten und kann bis ins 17. Jh. zurückverfolgt werden. Papst Gregor ernannte 1622 [...] die Kongregation für die Verbreitung des Glaubens, die den Ideen der Reformation entgegenwirken sollte.“ (Clark 1997:7) Unter dieser Definition wurde der Begriff Propaganda bis ins 19.Jh. „neutral gebraucht und bezog sich auf die Verbreitung politischer Überzeugungen wie auch auf ein religiöses Sendungsbewusstsein und kommerzielle Werbung“. (Clark 1997:7)

Erst mit dem zweiten Weltkrieg und der Zuhilfenahme von Massenmedien wie Fernsehen, Zeitungen, Plakate oder Kino als neue Rekrutierungsmethoden, die direkten, von staatlichen Organisationen oktroyierten Einfluss auf die Bevölkerungen ausübten, war der Grundstein einer negativen Konnotation von Propaganda gelegt und fand mit der direkten, „ungenierten“ Verwendung des Wortes in Ein-Parteien-Staaten, wie z.B. Nazi-Deutschland, und seiner Ausdehnung auf die Sowjetunion und andere kommunistische Staaten während des Kalten Krieges ihren Höhepunkt. (Clark 1997:8)

Während die eine Seite Programme und Reglements für das Kunstschaffen aufstellte, propagierte die andere eine Kunst frei von „ideologischen Interessen“, galt doch „die Loslösung der Kunst von ihren traditionellen Auftraggebern“ als „größte Leistung der westlichen Kunst seit dem 19.Jh.“. (Clark 1997:8)

So zählt man auch das kommunistische China zur Fraktion, die sich lange Zeit strikt den Regelungen programmatischer Kunst unterwarf.

Mit ihrer Machtübernahme im Jahr 1949 lag die vollständige Kontrolle chinesischer Künste bereits in den Händen der KPCh. Wichtigste treibende Kraft dahinter war der Einfluss der Sowjetunion und ihrer Kunstideologie — des von Mao Zedong befürworteten „Sozialistischen Realismus“. (Chiu 2010:1)

3.1.1 Die historische Entwicklung in Russland

Mit der Veröffentlichung von Lenins Schrift „Party Organization and Party Literature“, markiert das Jahr 1905 den ersten Schritt hin zur Kunsttheorie des Sozialistischen Realismus. (Lü 2010:497) In dieser Publikation kritisierte er „[...] the bourgeois principle of freedom. This clearly marked the birth of the theory of art serving the Party and the revolutionary machine“. (Lü 2010:497) Theorien anderer, wie dem Schriftsteller Maxim Gorki und dem Politiker Andrej Aleksandrovič Ždanov, die sich vom neuen Revolutionsgedanken leiten ließen, gewannen immer größere Beliebtheit in Russland. Gorkis „Heroischer Realismus“ präsentiert sich in seiner Geschichte „Die Mutter“, einem Modelwerk, das die Gefühle von Arbeitern und das Ideal des Proletariats beschreibt und großen Einfluss auf die chinesische Jugend der 40er und 50er Jahre ausübte. (Lü 2010:498) Ždanov sprach von „Revolutionärer Romantik“, die ein integraler Bestandteil des Sozialistischen Realismus sei, ein theoretisches System, das auf politischer Ebene Sozialismus und Kommunismus präsentieren sollte und auf spiritueller Ebene alles Positive, Gesunde, Hoffnungsvolle verkörpere, das sich allem Lebensverneinendem und Bourgeoisien entgegenstelle. (Lü 2010:500)

Der Sozialistische Realismus wurde im Jahr 1932 unter Stalin vom Zentralkomitee der KPdSU als vorgegebene politische Richtlinie festgelegt und diente in Folge als Grundstein dafür, wie Kunst in der UdSSR geschaffen werden sollte. (Bown 1998:140f) Zwei Jahre darauf wurde die neue Kunsttheorie in der Sowjetunion öffentlich „als einzig sanktionierte Ausdrucksform“ der Kunst des Staatskommunismus verkündet. (Clark 1997:82) Mit dieser Entscheidung stellte Stalin mit der Kunst eine ungeheure Macht an seine Seite. Kunst wurde vom Staat protegiert, mit dem grundlegenden Ziel, für ein Massenpublikum konzipiert zu sein. (Clark 1997:75) Die Theorie des Sozialistischen Realismus war „dem Anspruch der Kommunistischen Partei verpflichtet, nur sie allein könne die Entwicklung des geschichtlichen Fortschritts erkennen und lenken, woraus

dann auch das Recht resultierte, die richtige Wiedergabe von Wirklichkeit zu definieren“.
(Clark 1997: 86)

Loose (1965) gibt in seiner Arbeit einen zusammenfassenden Einblick in die theoretischen Bedingungen des Schaffens sowjetischer Künstler.

Zunächst ist anzudeuten, was unter den begrifflichen Komponenten der Bezeichnung "sozialistischer Realismus" zu verstehen ist. Sozialismus bedeutet hier die von Marx und Engels und ihren Nachfahren wie Lenin entwickelte Doktrin der revolutionär-radikalen Umgestaltung der menschlichen Verhältnisse. [...] Der Grundbegriff des Realismus ist die "Lebenswahrheit." Im kommunistischen Sprachgebrauch ist jeder Künstler ein Realist, der das Leben wahrheitsgemäß darstellt, d.h. als objektiv bestehend, als umfassend und als in dialektischen Beziehungen verlaufend. Der realistische Künstler schafft Menschen, deren Wesen und Wahrheit in ihrem Verhältnis zur Natur, zur Gesellschaft und am Bewußtsein ihrer selbst darstellend enthüllt und geklärt wird. Ein solcher Künstler läßt den Menschen im Rahmen der unumstößlichen, der objektiven Wirklichkeiten, also den wirtschaftlichen und politischen, aber auch in seinen Bewußtseinsformen, die auf sehr verschiedene Weise diese Wirklichkeit spiegeln- objektiv oder illusionär oder in Formen, in der Sein und Schein sich mengen und mischen. Der Rang eines realistischen Kunstwerkes ist also bestimmt durch die Quantität und Qualität des "Weltgehaltes", die schöpferisch darin eingegangen sind. (Loose 1965:162ff)

Loose spricht vom Realismus als Lebenswahrheit. Der „Realismus [wurde] in der Kunst [des Kommunismus] als moralisches Prinzip gehütet: Pflicht des Künstlers sei es, zu interpretieren, zu reflektieren und die Wirklichkeit zu verändern.“ (Clark 1997:85) Man kann in diesem Zusammenhang Realismus nicht mit dem Abbilden von Realität gleichsetzen, vielmehr geht es darum, sich die Wirklichkeit anzueignen um diese in der Folge durch Transformation in Beziehung mit Politik und Gesellschaft zu setzen. Realismus ist demnach als philosophisch-politische Theorie zu verstehen, die einen Kunstbegriff inhärent ist. Folglich war Hauptaufgabe des Künstlers in erster Linie eine sozialistische Idealwelt zu schaffen – das echte, alltägliche Leben musste auf positive Art und Weise propagiert werden, alles solle intensiver und erhabener wirken. Realität wurde modifiziert um eine neue Realität zu schaffen. Dies wurde durch die Konstruktion einer perfekten Welt durch zu Hilfenahme von „Zensur und Projektion von Wunschbilder[n]“ umgesetzt. Dadurch sollte „Denken und Verhalten der Menschen“ beeinflusst und gelenkt werden. (Clark 1997:73)

Man orientierte sich dabei an „vier universalen Prinzipien“, wie Clark erklärt:

narodnost (Volksverbundenheit – einem allgemeinen Publikum zugänglich und seine Belange widerspiegelnd); *klassovost* (ideologische Funktion, die die soziale Wirklichkeit als veränderbar begreift); *ideinost* (postulierter Wahrheitsgehalt des künstlerischen, sinnstiftenden Abbildes) und schließlich *partiinoost* (Treue gegenüber dem sozialistischen

Ideengehalt der Partei). Diese Prinzipien waren den Traditionen russisch-populistischer, marxistischer und leninistischer Ideen. (Clark 1997:86)

3.1.2 Semiotik des Sozialistischen Realismus

Gilt der realistische Malstil als ein Basischarakteristikum des Sozialistischen Realismus, so ist ein weiteres wesentliches Erkennungsmerkmal die Signifikanz seiner Symbolsprache.

Die Semiotik des Sozialistischen Realismus, welche Ideologie und Propaganda des Staatskommunismus in der UdSSR artikulierte, ist ein genau durchdachtes, mit psychologischen Mitteln spielendes System.

Wichtiges Basisgerüst der Symbolsprache des Sozialistischen Realismus ist in erster Linie der „leicht verständliche populistische Stil“ (Clark 1997:73). „Für Lenin war die russische ‚Arbeiter‘-Klasse, die vorwiegend aus landlosen Bauern bestand, nicht in der Lage ein revolutionäres Bewusstsein aus sich selbst heraus zu entwickeln“. (Clark 1997:76). Mit einer einfachen und nachvollziehbaren Bildsprache sollte den Problemen des Analphabetismus entgegen gesteuert und die Bevölkerung „erzogen“ und damit ihr revolutionärer Geist geformt werden. Gerade der klar-verständliche, realistische Malstil konnte zu einem einfachen Verständnis des Bildinhaltes beitragen, egal welchen Bildungshintergrund der Betrachter mit sich brachte. Das implizierte eine Vereinheitlichung der Darstellungsinhalte was klar im Gegensatz zur Eigenkreativität des Künstlers stand, da sich dieser nun an einem festgelegten Programm orientieren musste.

Auch die Verwendung des eines narrativen Inhalts erleichtert es dem Betrachter den Sinngehalt des Werks zu begreifen: In manchen Fällen erzählt ein Bild neben der Haupthandlung mehrere kleine Nebenhandlungen, die eventuell mit der Haupthandlung in Beziehung stehen.

Wolfgang Holz argumentiert in seiner Arbeit „Allegory and iconography in Socialist Realist painting“, das Prinzip der Allegorie würde die beeindruckendste semiotische Strategie der Kunst des Sozialistischen Realismus darstellen. (Holz 1993) Er spricht von fünf allegorischen Elementen, denen man in fast allen Werken dieses Stils, in Kombination oder vereinzelt, begegnet. (Holz 1993:74)

Diese von Holz konkretisierten Elemente sind auch in den Werken der chinesischen Ausstellung vorzufinden und werden in der Folge erläutert, um das Verständnis der Bedeutungsinhalte für die Analyse der Bilder zu erleichtern.

3.1.2.1 „The illusion of instantaneous progress“

Als erstes Element in seiner Auflistung beschreibt Holz „the Illusion of instantaneous progress“, oder „the immediate equation of ‘is’ and ‘will be’“. (Holz 1993:74) Es handelt sich hierbei um das Vermitteln „utopischer Visionen“ einer besseren Zukunft, die dem Publikum beim Betrachten des Bildes suggeriert werden sollen. (Holz 1993:74) Dabei wird das gegenwärtige Jetzt als permanenter Fortschritt gezeigt, das sich auf direkten Weg in eine glückliche, sozialistische Zukunft befindet. Gegenwart und Zukunft werden meist als miteinander verschmolzen präsentiert.

Um diese Aussage leicht verständlich in ein Bild zu verpacken, bedienten sich Künstler unterschiedlicher Methoden: Unter dem Ausdruck „Vorwärts Marschieren“ kann eine Darstellungsweise zusammengefasst werden, bei welcher der Maler eine Menschenmenge porträtiert, die einem undefinierbaren Punkt außerhalb des Bildes und demnach dem Betrachter entgegen marschiert. (Holz 1993:74) Die nach vorne schreitenden Menschen verkörpern die Botschaft „der Weg ist das Ziel“ – der gegenwärtige Pfad versinnbildlicht den Fortschritt und verändert sich gleichzeitig zum Ziel. Auch der verklarte, euphorische Blick in eine verheißungsvolle Zukunft erzielt denselben Effekt. „Programmatische Blicke nach vorne und nach oben, die sich im Vokabular des Sozialistischen Realismus stets wiederholen, symbolisieren das zeitliche Kontinuum, in dem Gegenwart bereits von der Zukunft durchdrungen ist“. (Clark 1997:89)

Andere Techniken der Künstler die „illusion of instantaneous progress“ im Bild zu erzeugen, sind das Öffnen und Verengen von Perspektive, sowie dynamisch wirkende, diagonal verlaufende Strukturen im Bild. (Holz 1993:74)

Diese Methode der Symbolsprache wurde in der Sowjetunion vor allem dazu verwendet, Fünf-Jahres-Pläne, Entwicklungsprojekte und Elektrifizierungskampagnen auf positive Art und Weise zu propagieren. In vielen sowjetischen, wie auch chinesischen „[...] Landschaftsbildern, die zunächst keine ideologischen Konnotationen zu haben scheinen, ist häufig ein Strommast oder Zug zu erkennen, der den Triumph des Fortschritts über die Natur bezeichnet“. (Clark 1997:89) Die „Begeisterung für den Fortschritt“ gilt als signifikantes Element der Sowjetunion, während „die Verherrlichung der Vergangenheit“ ein Charakteristikum des Nationalsozialismus beschreibt. (Clark 1997:75)

3.1.2.2 Die Farbe Rot

In Werken des Sozialistischen Realismus wurde alles, was semantisch mit der sozialistischen Ideologie gleichgesetzt werden konnte, „gerötet“. Selbst Alltagsgegenstände oder winzigste Bekleidungsdetails konnten gefärbt werden, Hauptsache war, es entstand ein harmonisches Bild, welches die politische und sozialistische Einheit der Bevölkerung symbolisierte. Die rote Farbe sollte gleich der Ideologie des Staates das tägliche Leben der Menschen durchdringen und es beeinflussen. Künstler kolorierten zum Teil mit unterschiedlichsten Rottönen, um verschiedenste Durchdringungsgrade des Kommunismus darzulegen, sowie gewisse Stimmungen und Assoziationen im Betrachter hervorzurufen. (Holz 1993:75)

Ein interessanter, linguistischer Aspekt ist die Tatsache, dass die Wörter rot красный (krasnyj) und schön красивый (krasivyj) in der Russischen Sprache homophon sind. Ein Konnex, der die Rezeption der ideologischen Farberkennung maßgeblich formte und beeinflusste. (Holz 1993:75)

3.1.2.3 „The New Soviet Man: the social body with a communist soul“

Holz benennt das dritte allegorische Element des Sozialistischen Realismus als “The new Soviet Man”, ein Begriff der „standardised heroic bodies for each particular production-class“ beschreibt. (Holz 1993:75)

Man kreierte idealisierte, starke und schöne Körper, kategorisierte diese und stattete sie mit den jeweils zugehörigen Attributen aus. Auf diese Weise entstanden sogenannte Modell-Typen: „[...] Personifikationen der politischen Ideale. Als unermüdliche Arbeiter, mutige Soldaten der Roten Armee, fleißige Schulkinder oder ergebene Parteimitglieder führten sie als perfekte Bürger vorbildliches Verhalten vor“. (Clark 1997: 87)

Vor allem die Gestalt des Arbeiters erhielt einen besonderen Stellenwert in der Kunst des Sozialistischen Realismus. Mit der Charakterisierung als „Arbeitsathlet“, dem „Held der Arbeit“ entwickelte sich die Verherrlichung des sowjetischen Arbeiters zu einem wichtigen Hauptgegenstand für die Künstler. (Clark 1997:97)

Auch das Bild der Frau unterstand einer ideologischen Transformation, wurde sie doch im Kommunismus dem Mann angeglichen — in ihrer Arbeit wie in ihrem Äußeren. Starke, arbeitsame und fleißige Frauen, denen die Spuren von der Mühsal harter Arbeit nicht anzusehen sind, lächeln mit ihren schönen Gesichtern frisch und unverbraucht dem Betrachter des Bildes entgegen. Frauenkörper ähneln dem athletisch geformten

Männerbau, zierlich-zerbrechliche Frauengestalten findet man nicht, bezichtigt man solche Frauenfiguren doch der körperlichen Untätigkeit. So verschwindet auch die blasse Hautfarbe der müßiggängerischen Aristokratie aus den Bildern – die klassenlose Gesellschaft ist voll von Menschen, die unter den Strahlen der Sonne ihrer Arbeit nachgehen.

Die Modell-Gestalten in den Werken des Sozialistischen Realismus repräsentieren keine individuellen Persönlichkeiten, sondern symbolhafte Gestalten, „physical signifiers“ wie Holz sie nennt. (Holz 1993:75) Eine große Rolle spielte bei der Verwendung dieses allegorischen Elements ein psychologischer Effekt: Die suggestive Aufforderung zur Identifikation und kritischen Selbstbetrachtung. Es entsteht eine Verbindung zwischen dem Betrachter und der im Bild abgebildeten Gestalt. Der Betrachter soll sich mit ihr identifizieren und über sein eigenes Selbst reflektieren. Diese Reflexion soll ihn dazu anregen, sein eigenes Tun und Denken stetig zu verbessern. Erkennt der Betrachter sich selbst als wichtigen, mitwirkenden Teil in der Geschichte des Landes und dass seine Kräfte dem sozialistischen Aufbau dienen können, gibt ihm diese Suggestion, sowie die gleichzeitige Identifikation mit dem Modell-Darstellung einen Sinn in seinem Leben.

3.1.2.4 „Religious Signification“

Im Sozialistischen Realismus existiert eine Vielzahl an religiösen Symbolen und Allegorien. Sie dienen an erster Stelle dazu, die Führer der Revolution zu verherrlichen, sie gottähnlich, in den meisten Fällen sogar gottgleich darzustellen. (Clark 1997:93f) Aber auch brave und heldenhafte Bürger können in diese religiöse Komponente eingebettet wiedergegeben werden.

Die Ursprünge der religiösen Semiotik des Sozialistischen Realismus lassen sich in drei verschiedenen Kunstepochen entdecken. Einerseits in der Kunst der europäischen Antike, andererseits in der russischen Ikonenmalerei, und des Weiteren im Französischen Impressionismus. (Holz 1993:76)

Eine besonders beliebte und imposant wirkende Methode ist das Spiel mit dem Licht, welches aller Wahrscheinlichkeit nach dem Französischen Impressionismus entnommen wurde. (Holz 1993:76) Mystisches Licht aus unbekannter Ferne fällt auf Gesicht und Körper der Protagonisten im Bild, umhüllt oder bestrahlt sie aus dem Hintergrund. Das „overabundant ‚heavenly light‘“, wie Holz es nennt, symbolisiert die bereits erwähnte

utopische Vision, die nahende und friedvolle Zukunft eines sozialistischen Paradieses, sowie „the final state of socialist ecstasy“. (Holz 1993:76)

Der russischen Ikonenmalerei entnommen sind christliche Details, die allerdings zum Zweck der sozialistischen Ideologie umfunktioniert wurden. Ein wichtiges Beispiel dafür ist das christliche Symbol des Kreuzes, welches dem in seiner spirituellen Bedeutung gleichwertigen Hammer und Sichel-Zeichen im Kommunismus ersetzt wurde. Ein anderes wesentliches Detail aus der Symbolsprache der Ikonenmalerei ist die Gestik. Handgesten Lenins oder Stalins korrespondieren gänzlich mit denen Heiliger in der Ikonenmalerei. Die Abbildung einer Person, deren Blick in die zukunftsgleiche Ferne schweift und die ein Buch in der Armbeuge trägt, gilt als Typus, der auf „traditionelle Bilder biblischer Propheten zurückgeht und oft in Darstellungen von Marx und Lenin zu finden ist“. (Clark 1997:93) Weit geöffnete, dem Betrachter des Bildes zugewandte, einladende Arme entsprechen Darstellungstraditionen Jesu Christi. In szenischer Simultanität werden Nebenfiguren in einem Bild, wie Parteimitglieder, Arbeiter, etc. zu Engeln und Heiligen, die sich ganz nach den strengen Regeln religiöser Vorbilder hierarchisch einreihen und anordnen. (Holz 1993:77) Auch bei der Darstellung als liebender Vater, der sich um seine Bevölkerung wie um Kinder bemüht und kümmert, wird eine gottgleiche Stufe hergestellt.

Die Pseudo-Religiosität und Absolutheit eines Führers war unantastbar und aufgrund dessen auch schwerwiegender Gefährdungspunkt für Künstler, durften sie doch nicht, wie eigentlich vorgegeben, diesen in seiner menschlichen Echtheit wiedergeben. Stalin beispielsweise, dem man „ein pockennarbiges Gesicht, eine enge Stirn und einen verkümmerten linken Arm“ nachsagte, wurde von seinen „Hofmalern“ in einer „verbesserten“, makellosen Version abgebildet, um seine heldenhafte und attraktive Persönlichkeit zu inszenieren. (Clark 1997:94) Durch seinen „Persönlichkeitskult“, der nicht in der marxistischen Ideologie gegeben war, war es Stalin möglich, „das überkommene Erbe der Zaren-Anbetung anzutreten“. (Clark 1997:93)

Der griechischen Antike entlehnt sind vor allem visuelle Zeichen von Emotion. Aby Warburg spricht bei diesen Symbolen von der „Pathos-Formel“. (Gassner 1982:275) Ein bezeichnendes Beispiel sind die im Wind wehenden Haare als ein Augenblick zeitloser Emotion, der sich so in den Werken fangen lässt. Auch Bekleidung wird, ähnlich den Gewändern antiker Propheten auf imposante Weise vom Wind bewegt um so Dramatik zu

erzeugen. (Holz 1993:76) Diese Merkmale sind oft verbunden mit dem Spiel der Elemente, wie aufbrausenden Wellen etc., die dem Bildinhalt den Geist des Sozialismus und Kommunismus einhauchen. Holz beschreibt es mit den Worten: „Many examples of the ‚pathos formula‘ can be found in Socialist Realism, where symbols are used to signify movement in space or time (according to the ‚progress‘ ideal) as well as suggesting ideological zeal.“ (Holz 1993:76)

3.1.2.5 „Dream theater“

Wie bereits angesprochen, sind die Verbindung von Betrachter und Bild und die sich daraus entwickelnden psychologischen Effekte charakteristisches Instrument des Sozialistischen Realismus. Von Holzmann als „theatrical communication strategy“ benannt, gelingt es den Künstlern den Betrachter in das Bildgeschehen hineinzuziehen, wodurch letzterer selbst zu einem Akteur innerhalb der abgebildeten Szene wird. (Holz 1993:77)

Neben der bereits erklärten Methode der Aufforderung zur Identifikation mit sozialistischen Modelltypen und der damit einhergehenden kritischen Selbstbeobachtung, führt Holz drei weitere psychologisch-künstlerische Strategien der Künstler an: Mit dem Hinzufügen von Nebenfiguren am Rand des Bildes, die als Beobachter das Bildgeschehen aufmerksam verfolgen, wird der Betrachter des Werkes systematisch einer von ihnen. Auch er observiert die Handlung und übertritt so von außen die Schwelle, die in das Bild hinein führt. Der Betrachter wird zur beobachtenden Nebenfigur im Bild, und reagiert gleich seinen fiktiven Equivalenten mit Gefühlen wie Freude, Euphorie, Stolz, Erstaunen, usw. (Holz 1993:77)

„Group Confrontation“, wie Holz es zusammenfasst, ist die Darstellung einer Gruppe, meist eines Kollektivs, die durch ihre positive, freundliche Ausstrahlung das Bildpublikum anregt, selbst ein Teil ihrer Gemeinschaft zu werden und ihre Gefühle zu teilen. (Holz 1993:77)

Das von Holz beschriebene „dream theater“ des Sozialistischen Realismus gleicht der Verschmelzung zweier Welten – geistig aber auch körperlich oszilliert das Publikum zwischen Realität und Fiktion. Ein Zustand, der mit rein künstlerischen Mitteln erzeugt wird und Emotionen der Betrachter durch Suggestion manipuliert. (Holz 1997:77)

3.2 Politische Kunst in China seit dem 20. Jahrhundert

3.2.1 Einfluss und Entwicklung des Sozialistischen Realismus in China

Als einer der ersten bedeutenden Entwicklungsprozesse hin zur Adaption westlicher Kunst in China gilt der Einfluss Russlands.

Die Kunst des Russischen Reiches spielte eine bedeutsame Rolle, da es zum einen China am nächsten war und zum anderen am meisten Kontakt zur westlichen Welt hatte. So wurde die Kunst des Russischen Reiches eine vorrangige Quelle für chinesische Künstler. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen russische Kunsttheorien in China Fuß zu fassen und auch die Entwicklung Russlands hin zum Marxismus ab den 1880er Jahren hatte tiefgreifende Auswirkungen auf Intellektuelle wie auch Künstler Chinas. (Lü 2010:498)

Bereits kurze Zeit nach der Deklaration des Sozialistischen Realismus als neuer Kunstrichtlinie der UdSSR wurde diese von dem chinesischen Intellektuellen Zhou Yang, der durch seine Übersetzungen mit sowjetischer Kunsttheorie sehr vertraut war, in seinem Artikel „Guānyú shèhuìzhǔyì de xiànréalsǐzhǔyì yǔ géming de làngmànzǔyì: wéiwù biànzhèngfǎ de chuàngzuò fāngfǎ zhī fǒudìng“ 关于社会主义的现实主义与革命的浪漫主义：唯物辩证法的创作方法之否定 (Über den sozialistischen Realismus und die revolutionäre Romantik: Eine Verneinung der kreativen Methode des dialektischen Materialismus) diskutiert. (BWLZ 1956) Der Sozialistische Realismus fasste in der Folge auch in China Fuß und wurde in Yan'an 1942 von Mao als wichtige Leitlinie chinesischer Künstler definiert.

Die Reden Mao Zedongs zu Kunst und Literatur im Jahre 1942 gelten als wichtiger Dreh- und Angelpunkt von Kunstrezeption und -auffassung in der geschichtlichen Entwicklung der KPCh. Während bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts das künstlerische Schaffen in China hauptsächlich religiösen und formellen Zwecken diene und als Tätigkeit den Literati vorbehalten war, kam es mit den Yan'aner Reden zu einem „profound shift“ hinsichtlich „ästhetischer Werte“, Bedeutung, Zweck und der Zielgruppe von Kunst. (Chiu 2009:1)

„Artistic images served as effective propaganda measure“ und wurden daher herangezogen, um die ländliche, weitgehende analphabetische Bevölkerung in den Klassenkampf miteinzubeziehen und für die Kommunistische Sache zu begeistern. (Hung 2007:784)

One of the ways in which the Chinese Communist Party (CCP) defined itself both to the people and the outside world was through art. After 1949, art was employed to give concrete expression to the many different abstract policies and the many grandiose visions of the future that the Party proposed and entertained over the years. [...] The most important demand was that art and artists had to serve politics, as formulated in Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art" (1942). The "Talks" served as the basic literary and art policy and enabled the CCP, as both patron and educator, to control the arts. Officially recognized artists were those who were organized in art academies, art publishing houses, museums, associations, etc., organizations which for all intents and purposes functioned as (state) employers. The state thus was guaranteed absolute control: if artists failed to heed the directives coming from above, or failed to apply self-censorship so as to make their works comply with these directives, they faced ostracism and their livelihood would be at stake. These preconditions gave rise to an art form with Chinese characteristics that closely followed political dictates and was politicized to the extreme. (Landsberger 2009:1108f)

Am 2. Mai 1942, inmitten des Anti-Japanischen Krieges, galt in Mao Zedongs „Reden an die Schriftsteller und Künstler im neuen China“ der Suche nach einer neuen Möglichkeit die Widersacher niederzustrecken und die nationale Befreiung zu realisieren oberste Priorität. (Mao 1953) Die richtige Vermittlung von Kunst sollte gleich einer „Schraube[...] im gesamten Mechanismus“ das gesamte Volk ideologisch stärken und gleichzeitig mobilisieren. (Mao 1953:48) Das Nutzbarmachen von Kunst für Politik war die fundamentale Aussage Maos Reden: „Kunst ist Politik“ — Auf einer rein äußerlichen Ebene sollte das Werk, ob es sich nun um Skulptur, Malerei, Literatur oder Musik handle, als ästhetisches Kunstwerk begriffen werden. Inhalt aber, als eigentlicher Kern des Werkes, musste die Ideologie der KPCh versinnbildlicht und propagiert werden. Man betrachtete Kunst als signifikantes Werkzeug, das für den Fortbestand der Partei unentbehrlich war und die Idee des chinesischen Kommunismus weiter vorantreiben sollte. Mao Zedong zufolge war der „richtige Standpunkt“ des Künstlers maßgebend, um das Ziel korrekter Kunstvermittlung zu realisieren. (Mao 1953:8) Künstler mussten der Partei und ihren vorgegebenen Richtlinien treu und unbeirrt folgen und so für die Masse, die eigentliche Zielgruppe, tätig sein und wirken. Als Devise eines jeden Künstlers galt es das Volk in seinem Kampf gegen den Imperialismus zu stärken und zu einen. (Staiger 2000:300ff) Das Schlagwort „Massenlinie“ deutete den Künstlern, sich an den

Bedürfnissen der Massen zu orientieren, verständlich-populistische Kunst zu schaffen und das Volkstümliche in ihre Werke zu integrieren. (Staiger 2000:301) Im sozialistischen Realismus Russlands sah Mao Zedong die ästhetische Grundlage korrekter Kunstvermittlung, die mit seiner Machtübernahme die chinesische Kunst für lange Zeit beherrschen sollte. (Mao 1953:50)

Zhou Yang kombinierte und forcierte die Kunsttheorie des Sozialistischen Realismus vor allem ab 1949, dem Jahr der Übernahme der Macht durch die KPCh und der Gründung der Volksrepublik, mit dem Populismus Maos. (Lü 2010:501)

Im Jahr 1953 wurde der Sozialistische Realismus als grundlegende Richtlinie für Literatur und Kunst in China übernommen. (Lü 2010:501) Der rege Austausch zwischen Künstlern Chinas und der Sowjetunion, sowie die Anzahl gemeinsamer Ausstellungen häuften sich. Die Zeitschrift 美术 „Die Schönen Künste“ begann sowjetische kunsttheoretische Texte und Bilder zu veröffentlichen, die von chinesischen Künstlern studiert und abgestimmt, auf die damals aktuellen Themen Chinas, imitiert wurden. Vor allem der narrative Inhalt sowjetischer Ölwerke faszinierte die Chinesen und wurde mit Enthusiasmus übernommen. (Lü 2010:501ff)

Im Jahr 1957 markierten ideologische Widersprüche zwischen Mao und Chruschtschow einen Bruch zwischen den beiden Ländern. (Lü 2010:510) Kultureller und künstlerischer Austausch durfte zwar weiterhin betrieben werden, doch Mao artikulierte bereits im folgenden Jahr: „The wholesale adoption of Soviet rules and regulations lacked the spirit of original creation“. (Lü 2010:510) Sozialistischer Realismus würde zwar als beste kreative Methode betrachtet, aber wäre mitnichten die einzige: „Given the premise of serving workers, peasants, and soldiers, any writer can create and compete in whatever way he believes to be the best method for himself“. (Lü 2010:511ff) In der Kombination „revolutionärer Romantik“ mit „revolutionärem Realismus“ sah Mao eine Möglichkeit eines individuellen, chinesischen Stils. (Cuī 2004:44ff) Der erst im China des 20.Jahrhunderts eingeführte Literatur- und Kunst-Begriff „Romantik“ wurde in seiner Verbindung mit dem Wort „Revolution“ mit dem Wort „Ideal“ gleichgesetzt — Ziel der Kunst sollte es ja primär sein, eine ideale sozialistische Welt zu repräsentieren. (Lü 2010:511ff) „If people were enthusiastically responsive, had a positive attitude and a

healthy body and spirit then these qualities were regarded as the ‘romantic’ content of revolutionary realism“. (Lü 2010:513)

Seinen Höhepunkt erreichte der Sozialistische Realismus chinesischer Prägung zur Zeit der Kulturrevolution als Mao Zedong und der Kampf des Proletariats im echten Leben, wie auch in allen Bereichen der Kunst auf das Höchste glorifiziert wurden. Hielt sich ein Künstler nicht an die Leitlinien der Kunstproduktion, folgte die Einstufung als „Konterrevolutionär“, und in vielen Fällen härteste Bestrafung. (Staiger 2000:300)

Mit Ende der Kulturrevolution, dem Tod Maos und der Politik von Reform und Öffnung Deng Xiaopings kennzeichnet man im Allgemeinen das Ende der Vorgabe strikter Richtlinien, denen sich chinesische Künstler zu beugen hatten. Sie nutzten die neu erhaltene Freiheit, um sich den lange unterdrückten, traditionellen Stilen oder neuen, meist aus dem Westen kommenden Kunstformen zu widmen. So konnte sich beispielsweise der in westlicher Kunst ausgebildete Künstler Wu Guanzhong (geb. 1919), dessen formalistische Ideen in der Zeit vor 1970 nicht willkommen geheißen wurden, nun zu den treibenden Kräften der chinesischen Kunstszene zählen und Abstraktion und Formalismus propagieren. (Andrews 1998:283) Der Guohua-Maler Lu Fusheng (geb. 1949) setzte erneut auf die traditionelle Kunst Chinas und sein „[...] antiquarian style, featuring the fine-line technique and bittersweet distortion associated with seventeenth-century painter Chen Hongshou and carried on by Shanghai School painter Ren Xiong (1823-1857) [...]“ wird vor allem in seinem Meisterwerk “Die Phönix Haarnadel” (1981) deutlich sichtbar. (Andrews 1998:287f)

Während der Großteil der Kunstwelt sich daran machte, den Sozialistischen Realismus und die Kulturrevolution mit all ihren apodiktischen Reglements strikt abzulehnen, existierten dennoch Künstler, die diese Art der Kunst weiterhin betrieben. Shi Dawei (geb. 1950), der sich in der Mao-Ära durch seine Historienbilder einen Namen gemacht hatte, legte für die thematische Ausrichtung seiner Werke seinen Fokus weiterhin auf Chinas revolutionäre Geschichte, obwohl es längst nicht mehr in indoktriniertem Sinne verlangt war. (Andrews 1998:287)

Die Experimentierfreudigkeit nach Ende der 70er Jahre wurde immer größer und die Vielfalt der Kunststile war die Antwort auf politische, gesellschaftliche und

wirtschaftliche Veränderung des Landes. Es würde schwer fallen, eine kontinuierliche Zeittafel zu erstellen welcher Künstler wann welchen Stil verfolgte. Doch was ohne Spekulation behauptet werden kann ist, dass der Historienmalerei der Kommunistischen Partei Chinas eine Anlehnung an den Sozialistischen Realismus chinesischer Prägung nach wie vor inhärent ist. So zeigt sich, dass die in der westlichen Kunstrezeption vertretene These „staatliche Kunst Chinas gehöre der Vergangenheit an“ ein Irrtum ist. Sullivan beschreibt die gegenwärtige Situation mit den Worten:

Today, the cultural authorities do not bear down on the artists as heavily as they did before. There is no longer any need to make propaganda for the government because, as [the painter] Guo Wei put it, ‘the government handles its socialist propaganda itself. So long as you conduct your own affairs [that is, keep out of politics], the government will not interfere with you too much’. (Sullivan 1999:720)

3.2.2 „Minzuhua“ 民族化 (Nationalisierung) chinesischer Kunst

Mit dem chinesischen-sowjetischen Bruch im Jahr 1958 verstärkte sich die nationalistische Stimmung im Land, die eine Abgrenzung von der UdSSR in breiter Ebene mit sich brachte, darunter auch in der Kunstproduktion Chinas.

Die Reden Mao Zedongs in Yan’an, in seinen Ideen von Russland beeinflusst, blieben weiterhin wichtigste Leitlinie im Kunstschaffen, doch versuchte man nun eigenständige chinesische Charakteristika zu verdeutlichen und hervorzuheben, was Hung mit dem Begriff 民族化 „minzuhua“ (Nationalisierung) zusammenfasst. (Hung 2007:812)

Dieses Bestreben veranschaulicht ein Aufsatz Dong Xiwens, welcher im Jahr 1957 in der Zeitschrift Meishu 美术 (Kunst) veröffentlicht wurde. (Dong 1957) Mit dem Begriff 油画中国风 „Youhua Zhongguo Feng“ (chinesischer Stil der Ölmalerei) beschreibt der Künstler das Ziel der Nationalisierung von Ölmalerei: „我们必须有这样的一种气度, 吸收了外来的, 也可以变为我们自己的。“ (Wir müssen die Art von Toleranz besitzen das Fremde in uns einzusaugen, dann können wir es auch zu unserem Eigenen machen) (Dong 1957:6) Die Aktualität und Unabgeschlossenheit dieser Diskussion zeigt die Wiederveröffentlichung dieses Textes in 美术 Meishu im Jahr 2003. (Dong 2003)

Spricht Dong in seinem Aufsatz zwar über das Schaffen von Ölmalerei mit chinesischen Charakteristika und setzt dieses Vorhaben in Beziehung mit dem Geist traditioneller chinesischer Kunst, so mangelt es nichts desto trotz an konkreten Anhaltspunkten bzw. Beispielen, wie diese neue Form chinesischer Malerei in der Praxis umgesetzt werden sollte. Seine Aussagen bewegen sich auf einer rein philosophischen Ebene, nur seine Werke zeugen von Realisierungsmöglichkeiten. So schreibt Hung:

[...] in the 1950s nationalization was a nebulous concept with numerous meanings – artistic, technical, and political. Artistically, nationalization meant creating a Chinese style of painting by blending indigenous and Western techniques. Dong's adoption of bright colors and ornamental designs following the convention of new year prints in *The Founding Ceremony of the Nation* is one example. (Hung 2007:812)

Bezüglich der Nationalisierung von Ölmalerei, findet sich in der 革命历史画 "Geming Lishihua" eine weitere Eigenheit chinesischer Kunst: 革命乐观主义 "Geming Leguanzhuyi" (Revolutionärer Optimismus). (Wang 1960:35) Während Künstler der UdSSR sich nicht scheuten, in ihren Werken Feinde, Niederlagen oder traurige Momente zu verewigen, fanden sich in der chinesischen Kunst kaum derartige Darstellungen. Das Prinzip des 革命乐观主义 "Geming Leguanzhuyi" verlangte durchdringende optimistische Freude, Enthusiasmus und Hoffnung als inhaltliches Thema. „Revolutionary paintings generally conveyed positive images, showing major historical events in the most glowing light“, negative Inhalte hingegen „would distort the revolutionary ideal“. (Hung 811) Man kann in diesem Sinne durchaus behaupten, dass die Volksrepublik wesentlich strenger in der offiziellen Umsetzung des Sozialistischen Realismus agierte. Beispielsweise wurden keine in der UdSSR durchaus übliche Stilleben gemalt, da man nach Ansicht der KPCh keine zweckmäßigen ideologischen Aussagen hineinarbeiten konnte. Auch reine Landschaftsdarstellungen waren selten und die wenigen Landschaftsbilder zeigten vereinzelt Traktoren und Strommasten etc. um die Technisierung des Landes zu dokumentieren und zu propagieren.

Aber auch traditionelle Elemente, welche chinesische Malerei unverwechselbar machen, flossen in das offizielle Kunstschaffen und somit in die Ölmalerei mit ein und trugen so zu ihrer Nationalisierung bei.

Zwar rückte aufgrund der gesellschaftspolitischen Veränderungen die traditionelle chinesische Malerei und ihre Ästhetik in den Hintergrund, bis hin zu ihrer Einstufung als

„bourgeois“, dennoch wurden Prinzipien dieser über 2000 Jahre alten Kunst und ihrer Philosophie immer wieder, wenn auch nicht offensichtlich, aufgegriffen — erscheint es doch auch unmöglich, dass eine derart lange Tradition in dieser doch relativ kurzen Zeitspanne von der Bildfläche verschwindet. (Chiu 2009:1) So ist Zettl der Ansicht, dass für „das Verständnis chinesischer Malerei, sowohl was den inhaltlichen als auch den formalen Aspekt der Kunst betrifft“ die Kenntnis einiger wichtiger Grundprinzipien chinesischer Kunsttradition absolut notwendig ist. (Zettl 2009:188)

In diesem Zusammenhang erwähnt Zettl den Terminus „Qiyun Shendong“ 气韵生动 aus den „Huihua Liufa“ 绘画六法 (Sechs Forderungen an die Malerei) des 6.Jahrhunderts. (Zettl 2009:195) Er sieht darin den

Schlüsselbegriff zum Verstehen chinesischer Kunst schlechthin. Er wird im Allgemeinen völlig falsch übersetzt und wirkt deshalb besonders verwirrend. Wenn er im Englischen als „Spiritual Resonance“ übersetzt wird, trifft es die Sache noch am ehesten. (Zettl 2009:195)

Zettl erklärt den Begriff mit den Worten

Alles in der Malerei – genauso wie in der Kalligraphie, vom kleinsten Punkt bis zum ganzen Bild [...], muss ein harmonisches Miteinander des Qi, also des Ying und des Yang sein. [...] Durch das gekonnte „in-Beziehung-setzen“ dieser Prinzipien entsteht Harmonie, Geist, Seele. Das bedeutet, der Maler muss einen Dialog aufbauen zwischen verschiedensten Aspekten im Bild, muss Gegensätzliches gegenüberstellen, aber nicht als Konträres sondern sich gegenseitig Bedingendes: Existentes ≠ Leeres, Grobes ≠ Feines, Spannung ≠ Auflösung, Eckiges ≠ Rundes, Hartes ≠ Weiches, „trockene Tusche“ ≠ „feuchte Tusche“, Dynamik ≠ Ruhe usw. (Zettl 2009:195)

Ein weiteres Prinzip, das selbst in Bildern zur Zeit der Kulturrevolution entdeckt werden kann (siehe Abb. 2), und dessen Effekte auch Propagandabestrebungen dienen, nennt sich „Ru Qi Zhuan He“ 入起转合. (Zettl 2009:197) Hierbei handelt es sich um den Weg ein Bild zu betrachten:

ru: ist der Teil des Bildes, an dem der Betrachter das Bild „betritt“
qi: ist das anschließende Stück „Weg“, das der Betrachter im Bild geht, bevor dann mit
zhuan: ein (großer) Bogen im Bild gespannt und das Auge um 180 Grad gedreht wird, um es dann mittels
he: in den Bereich des Ausgangspunktes zurückzuführen und damit das Bild zu schließen
[...] (Zettl 2009:197)

Diese zwei Prinzipien traditioneller chinesischer Malerei hielten sich unter anderem, trotz starker Gegentendenzen bis ins 21. Jahrhundert, und wurden von Künstlern angewendet, um gezielt den Blick des Betrachters zu lenken oder gewünschte Effekte in ihren Werken zu realisieren (wie das Plakat aus der Kulturrevolution zeigt, Abb. 2) Derartige Informationen liefern für die folgende Untersuchung einiger ausgewählter Werke der Ausstellung interessante Analysedetails und Interpretationsmöglichkeiten.

3.2.3 „Lishihua“ 历史画 (Historienmalerei) und „Geming lishihua“ 革命历史画 (Revolutionäre Historienmalerei)

In der politisch beeinflussten Kunstatmosphäre im China des 20. Jahrhunderts bildete sich mit der „(geming)lishihua“ (革命)历史画 ((revolutionäre) Historienmalerei), eine Bildgattung heraus, die sich gezielt an den Darstellungstypus des Sozialistischen Realismus anlehnte. (Hung 2007:785) Dass diese auch noch in der gegenwärtigen Kunst Chinas relevant ist und vom Staat gefördert wird, beweisen die Werke der Ausstellung „guojia zhongda lishi tical chuanguo gongcheng“ 国家重大历史题材创作 (Kunstprojekt zu bedeutenden historischen Themen des Landes) zur 60-Jahresfeier der VRCh.

Nur wenige Studien haben sich mit „historischen Kontext“, „institutional settings“, sowie „externen Faktoren“ (zu denen der Sozialistische Realismus zählt) offiziellen chinesischen Kunstschaftens unter Führung und Einfluss der KPCh beschäftigt und deren Zusammenhänge analysiert. (Hung 2007:785)

Es gibt viele Kunsthistoriker, die chinesisches Kunstschaften dieser Art mit dem Stempel „does not warrant attention“ versehen und es als „pure propaganda“ nicht mit akademischen Studien in Zusammenhang bringen möchten. (Chiu 2009:1) Doch die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit derartigen Objekten sollte mehr sein als die bloße, subjektive Einteilung in gute und schlechte Kunst. Es sollte eine Untersuchung wert sein, diese Kunstwerke als Zeitdokument und Verständnisobjekt von Geschichte und Gesellschaft eines Landes zu sehen. Zu den einigen wenigen Autoren, die sich mit staatlich beeinflusster Kunst Chinas beschäftigten, zählen Landsberger, Andrews, Denton, Chiu und auch Hung, der sich in seinem Aufsatz „Oil paintings and politics“ insbesondere der Umgestaltung von Ölbildern und somit auch ihrer Narrative innerhalb der Geschichte und Entwicklung der KPCh widmet. (Hung 2007) Um den traditionellen Prozess und Zusammenhang von staatlichem Kunstauftrag über das Kunstschaften bis hin zur endgültigen Ausstellung in der VRCh für die vorliegende Untersuchung verständlich zu machen, wird diese Analyse Hungs Ausführungen folgen. Er erwähnt die enorme Wichtigkeit von Hierarchie und Aufgabenteilung staatlicher Organisationen für die Kontrolle des Kunstschaftens in der VR China. Als unterste Instanz tragen Museen als Präsentationsort die Aufgabe, von der Partei anerkannte und geförderte Kunst zu

propagieren (Hung 2007:785) Zu diesem Zweck wurden in den 50er, 60er Jahren staatliche Museen, wie beispielsweise das „Zhongguo Lishibowuguan“ 中国历史博物馆 (Chinesisches Geschichtsmuseum) und das „Zhongguo Gemingbowuguan“ 中国革命博物馆 (Chinesisches Revolutionsmuseum) errichtet. (Liu 2009:89) Als übergeordnetes Verwaltungsorgan kontrolliert das Kulturministerium Planung und Abwicklung der Ausstellungen. Höchste Instanz ist die Propagandaabteilung der KPCh, die „Wahl der geschichtlichen Themen“, „Suche nach Malern“ und die „Genehmigung der fertigen Werke“ abwickelt. (Hung 2007:790)

Im Jahr 1951 wurde im Revolutionsmuseum bereits die erste Ausstellung zu Ehren des 30. Gründungstages der KPCh organisiert, in welcher die glorreiche Geschichte von Partei und Volk zelebriert wurde. (Hung 2007:786) Die Werke der Ausstellung versah man mit der Bezeichnung „Geming Lishihua“ 革命历史画 (Revolutionäre Historienmalerei), ein Darstellungstypus mit der Aufgabe „Geming Jingshen“ 革命精神 (den Revolutionären Geist) des Volkes in der Kunst widerzuspiegeln und der in der gegenwärtigen, staatlichen Kunst Chinas immer noch gebräuchlich ist, wie Ausstellungen der letzten Jahre beweisen. (Quan 1962:50) Dazu im weiteren Verlauf der Untersuchung mehr.

Hung sieht in der „Geming Lishihua“ 革命历史画 „the CCP’s propaganda effort to reconstruct an official visual narrative of the nation’s history“ (Hung 2007:785), womit sie in ihrem Bestreben und ihrer Form zu „Xuanchuanhua“ 宣传画 (Propagandamalerei) gezählt werden kann, wie diese im „Zhongguo Meishu Dacidian“ 中国美术大辞典 (Großes Lexikon chinesischer Kunst) beschrieben wird:

[...]指以绘画形式, [...]向公众宣传国家某种政策, 道德规范, 或用于文化活动的海报和各种事业或商业目的之广告艺术。因其功利性目的, 决定了它的艺术特点: 大致主题明确突出, 形象鲜明醒目, 风格简括明快, 配以鼓动性[...]等。并与其他绘画一样, 也具有时代和民族特色。 (Shao 2002:23)

Es handelt sich um Werbekunst in Form von Malerei, die - an ein öffentliches Publikum gerichtet - politische Inhalte oder moralische Richtlinien propagiert, oder für kulturelle Aktivitäten auf Plakaten sowie allerlei unternehmerische und geschäftliche Zwecke verwendet wird. Aufgrund ihres utilitären Ziels ergeben sich ihre künstlerischen Merkmale: im Wesentlichen sticht die Thematik klar hervor, Formen sind deutlich erkennbar, der Stil ist zusammenfassend und freundlich, gepaart mit Agitationscharakter,

[...] usw. ähnlich anderer Malerei, weist auch sie zeitliche und nationale Charakteristika auf.

Die Historienmalerei Chinas „Lishihua“ 历史画 birgt eine lange Tradition, die bis in die Han Dynastie zurückverfolgt werden kann. (Liu 1991:441)

In der chinesischen Antike sprach man von „Renwu Gushihua“ 人物故实话, die tatsächlich stattgefundenere Ereignisse abbildete, um so für die Nachwelt als Beispiel fungieren zu können. (Liu 2009:89) Während der Tang-Dynastie fand Historienmalerei große Wertschätzung, die sich über die Jahrhunderte hielt und schließlich im 20. Jh. durch den Einfluss des Westens eine neue Entwicklung fand. (Liu 1991:441)

Lishihua im China des 20. Jahrhunderts, kann in Form und Inhalt mit der Historienmalerei Europas verglichen werden. In zwei chinesischen Fachzyklopädien für Kunst wird zeitgenössische Historienmalerei Chinas wird sie wie folgt definiert:

绘画的一种。指以有意义的历史事件或历史传说为题材的图画。它所表现的人物，事件，社会环境，风土习俗，服饰道具乃至车马建筑等，都应有所依据，反映出当时当地的历史面貌。(Shao 2002:21)

Eine Art der Malerei. Als Bildthema werden bedeutende geschichtliche Ereignisse oder Legenden gezeigt. Dargestellte Figuren, Ereignisse, soziale Umstände, lokale Verhältnisse und Sitten, Kleidungs- und Schmuckrequisiten, selbst Transportmittel und Gebäude sollen sich an die geschichtliche Erscheinung einer Zeit und eines Ortes anlehnen und diese widerspiegeln.

成为历史画题材的事件，往往是该民族众所周知的大事，并常常有民族英雄出场；画家在表现上，一般呈现理想化，典型化的方法。因此，历史画的意义，与其说在于对史实的忠实记录价值，不如说在于对事件的重大历史意义和宏伟场面情节的追求。美术的认识作用和教育作用，可以说在历史画中表现的最为突出。(Liu 1991:441)

Bei Ereignissen, die für Historienmalerei hergenommen werden, handelt es sich häufig um wichtige, dem Volk allgemein geläufige, bedeutsame Geschehnisse, in denen oft ein Volksheld auftritt; in seiner Darstellung verwendet der Maler normalerweise die Methoden der Idealisierung und der Typisierung. Deshalb kann man behaupten, die Bedeutung der Historienmalerei liege weniger in der realitätsgetreuen Wiedergabe historischer Fakten, als vielmehr im Streben nach der Bedeutung wichtiger historischer Ereignisse und nach einer imposanten Handlung. Man kann sagen, dass Bildungs- und Wissensfunktion von Kunst in der Historienmalerei absolut im Vordergrund steht.

In seinem Aufsatz „Lishihua xuyao zhengque de Lishiguan“ 历史画需要正确的历史观 (Historienmalerei benötigt korrekte Geschichtsauffassung) anlässlich der Ausstellung 2009 erklärt Liu, dass im heutigen China die Termini „Lishihua“ 历史画 und „Lishitica“

Chuangzuo“ 历史题材创作 (Schaffen geschichtlicher Themen) verwendet werden, deren Bedeutung sich auf moderne, revolutionäre und auch antike Geschichte ausdehnt. (Liu 2009:89) Während sich der Begriff „Lishihua“ 历史画 auf „Guohua“ 国画 (Traditionelle Chinesische Malerei) oder „Youhua“ 油画 (Ölmalerei) bezieht, inkludiert „Lishitica Chuangzuo“ 历史题材创作 auch Bildhauerei.

Wie der Titel seines Aufsatzes beschreibt, betont Liu, dass der Künstler beim Schaffen seines Kunstwerks sich der korrekten Geschichtsauffassung im Klaren sein sollte, denn „[...] weile dui guangda renmin qunzhong jinxing geminglishi jiaoyu yiji chongxin fanshi lishi, xuyao yipi xinde lishitica zuopin chuxian“ 为了对广大人民群众进行革命历史教育以及重新反思历史，需要一批新的历史题材作品出现 (um für die breiten Volksmassen eine revolutionäre Geschichtserziehung voranzutreiben und Geschichte neu zu überdenken, braucht man neue Werke geschichtlichen Inhalts). (Liu 2009:89) Er spricht somit von einem vorgegebenen historischen Narrativ, dem der Künstler folgen sollte, definiert diesen jedoch nicht. In diesem Sinne bezieht sich seine Aussage auf Maos Forderung des „richtigen Standpunkts der Künstler“ und zeigt auf, dass die Yanan’er Reden als Richtvorgabe auch noch in der heutigen Kunstauffassung relevant sind. (Staiger 2000:301)

Hung sieht in der Geming lishihua „[...] the party’s hegemonic representations of the nation’s memory“ and „[...] the Party’s attempt to tell it’s own victorious history through a medium introduced from the west“. (Hung 2007:813)

Gemeint ist die Ölmalerei, die als Medium insbesondere in der Tradition der Historienmalerei einen bedeutenden Stellenwert einnimmt. Aufgrund ihrer realistischen Darstellungsmöglichkeiten ist die Funktionalisierung von Ölmalerei als Werkzeug der Politik eine Erscheinung mit langer Tradition. Seit ihrer Entstehung in Europa wurde sie in verschiedensten Ländern und Perioden der Geschichte wieder und wieder für politische und ideologische Zwecke aufgegriffen. Bedeutende Ereignisse und Persönlichkeiten wurden in Öl verewigt, Werke die auch noch heute aufgrund der realistischen Darstellungsweise und den Fähigkeiten der Künstler oftmals einem Foto gleichen, - so Velazquez Porträts von Philip IV. und Jacque-Louis Davids (1748-1825) Werke von Napoleon. Letzterer war einer „der ersten Künstler, die sich für die Einheit ästhetischer und politischer Prinzipien entschied. Er propagierte leidenschaftlich die Ideale der

Französischen Revolution und wurde zu einem mächtigen Politiker eigener Prägung [...]“. (Clark 1997:9)

So erhielt die Ölmalerei unter dem Prinzip „Xi wei Zhong yong“ 西为中用 (Westliches für China nutzen) auch einen ganz besonderen Stellenwert in China und diente auch der KPCh nach ihrer Machtergreifung als Möglichkeit „to establish it's dominant interpretation of chinese past and present to present a master narrative of it's own history“. (Hung 2007:784)

Doch wie fand die Ölmalerei, als ursprünglich aus Europa stammendes Medium überhaupt Eintritt in das Reich der Mitte? Die ersten Berichte über die Kenntnis von Ölmalerei in China, stammen bereits aus dem 16. Jh:

油画作为西方文化的载体, 随着基督教向东方的扩展而进入中国。据记载明万历年间意大利人利玛窦 [...] 等传教士在给万历皇帝的贡品中就带来了刻画精细、色彩斑斓的圣画像。[...] 这是目前国内所发现最早关于西方油画包括油画肖像进入中国的文字记载。

Das Ölbild fungierte als „Transportmittel Träger“ der westlichen Kultur und wurde aufgrund der Expansion des Christentums auch in China eingeführt. Gemäß Berichten aus der Mingzeit in der Regentschaftsperiode Wanli [1592-1600], brachte der Missionar Matteo Ricci [...] u.a. unter seinen Tributgeschenken an den Kaiser auch sorgfältig gearbeitete, buntfarbige Ikonenbilder. [...] Das ist der älteste Bericht der in China derzeit existiert über die Einführung westlicher Ölmalerei und Ölporträts in China. (Zhang 1996:10)

Die neue Kunstform erhielt große Wertschätzung. Durch ihre herrlichen buntfarbigen Effekte und die lebensechte Wiedergabe von Mensch und Gegenständen erhielt das neue Medium große Wertschätzung am Hof des Kaisers und Ölporträts wurden in den oberen Kreisen bald zur Mode. (Zhang 1996:10)

Während der dynastischen Herrschaft wurden Ölwerke nur vereinzelt am Kaiserhof geschaffen und traditionelle chinesische Malerei blieb stets die Hauptkunst des Landes. Seinen Durchbruch erlangte die Ölmalerei erst im 20. Jh. durch den Einfluss der Sowjetunion und etablierte sich als ideale Methode der Wiedergabe von staatlicher ideologisch geprägter Kunst. So erklärte der Ölmaler Jin Shangyi in einem Interview:

The principal characteristic of oil painting is its realistic touch. Its volume, space, colors, and light are all real. The works are attractive, they draw people's attention“. (Hung 2007:789)

Im Jahr 1953 wurde schließlich in der CAFA (Central Academy of Fine Arts) eine Öl Abteilung eröffnet, was dem aus dem Westen stammenden, lange Zeit als fremdartig tätulierten Medium große Anerkennung schenkte und einen wichtigen Status in China einräumte. (Hung 2007:789ff)

3.2.4 Sozialistischer Realismus im heutigen China?

Setzt man sich kritisch mit chinesischer Literatur über die Ausstellung „Guojia zhongda lishiticaimeishuchuangzuo“ 国家重大历史题材美术创作 (Kunstprojekt bedeutender geschichtlicher Themen des Landes), auseinander, so erregt eine entscheidende Tatsache Aufmerksamkeit: In keinem Text findet sich der Begriff „Sozialistischer Realismus“ in Verbindung mit den Werken der Ausstellung. Eine interessante Beobachtung, kann man doch den Vergleich mit Werken dieser Stilrichtung sehr leicht ziehen, wie im praktischen Teil der Arbeit noch unter Beweis gestellt wird.

Chinesische Kunstliteratur der letzten Jahre entfernt sich sehr häufig davon, den Begriff des sozialistischen Realismus in Verbindung mit chinesischen Werken heranzuziehen. Selbst in neueren, großen wissenschaftlichen Enzyklopädien zur Geschichte der chinesischen Ölmalerei wird *summa summarum* der Terminus meist durch andere Wörter ersetzt oder umschrieben. So veröffentlichte man beispielsweise in eine neueren Ausgabe der Zeitschrift „Měishù“ 美术 (Die schönen Künste), die über die Kunst von 1964 nur vom „jiānchí dǎng de wényì fāngxiàng“ 坚持党的文艺方向 (Festhalten an der von der Partei vorgegebenen Richtung für Literatur und Kunst), dem „dàlì fǎnyìng shèhuì zhǔyì de shídài“ 大力反映社会主义的时代 (intensiven Widerspiegeln des sozialistischen Zeitalters) spricht. (Meishu 2010:1072) Im Sammelband von Aufzeichnungen des „Zhōngguó Yóuhuà Xuéhuì“ 中国油画学会 (Vereins chinesischer Ölmalerei), der im Jahr 1995 vom Kulturministerium ins Leben gerufen wurde und seitdem einen wichtigen Motor der chinesischen Ölmalerei-Kunstszene darstellt, findet man auch keine direkte Erwähnung des Begriffs Sozialistischer Realismus. (Zhōngguó Yóuhuà Xuéhuì 2007) Ein Artikel des Sammelbandes schreibt beispielsweise vom „Qūzhé de Qiánjìn“ 曲折地前进 (gewundenen Voranschreiten) der Ölmalereientwicklung in China. (Shuǐ 2010:39) „[...] fāntiānfùdì de shèhuì biàngé dǎozhì yìshù chuàngzuò cóng nèiróng dào xíngshì de xiāngyìng biànhuà. yóuhuàjiāmén miànlín xīn de kètí: yìshù yǔ zhèngzhì de guānxì, wéi gōngnóngbīng fúwù, shēnrù qúnzhòng shēnghuó dēngdēng“ 翻天覆地的社会变革导致艺术创作从内容到形式的相应变化。油画家们面临新的课题：艺术与政治的关系，为工农兵服务，深入群众生活等等 (Die umwälzenden gesellschaftlichen Reformen führten eine entsprechende Veränderung des Kunstschaffens herbei, in Inhalt wie in

Form. Ölmalerei-Künstler waren mit einer neuen Thematik konfrontiert: der Beziehung von Kunst und Politik, sie sollten Arbeitern, Bauern und Soldaten dienen und tief in das Leben der Massen eindringen). (Shuǐ 2010:39) Auch wenn der Autor in der chronologischen Auflistung chinesischer Ölmalerei des Artikels auf die Einführung des Sozialistischen Realismus, vor allem als Basis chinesischer Kunst im Jahr 1953 nicht eingeht, so wird doch erwähnt, dass das Lernen von sowjetischer Kunst damals den wichtigsten Aspekt darstellte. (Shuǐ 2010:40) Auch im „Baikéquanshu Meishu“ 百科全书美术 (Kunst Enzyklopädie) ist der Begriff „shehuizhuyi xianshizhuyi“ 社会主义现实主义 (sozialistischer Realismus) nicht verzeichnet und es finden sich auch keine anderen Begriffe die diese ideologische Stilrichtung nennen bzw. erklären würden. (Shao 2002)

Es verwundert tatsächlich, dass eine so offensichtliche Verwendung einer derart traditionsreichen Darstellungsweise meist keine Erwähnung findet. Ist es die Selbstverständlichkeit dessen in der chinesischen Kunstrezeption oder möchte man der Nachahmung des aus dem russischen Kommunismus entsprungenen Konzepts keine allzu große Gewichtung beimessen und sich davon entfernen? Setzen chinesische Kunsthistoriker Sozialistischen Realismus nicht mit dem chinesischer Prägung gleich? Zumindest erwähnt Lü Peng in seiner Arbeit, Mao wollte sich seit 1958 von der reinen Adaption russischer Kunst abgrenzen. (Lü 2010:511ff)

Diese Fragen müssen leider so im Raum stehen bleiben. Die Abgrenzungstendenz zu diesem Begriff in Verbindung mit chinesischer Kunst ist eine Tatsache, deren genauen Ursachen nachzuspüren, den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde — darum soll sie an dieser Stelle durchaus als Forschungsdesiderat verstanden werden..

Dem hingegen lässt sich im heutigen China wieder einer Renaissance der Kunst der 50er, 60er Jahre feststellen. Das gleichzeitige Aufleben einer nostalgischen Hinwendung zum Mao-Kult und eines verklärten Zurückdenkens an die Zeit der 50er, 60er Jahre findet seinen Ausdruck in der Reproduktion von Alltagsgegenständen mit Symbolen und Bildern der Mao-Ära, wie Tassen, Schüsseln, Kannen mit Mao Zitaten, Mao-Batches oder anderem. Selbst Lieder der Kulturrevolution werden von jungen und bekannten chinesischen Popstars neu adaptiert. So veröffentlichte z.B. Hú Yànbīn 胡彦斌 (Anson Hu) anlässlich der Feierlichkeiten des 60ten Jahrestages der VRCh seine CD „Hónggē – Xīnchàng“ 红歌 新唱 (Rote Lieder – Neu gesungen). (Celiawu 2008) Gerade die Kunst

des lang verdrängten Jahrzehnts der Kulturrevolution, das in ganz besonderer Weise vom sozialistischen Realismus und den Kunstrichtlinien Mao Zedongs geprägt war, ist nicht mehr nur Vergangenheit. Sie ist eng verbunden mit emotionalen Empfindungen, die sich durch das Erinnern an diese geschichtliche Periode Chinas ergeben, wie der Künstler Anson Hu erklärt: „Keshi xianzai tingqilai, [...] you yizhong hen shuxi, hen qinjie de ganjue.“ 可是现在听起来, [...] 有一种很熟悉很亲切的感觉 (aber wenn man es heute hört, hat man ein vertrautes und rührendes Gefühl). (Celiawu 2008)

Das nostalgische Wiederaufleben der Hinwendung zur Vergangenheit gründet mit Sicherheit auch in der derzeitigen Politik Chinas. Gerade in der gegenwärtigen Zeit des Wahlkampfes 2012 - um den Führungswechsel von Premier und Präsident - stehen sich zwei Fraktionen gegenüber: Einerseits die „Fraktion der Kommunistischen Jugendliga“, die durch Eigeninitiative hohe Posten der Partei erlangte, andererseits „Kinder und Kindeskindern von KP-Größen [die] in die Machtelite hineingeboren wurden“. (Burgsteiner 2012:30) Gerade die letzterwähnte Fraktion „initiierte eine Welle revolutionärer Nostalgie“, was der Renaissance des Vergangenen, dem Wiederanknüpfen an den Mao Kult einen vergessenen Aufschwung schenkt, ob in politischer, künstlerischer oder auch marktwirtschaftlichen Hinsicht (betrachtet man die verstärkte Produktion von Retro-Gegenständen, die sich bei vielen Chinesen und vor allem Touristen großer Beliebtheit erfreuen). (Burgsteiner 2012:30) In diesem Sinne beschreibt auch Staiger dieses Phänomen im Zusammenhang mit Mao Zedongs Reden an die Schriftsteller und Künstler in Yan'an:

Maos Literatur- und Kunstideale [sind] unter den Veteranen der Yan'an-Zeit und den konservativ-orthodoxen Marxisten der Kulturbürokratie nach wie vor lebendig. Sammelbecken für diese Kräfte ist die 1986 gegründete Gesellschaft für Yan'aner Literatur und Kunst, deren Mitglieder die Hervorbringungen des Reformzeitalters als bürgerlich-liberal ablehnen und zu den Idealen der Yan'an-Zeit zurückkehren wollen. Sie beschwören den „Geist von Yan'an“ und die „guten alten“ revolutionären Traditionen jener Epoche. (Staiger 2000:303)

Erinnert man sich an den Kommentar des chinesischen Kultur Attachés in Wien, der während der Eröffnung der nordkoreanischen Kunstausstellung „Blumen für Kim Il-sung“ im Wiener Museum für Angewandte Kunst bemerkte: „Wie bei uns vor 30 Jahren!“, heute seien Kunstwerke dieser Art in China inzwischen so rar, dass Kunstsammler „diese letzten Juwelen“ begeistert erwerben würden, so muss man ihm an dieser Stelle doch

widersprechen. (Riedl 2010:42) Eine Reihe von Ausstellungen staatlicher chinesischer Kunst im China der letzten Jahre erinnert eklatant an die Werke der nordkoreanischen Ausstellung. Ein Teil der Kunst wird vom Staat gelenkt und ein spezieller Bildinhalt propagiert. Zwar ist die Vielfalt moderner und traditioneller Kunstrichtungen in China enorm groß, ganz im Gegensatz zu der derzeitigen Kunst Nordkoreas, doch augenscheinlich wird der Stil der Mao-Zeit in den letzten Jahren deshalb keinesfalls vernachlässigt. Im Gegenteil, man kann geradezu von einer „Renaissance“ sprechen.

Gerade in den letzten Jahren ist realistische Malerei im Stile des sozialistischen Realismus chinesischer Prägung von Bedeutung und lässt sich unter anderem in einem Ölwerk, ausgestellt in einer der olympischen Sporthallen in Beijing anlässlich der Olympischen Spiele 2008, eindeutig identifizieren. Das Ölbild mit dem Titel „Aolínpǐkè Sòng“ 奥林匹克颂 (Ode an die Olympischen Spiele) wurde von den beiden Künstlern Liú Yǔyī 刘宇一 und Liú Hàoméi 刘浩眉 geschaffen. Die besondere Länge des Kunstwerks beträgt 112 Meter – ein Verweis darauf, dass im Jahr 2008 die Olympischen Spiele zum 112ten Mal stattfanden. (Xinhuaawang 2008) Es werden mehrere Szenen aus unterschiedlichsten olympischen Disziplinen dargestellt, sowie Sportler und Politiker verschiedenster Herkunft. Gespickt mit Figuren und Symbolen der griechischen Götterwelt, repräsentiert dieses Bild eine ideale, harmonische, in Sport vereinte Welt. In eine ähnliche Richtung weist auch ein anderes Werk des Künstlers Liú Yǔyī 刘宇一 zu Ehren des Millenniums im Jahr 2000 mit dem Titel „Heping Song“ 和平颂 (Ode an den Frieden), das die Feierlichkeiten des Jahres 2000 mit internationalen Politikern (darunter auch Thomas Klestil) und Musikern in einer glücklichen Gemeinschaft friedlich und idealisiert wiedergibt. (Xiaobin 2012)

Im Jahr 2009 folgt die für diese Untersuchung relevante Ausstellung anlässlich des 60sten Geburtstages der Volksrepublik China „Guojia zhongda lishiticaì meishuchuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden historischen Themen des Landes). 2011, zum 90sten Geburtstag der KPCh, findet in Beijing wiederum eine von Kulturministerium und chinesischen Museen organisierte große Ausstellung mit dem Titel „Guanghui licheng - qingzhu zhongguo gongchandang chengli jiushizhounian meishu zuopin zhanlan“ “光辉历程 • 庆祝中国共产党成立九十周年美术作品展览” (Glorreicher historischer Prozess • Ausstellung von Kunstwerken anlässlich der Feierlichkeiten zum 90sten Jubiläum der Kommunistischen Partei Chinas) statt, die sich thematisch auf Parteigeschichte und Geschichte der Volksrepublik

konzentriert. Präsentiert wurden ausgewählte Werke seit den 20er bzw. 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, sowie Werke der für die Untersuchung herangezogenen Ausstellung „Guojia zhongda lishiticaimeishuchuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden historischen Themen des Landes). (Feng 2011:11) Die Zeitschrift 美术界 „Meishujie“ (Art Circle) veröffentlichte im Monatstakt eine Auswahl der Ausstellungswerke zum 90. Jubiläum unter dem Titel „geming lishi huaxuan“ 革命历史画选 (Auswahl an Revolutionärer Historienmalerei), was die Aktualität dieses Begriffs unter Beweis stellt. (Meishujie 2011:50)

Die Ausführungen Sullivans erklären, dass in den letzten Jahrzehnten die Kommunistische Partei in China derartige Bildproduktionen stets zu protegierten und neu aufleben zu lassen versuchte. (Sullivan 1999:720) Dies verdeutlicht auch die Aussage des Kunstprofessors Shao Dazhen der CAFA (Central Academy of Fine Art), der in seiner Rede zur Ausstellung die zeitgenössischen Künstler Chinas dazu wachrufen möchte ihr „muguang gengduo de touxiang you shenke lishi yiyi [...] de ticaimeishu“ 目光更多地投向有深刻历史意义的题材 (Augenmerk mehr auf Themen tiefer geschichtlicher Bedeutung zu legen). (Li 2010:103)

Doch in den hier erwähnten Fällen ist hervorzuheben, dass es sich um vier außergewöhnlich wichtige Ereignisse handelt: einerseits das Millennium, andererseits die Olympischen Spiele, deren Medienaufmerksamkeit China 2008 in den Blick der ganzen Welt rückte, sowie die Geburtstage von Partei und Volksrepublik, noch dazu besondere Geburtstage, zählt man in China – nicht wie im Westen üblich 50, 100 – gerade die Zahlen 30, 60, 90 zu besonders wichtigen, „runden“ Zahlen.

Ein weiteres augenscheinliches Faktum ist, dass die Ausstellungen in erster Linie nur für das chinesische Publikum konzipiert wurden. In allen drei Fällen fanden sich keine westlich-sprachigen Erklärungstexte in den Ausstellungsräumlichkeiten oder westlich-sprachige Rezeption zu den Ausstellungen oder Werken. Es konnte nichts gefunden werden, was bis jetzt eine Beschäftigung mit dieser Ausstellung außerhalb Chinas aufzeigt. Es sind geschichtliche Werke, deren Inhalt wohlüberlegt von Partei und Kulturministerium gewählt wurden. Als Idee dahinter kann man einerseits das Erinnern an historische Ereignisse und deren Nicht-Vergessen sehen, andererseits eine gewisse Form der — propagandistisch gesprochen — „Volkserziehung“.

4. Die Ausstellung

4.1 Themengestaltung der Ölwerke

Zu den Werken der Ausstellung zählen insgesamt 53 Ölbilder, deren Inhalte sich mit unterschiedlichen Themengebieten der chinesischen Geschichte seit 1840 beschäftigen. (Ggb 2010:1)

Um einen Überblick über die gewählten Sujets zu schaffen, empfiehlt es sich die Werke Kategorien zuzuordnen. Diese Einteilung gestaltet sich allerdings insofern als schwierig, da sich die Inhalte der Bilder in einigen Fällen thematisch überschneiden, sodass man sie mehreren Kategorien gleichzeitig zuschreiben könnte. Es handelt sich somit nur um eine ungefähre, rein überblicksmäßige Themen-Zusammenstellung.

Hung erwähnt in seiner Arbeit, dass den Themengebieten der Ölwerke aus den 50er, 60er Jahren unter anderem fünf Schwerpunkten entnommen werden können: „the most prominent being the martyr, the military, the leader, the worker, and the founding of the new nation.“ (Hung 207:803)

Diese Schwerpunkte bilden eine Vorlage für die Aufgliederung der Ausstellungswerke zur 60sten Jahresfeier, doch ist es nicht möglich diese Version eins zu eins zu übernehmen. Der thematische Rahmen ist im Falle der Veranstaltung von 2009 sehr breit gelegt und die Klassifizierung muss folglich größeren Überbegriffen unterliegen. Die Kategorie „Krieg“, „Porträt“, „politische Geschichte“ und „Diverses“ bietet sich hierfür an.

Das Themengebiet „Krieg“ mit insgesamt 20 Bildern, impliziert Darstellungen des antiimperialistischen und antikolonialistischen Widerstands („Taiping – Aufstand“, „Sturz des Sommerpalastes“), die Verteidigung gegen Japan (insgesamt neun Werke), Kämpfe zwischen GMD und KPCh (sechs Werke) und den Koreakrieg („Die Überquerung des Yalü-Flusses“, „Widerstand gegen die USA für die Rettung Koreas“). Man kann innerhalb dieser Einteilung zwischen Siegesdarstellungen, Niederlagen und Schlachtszenen unterscheiden, wobei Schlachten den überwiegenden Teil einnehmen.

Der Bereich „Porträt“ beinhaltet elf Bilder, die sich in ihrer Thematik der Präsentation bedeutender Persönlichkeiten Chinas verschrieben haben. Innerhalb dieser Kategorie wird unterteilt in Märtyrer („Die Edlen der Reformbewegung“, „Guangfuhui“, „Fang Zhiming“, „Lüliang Frauen“), Führer des Landes („Song Qingling“, „Zhou Enlai“, „Deng Xiaoping“), Intellektuelle („Lu Xun in Shanghai“, „Yuan Longpin“), bedeutende Mitglieder der Partei („Jiao Yulu“) und Arbeiter („Der Daqinger“).

„Politische Geschichte“ umfasst ein breites Spektrum der politischen Entwicklungen Chinas seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Dreizehn Werke befassen sich mit dem Inhalt historischer Ereignisse der KPCh-Parteigeschichte und ihrer politischen Regelungen, beispielsweise „Die erste Konferenz der KPCh“, „Der Lange Marsch“, „Die Reden über Literatur und Kunst in Yanan“, „Mao Zedong trifft Präsident Nixon“, „Landverschickung der Intellektuellen Jugend“, usw.

Nur ein einziges Bild („Die Entstehung der Republik“) bezieht sich in diesem Sinne nicht auf die Führung der KPCh.

Die Kategorie „Diverses“ soll als Überbegriff verwendet werden, da es aufgrund der relativ geringen Menge einiger themenspezifischer Bilder unkomplizierter erscheint, diese unter einer Kategorie zusammenzufügen. Darunter finden sich die Sujets „Militär“ („Das Jiangnian Arsenal“, „Die Heeresoffiziersschule“), „Musik und Film“ („Söhne und Töchter einer stürmischen Zeit“, „Der Marsch der Freiwilligen“, „Die Kantate vom Gelben Fluss“), „sportliche Leistung von großer Bedeutung“ („Besteigung des Mount Everest“), „Einigkeit der Nation“ („Das Erdbeben von Tangshan“, „Der Vogelgrippe Widerstand leisten“).

Allgemeine Beobachtungen hinsichtlich des Bildinhalts haben aufgezeigt, dass die Darstellung der Frau, insbesondere ihre Einzeldarstellung, relativ gering ausfällt. Nur insgesamt drei Ölbilder befassen sich mit dem Porträt „Frau“: „Song Qingling“ (Ehefrau Sun Zhongshans, die sich für den Antijapanischen Widerstand einsetzte), „Die Lüliang Frauen“ (Heldinnen im Antijapanischen Widerstand) und „Guangfuhui“ (Darstellung der Märtyrerin und Feministin Qiu Jin). Ein sehr schmählicher Anteil bei insgesamt 53 Werken.

Die Darstellung Mao Zedongs nimmt innerhalb der Ölbilder ebenfalls eine eher untergeordnete Rolle ein. Insbesondere im Vergleich mit den Werken der 50er, 60er und 70er Jahre tritt die Erscheinung Maos offensichtlich in den Hintergrund. Einzelporträts von ihm in Öl sind in dieser Ausstellung nicht zu finden.

Die Darstellung seiner Person findet sich nur in Beziehung mit anderen Figuren. Eingebettet in eine Gruppe, wird er als wichtiges Gründungsmitglied der kommunistischen Gemeinschaft („In See stechen – Die erste Konferenz der KPCh“, „Auf dem Weg in den Norden Shaanxis“, „Xiangjiang 1934“, „Erstes Plenum der KPCh“, „Offiziere und Männer der Volkrepublik“), als Lehrer („Yanan’er Reden über Literatur und Kunst“) oder Führer des Landes („Mao Zedong trifft Präsident Nixon“) gekennzeichnet.⁵

Auch in den anderen Medien der Ausstellung wird Mao Zedong vornehmlich als, wenn auch hervorgehobener, Teil einer Gruppe gezeigt. Nur eine Skulptur widmet sich seiner Einzelperson („Mao Zedong in Yan’an“).

Es wirkt, als hätte man sich in der Ausstellung bewusst von einer überwiegenden Zelebrierung der Person Mao Zedongs distanziert — galt doch besonders das Ölporträt immer als würdevolles Medium bedeutende politische Führer zu ehren — mithin könnte man diese Distanzierung als suggestiv gesetzte Loslösung vom Ein-Personenkult werten.

Es liegt die Vermutung nahe, dass die betonte Darstellung des für die künstlerische Entwicklung Chinas historischen Ereignisses „Reden über Literatur und Kunst in Yan’an 1942“ als Hinweis auf die immer noch präsente Bedeutung der damals vermittelten Kunstrichtlinien Maos für die offizielle, staatliche Kunst Chinas verstanden werden kann. Ihre Akzentuierung einem Ölwerk („Reden über Literatur und Kunst in Yan’an“) und in der Einzelskulptur Mao Zedongs als symbolischen Schöpfer („Mao Zedong in Yan’an“), weist darauf hin, dass die Richtlinien dieser Zeit auch noch heute und insbesondere für das Schaffen der Künstler in der Ausstellung von zentraler Bedeutung sind.

Zudem sticht beim überblicksmäßigen Betrachten der Bilder das Faktum hervor, dass der Anti-Japanische Widerstand und Sino-Japanische Krieg neben dem Sujet der politischen

⁵ Dem hingegen findet sich ein Einzelporträt Deng Xiaopings („Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden“), in dem dem Betrachter die Wichtigkeit seiner Persönlichkeit hinsichtlich moderner und wirtschaftlicher Entwicklung Chinas symbolisch vergegenwärtigt wird.

Geschichte Chinas den größten Teil des Ausstellungsinhalte einnimmt. Eine Beobachtung, die hier als kontinuierliche Aufarbeitung der Vergangenheit interpretiert werden könnte und auf welche in dieser Untersuchung nicht näher eingegangen wird.

In vier frei gewählten, exemplarischen Einzelanalysen soll nun näher auf den ikonographischen und ikonologischen Inhalt der Ölwerke eingegangen werden. Für das bessere Verständnis des Inhalts und des künstlerischen Schaffens soll auch auf Darstellungsweise und –tradition hingedeutet werden.

Zuvor noch eine Auflistung und Veranschaulichung der in der Ausstellung gezeigten Ölbilder.

4.2 Auflistung der Bilder

1. 金田起义 **Die Jintian Revolte**

1851 (-64) in Guangxi, im Dorf Jintian von Hong Xiuquan (zum Christentum konvertiert) geführte Bauernrevolte: Taiping Reich, Himmlischer König, Kämpfer gegen mandschurische Besetzer des Landes – erste antifeudalistische Bewegung der chin. Neuzeit (Ggb 2010:8)

2. 圆明园劫难 **Das Disaster des Sommerpalastes**

Oktober 1860, Aggression von außen: Franzosen und Briten stürmen den Sommerpalast, Verlust von Kulturschätzen (Ggb 2010:12)

3. 阿里山的抗日斗争 **Schlacht gegen Japan beim Alishan**

Schlachtszene des ersten Japanisch-Chinesischen Kriegs (Ggb 2010:28)

4. 长征 **Der Lange Marsch** (Ggb 2010:132)

5. 湘江 1934 **Der Xiangjiang Fluß 1934**

Neuntägige, tapfere Schlacht der roten Armee beim Xiangjiang Fluss am Beginn des Langen Marschs, glorreiches Ereignis in der Partei-, Militär- und Kriegsgeschichte Chinas (Ggb 2010:144)

6. 七七事变 卢沟桥 **Zwischenfall bei der Marco Polo Brücke 7.7.**

Schlachtszene des zweiten Sino-Japanischen Krieges; GMD kämpft gegen Japan (Ggb 2010:180)

7. 平型关大 **Der Große Sieg am Pingxing Pass**

Schlachtszene. Sieg der kommunistischen Soldaten gegen die Japaner am Pingxing – Pass bei der großen Mauer (Ggb 2010:184)

8. 淞沪抗战 — 十九路军 **Die Schlacht um Shanghai – 19.Armee**

Schlachtszene der längsten und blutigsten Schlacht im Sino-Japanischen Krieg:
Schlacht um Shanghai. (Ggb 2010:188)

9. 1937.12 • 南京 **Das Nanjing Massaker 12.1937**
Gräueltaten der Japaner an der chinesischen Bevölkerung, bei der über 300.000 Chinesen getötet wurden. (Ggb 2010:192)
10. 血战台儿庄 **Schlacht um Taierzhuang**
Ende März 1938 kam es zur Schlacht an dem von strategischer Bedeutung gesetzten Ort Taierzhuang gegen Japan (Ggb 2010:204)
11. 新四军一车桥之役 **Schlacht bei Cheqiao**
Sieg der kommunistischen Soldaten über die Japaner 1944. (Ggb 2010:216)
12. 华北地道战 **Stollenschlacht in Nordchina**
Stollenschlacht zwischen Kommunisten und Japanern (Ggb 2010:232)
13. 1944 • 中国远征军 **Die chinesische Expeditionsarmee**
Gemeinsamer Kampf der USA mit den Truppen der GMD gegen Japan an der Grenze zu Burma. (Ggb 2010:244)
14. 挺进大别山 • 过黄泛区 **In die Dabie Berge vorstoßen und den Huangfanbezirk durchqueren**
15. 辽沈战役 • 攻克锦州 **Die Liaoshen Kampagne, Eroberung von Jinzhou**
Schlachtszene KPCh gegen GMD. Befreiungsarmee besiegte GMD, markiert das Ende der GMD-Herrschaft im Norden Chinas (Ggb 2010:272)
16. 平津战役 • 会师金汤桥 **Die Pingjin Kampagne, Zusammentreffen bei der Jintangbrücke**
Siegesdarstellung. Befreiungsarmee gg GMD, danach Beiping eingenommen und Beijing genannt. (Ggb 2010:276)
17. 决战淮海 **Entscheidungsschlacht bei Huaihai**
Sieg der KPCh gg GMD. Eine der drei Kampagnen der Befreiungsarmee gg GMD (Ggb 2010:280)
18. 百万雄师过大江 **Mächtige Armee überquert den Changjiang**
Volksbefreiungsarmee überschreitet die Verteidigungslinie der GMD; und über den Changjiang geht es dann nach Nanjing (Ggb 2010:284)
19. 跨过鸭绿江 **Überschreiten des Yalü Flusses**
(kor.Amniok) Koreakrieg (Ggb 2010:296)
20. 抗美援朝 • 激战 **Widerstand gg USA um Korea zu helfen**
Koreakrieg; Schlachtszene (Ggb 2010:300)

Porträt:

21. 戊戌六君子祭 **Das Opfer der Edlen der Reformbewegung von 1898**

Reform- und Modernisierungsbewegung um 1898. Tan Sitong wurde zum ersten Märtyrer für die Sache der chinesischen Revolution (Ggb 2010: 36)

22. 蔡元培和光復會 Cai Yuanpei und Guangfuhui

Geheimgesellschaft, von Cai Yuanpei 1904 gegründet, verantwortlich für zahlreiche Aufstände. Darstellung Qiu Jins, Feministin und von KPCh als revolutionäre Märtyrerin des Landes gepriesen (Ggb 2010:44)

23. 鲁迅在上海 Luxun in Shanghai

links mit George B. Shaw, Cai Yuanpei – intern. Austausch der Intellektuellen; Triptychon (Ggb 2010:68)

24. 方志敏 1935. 1. 29 Fang Zhimin 29.1.1935

Darstellung der Niederlage KPCh gg GMD (Januar Gefangennahme Fangs dr. GMD, im August Exekution, Märtyrer der KPCh) (Ggb 2010:152)

25. 吕梁巾帼 Lüliang Tuchfrauen

Heldenhafte Darstellung einfacher Frauen aus Lüliang in Shanxi, die sich gegen die Japaner zur Wehr setzten. (Ggb 2010:200)

26. 宋庆龄 Song Qingling

Ganzkörperporträt. Frau Sun Zhongshans, leistete wichtigen Beitrag zum Antijapan. Widerstand (Ggb 2010:308)

27. 周恩来在万隆会议上 Zhou Enlai bei der Bandung Konferenz

Portrait Zhou Enlais. Erste Asian-African Conference in Indonesien, auch Bandung-Konferenz genannt, repräsentiert wurden 29 Staaten und Kolonien aus Asien und Afrika (Ggb 2010:316)

28. 焦裕禄 Jiao Yulu

1946 der KPCh beigetreten, Porträt des ehrenhaften kommunistischen Kaders (Ggb 2010:328)

29. 大庆人 Der Daqinger

Modellarbeiter Wang Jinxi, der auf den größten Ölfeldern Chinas in Daqing vorbildhaft arbeitete. Von KPCh als „Arbeitsheld“ gepriesen. (Ggb 2010:332)

30. 南巡途中 Auf einer Inspektionsreise in den Süden

Anfang 1992: Deng Xiaoping auf einer Inspektionsreise in den Süden Chinas mit dem Ziel die Reform und Öffnungspolitik voranzutreiben (Ggb 2010:384)

31. 杂交水稻之父—袁隆平 Vater der Wasserreis Kreuzung – Yuan Longping

Portrait des Wissenschaftlers Yuan Longping. Kreuzung des Wasserreises gelungen und leistete so wichtigen Beitrag zur Nahrungsverteilung in China. (Ggb 2010:388)

Politische Geschichte:

32. 开创共和 – 孙中山就任临时大总统 Die Entstehung der Republik

Am 1.1.1912 wurde in Nanjing die erste Regierung von Sun Zhongshan verlautbart (Ggb 2010:60)

33. 启航 – 中共一大会议 **In See stechen – Die erste Konferenz der KPCh**
Darstellung der Gründung der KPCh auf einem Boot in Shanghai 1921 (Ggb 20010:76)
34. 延安文艺座谈会 **Yanan’er Reden über Literatur und Kunst**
Künstlerische Wiedergabe der Reden Mao Zedong in Yanan
35. 转战陕北途中 **Auf dem Weg weiter in den Norden Shaanxis**
Nachdem die GMD Yanan eingenommen hatte, wanderte Mao mit seinen Truppen in das Löshochland Nordchinas, in Begleitung von Zhou Enlai. (Ggb 2010:260)
36. 第一届政治协商会议 **Erstes politisches Plenum**
Vom 21. -30. September 1949 wurde in Beiping das erste politische Plenum mit insgesamt 662 Teilnehmenden abgehalten. Realistische Darstellung des Plenums mit bedeutenden Persönlichkeiten. (Ggb 2010:292)
37. 毛泽东会见尼克松 **Mao Zedong trifft Präsident Nixon**
Besuch Präsident Nixons in China (Ggb 2010:344)
38. 青春记忆 – 知识青年上山下村 **Jugenderinnerungen – Landverschickung der intellektuellen Jugend**
Darstellung der intellektuellen Jugend auf ihrem Weg aufs Land. (Ggb 2010:348)
39. 共和国的将师们 **Offiziere und Männer der Volksrepublik**
Darstellung aller wichtiger Größen der Volksrepublik (Ggb 2010:304)
40. 历史的审判 **Ein geschichtlicher Rechtsfall**
Verurteilung der Viererbande (Ggb 2010:356)
41. 科学的春天 **Frühling der Wissenschaften**
Am 18.3.1978 fand eine wissenschaftliche Konferenz in der großen Halle des Volkes statt. Deng Xiaoping verkündete die Wichtigkeit von Wissenschaft. Auch die Intellektuellen galten nun als Teil der Arbeiterklasse (Ggb 2010:360)
42. 夏夜 – 恢复高考的日子 **Sommernacht – Das Nachholen der Abschlussprüfungen**
Nach der Kulturrevolution veranlasste Deng Xiaoping den Wiederbeginn der Abschluss- und Aufnahmeprüfungen auf den chinesischen Universitäten. (Ggb 2010:368)
43. 山村小学 • 1980 **Volksschule in den Bergdörfern 1980**
Beim elften Plenum des 3ZK wurde das „Hoffnungsprojekt“ ins Leben gerufen, signalisiert eine neue Phase der grundlegenden Erziehungsentwicklung (Ggb 2010:376)
44. 复苏的土地 **Die Wiederbelebung der Erde**
Einführung des Haushaltsverantwortlichkeitssystems (Ggb 2010:380)
45. 澳门回归 **Rückkehr Macaos zu China 20.12.1999**
Am 20.12.1999 kam Macao nach Xianggang, als letzter Teil zu China zurück. (Ggb 2010:396)

Diverses:

46. 江南制造局 Das Jiangnan Arsenal

Darstellung Li Hongzhangs als Gründer (1865) in Shanghai vor dem Jiangnan Arsenal - Schiffswerft und Waffenarsenal. Auch noch heute von großer Bedeutung (Ggn 2010:24)

47. 1924 黄埔军校 Heeresoffiziersschule unter Sun Zhongshan

Im Juni 1924 gründete Sun Zhongshan mit Hilfe der Sowjetunion und der KPCh die erste Heeresoffiziersschule Chinas bei Guangzhou. (Ggb 2010:92)

48. 风云儿女 Söhne und Töchter einer stürmischen Zeit

Antijapanischer Widerstand-Film „Söhne und Töchter einer stürmischen Zeit“. Produktion durch die Liga linksgerichteter Schriftsteller, Titelmelodie Ursprung der heutigen chinesischen Nationalhymne (Ggb 2010:164)

49. 义勇军进行曲 Der Marsch der Freiwilligen

Künstlerische Wiedergabe des Inhalts der chinesischen Nationalhymne (Ggb 2010:168)

50. 黄河大合唱—流亡·奋起·抗争 Die Kantate vom Gelben Fluss

Triptychon. Darstellung des Musikstücks „Die Kantate vom Gelben Fluss“ (Ggb 2010:228)

51. 征服珠峰 Besteigung des Qomolangma Gipfels (Mount Everest)

Darstellung: Auf der Spitze des Mount Everest Darstellung einer chinesischen Bergtruppe bestehend aus drei Personen: Wang Fuzhou, Gong Bu (Tibeter) und Qu Yinhua am 25.5.1960 um 4.20 erklommen. „Triumph des Menschen über die Natur (Ggb 2010:336)

52. 抗击“非典” Der Vogelgrippe Widerstand leisten

Im Jahr 2002 kam es in Guangdong zu einer Reihe an Vogelgrippe-Erkrankungen. Zitat: Ein moderner Kampf mit großem Ausmaß, indem man aber den Sieg errang (Ggb 2010:412)

53. 唐山大地震 Erdbeben von Tang Shan

Triptychon. Am 28.7.1976 um 3.42 Uhr kam es in der Provinz Hebei in Tangshan zu einem Erdbeben der Stärke 7.8 mit katastrophalen Folgen. (Ggb 2010:352)

4.3 Exemplarische Einzelanalysen

4.3.1 „Wuxu liu junren ji“ 戊戌六君子祭 (Das Opfer der sechs Edlen von 1898)

Ein tiefes Schwarz rahmt das Werk „Wuxu liu junrenji“ 戊戌六君子祭 (Das Opfer der sechs Edlen der Reformbewegung 1898) und vermittelt durch die überwiegend in dunkelgrau getauchte Bildfläche eine düstere und zugleich ernste Stimmung. (siehe Abb. 3) Die angedeutete Strukturierung des Hintergrunds in quadratische und rechteckige Formen mit bräunlichen Einfärbungen schafft einen dreidimensionalen Raum und lässt, wenn auch undeutlich, Boden und rohe, unbearbeitete Mauerfassaden eines dunklen Innenraums erkennen.

Durch einen schwarzen Spalt zwischen der Mauer im linken hinteren Bereich des Bildes, blickt ein Mann mit erhobenem Haupt und in weißes Gewand gekleidet dem Betrachter des Bildes entgegen. Vor ihm steht ein weiterer Mann mit nacktem Oberkörper, nur in eine weite weiße, zerrissene Hose gehüllt. Seine Arme wirken angespannt — Adern werden sichtbar — und die in Ketten gebundenen Hände drücken sich krampfartig zusammen. Ein Ausdruck des Zorns? Der lange schwarze, um den Hals gewickelte Haarzopf des Mannes rahmt sein Gesicht, das mit ernster Miene nach oben auf den Betrachter des Bildes blickt.

Auffällig im Vordergrund platziert befindet sich eine ausdrucksstarke Persönlichkeit mit aufrechter Haltung in der Mitte des Bildes. Das weiße, lang herabhängende, kleidähnliche Gewand bildet einen starken Kontrast zur Dunkelheit des Werkes. Die in Ketten gebundenen Hände wirken entspannt und das linke Bein deutet einen Vorwärtsschritt an, als würde die Person die Grenzen des Bildes überschreiten wollen. Auch hier fällt der Blick der dargestellten Figur auf den Betrachter, doch der Ausdruck in den Augen scheint sich nicht mit dem Bildäußeren zu befassen, sondern hängt gedankenversunken in anderen, vielleicht zukünftigen Sphären.

Eine dem Publikum den Rücken zuwendende Figur, rechts hinter dem soeben beschriebenen Mann, trägt eine schwarze Jacke über der weißen Kleidung, und scheint sich fortzubewegen.

Dahinter sieht man die Oberkörper zweier weiterer Männer, einen von der Seite, den anderen rechts im Eck des Bildes dem Betrachter zugewandt.

Die Anordnung der Männer bildet eine Kreisform, die mit dem aus dem Spalt blickenden Mann links beginnt und sich mit den beiden rechten hinteren Männern wieder auflöst. Diese Strukturierung lässt Bewegung im Bild entstehen und führt das Auge des Betrachters durch das Dargestellte.

Ein interessantes Charakteristikum des Bildes sind in rot und gelb getauchte chinesische Schriftzeichen, die wie Stempelaufdrucke auf die Oberfläche der Leinwand verteilt wurden.

Der Titel des Werks beschreibt den Bildinhalt. Der Begriff „Wuxu“ 戊戌 verweist auf den chinesischen Bauernkalender „nongli wuxunian“ 农历戊戌年 und somit auf das Jahr 1898. (Ggb 2010:36) „Wuxu liu junziji“ 戊戌六君子祭 (das Opfer der sechs Edlen im Jahr 1898) zählt als wichtiges historisches Schlüsselereignis zur Reformbewegung von 1898. Zu dieser Zeit befand sich das Chinesische Reich, ausgelöst durch das Eindringen und die Eingriffe der Westmächte und Japans, in einer schweren Phase gesellschaftlicher, politischer und institutioneller Umwälzungen.

Unter Reformbewegung versteht man die um 1890 einsetzende neue geistig-politische Strömung, die in der kurzen Reformperiode von 1898 ihren Höhepunkt fand. Es hatte sich gezeigt, daß die T'ung-chih-Restauration, Selbststärkungs- und Yang-wu-Bewegung China nicht aus seiner hoffnungslosen Schwäche gegenüber den Großmächten und seiner sich daraus ergebenden Lage herausführen konnten. Das veranlaßte zahlreiche jüngere Angehörige der Intelligenzschicht, nach neuen Wegen zur Rettung Chinas zu suchen. Die wichtigsten Exponenten dieser Bewegung waren K'ang Yu-wei, T'an Ssu-t'ung und Liang Ch'i-ch'ao. (Franke 1974:1104)

Als Sekretär vierten Ranges am Hof des Kaisers Guangxu 光绪, befasste sich Tan Sitong 譚嗣同, beeinflusst von den Schriften und Ideen Kang Youweis 康有为, mit Reformmaßnahmen des Kaisers, sowie Entwürfen und Übertragungen von Dekreten und Memoranden. Drei weitere Sekretäre gleicher Tätigkeit standen ihm zur Seite: Lin Xu 林旭, ein Schüler Kang Youweis aus Fujian, der aus Sichuan stammende Yang Rui 杨锐 – beide waren Reformgesellschaftsvorsitzende ihrer Provinz-, sowie Liu Guangdi 刘光第, ein Mitglied des kaiserlichen Strafgremiums. (Teng 1975:704)

In dieser Zeit bildeten sich am Kaiserhof zwei sich gegenüberstehende Gruppierungen heraus: Auf der einen Seite die Fraktion um den reformfreudigen Kaiser Guangxi, Kang

Youwei und Tan Sitong, auf der anderen die konservative Gruppe der Kaiserin Cixi 慈禧太后 und ihrer Beamter. Während der Hunderttage-Reform kam es schließlich zur Eskalation des Konflikts. (Hao 1980:328) Die radikal geplanten Reformmaßnahmen, die eine „völlige Ausschaltung der Kaiserinwitwe von allen politischen Funktionen“ inkludierten, veranlassten Cixi das vorschnelle und „überstürzte Handeln der Reformer“ zu unterbinden. (Franke 1974:1105) „This came on 21 September, when the empress dowager staged a successful coup d’etat which stripped the Kuang-Hsu Emperor of power and forced him into solitary seclusion”. (Hao 1980:328) Kang Youwei und Liang Qichao flohen nach Hongkong und Japan, während „Tan Ssu-T’ung, disdaining flight, calmly awaited arrest, trying in vain, with the help of professional boxers, to rescue the Emperor”. (Teng 1975:704)

Am 28.Sept. 1898 wurden Tan Sitong, Li Xun, Liu Guangdi, Yang Rui, sowie der jüngere Bruder Kang Youweis, Kang Guangren 康广仁, und Yang Shenxiu 杨深秀, „a native of Wen-hsi, [...], a censor, who made many proposals for reform“ auf dem Hinrichtungsplatz Caishikou 菜市口 in Beijing enthauptet. (Teng 1975:705) „These six persons are now honored as the Six Martyrs of the Reform Movement of 1898”, 戊戌六君人. (Teng 1975:705)

Dieses geschichtliche Hintergrundwissen bildet die notwendige Voraussetzung zur Identifizierung der sechs dargestellten Figuren als die Märtyrer der Reformbewegung.

Der von fünf Männern im Bild getragene Changshan 长衫, ein weites Kleid mit langen, breiten Ärmeln, lässt den Betrachter in den abgebildeten Figuren Hofbeamte der Manzu-Herrschaft erkennen. Mit dem Beginn der Qing-Dynastie wurde den Han-Chinesen das traditionelle Kostüm der Manzu, bestehend aus Changshan und Magua 马褂 („the horse jacket“, eine Art kurze Jacke über dem Changshan, im Bild von nur einem Mann getragen), aufoktroziert. (Rhoads 2000:61) Am Ende der Dynastie war die Kleidungspflicht nur mehr auf Gelehrte und Beamte des Hofes begrenzt, das gemeine Volk konnte seinen eigenen Kleidungsstil pflegen. (Rhoads 2000:61) So verhielt es sich auch mit der im Bild dargestellten Frisur der Manzu, „tifa“ 剃发 (Glatze auf Kopfvorderseite, lange, zu einem Zopf zusammengebundene Haare auf der Kopfhinterseite), welche gleich zu Beginn der Manzu-Herrschaft als Zeichen der

Annexion der gesamten Bevölkerung auf Todesstrafe aufgezwungen wurde, wie in dem Slogan dieser Zeit „Liutou bu liufa, liufa bu liutou“ 留头不留发，留发不留头 (Behalte das Haar und verliere deinen Kopf oder behalte den Kopf und verliere das Haar) versinnbildlicht wird. (Gu 2006)

Aufgrund des geringen Bildmaterials jener Zeit fällt es schwer, die im Bild dargestellten Figuren auf ihre historische Person zu identifizieren. Nur für zwei der sechs Männer führt eine vergleichende Analyse zur eindeutigen Lösung.

Die Abbildung des Mannes mit nacktem Oberkörper, in der linken Hälfte des Werkes, kann einer Darstellungstradition im Sinne Panofskys zugeschrieben werden. Ein Vergleich mit dem Bild „Wuxujunren zhiyi Yang Shenxiu“ 戊戌六君人之一杨深秀 (Yang Shenxiu – einer der sechs Edlen von 1898) des Künstlers Wang Jianhua 王建华 deutet auf eine Tradition in der Darstellung dieser Person: Mit verkrampften Händen die Ketten haltend, den Manzu-typischen Haarzopf um den Hals gewickelt, richtet er den Blick nach oben. Diese Beschreibung ist ident mit der Figur im Bild „Wuxu liujunrenji“. Diese Tatsache ermöglicht die Identifizierung des abgebildeten Mannes als Yang Shenxiu. (Zmw)

Der im Vordergrund des Bildes dargestellte Mann, kann wegen seiner bewusst gewählten Positionierung im Bild und durch den Vergleich mit Fotografien der historischen Figur eindeutig als Tan Sitong identifiziert werden. Aufgrund seines stoischen und den Tod nicht fürchtenden Idealismus, sowie seiner in Schriften veröffentlichten Reformideen ging er als tragischer Held in die chinesische Geschichte ein und gilt als „erster Märtyrer für die Sache der chinesischen Revolution“. (Franke 1974:1105)

Der Beitrag der Reformbewegung zur revolutionären Entwicklung lässt sich vereinfacht etwa auf folgende Formel bringen: Obwohl sämtliche Reformmaßnahmen, die 1898 angeordnet waren, nach dem Staatsstreich außer Kraft gesetzt wurden, fanden die neuen Ideen der Reformbewegung doch weite Verbreitung und weckten ein lebhaftes Echo unter den jüngeren Mitgliedern der Intelligenz. Viele Reformen, die die Reformer angeregt hatten, wurden im folgenden Jahrzehnt allmählich durchgeführt. So hat die Reformbewegung erheblich zur Auflösung des traditionellen Denkens und zur Verbreitung des Bodens für die später folgenden großen Umwälzungen beigetragen. (Frank 1974:1109f)

Im Jahr 1917 wurden die Reformschriften der sechs Märtyrer unter dem Titel „Wuxu liu Junzi Yiji“ 戊戌六君子遗集 (Sammlung der Hinterlassenschaft der sechs Edlen von 1898) in einem Sammelband zusammengefasst, die zur Zeit der Reformbewegung in

Zeitungen veröffentlicht und diskutiert wurden. (Teng 1975:705) „Still more important than the new schools and the study societies as instruments of change were the newspapers and magazines that emerged during the years of the reform movement. To be sure, by the 1890s the modern press was no longer a novelty in China“. (Hao 1980:333) Das Ziel der Reformer, so auch der Fraktion um Tan Sitong und seine Begleiter, war es, ihre Ideen an das breitest mögliche Publikum zu bringen.

Das Phänomen und die Signifikanz von Literatur, öffentlicher Presse und Reformgesellschaften zur Zeit der Reformbewegung, versinnbildlicht der Künstler mittels Fantizi 繁体字 (Langzeichen), die durch das Siebdruckverfahren auf der Bildoberfläche systematisch verteilt wurden. Die nur schwer identifizierbaren, in Siegelschrift abgebildeten und traditionell senkrecht verlaufenden Worte, beschreiben Gedankenwelt, Schriften, Ideen und Zeitungen, mit denen sich die sechs Märtyrer zu jener Zeit befassten. (Ggb 2010:37)

So lässt sich der Titel des Buches von Kang Youwei, „Kongzi gaizhikao“ 孔子改制考 (Überlegungen zur Änderung der Gesetze des Konfuzius), entschlüsseln, in welchem er die Authentizität der chinesischen Klassiker kritisch beäugte und Konfuzius als „politischen Reformer“ definierte. (Teng 1975:702) Es ist dies ein Buch, welches das Denken Tan Sitongs und auch vieler anderer Reformer maßgeblich beeinflusste.

„Ren Xue“ 仁学 (Die Lehre der Menschlichkeit), ein Werk Tan Sitongs, ist in deutlichen und großen Zeichen auf der rechten Seite des Bildes „aufgestempelt“. In diesem Werk stellte der damals junge Reformer „Kernstücke der konfuzianischen Morallehre wie die Etikette (li) oder die für die patriarchalische Ordnung der Gesellschaft grundlegenden drei Beziehungen zwischen Herrscher und Untertan, Vater und Sohn, Mann und Frau (san-kang) in Frage [...], und stand damit als Radikaler auf dem linken Flügel der Reformbewegung“. (Frank 1974:1107)

Des Öfteren abgebildet sind auch die Namen dreier Zeitungen, die zur Zeit der Reformbewegung publiziert wurden: Zunächst findet sich „Gongshang Xuebao“ 工商学报 (Zeitung der Handel- und Industriegesellschaft), eine in Shanghai wöchentlich erschienene Zeitung, in welcher die Situation von Handel und Industrie Chinas beleuchtet und zukünftige Reformmaßnahmen in diesem Bereich diskutiert wurden. Der Leitsatz dieser Zeitung war „zhenxing gongshangye, shouhui liquan“ 振兴工商业，收回利权

(Handel und Industrie fördern und sich so Rechte und Privilegien zurückholen). (Feng 2008) Die zweite Zeitung ist „Shuxuebao“ 蜀学报 (Zeitung der Sichuangesellschaft), eine Zeitung der in Chengdu ansässigen „Shuxuehui“ 蜀学会 (Sichuangesellschaft), welche sich ethischen, wie politischen Themen widmete. Diese Zeitung wurde 1898 von dem in Sichuan geborenen Yang Rui auch in Beijing gegründet. (Feng 2008) Bei dem dritten abgebildeten Titel „Wuxi baihuabao“ 无锡白话报 (Zeitung der Stadt Wuxi in Umgangssprache) handelt es sich um eine relativ kleine, spezialisierte Zeitung aus der Stadt Wuxi, die sich die Thematik der Modernisierungsreformen zum Leitprinzip setzte. Mit dem im Titel enthaltenen Wort „Baihua“ 白话 (Umgangssprache), das in Divergenz zu „Wenyan“ 文言 (klassische Schriftsprache) und „Guanyan“ 官言 (Amtssprache) stand, jedoch immer noch Elemente des Wenyan für sich beanspruchte (Schmidt-Glintzer 1999:488), unterstrich die Zeitung „it's goal [...] of promoting the vernacular for the purpose of national power. As Liang Ch'i-ch'ao observed, the purpose of a newspaper was first and foremost to facilitate intellectual communication so as to bring about national integration“. (Hao 1980:335)

Einen weiteren interessanten Aspekt im Werk bildet ein chinesisches Zeichen, das auf dem Oberkörper des im Mauerspalt stehenden Märtyrers abgedruckt wurde: Das Schriftzeichen „Qiu“ 囚 (Häftling) erscheint wie auf ein amtliches Dokument gestempelt und deutet dem chinesischen Betrachter, dass es sich hier um einen Gefangenen handelt.

就是我画画何为，作为生活在这个世界之中的人， 像一个有生命的芦苇，因为芦苇是脆弱的， 但是有生命的芦苇， 在某种意义上， 它比宇宙还要永恒， 因为它有思想它可以想得比宇宙更遥远。(CCTV, 2009, 00:09 - 00:26)

Warum ich meine Bilder male? Als in dieser Welt lebender Mensch ähnele ich einem lebendigen Schilf, denn Schilf ist schwach und zerbrechlich. Aber in gewisser Weise wird ein lebendiges Schilf unendlicher sein als das Universum, denn da es Gedanken hat, kann es noch weiter denken als das Universum.

So beschreibt der Künstler des Werks „Wuxu liu junrenji“ 戊戌六君子祭 (260cmx230cm) die Ursache seines Kunstschaffens. Yang Canjun 杨参军 ist Professor und stellvertretender Abteilungsleiter des Instituts für Ölmalerei auf dem „Meishu Xueyuan“ 美术学院 (China Academy of Art) in Hangzhou. (Artxun 2012) In realistischer Malerei ausgebildet, ist für Yang die Historienmalerei eine bedeutende

Angelegenheit. Es fasziniert ihn Geschichte in Bildern festzuhalten und wieder ins Bewusstsein der Menschen zu rufen. (CCTV2 2009, 2:40-5:50) Und ganz dem Aufsatz „Lishihua xuyao zhengque de lishiguan“ 历史画需要正确的历史观 (Historienmalerei benötigt korrekte Geschichtsauffassung) entsprechend, sieht auch Yang in der Korrektheit der Wiedergabe historischer Fakten die Pflicht der Historienmaler. (Liu 2009) So scheute der Künstler weder Arbeit, noch Mühen, um in die Zeit, Literatur, Mode und Philosophie dieser vergangenen Epoche einzutauchen. (CCTV2 2009, 5:19).

In seinem Werk sucht Yang nach einer neuen Technik für die künstlerische Darstellung von Geschichte. In der Kombination aus realistischem Malstil in Öl und der durch Siebdruck beigefügten chinesischen Siegelschrift verbindet Yang chinesische und westliche Elemente miteinander und erzielt auf diese Weise eine neue Art der Ausdrucksmöglichkeit und Symbolsprache.

Yang Canjun knüpft dabei an ein traditionelles und sich in der Gegenwart gleichzeitig auch neu definierendes Phänomen von Bild und chinesischer „Schriftbildlichkeit“ an, dem sich insbesondere chinesische Body- und Performance Künstler widmeten, wie Qiu Zhijie mit „Tattoo#2“ und Xu Bing in „A Case Study of Transference“. (Mersmann 2006:95ff) Birgit Mersmann setzte sich intensiv mit dem Thema der ostasiatischen Schriftbildlichkeit zwischen Imagination und Inskription auseinander. In ihrer Arbeit erläutert sie wie folgt:

Die Verknüpfung zwischen Schrift und Bild [...] ist im ostasiatischen Raum so eng, daß von einer spezifischen Kultur der Schriftbildlichkeit ausgegangen werden muß. Historisch betrachtet wurzelt diese im chinesischen Schriftsystem, das Bild und Begriff unauflösbar miteinander verschränkt und in dem diese Verkettung wie in einem Gedächtnisspeicher visuell konserviert ist. Zwar ist vor allem im Kontext von Kalligraphie und Literatenmalerei wiederholt auf die Kopplung von Bild- und Schriftzeichen [...] hingewiesen worden, jedoch steht eine umfassende bildkulturwissenschaftliche Analyse aus, welche nach den Konsequenzen dieses skripturalen Zusammenspiels von sprachlichen, eidetischen und ikonischen Zeichen für die ostasiatische Bilddefinition – noch vor aller kunsthistorischen und gattungsspezifischen Einordnung von Bildern – fragt. (Mersmann 2006:83f)

Durch die mittels Siebdruck im Bild systematisch verteilten Zeichen, schafft der Künstler im gleichen Moment einen verwaschenen Effekt, der die Wirkung erzielt, Vergangenheit und Gegenwart in den Augen des Betrachters verschwimmen zu lassen. Es wird das Gefühl vermittelt der dargestellte Bildinhalt veranschauliche nichts Vergangenes, sondern sei Teil der Gegenwart. Gleichzeitig lässt das Weiß der Kleider, in der chinesischen

Symbolsprache als Zeichen für Reinheit und Unschuld verstanden (Eberhard 1983:301), die Märtyrer als Helden erstrahlen, die nach dem von Wolfgang Holz titulierten, sozialistisch-realistischen Prinzip der „Religious Significance“ in eine positive Zukunft strahlen. (Holz 1993:76) Diese Zukunft liegt im Hier und Jetzt des Bildpublikums, fällt das göttliche und positive Licht dieser Zukunft aus dem Blickwinkel des Betrachters doch auf die sechs Personen. (Holz 1993:76)

Von Franke (1974) als „erster Märtyrer der chinesischen Revolution“ definiert, ist es nachvollziehbar, dass Tan Sitong und seine Wegbegleiter aufgrund ihres Idealismus, ihrer Reformideen und ihrer antifeudalistischen Bestrebungen einen Platz in der Ausstellung fanden. Als beliebte historische Geschichte, die in Filmen, Serien und Büchern der Bevölkerung immer wieder aufs Neue ins Gedächtnis gerufen wird, spiegeln die sechs Edlen den chinesischen revolutionären Volksgeist wieder, der für die Ikonographie der Ausstellungswerke verlangt wurde.

Die Signifikanz dieses historischen Ereignisses soll zum Abschluss an einem Zitat aus dem Jahr 2011, anlässlich des 113ten Jahrestages der „Wuxu Liujunren“ aufgezeigt werden:

[...] 这是一个值得中国人永远纪念的日子，因为一百一十三年前的这一天，清末宪政变法的“无序六君人“ 谭嗣同，康广仁，杨深秀，刘光第，杨锐，林旭，在北京城菜市口刑场被慈禧太后斩首示众，血溅碧空， 上演了一幕仁人志士为理想宁死 [...], 为中华民族的民主自由解放大业，拉开了[...]伟大序幕。 这个值得我们深深几年的日子，是公元 1898 年的 9 月 28 日。

Es ist ein Tag, der sich die ewige Erinnerung der Chinesen verdient, denn an diesem Tag vor 113 Jahren wurden die sechs Edlen der Reformbewegung des Jahres 1898 am Ende der Qing-Zeit, Tan Sitong, Kang Guangren, Yang Shenxiu, Liu Guangdi, Yang Rui, Lin Xu, im Beijinger Hinrichtungsort Caishikou von der Kaiserin Witwe in aller Öffentlichkeit enthauptet. Das Blut spritzte bei blauem Himmel. Dargeboten wurden edelgesinnte Personen, die für ihre Ideale friedlich sterbend und für die große Sache der Demokratie, Freiheit und Befreiung des chinesischen Volkes, den großartigen Ereignissen der Zukunft den Weg bahnten. (Cang 2011:51)

4.3.2 „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch der Freiwilligen)

Ein feuriges Rot dominiert und beleuchtet die kulissengleiche Gestaltung der Szene. Dichte, schwarze Wolken, hängen, das blutrote Licht reflektierend, über einer von endlosen Heerscharen an Menschen gefüllten Ebene. (siehe Abbildung 4)

Die realistisch wiedergegebenen Menschenmassen werden in weiter Entfernung von einer sich horizontal durch die Mitte des Bildes erstreckenden Bergkette eingegrenzt, und konzentrieren sich in der linken Bildhälfte auf einer an den Bergspitzen verlaufenden und ebenfalls blutrot bestrahlten Mauer. Hinter der schlangenlinienförmig in die Weite verschwindenden Mauer erstrahlt der feurige Horizont in einem warmen, aber kämpferischen Rot.

Im Vordergrund bildet eine dem Betrachter zugewandte Figurenreihe den Anfang der sich hinter ihr wie ein Meer ausbreitenden Menschenmasse. Rot-schwarzer, durch breite Pinselstriche angedeuteter Qualm steigt über der Menge auf und sucht sich seinen Weg zum Himmel. Hochgehobene tiefrote Banner und Speere charakterisieren die Ansammlung der Menschen und können selbst auf der weit entfernten Mauer ausgenommen werden.

Die im Vordergrund platzierte Reihe wird von zwei Figuren gerahmt: Auf der linken Seite steht gelassen ein dem Betrachter ernst und kühn entgegen blickender junger Mann. Auf dem Kopf trägt er ein zu einem Knoten zusammengebundenes weißes Tuch, sein dunkelblaues Oberteil ist zerfetzt und ärmellos, und gewährt dadurch den Blick auf einen mit Blutspuren versehenen, schlanken, aber stark muskulös und breitschultrigen Oberkörper. Ein weiteres weißes Tuch ist wie ein Gürtel um die graue Hose gewickelt. In seiner linken Hand hält der Mann locker den Griff eines blutigen Säbels, dessen scharf erscheinende Klinge auf seiner rechten Handfläche ruht.

Die rechte Seite wird von einem jungen Mann in grauer sauberer, uniformähnlicher Kleidung begrenzt, der mit seiner Linken eine Schusswaffe hält. Mit der rechten Hand presst er, den Oberkörper und den Kopf gen Himmel gewandt, seinen Mund an eine mit einem roten Tuch verzierte Trompete und bläst energisch, mit roten gerundeten Wangen in das goldene Musikinstrument. Sein rechtes Bein steht auf einer schwarzen, im unteren Bildrand abgebildeten Anhäufung von Helmen, Waffen, Kisten und einer im unteren linken Eck abgebildeten Kanone.

Direkt links hinter dem Trompeter öffnet sich für den Betrachter ein Spalt, durch den man in das Meer todesmutiger Gesichter von teils bewaffneten, teils verwundeten, angriffslustig schreienden Menschen blicken kann. Die vorderste Front dieser Masse bilden zwei sich gegenseitig stützende, in zerrissene Uniformen gekleidete Männer, die

sich aufgrund ihrer Verletzungen scheinbar mühsam und langsam den Weg nach vorne bahnen.

Auch in der linken Bildhälfte, zwischen dem Mann mit Säbel und der in der Mitte platzierten Figurenreihe, eröffnete sich ein kleiner Spalt, ausgelöst von zwei am Boden knienden Soldaten, die einen schwer verletzten, fast tot wirkenden, am Boden liegenden Mann stützen. Dahinter erscheint eine tosende in Uniformen gekleidete und die Waffen empor hebende Menge, die von einer weiteren Menschenansammlung durch einen dazwischen aufscheinenden Feuerqualm beleuchtet und getrennt wird. Zu erkennen sind Frauen und Männer in ziviler Kleidung, weiße beschriftete Banner tragend und die Münder weit geöffnet als würden sie etwas rufen.

Die in der unteren Mitte des Bildes positionierte und den Betrachter ernst fokussierende Figurenreihe besteht hauptsächlich aus einer Ansammlung in Uniformen gekleideter, in aufrechter und zugleich mutiger Haltung stehender Männer. Alle sind bewaffnet, ob mit Säbel, Speer, Pistole oder Gewehr (mit oder ohne Bajonett).

Zwei Männer bilden hierbei in Hinblick auf ihre Kleidung eine Ausnahme: Den ausgestreckten Arm nach oben gerichtet und die Faust geballt, scheint ein Mann dem Betrachter etwas zu zurufen. Er trägt im Gegensatz zu dem Großteil der Männer einen schwarzen Knöpfanzug mit einem weißen Schal. Hinter ihm, vom Rot eines Banners umrahmt, lugt ernst, aber interessiert ein Männerkopf mit Brille hervor. Bei der zweiten Ausnahme handelt es sich um einen sehr kräftig und kühn wirkenden Mann in dicker Felljacke und Fellhaube.

In der Mitte der Figurenreihe positioniert, bildet ein Mann die Spitze des sich V-förmig nach hinten ausbreitenden, unendlich erscheinenden Meeres an kampfeswilligen und mutigen Menschen. Sein Oberkörper wird von herabfallendem Licht bestrahlt. Die linke Hand in seine Hüfte gestützt und in der Rechten eine Pistole, steht er frei von jeglicher Angst, mutig und zugleich triumphierend vor dem Augen des Betrachters. Seine Kleidung ist wie die der meisten eine graue Uniform mit Kappe und Sandalen.

Befasst man sich zunächst mit dem Titel des Bildes, erfährt man, dass es sich bei der dargestellten Szene um eine künstlerische Wiedergabe der gleichnamigen chinesischen Nationalhymne handelt. Das von Tian Han 田汉 (Text) und Nie Er 聂耳 (Musik)

verfasste Musikstück wurde im Jahr 1949 als erste Hymne der Volksrepublik China festgelegt. (Ggb 2010:164)

Um die volle Wertigkeit dieses Stückes zu begreifen, gilt es den historischen Kontext des China der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, einer Zeit wichtiger Literatur- und Kunstbewegungen, zu reflektieren:

Der 30.-Mai-Zwischenfall im Jahre 1925, bei dem in Shanghai die Internationale Polizei das Feuer auf eine Demonstration streikender Arbeiter eröffnete, was zu landesweiten Streiks führte, hatte zu einem nationalen Schock geführt und die Wende zu linken und sozialistischen Anschauungen auch unter den Schriftstellern des Landes befördert; es war die Wende von der literarischen Revolution zur revolutionären Literatur [...] Literatur solle als Waffe dazu dienen, das revolutionäre Bewusstsein der Bevölkerung zu schärfen [...] (Schmidt-Glintzer 1999:526)

Am 2. März 1930 kam es in Shanghai zur Gründung der „Zuoyizuoqia Tongmeng“ 左翼作家同盟 (Liga linksgerichteter Schriftsteller).

Diese Gründung war auf Betreiben der Kommunistischen Partei zustande gekommen, die sich um solche Autoren und Mitglieder der Intelligenz wie Lu Xun als Verbündete bemüht hatte. Unter den Versammelten, die nur zum Teil der Kommunistischen Partei angehörten, befanden sich so bedeutende Autoren und Mitglieder der Intelligenz wie Mao Dun, Yu Dafu, Shen Duanxian, Feng, Xuefeng und Tian Han. Neben der Liga linksgerichteter Schriftsteller gab es andere von den Kommunisten ins Leben gerufene Kulturverbände, die alle unter dem Namen „Linker Kulturverband“ (Zuiyi wenhua tongmeng) zusammengeschlossen waren. (Schmidt-Glintzer 1999:517)

Die Bewegung dehnte sich auf unterschiedlichen künstlerische Bereiche aus und erfasste Literatur, Theater, Film und Musik.

Wie im Zitat vermerkt, gehörte auch Tian Han, ein chinesischer Schriftsteller, Dichter und Drehbuchautor dieser Bewegung an. Ab dem Jahre 1930

bildete die Propagierung der gesellschaftlichen Revolution den Hauptinhalt seiner Stücke. Im Jahr 1932 trat er der Kommunistischen Partei bei und wurde zu einem der führenden Köpfe der Liga der linken Theaterleute Chinas. Außer mit dem Theater beschäftigte sich Tian Han auch mit dem Film, mit dessen Hilfe er noch besser als mit dem Theater die Massen zu erreichen hoffte. (Schmidt-Glintzer 1999:554)

Im Jahr 1935 wirkte Tian Han als Drehbuchautor bei der Produktion des anti-japanischen Widerstand-Films „Fengyunernü“ 风云儿女 (Söhne und Töchter einer stürmischen Zeit) mit, für den Nie Er die Titelmelodie komponierte. (Ggb 2010:164) Diese Komposition berührte die Emotionen der chinesischen Bevölkerung in der damaligen von Unruhe und

Eindringlingen gekennzeichneten Zeit: „Geququdiao xiongzhuangjiang, huanqile quanguo renmin wanzhongyixin gongtong kanri de aiguoqing“ 歌曲曲调雄壮激昂，唤起了全国人民万众一心共同抗日的爱国热情 (Die Melodie des Musikstücks wirkte eindrucksvoll und feurig und rief in der gesamten chinesischen Bevölkerung einmütige patriotische Begeisterung im gemeinsamen Widerstandskampf gegen Japan hervor). (Ggb 2010:168)

Dieses Stück gilt als Ursprungsversion der chinesischen Nationalhymne mit ihrer ersten Festlegung im Jahr 1949. (Ggb 2010:168)

Years later, during the political turmoil of the Cultural Revolution Tian Han was jailed and subsequently died in 1968. As a result, March of the Volunteers was banned. In its place, many used "The East is Red" a popular Communist song. March of the Volunteers was eventually restored as the Chinese anthem in 1978 but with different lyrics that specifically praised the Communist Party and Mao Zedong. (Chiu 2012)

Als während der Volleyball-Weltmeisterschaften 1981 in Hongkong das chinesische Publikum die Originalversion des Textes sang, war dies unter anderem der Anlass dazu, dass am 4. Dezember des folgenden Jahres der ursprüngliche Text offiziell wieder eingeführt wurde. (Liu 1997) 2004 wurde „Yiyongjun Jinxingqu“ schließlich als offizielle Nationalhymne in der Verfassung der Volksrepublik vermerkt. (Ggb 2010:1689)

Dem offiziellen Ausstellungskatalog zufolge, „Yiyongjun Jinxingqu bushi yige you juti shijian, didian, renwu de lishishijian“ 义勇军进行曲不是一个有具体时间，地点，人物的历史事件 (handelt es sich bei dem Werk ‚Der Marsch der Freiwilligen‘, um kein historisches Ereignis konkreten Zeitpunkts, Ortes oder konkreter Persönlichkeiten). (Ggb 2010:168) Doch inwiefern ist dem wirklich so?

Orientiert man sich zunächst an den im Werk abgebildeten Personen, lässt sich zumindest ein ungefährender Zeitpunkt bestimmen.

Es ist die Kleidung und Bewaffnung der Männer, die den offensichtlichsten Aufschluss über die dargestellte Zeitsituation von „Yiyongjun Jinxingqu“ gibt. Wesentlichstes Erkennungsmerkmal ist die abgebildete Version des sogenannten „Zhongshan Zhuang“ 中山装 (Sun Zhongshan Anzug) – in Europa und Amerika unter dem Namen „Mao Suit“ gebräuchlich –, welcher im Jahr 1911, nach Gründung der Republik, von Sun Zhongshan persönlich eingeführt wurde. (Powerhouse Museum 2009) Die westliche Rezeption dieses Kleidungsstücks als „Mao-Anzug“ erklärt sich aus der Tatsache, dass Mao Zedong

während der Feierlichkeiten zur Ausrufung der Volksrepublik 1949 diesen Anzug in khakigrünem Farbton trug. Diese von Mao Zedong getragene Variante des Sunzhong Zhuangs prägte das Bekleidungsideal der folgenden Zeit und fungierte zur Zeit der Kulturrevolution als Uniform der Roten Garden. Paradoxerweise entwickelten sich, trotz des im Kommunismus vorherrschenden Klassenkampfes, erkennbare Unterschiede der Uniform: Während sich die Roten Garden mit der khakigrünen Variante dieses Anzugs begnügten, trugen Bauern und Arbeiter indigoblaue Uniformen, Parteikader wiederum trugen grau. (Finanne 2007:227f)

Ein Großteil der Personen im Vordergrund des Bildes kann anhand des Oberteils des Sunzhong Zhuang und der dazugehörigen Details im militärischen Stil der 1930er und 40er Jahre als Soldaten identifiziert werden. Die Armeebekleidung jener Zeit bestand aus einem für den Sunzhong-Anzug typischen Knöpfoberteil in grau mit Brusttaschen und westlichem Kragen, das mit einem Gürtel in der Taille zusammengebunden wurde. In den meisten Fällen trugen die Soldaten schräg oder gekreuzt über die Brust eine lederne Bandolier für militärische Ausrüstungsgegenstände. Die graue Reiterhose wurde an den Unterschenkeln mit Bindegamaschen an das Bein gewickelt, als Fußwerk verwendeten die Soldaten selbstgeflochtene Sandalen. Viele in dieser Zeit für das Militär gebräuchliche Gegenstände, wie Granaten, Gewehre (im Bild das „Mauser Modell 98“), aber auch Feldkappen (im Bild Feldkappe mit zwei Vorderknöpfen) und Helme wurden dem in der Deutschen Armee gebräuchlichen Equipment entnommen. (Jowett 2005:7ff)

Mit diesem Hintergrundwissen erkennt der Betrachter in den Männern Soldaten aus der Zeit der Republik China und des Anti-Japanischen Widerstands. Deutlich ist also die von den Künstlern bewusst gesetzte zeitliche Einordnung der 30er und 40er Jahre zu erkennen, ist doch der Ursprung des Liedes mit dem Antijapanischen Widerstand verbunden.

Der in der linken Hälfte des Bildes abgebildete Mann mit ausgestrecktem Arm kann in seinem rein schwarzen Sunzhong Zhuang mit weißem Schal als Zivilist interpretiert werden. Vielleicht handelt es sich hierbei auch um die Personifikation der Liga linksgerichteter Schriftsteller aus der Zeit des Anti-japanischen Widerstands, die für das revolutionäre Bewusstsein der Chinesen einen wichtigen Beitrag leisteten — zumindest könnte der Kopf des Mannes mit Brille hinter der möglichen Personifikation durch den Vergleich mit Photographien als Tian Han identifiziert werden. Doch diese Vermutung

stößt sich an der Aussage des Ausstellungskatalogs, die im Bild dargestellten Figuren würden sich auf keine realen Figuren beziehen. (Ggb 2010:168)

Die Darstellung der Soldaten, insbesondere die der Hauptperson an der Spitze der Massen, zeigt das Vorbild des tapferen chinesischen Soldaten und kann nach der Definition von Holz im Sinne des „New Soviet man“ verstanden werden. (Holz 1993:75) Als „Personifikation der politischen Ideale“ — ist der Modelltypus des mutigen, jeder Gefahr trotzensen Idealsoldaten, der aufrecht dem Feind gegenüber steht und für die Verteidigung seines Vaterlands sogar in den Tod gehen würde, Charakteristikum des Sozialistischen Realismus. (Clark 1997:87) Es scheint, als würden die Menschenmassen mit ihren Schreien den Betrachter des Bildes dazu auffordern; selbst in die Schlacht gegen den Feind zu ziehen. So beschreibt es auch der Liedtext der Nationalhymne: „Qílái! Búyuàn zuò núlì de rénmen! Bǎ wǒmen de xièròu, zhùchéng wǒmen xīn de chángchéng!“ 起来! 不愿做奴隶的人们! 把我们的血肉, 筑成我们新的长城!

(Erhebt euch! Alle, die nicht zu Sklaven gemacht werden wollen! Lasst uns mit unserem Blut eine neue Mauer errichten!). Das dominante Rot des Bildes kann in diesem Sinne als Blut der patriotischen Bevölkerung verstanden werden und nach der Interpretation von Holz als Symbol der sozialistischen Einheit des Volkes, welche das gesamte Werk durchdringt. (Holz 1993:75) Die in der linken Bildhälfte mit den Menschenmassen verschmelzende Mauer zeigt die bildliche Wiedergabe des Textes.

Stimmung und Szenendarstellung des Bildes entsprechen gänzlich der von Mao Zedong formulierten „revolutionären Romantik“ und vermitteln das Gefühl einer unmittelbar bevorstehenden Schlacht. (Cuī 2004:44ff) Die Heerscharen an Menschen stehen dem Betrachter gegenüber, wild tobend und voller revolutionärem Enthusiasmus märtyrerhaft in den Kampf zu ziehen. Ein Symbol, das sich nicht nur auf den Antijapanischen Krieg bezieht, sondern auch als gemeinsamer Widerstand gegen jegliche drohende Gefahr verstanden werden kann, die sich China und dem chinesischen Volk zuwendet. „Zhonghua minzu daole zui weixian de shihou, meigeren bei pozhe fachu zuihou de kongsheng. Qilai!Qilai! Qilai!“ 中华民族到了最危险的时候, 每个人迫着发出最后的孔声。起来!起来!起来! (Wenn das chinesische Volk der gefährlichsten Bedrohung

gegenübersteht, ertönt der letzte Schrei eines jeden Unterdrückten, erhebt euch! Erhebt euch!
euch! Erhebt euch!)

Das dargestellte Selbstbewusstsein der Chinesen und ihr strahlender Mut tragen die Zeichen eines bereits errungenen Sieges. Dies betonen insbesondere die am rechten unteren Bildrand verteilten feindlichen Waffen und Helme, die an einer Stelle angehäuft — ähnlich den griechischen Trophäen — den Sieg über den Feind symbolisieren. Die vermittelte Siegessicherheit und der Kampfesmut der Chinesen bezieht sich auf die Textzeile „maozhe diren de paohuo, qianjin!“ 冒着敵人的炮火，前進！ (Dem Kanonenfeuer des Feindes entgegen, voran!)

Das auf die an der Spitze der Masse stehenden Soldaten herabfallende Licht entspricht dem von Holz definierten „heavenly light“, einem mystischen Licht aus weiter Ferne, welches dem Bildinhalt eine religiöse Komponente (im politischen Sinne) verleiht und „the final state of socialist ecstasy“ beschreibt. (Holz 1993:76) Hierbei handelt es sich wieder eindeutig um die Symbolsprache des Sozialistischen Realismus.

Es ist kein Zufall, dass Quan Shanshi 全山石 für die Ausstellung anlässlich des 60sten Geburtstages der Volksrepublik China als Künstler gewählt wurde. Im Oktober 1930 geboren, und somit zur alten Gilde chinesischer Ölkünstler zu zählen, erfuhr er persönlich die Demütigungen und Gräueltaten des Sino-Japanischen Krieges und der Entwicklung Chinas im 20. Jahrhundert bis heute.

Seine Studienzeit und sein Abschluss am Repin Institut für Kunst in Leningrad (1954 - 1960) beeinflussten sein weiteres Schaffen. Das im Jahr 1961 fertiggestellte Ölwerk „Yingyong buqu“ 英勇不屈 (Unbeugsames Heldentum) galt in der damaligen Zeit als herausragendes und gerühmtes Beispielbild für den Sozialistischen Realismus in China und den Darstellungstypus des Märtyrertums. Quan selbst „claimed to have been inspired by Mao’s influential 1945 essay ‘On coalition government’ “. (Hung 2007:803)

The Chinese Communist Party and the Chinese people were neither cowed nor conquered nor exterminated. They picked themselves up, wiped off the blood, buried their fallen comrades and went into battle again. (Mao 1977:211)

Diese von Mao beschriebene innere Stärke und der Wille, für seine Überzeugungen und Ideale Leid und Tod auf sich zu nehmen, beeindruckte Quan und beeinflusste das künstlerische Schaffen von „Yingyong buqu“.

Quan's painting depicts the body of a martyr lying in a lush field and covered by a red cloth, an indication of his revolutionary spirit. Surrounding the body are peasants [...] In their hands are long spears, pitchforks, and guns in preparation for the next skirmish to defend their territories. Red banners, signifying the group's political nature flutter in the background. [...] The individuals in the painting reflect a new realism in art that differed markedly from traditional Chinese painting in which artists emphasized the inner lives of individuals, and not their formal appearance, by means of their surroundings and various attributes. (Hung 2007:803)

Vergleicht man diese Beschreibung mit der Darstellung von „Yiyongjun Jinxingqu“ so lassen sich Ähnlichkeiten hinsichtlich Bewaffnung, roter Banner und der Gesamtkomposition eines von Märtyrertum geprägten und von Rot durchdrungenen revolutionären Geistes entdecken. Der Künstler nahm mit großer Wahrscheinlichkeit bewusst Bezug auf das ältere Bild, fügen sich die Ideen, Stil und die Tatsache, dass dieses als eines seiner berühmtesten Bilder Teil der ersten Ausstellung in der Volksrepublik China waren, doch gut in die Ausstellung zum Geburtstag der VRChina.

In einem Interview über das Werk „Yiyongjun jinxingqu“ erklärt der Künstler, dass es anfangs als schwer gestaltete, eine Lösung zu finden die Nationalhymne, Nie Er als Komponisten und die Liga linksgerichteter Schriftsteller in einem Bild zusammenzufügen. Doch das Endergebnis, etwas abgeändert von der ursprünglichen Idee, stimmt den Künstler sehr zufrieden und „biaoxian zhonghuaminzu zai weinan zhiji, wanzhongyixin, zhongzhichengcheng de minzujingsheng“ 表现中华民族在危难之际，万众一心、众志成城的民族精神 (drückt den einmütigen, in Einigkeit starken Nationalgeist aus, wenn das chinesische Volk einer Gefahr bedroht wird). (Meishujia 2010)

Einigkeit kann vor allem durch gemeinsame Tätigkeiten suggeriert werden, dazu zählt auch das Singen von Liedern, die eine bestimmte Gruppierung kennt und sich dadurch einander zugehörig fühlt. Die Einheit des Volkes wird vor allem durch das gemeinsame Singen der Nationalhymne vermittelt.

Musik kann Stimmungen hervorrufen oder verstärken und gerade zur Zeit der Kulturrevolution bediente man sich Liedern als Instrument, um revolutionäres

Bewusstsein unter der Bevölkerung zu verbreiten. Die dadurch suggerierte Einigkeit, Einheit und Stärke des chinesischen Volkes konnte den Gedanken der Revolution durch die erinnernde Kraft der Lieder vorantreiben und verinnerlichen.

One striking rhetorical phenomenon during the Cultural Revolution was the production and popularization of revolutionary songs [...]. The rhetorical impact of these art forms went far beyond the functions of aesthetics and entertainment. They were important aspects of the political discourse, exerting powerful, persuasive appeals and inciting revolutionary fervor. (Lu 2004:97)

Es handelt sich bei dem Inhalt dieses Werkes in erster Linie um die Wiedergabe der chinesischen Nationalhymne in realistischem Malstil. Darüber hinaus behandelt die Thematik des Bildes auch die Entwicklung der modernen chinesischen Literatur und ihren Zusammenhang mit der sozialistischen Entwicklung Chinas in der ersten Hälfte des 20. Jh. Die tiefer greifende Bedeutung des Bildes beschreibt den revolutionären Charakter der chinesischen Bevölkerung, die sich durch erlebte feindliche Gräueltaten, Invasionen, innere Unruhen etc. immer wieder in Einigkeit entgegen stellte. „Gemeinsam sind wir stark“ kann man als Aussage des Bildes interpretieren und stimmt somit mit der Textstelle der Nationalhymne überein „wanzhong yixin“ 万众一心 (Zehntausende, aber ein Geist).

4.3.3 „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Große Erdbeben von Tangshan)

Das Bild „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Große Erdbeben von Tangshan) der beiden Künstler Cao Liwei 曹立伟 und Shi Lequn 施乐群 wurde als Triptychon gestaltet. Die beiden Außenflügel umfassen eine Größe von 185cmx140cm, während der Mittelteil mit der größten Fläche 185cmx460cm erreicht. (Ggb 2010:351ff) (siehe Abbildung 6)

Konzentriert man sich zunächst auf den Hauptteil des Triptychons, so erscheint es dem Betrachter, als würde er von einem erhöhten Punkt seinen Blick auf die weite und düstere Ebene einer völlig zerstörten Stadt richten. Der zarte Zipfel eines tiefgrauen Wolkenfetzers am rechten Bildrand führt den Blick zu dem weitentfernten, dunklen Band des Horizonts, das in der rechten Bildhälfte hinter einer ebenen und teilweise steinigen Hochebene verschwindet.

Apokalyptisch hängt eine dichte, dunkle Wolkendecke schwer über dem weiten Raum. Die Mischung aus intensiven grauen, braunen und schwarzen Farbtönen der Wolken, ruft im Betrachter eine unheilvolle, und angsteinflößende Stimmung hervor. Nur vereinzelt lässt sich das fröhliche Hellblau des Himmels nahe an der Horizontlinie erkennen, das sich durch die dicke Wolkenmasse nur sehr schwerlich einen Weg bahnt. Etwas hellere Wolkenfetzen am rechten oberen Bildrand lassen erahnen, dass sich die Wolkendecke langsam, Schritt für Schritt zu verziehen scheint.

Licht, das sich durch die Masse der Wolken kämpfte und aufgrund der düsteren Gesamtkomposition des Bildes eine Sonderstellung einnimmt, führt den Blick des Betrachters wieder auf die Stadt. Es ergeben sich dadurch drei von Helligkeit durchdrungene Bereiche innerhalb der Stadtfläche: zunächst findet sich eine von Licht bestrahlte Stelle nahe der Horizontlinie, am Fuße der Hochebene, sowie ein Bereich im Vordergrund des Bildes, der einen besseren Einblick in das Grauen der zerstörten Stadt gewährt. Der letzte Lichtstrahl fällt auf eine lange Straße die von der rechten Seite des Bildes schräg in Richtung Horizont verschwindet. Kaum ein Gebäude ist zu erkennen, das unzerstört wäre. Zu sehen sind Trümmerhaufen, zusammengesetzt aus Gesteinsblöcken, Dächern, Stockwerken und aufgerissenen Straßen. Teile von Fassaden stehen vereinzelt und einsam als letztes Relikt eines ehemals funktionstüchtigen Hauses. Betrachtet man das verheerende Ausmaß der Verwüstung in dieser toten Stadt, wirkt es als würde man in ihr die Allegorie der Stille und des Todes wiedererkennen.

Die Darstellung auf dem linken Flügel des Triptychons zeigt eine Szene in einem undefinierbaren Teil der zerstörten Stadt. Unter der gelockerten Wolkendecke des Himmels, in der nun vermehrt Blautöne zwischen dem dominanten Grau und Braun zu erkennen sind, scheinen mühsame Aufbauarbeiten von statten zu gehen. Das Bild zeigt einen diagonalen Aufbau: Der Trümmerstein eines zerfallenen Hauses, dargestellt im rechten unteren Eck des Triptychonflügels, führt den Betrachter in das Bild und zieht so, bis zum linken oberen Eck, eine diagonale Trennlinie. Im oberen rechten Bereich des Bildes bemühen sich in einiger Entfernung undeutlich schemenhaft dargestellte Arbeiter in grauer Arbeitskleidung und Schutzhelmen um den Aufbau eines Hauses. Ein stehender, dem Betrachter den Rücken zugewandter Mann, erteilt mit der Hand Befehle an nicht erkennbare, entfernte Kollegen, die sich vermutlich in der Nähe der abgebildeten Kräne und Betonmischmaschinen befinden.

Die untere diagonale Hälfte des Bildes zeigt den Hauptinhalt der Szene. Das Eck des Trümmersteins am rechten unteren Rand markiert den Beginn eines Halbkreises, der sich von fünf Arbeitern, die sich in diesem Moment zwischen dem Schutt der verfallenen Gebäude mit dem Ausheben eines großen Mauerteils plagen, vervollständigen lässt. Die beiden Männer links neben dem Eck des Trümmersteins, sind dem Betrachter mit dem Rücken zugewandt. Nur mit kurzen, khakifarbenen Arbeitshosen und Schutzhüten bekleidet, pressen sie ihre Beine mit aller Kraft gegen die darunter liegenden Steine, um somit mehr Stützkraft für das Herausheben des zerbrochenen Mauerteils zu erlangen. Die von ihrer Arbeit braun gebrannten, stark muskulösen und breitschultrigen Körper glänzen von Schweiß und oben herabfallendem Licht, das die Anspannung ihrer Sehnen und Muskeln noch deutlicher zum Vorschein kommen lässt. Ein weiterer Arbeiter links neben ihnen, dem Betrachter von der Seite zugewandt, bildet die Rundung des Halbkreises. Angespannt versucht er mithilfe eines dicken Holzpfostens das Hochheben des Mauerstücks zu unterstützen. Zwei weitere Männer links neben ihm und dem Betrachter nun gegenüber versuchen mit aller Kraft den unteren Teil des Mauersteins herauszuziehen. Der Arbeiter, der das Ende des Halbkreises bildet, er trägt ein in Rot getränktes Oberteil, dreht sich, unter der Mühsal der Arbeit schreiend, mit Kopf und Körper zum rechten Rand des Flügels und führt so den Betrachter weiter in die obere, bereits beschriebene Diagonalhälfte des Bildes.

Der rechte Flügel des Triptychons zeigt die Rettung der verschütteten Menschen. Braun gebrannte und muskulöse Männerarme ragen aus dem unteren Ende des Bildes hervor und Stützen mit den Händen ein auf einer Sänfte ruhendes, verletztes Kind. Hinter dem Kind erblickt der Betrachter das Trümmermeer der zerstörten Stadt. Ein Stück weiter rechts oben, fast zu übersehen, marschiert eine Gruppe von Arbeitern in ihrer, dem grau der Trümmer angepassten Kleidung durch das Labyrinth an Gebäuderesten. Der Anführer der Gruppe zeigt auf etwas in der Ferne und scheint Befehle zu erteilen. In einiger Entfernung über dem Anführer erkennt man einen weißen Hubschrauber, der in Richtung Horizont fliegt. Schräg unten, auf der Spitze eines Trümmerhaufens, pausiert ein weiterer weißer Hubschrauber, der gerade mit Menschen beladen wird. Der Himmel auf diesem Bild ist immer noch von einer schweren und düsteren Wolkendecke behangen, trotzdem kann man auch hier ein leichtes Blau am Horizont entdecken.

Verlässt man die Ebene der vorikonographischen Beschreibung und betritt die Stufe der ikonographischen Analyse, so gibt der Titel des Bildes Aufschluss über den dargestellten Inhalt. Das Erdbeben von Tangshang, einer großen und dicht besiedelten Industriestadt, gilt als „[...] ershi shiji daziranzaikai zhiyi“ 二十世纪自然灾害之一 (eine der zehn schwersten Naturkatastrophen des 20. Jh.). (Ggb 2010:352) In der Provinz Hebei, etwas südlich der Stadt Tangshan, kam es am 28.7.1976 in der Früh um 3.42 Uhr zu einem Beben der Stärke 7.8 und noch am selben Abend, weiter nordöstlich der Stadt, zu einem zweiten Beben der Stärke 7.1. (Ggb 2010:352) Das Erdbeben hatte verheerende Auswirkungen, die gesamte Industriestadt wurde dem Erdboden gleich gemacht. Schätzungen zufolge gab es mehr als 25.000 Tote und 16.000 Schwerverletzte. Das Unglück hatte einen Umkreisradius von 25.000 Metern. (Ggb 2010:352)

China war geschockt von dem tragischen Schicksal, das diese Stadt ereilt hatte und es wurden landesweit Unterstützungsmaßnahmen zur Rettung und Errichtung von Tangshan auf die Beine gestellt.

Der Ausstellungskatalog verzeichnet, dass sich die Künstler in ihrer Darstellung streng an die im Jahr 1976 entstandenen Dokumente, Aufzeichnungen und Fotos des Unglücks hielten. (Ggb 2010:353)

Die beiden Künstler des Triptychons bedienten sich dabei einer interessanten Methode bei der Schaffung von „Das große Erdbeben von Tangshan“. Mit der Mischung aus realistischem Malstil und dem gleichzeitigen Anwenden verschwommen gesetzter, Konturlosigkeit schaffender Pinselstriche versuchten sie auf ihre ganz persönliche Art das traurige Ausmaß der Katastrophe zu dokumentieren.

Im linken und rechten Triptychon-Flügel sind die im Vordergrund platzierten Körper realistisch wiedergegeben, während der Hintergrund undeutlich verschwimmt und man nur bei genauerem Hinsehen die Schemen der Arbeiter und Helfer von den Trümmern unterscheiden kann. Der Übergang von realer hin zu verschwommener Darstellung bezieht die Vorstellungskraft des Betrachters mit ein und lässt ihn das Ausmaß des Unglücks erahnen.

Während die Seitenflügel die Hilfe und harte Arbeit der Hinterbliebenen zum Ausdruck bringen, beschreibt das Hauptbild eine Momentaufnahme der Stadt nach dem verheerenden Unglück und den Blick auf den Umfang der gesamten Katastrophe. Der grau, schwarz und braun durchmischte Farbton der Szene, verleiht dem Bild einen Hauch

von Entsetzten und überträgt die bedrückende und beklemmende Stimmung der Katastrophe direkt auf den Betrachter, ganz im Sinne des „dream theaters“ oder der „theatrical communication strategy“ des Sozialistischen Realismus. (Holz 1993:77f)

Die Körper der Männer wurden im Stil des Sozialistischen Realismus gestaltet. Starke, breitschultrige, muskulöse Idealkörper, braun gebrannt von der langen Arbeit im Freien – den Fleiß kennzeichnend – lassen „the socialist body“ nach Holz erkennen, der in diesem Sinne keine individuelle Person wiedergibt, sondern die Idealisierung eines Modelltyps. (Holz 1993:75)

Die dargestellten Männer symbolisieren den Typus des „Arbeitsathleten“ – unermüdlich in dem Vorhaben die verschütteten Mitmenschen zu retten und die Stadt wieder neu aufzubauen. (Clark 1997:97) Das in dunkles Rot getauchte Oberteil eines der Arbeiter kann ganz im Sinne des „the social body with a communist soul“ verstanden werden und ist somit symbolisches Ausdrucksmittel des Kommunismus, der Solidarität und des Füreinanders. (Holz 1993:75)

Die Wolke im Vordergrund des Bildes verleiht dem Inhalt etwas Mystisches. Als Allegorie einer höheren Macht schwebt sie voll von Schwere und Trauer über der zerstörten Stadt. Es scheint als würde selbst der Himmel die katastrophale Situation betrauern und mit zwischenzeitlich einfallenden Lichtstrahlen die Stadt beleuchten, um einen Einblick in das schreckliche Ausmaß des Unglücks zu gewinnen. Gleichzeitig symbolisiert das Licht von oben auch die Hoffnung einer positiven Zukunft.

Dieses von Holz benannte „heavenly light“, als religiöse Symbol-Komponente des Bildes, findet man als typisches Stilmittel des Sozialistischen Realismus auch in den beiden Seitenflügeln: Es bestrahlt den Helikopter, der in erhellten Weiß einem Engel gleicht, sowie auch die Helfer bei ihrer mühsamen Arbeit, was ihren beispielhaften Fleiß und ihr Heldentum verdeutlicht. (Holz 1993:76)

Gleichzeitig fungiert die Beleuchtung als von den Künstlern bewusst gesetzter Bühneneffekt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die gewünschte Darstellung zu richten und bildet einen Kontrast zu den düsteren Farben der Gesamtkomposition des Bildes.

Während sich die Künstler einerseits aus westlicher Tradition stammenden Elementen, wie der Verwendung des Mediums Öl, der Form des Triptychons, sowie einigen dem

Darstellungstypus des sozialistischen Realismus entsprungenen Ideen, verschrieben haben, so konzentrierten sie sich auch gleichzeitig auf Prinzipien der traditionellen chinesischen Malerei, wie Zettl diese formulierte. (Zettl 2009)

So folgt das Auge des Betrachters ganz dem von den Künstlern vorgegebenen Weg durch das Bild entsprechend dem traditionellen chinesischen „Ru Qi Zhuan He“-Prinzip 入起转合 (hinein-aufsteigen-wenden-schließen), das in allen drei Teilen des Triptychons evident ist. (Zettl 2009:197)

Im rechten Flügel führen die den Verletzten auf einer Liege tragenden, ausgestreckten Arme den Blick in das Bild, um auf der rechten Seite mit den Arbeitern durch die Trümmer der Stadt weiter nach oben zu wandern. Die Handbewegung des vordersten Arbeiters lenkt den Blick auf den Helikopter über ihm, der den Betrachter in einer 180 Grad-Drehung zu dem bereits gelandeten Hubschrauber führt, um so das Bild auf der linken Seite wieder zu verlassen.

Im linken Flügel führt das Eck eines Trümmersteins in das Bild und steigt mit dem unter der Anstrengung der Arbeit nach oben gestreckten Körper des Mannes rechts außen nach oben. Von dort aus erblickt der Betrachter die Arbeiten im Hintergrund und wendet sich den gestikulierenden Händen eines Arbeiters folgend nach links hinunter, um den Weg durch das Bild bei den beiden Körpern der arbeitenden Männer links unten abzuschließen.

Ist dieses Prinzip in den beiden Seitenteilen des Triptychons eindeutig erkennbar, so ist das im mittleren Teil nicht unbedingt der Fall. Leicht von der traditionellen Idee abgewandelt, muss man sich die weniger offensichtliche Führung durch das Bild erst herausarbeiten:

Die schräg vom rechten unteren Eck ausgehende Straße führt in das Bild (oder das zarte Ende des Wolkenfetzers) um von dort ausgehend den Blick aufsteigen zu lassen und Horizont, sowie die große am Himmel hängende Wolke zu begutachten. Die aus Wolkenlöchern herabfallenden Strahlen führen das Auge des Betrachters wieder hinab zur Stadt, um nun die gesamte Fläche des Gebietes zu betrachten und so zum unteren Rand des Bildes zu wandern und, so den Weg durch das Werk abzuschließen.

Um den ikonologischen Sinn des Werkes genauer zu beleuchten, soll noch einmal auf einige Beobachtungen zurückgekommen werden:

Zieht man einen Vergleich mit chinesischen Ölbildern der 1950er und -60er Jahre, in denen dem Prinzip des „geming leguanzhuyi“ 革命乐观主义 (revolutionärer Optimismus) oberste Priorität galt, hätte ein derartiger Bildinhalt wie im mittleren Teil des Triptychons nicht präsentiert werden dürfen. (Wang 1960:35) Die Thematik zeigt sich durch und durch traurig und düster, was nicht in das Konzept des alles durchdringenden Optimismus gepasst hätte. Man kann hier folglich von einer offensichtlichen Weiterentwicklung sprechen, die sich nicht mehr mit aller Strenge an die vorgegebenen Richtlinien der Vergangenheit einfügt.

Doch die beiden Außenflügel zeigen wieder den Optimismus und die Hoffnung, sowie den starken Zusammenhalt der Bevölkerung und vermittelt dem chinesischen Betrachter den Gedanken: „Ich bin nicht allein. Wir halten alle zusammen.“ Hier ist der von den Auftraggebern verlangte „Minzu Jingshen“ 民族精神 (Volksgeist) auf ikonologischer Ebene erkennbar. (Gzmeishu 2009-9-17)

Doch entsprechend Roelof van Stratens Meinung, dass einem Bild auf ikonologischer Ebene mehrere Bedeutungen inhärent sein können, möchte ich an dieser Stelle zwei weitere Bedeutungen aufzeigen.

Zhao Xinge sieht eine wichtigen Bedeutung in der drastischen Wiedergabe der zerstörten Stadt: Das Unglück ist immer noch tief verwurzelt in den Köpfen der Chinesen und vor allem durch das Erdbeben von Sichuan im Frühjahr 2009 wurde der Bevölkerung erneut die Ohnmacht und Hilflosigkeit gegenüber Naturkatastrophen dieses Ausmaßes wieder ins Bewusstsein gerufen.

Zhao Xinge erkennt in dem Werk „Das Erdbeben von Tangshan“ einen Aufruf an die jüngere Generation sich das Unglück stets vor Augen zu halten und nicht durch den Komfort der heutigen Zeit zu verweichlichen: „Yiqie dou shi ruanmianmian, tiankuakua de, zhe rongyi dao zhi fuhua he duoluo“ 一切都是软绵绵，甜兮兮的，这容易导致腐化和堕落 (Wenn alles angenehm und süß ist, führt das zu moralischen Verfall und Dekadenz). (Ggb 2010:353)

Diese Ansicht kann als tiefere Bedeutung und gleichzeitige Botschaft des Werks interpretiert werden.

Um zur zweiten erwähnten Interpretation zu gelangen, ist es nötig, das Mittelbild näher zu betrachten: Vertieft man sich noch einmal in den mittleren Teil des Triptychons so

kann man ohne Zweifel behaupten, dass die Wolke einen wichtigen Part in der Szene übernimmt. Einerseits wirkt sie als Stimmungsüberträger auf den Betrachter, so wie sie schwer und düster über der vollends zerstörten Stadt hängt. Doch zum anderen erscheint sie, durch die herabfallenden Lichtstrahlen hervorgehoben, gleich einer höheren Macht.

Das Symbol des Himmels wird in der chinesischen Geschichte in Beziehung mit Herrschaft und Legitimation gesetzt. Der kosmologisch-philosophisch verstandene Begriff „Tianxia“ 天下 in dessen Übersetzung „unter dem Himmel“ das Wort Himmel beinhaltet ist, „embodies the cosmological construction, moral belief and self-identity of the Chinese nation, but also manifests the historical processes of modern China evolving from "tianxia" to a modern nation-state.“ (Liu 2006:517)

Aber auch ein anderer Begriff des Chinesischen gibt die Bedeutung des Himmels und seiner politischen Konnotation wieder. Der Interpretation Mencius zufolge (ca. 372-289 v.Chr), „the Chinese emperor had no ‘right’ to rule, but only a ‘Heavenly Mandate,’ i.e., a duty to fulfill. (Zhao 2009:421) Die Ideologie des „Himmlischen Mandata“ geht zurück in die Zeit der Westlichen Zhou-Dynastie (ca. 1045-771 v. Chr.), als man „the creation of the Mandate of Heaven (tianming) concept as justification for the Zhou rule“ anwand. (Zhao 2009:419)

The founders of the Western Zhou Dynasty argued that the Shang rulers had once possessed a sacred mandate bestowed from Heaven, but now Heaven has taken away the mandate and passed it onto the Zhou people because of the bad rule of the last Shang King and the virtuous conduct of the Zhou rulers. (Zhao 2009:419)

Der Himmels als omnipräsente und höhere Macht über den Menschen konnte in der chinesischen kosmologischen Philosophie für oder gegen die Legitimation eines Herrschers entscheiden. „The doctrine about tianming (the Heaven's Mandate or vocation) [...] held that "Dao (the Way) will not change as the Heaven does not". (Liu 2006:519)

Ruft man sich in Erinnerung das knapp zweieinhalb Monate nach der Katastrophe Mao Zedong im September 1976 starb, könnte das Unglück in der chinesischen philosophisch-kosmologischen Geschichtsrezeption als böses Omen des Machtverlusts Maos interpretiert werden. Er hätte das „Himmlischen Mandat“ und somit die „Herrschaft“ über China verloren.

The high level of ideological and charismatic legitimacy that the state enjoyed allowed Mao to bring China into such disasters as the 3-year famine between 1959 and 1961 and the Cultural Revolution between 1966 and 1976. Millions of people died tragically during Mao's era, but most Chinese trusted Mao and believed that those tragedies, including their own suffering, were the necessary costs on the road to paradise. (Zhao 2009:422)

Die Wolke im mittleren Teil des Triptychons kann somit als Zeichen des Himmels gesehen werden, der sein Mandat und damit die Führung des Landes nun jemandem neuen zuführen will. Es wird Zeit für Veränderungen. Das philosophische und zugleich politische Prinzip von „tianming“ hängt wie ein Omen über der Stadt und verweist auf den bald folgenden Tod Mao Zedongs.

4.3.4 „Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden)

In der Szene des Bildes „Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden) fällt der Blick des Betrachters in das dunkle Innere eines Zugabteils, welches in starkem Kontrast zu der Helligkeit des weitgeöffneten, einen großen Teil des Bildes einnehmenden Zugfensters steht. (siehe Abb. 5) Das Fenster rahmt ein von Tageslicht durchdrungenes Landschaftsbild, durch das sich der Zug seinen Weg bahnt. Ein heller, von Wolken und Dunst bedeckter Himmel hängt über der grauen, von qualmenden Kohlekraftwerken, Fabriken und Strommasten gezeichneten Silhouette einer Industriestadt. Hinter ihr breitet sich eine graue, felsige Bergkette aus, vor ihr die breite Ebene einer in grün und gelb erstrahlenden Frühlingslandschaft, deren Bäume, Wiesen und Gewässer durch die Geschwindigkeit des Zuges nur undeutlich zu erkennen sind. Ein zarter, weißlich-durchsichtiger Vorhang, durch den Fahrtwind in das Zuginnere geweht, wird zum Bindeglied zwischen der von außen eindringenden Helligkeit und der im Abteil schwebenden Dunkelheit und Farblosigkeit.

Ein älterer Mann mit hoher Stirn und kurzem schwarzen, leicht ergrauten Haar, sitzt nachdenklich, vom Tageslicht bestrahlt, an einem dunklen Tisch direkt vor dem Fenster und blickt in Fahrtrichtung auf die Landschaft. Gekleidet in einer hellgrauen, der westlichen Mode entsprechenden, einfachen Jacke mit Zippverschluss in der Mitte und einem schwarzem Hemd darunter, stützt er seinen linken Ellbogen auf den Tischrand und hält in seiner Hand eine verglühende Zigarette. Die rechte Hand ruht auf dem Titelblatt einer Zeitung mit der Überschrift „Shenzhen tequbao“ 深圳特区报 (Zeitung des

Sonderverwaltungsbezirks Shenzhen). Beschäftigt sich der Betrachter des Bildes eingehender mit den Details der abgebildeten Zeitung, so kann er der Titelseite das Datum der Ausgabe, 12.1.1992, und die Information über eine in Shenzhen stattfindende politische Vollversammlung entnehmen.

Eine aufgeklappte Brille liegt auf dem oberen Ende der Zeitung, am Rand eine Lupe. Rechts daneben befindet sich ein kristallener Aschenbecher, der mit Asche und einigen verrauchten Zigarettenstummeln gefüllt, dem Betrachter eine bereits länger andauernde Zugfahrt suggeriert. Direkt neben der Zeitung an der Fensterwand, steht eine größere, graue Tischlampe, unter welcher eine weiße Teetasse mit blauen Verzierungen und mit einem Deckel steht. Auch einige braune und weiße Briefumschläge sind zu sehen, die neben Lupe und Lampe, sowie unter der Zeitung verteilt liegen.

Das Datum der Zeitung und die Kleidung des Mannes geben dem Betrachter Aufschluss darüber, welcher geschichtlichen Phase die Szene des Bildes zugeordnet werden soll.

Das Ende der 1980er Jahre und der Anfang der 1990er gilt international als Zeit großer Veränderung, als eine Zeit, in welcher der Kalte Krieg sein Ende fand, die Sowjetunion zerbrach und sich folglich auch die Politik in Osteuropa neue Wege bahnte. Unter all diesen geschichtlichen Ereignissen, die auch China nicht unberührt ließen, entwickelte sich das Reich der Mitte friedlich hin zu einem international offenen und modernen Staat. (Ggb 2010: 384)

Für Chinesen und China-Kenner ist sofort klar, um wen es sich auf dem Bild handelt: Den chinesischen Reformator und Pragmatiker Deng Xiaoping (1904-1997), der als Politiker das Bestehen Chinas von 1978 bis 1997 lenkte und der eine bedeutende und vor allem entscheidende Rolle für die Weiterentwicklung des Landes spielte. (Ggb 2010: 384)

Mit dem Übergang von der Ära Mao Zedong zur Ära Deng Xiaoping vollzog sich auch ein Übergang vom Primat der Politik zu einer Linie die stärker wirtschaftliche Aspekte in den Mittelpunkt rückte. Diese Entwicklung blieb nicht ohne Konsequenzen für die Außenpolitik. Denn um das innenpolitische Programm der Reformpolitik umsetzen zu können, war China in viel stärkerem Maße als jemals zuvor auf internationale Zusammenarbeit, insbesondere mit westlichen Ländern angewiesen. ‚Reform nach innen und Öffnung nach außen‘ wurde zum bestimmenden Leitmotiv der 80er Jahre [...] (Friedrich 200:119)

Es handelt sich bei diesem Ölwerk um ein ausdrucksstarkes und von starker Symbolik durchdrungenes Porträt des Politikers. Der Künstler, Zhang Zuying 张祖英, kreierte, im

Gegensatz zu den in der Ausstellung überwiegend großformatigen Ölwerken, ein relativ kleines Gemälde (160cmx205cm), das aber trotz der geringen Maße seine Wirkung nicht verfehlt. (Ggb 2010: 384)

Wie der Titel des Bildes „Auf einer Inspektionsreise in den Süden“ beschreibt, handelt es sich bei dem dargestellten Inhalt um eine historisch belegte Begebenheit. Deng Xiaoping reiste im Jahr 1992, im hohen Alter von 88 Jahren, in die im Süden Chinas gelegenen Sonderverwaltungszonen, um dort seine Reformideen, wie die der sozialistischen Marktwirtschaft und der Politik von Reform und Öffnung, zu propagieren.

So beschreibt Chen Guidi (2006) in seinem Buch „Zur Lage der chinesischen Bauern“ Deng Xiaopings politisches Vorhaben der Inspektionsreise mit den Worten:

Der Winter ging ins Land, der Frühling kam, 1992 war ein ruhiges Jahr, im März und April dieses Jahres wehten Genosse Deng Xiaopings Reden auf seiner Reise in den Süden wie ein Frühlingswind über das große Reich der Mitte hin und brachten neues Leben. Wie gut das tat!

„Man muss etwas mehr Mut bei der Reform- und Öffnungspolitik an den Tag legen, Mut zum Experiment, nicht wie Frauen mit gebundenen Füßen. Wenn man das Ziel erkannt hat, dann mutig versucht, dann mutig drauflos! Ohne Draufgängertum, ohne ‚Abenteurertum‘ bleibt alles saft- und kraftlos, dann werden wir keinen guten Weg, keinen neuen Weg nehmen und auch nichts Neues zustande bringen können. ... Bei der Reform der Städte wie der ländlichen Gebiete geht es nicht um Debatten, sondern um mutige Versuche, mutiges Drauflosgehen; unsere Politik lässt Versuche zu, das Zulassen von Versuchen ist viel besser als jeder Zwang. ... Man muss die Gelegenheit beim Schopfe packen, und jetzt ist so eine Gelegenheit. Ich mache mir Sorgen, dass die Gelegenheit verpasst, die Gelegenheit nicht beim Schopfe gepackt wird; wenn man eine Chance sieht und sie nicht nutzt, ist auf einmal der richtige Zeitpunkt vorbei.“ (Chen 2006:54)

Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei der vom Künstler abgebildeten Stadtsilhouette um Shenzhen handelt, ist doch die Zeitung „Shenzhen tequbao“ 深圳特区报 direkt vor den Augen Deng Xiaopings und des Betrachters positioniert. Shenzhen, als Sonderverwaltungsbezirk und eine der wichtigsten Industriestädte Chinas, war signifikantes Ziel der Südinspektion des Politikers um dort seine Ideen zu propagieren. (Ggb 2010:384)

Gleich einer Momentaufnahme deutet die abgebildete Szene dem Betrachter, Deng Xiaoping hätte noch gerade eben in der Zeitung gelesen, um sich von den aktuellen

Geschehnissen der Region ein Bild zu machen. Die Umschläge und Kuverts auf dem Tisch, sowie die Zigarettenstummel im Aschenbecher verstärken das Gefühl vorangegangener intensiver Beschäftigung. Rauchen gilt als Charakteristikum bzw. kleines Attribut Deng Xiaopings, war er doch als Kettenraucher bekannt und immer mit Zigarette in der Hand auf Plakaten abgebildet.⁶

Die abgelegte Brille — ebenfalls ein Charakteristikum — und die Lupe, sowie die in den Stuhl zurückgelehnte Haltung und ruhige Handgestik Dengs — die Rechte ruht auf der Zeitung, die Linke, eine Zigarette zwischen den Fingern, pausiert zwischen seinen Zügen – suggerieren eine Unterbrechung seiner Tätigkeiten. Doch es scheint, als würde er gar nicht pausieren, im Gegenteil, es wirkt als würde Deng, den ernsten Blick in die Ferne gerichtet, angestrengt über das Gelesene, die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft Chinas sinnieren.

Das Ölbild entspricht der in kommunistischen Staaten gebräuchlichen Darstellungstradition des „Politikers im fahrenden Zug“. Der Zug selbst war ein beliebtes Sinnbild den schnellvorangehenden industriellen und technischen Fortschritt des Landes zu propagieren und in der Darstellung des zugfahrenden und währenddessen sich der Bürokratie widmenden, in Zeitungen, sowie Büchern studierenden Idealpolitikers, spiegelte man seinen ungeheuren Fleiß wieder. Nicht einmal während einer Reise pausiert er von seiner Arbeit, um dem Volk dienlich sein zu können. (Holz 1993:75)

Es wird hier somit eindeutig auf die Symbolsprache des sozialistischen Realismus zurückgegriffen, das Bild beinhaltet einige von Wolfgang Holz bereits beschriebenen Elemente, wie beispielsweise die Vermittlung einer utopischen Vision im Bild, sowie „the illusion of instantaneous progress“. (Holz 1993:74)

Wie bereits erklärt, kommt es dabei zu einer Verschmelzung der beiden Ebenen von Gegenwart und Zukunft. Einerseits wird die Verschmelzung in der Fortbewegung des Zuges versinnbildlicht, der sich in schnellem Lauf in eine positiv durchdrungene Zukunft bewegt, die durch das hereinflallende Licht und den Frühling (als Zeichen des Neuanfangs) außerhalb des Zuges suggeriert wird. Gleichzeitig symbolisiert diese Bewegung im philosophischem Sinne „der Weg ist das Ziel“ und beschreibt somit „the

⁶ Um die Jahrtausendwende begann man allerdings Zigaretten auf den Bildern weg zu retuschieren, um so keinen Einfluss auf das Rauchverhalten der Bevölkerung auszuüben.

immediate equation of ‚is‘ and ‚will be‘“. (Holz 1993:74) Die Bewegung wird durch den vom Fahrtwind in das Zugabteil gewehten Vorhang unterstrichen, wie auch durch die von der Geschwindigkeit nur verwischt erkennbare Landschaft.

Auch der utopischen Visionen geltende Blick Deng Xiaopings aus dem Zugfenster auf die grün-gelbe Frühlingslandschaft und die den Fortschritt symbolisierende Stadt-Silhouette Shenzhens entspricht dem sozialistisch-realistischen Stilmittel der „szenischen Simultaneität“. (Imdahl 2001:308) „Programmatische Blicke nach vorne und nach oben, die sich im Vokabular des Sozialistischen Realismus stets wiederholen, symbolisieren das zeitliche Kontinuum, in dem Gegenwart und bereits von der Zukunft durchdrungen ist“. (Clark 1997:89) Das auf ihn einfallende Licht indiziert zudem die religiöse Komponente, das als „the overabundant heavenly light“ als Zeichen eines nahenden sozialistischen Paradieses im sozialistisch-realistischen Kontext verstanden werden kann. (Holz 1993:76)

Doch bildet in „Auf einer Reise in den Süden Chinas“ neben der Verschmelzung von Zukunft und Gegenwart, auch das Element der Vergangenheit einen Bestandteil der Szene. Das Licht als Symbol der Zukunft, fällt in die Gegenwart und berührt den Körper Deng Xiaopings. Es schafft einen Kontrast zwischen dem hellen, freundlichen und zukunftsweisenden Bereich außerhalb des Zuges (Frühling, gelbe Blumen, grüne Wiesen, Himmel, Stadt) und der Dunkelheit des Zugabteils, welches Vergangenheit und das Alter Deng Xiaopings symbolisiert. Es erscheint mühsam, aber höchst engagiert im hohen Alter von 88 Jahren eine derartige Reise anzutreten und politisch zu wirken. Das Dunkle im Raum schwebt in dieser symbolhaften Vergangenheits-Komponente um ihn, alles was war, was er hinter sich gelassen hat, sowie sein Alter vergräbt sich im Schwarz und verliert an Bedeutung.

Die Person Dengs entwickelt sich somit zur „szenischen Konfigurationsfigur“ des Bildes, welche Zukunft und Vergangenheit verbindet. (Imdahl 2001:309) „Figur und sukzessionsüberwindende szenische Konfiguration sind ein und dasselbe. In der Figur [...] ist die in Gleichzeitigkeit und Allgegenwart überführte Sukzessivität der verschiedenen [...] Momente personifiziert [...]“. (Imdahl 2001:309)

Eine weitere interessante Interpretation ermöglicht auch die Darstellung der Tasse am Fenster.

Als eine Mischung aus westlicher Tasse im chinesischen Stil mit Deckel, wirft sie den Gedanken auf die Politik Deng Xiaopings.

Traditionelle chinesische Teetassen, in diesem Sinne als „Teeschalen“ zu bezeichnen, kennzeichnen sich durch den Gebrauch ohne Henkel. Mit der Einführung chinesischen Teeporzellans in Europa, insbesondere in England im 17. Jh., kam es um 1750 aufgrund einiger Verwendungsschwierigkeiten der Schalen zu Robert Adams Erfindung des Henkels für Teetassen. (Alok 2009)

Der Deckel (beispielsweise bei „gaiwan“ 盖碗, Tasse zum Verteilen von Tee), das seit dem 14. Jh. in dem „Porzellankapital“ Jingdezhen 景德镇 perfektionierte Blau-Weiß-Porzellan, sowie die traditionell chinesische Ornamentik mit Chrysantheme sind typisch für die chinesische Porzellankunst. (COM 2012) Die Chrysantheme schenkt in der chinesischen Symbolsprache ein langes Leben. (Eberhard 1983:52)

Die Verbindung aus westlichen und chinesischen Elementen in der Darstellung der Tasse, kann als Anspielung des unter Deng Xiaoping eingeführten „zweigleisigen Systems“ — „der Kombination aus Plan- und [der aus dem Westen stammenden] Marktwirtschaft“ —, aber auch der Öffnung hin zum Westen symbolisch verstanden werden. (Weigelin 2006:8ff) Deng Xiaopings bis heute erfolgreiche Reformideen werden somit symbolisch in das Bild verwoben und durch das Zeichen der Chrysantheme mit langer Dauer beschenkt.

Die Gesamtdarstellung kennzeichnet Deng Xiaoping als idealen Politiker und seiner Vision von einer pragmatischen und zukunftsorientierten Politik für das chinesische Volk.

5. Schlusswort

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den vier auf ikonographischen und ikonologischen Gehalt analysierten Werken, der von Propaganda-, Kultur- und Finanzministerium in Auftrag gegebene „weida minzu Jingshen“ 伟大民族精神 (großartige Volksgeist) umgesetzt wurde. (Ggb 2010:I)

In die von Ministerien und Künstlern bewusst gewählten Darstellungen bedeutender historischer Ereignisse wurde der 以爱国主义为核心的团结统一、[...]勇敢的伟大民族精神 (großartige, heroische und in Patriotismus vereinte Volksgeist) in unterschiedlichsten Phasen der chinesischen Geschichte seit 1840 unverkennbar in den Bildinhalt integriert. (Gzmeishu 2009-9-17)

In dem Werk „Wuxu liujunrenji“ 戊戌六君人祭 (Das Opfer der sechs Edlen von 1898) symbolisieren die dargestellten sechs Männer den heroischen Willen das Vaterland durch ihre Reformideen zu retten und werden für den Betrachter des Bildes zu vorbildhaften Modelltypen des von Nationalgeist durchdrungenen Märtyrers.

„Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch der Freiwilligen) zeigt das in Patriotismus vereinte, für das Vaterland jederzeit in den Kampf zu ziehen bereite chinesische Volk und spiegelt so den heroischen Nationalgeist wieder.

Die Künstler des Ölwerks „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Das große Erdbeben von Tangshan) arbeiteten den an sie gerichteten Auftrag auf eigene Weise heraus. Das Unglück von Tangshan und die Darstellungen des gemeinsamen Neuaufbaus und der Bergung der Verschütteten illustriert den Nationalgeist im Zusammenhalt und im Füreinander des chinesischen Volkes in allen nur erdenklichen Situationen.

„Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden) zeigt Deng Xiaoping als Führer des chinesischen Volkes auf dessen Reise in eine, friedvolle und von erfolgreicher Weiterentwicklung geprägte Zukunft. Sein dargestellter Fleiß, Arbeitseifer und seine Zukunftsvision China zu reformieren, zu öffnen und zu modernisieren versinnbildlichen seinen starken Nationalgeist und sein Wirken für das chinesische Volk.

Die von Holz beschriebenen Elemente des Sozialistischen Realismus sind eindeutig in jedem der 53 Ölbilder vorzufinden — unabhängig von Stil, Technik oder Künstler —, was den Vorbildstatus des Sozialistischen Realismus als Darstellungstradition in der gegenwärtigen staatlichen Kunst Chinas beweist.

Trotz der von den Auftraggebern bezeichneten künstlerischen „duoyangxing“ 多样性 (Vielfalt) der Ausstellungswerke (wobei es sich hauptsächlich nur um realistische Malerei unterschiedlicher Künstler handelt), ist allen Ölbildern eine einheitliche, leicht verständliche Darstellungsweise und Symbolsprache inhärent. (Cai 2009:1) Der populistische Stil erleichtert dem Betrachter das Verstehen des Bildinhalts und ermöglicht ihm so — im erzieherischen Sinne — sich an die dargestellten geschichtlichen Ereignisse zu erinnern und sein „revolutionäres“ Nationalbewusstsein zu formen, was ganz der Grundidee des Sozialistischen Realismus nach Lenin entspricht. (Clark 1997:76). In diesem Sinne beschreibt es Liu mit den Worten:

上世纪五六十年代, [...] 国画家和油画家创作了一批美术作品, 形成了一个高潮。到了新时期, 为了对广大人民群众进行革命历史教育以及重新反思历史, 需要有一批新的历史题材作品出现。

In den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts, schufen Guohuamaler und Ölmalerei eine Reihe von Kunstwerken, die einen Höhepunkt formten. In der heutigen Zeit – um für die breite Masse die revolutionäre Geschichtserziehung voranzutreiben und Geschichte erneut zu überdenken – braucht man eine Reihe neuer Werke geschichtlicher Thematik. (Liu 2010:11)

Augenscheinlich ist dabei, da es sich um eine staatlich protegierte Ausstellung handelt, dass die Narrative der Bilder der vom Staat vorgegebenen Geschichtsauffassung und Kunstideologie unterliegen. Das Hervorheben von Mao Zedongs Yanan’er-Reden in der Ausstellung wird auch in dem Auftrag der „zhengque de fangxiang“ 正确的方向 (richtigen Orientierung) an die Künstler betont, wie Kulturminister Cai Wu erklärt: „zhege zhengque de fangxiang jiushi changji yilai jianchi de weirenminfuwu, weishehuizhuyi fuwu, baihuaqifang,baijiazhengming“ 这个正确的方向就是长期以来坚持的“为人民服务, 为社会主义服务”“百花齐放, 百家争鸣” (Es handelt sich bei der richtigen Orientierung um Ideen wie „Im Dienste des Volkes und des Sozialismus handeln“, „Lasst hundert Blumen blühen, lasst hunderte Schulen miteinander wetteifern“, an denen lange Zeit festgehalten wurde). (Cai 2009:1)

Matthias Messmer gibt es in seinem Artikel „Das organisierte Vergessen“ in drastischeren Worten wieder: „In China bestimmt die Partei woran sich die Gesellschaft zu erinnern hat und woran nicht [...] Was zählt, sind Machtlegitimation und das Ansehen einer ganzen Nation [...]“ (Messmer 2011)

Betrachtet man die Darstellungen der Bilder als Allegorie des chinesischen „großartigen Volksgeistes“ (Ggb 2010:I), so wird die von Messmer getätigte Aussage der mit staatlicher Geschichtsschreibung in Beziehung stehender „Machtlegitimation“, von der Idee Greenblatts unterstrichen: „[...] one discovers that allegory arises in periods of loss, periods in which a once powerful theological, political, or familial authority is threatened with effacement. Allegory arises then from the painful absence of that which it claims to recover [...]“ (Greenblatt 1981:viii)

Auch wenn die Werke der Ausstellung landesweit offiziell in verschiedensten Medien wie Fernsehen (CCTV), Zeitungen und Zeitschriften gerühmt und gepriesen wurden, lässt sich auch Kritik finden, wenngleich nicht unbedingt genauso einfach auffindbar wie die Lobpreisungen der Ausstellung.

Zhang Gan, Doktor der Literatur und Professor an der Akademie für Kunst und Design der Qinghua-Universität leitet seinen 2010 veröffentlichten Blogeintrag „wuxing de gongcheng“ (gestaltloses Projekt) (spielt dabei auf die Ausstellung an) zunächst mit den Worten des Politikers Richard Crossman ein, „haode xuanchuan jiushi yao zuode buxiang xuanchuan“ 好的宣传就是要做得不像宣传 (gute Propaganda darf nicht wie Propaganda aussehen) und erläutert „shenshi yixia meishuchuangzuo gongcheng wanchengde quanbu zuopin, jue daduoshu ren douhui you bumanyi de ganjue“ 审视一下美术创作工程完成的全部作品，绝大多数人都会有不满意的感觉 (Nimmt man Einsicht in alle vollendeten Werke des Kunstprojekts, so hat die Mehrheit der Leute ein unzufriedenes Gefühl). (Zhang 2010) In der Folge schreibt er:

从整体而言，本次工程中油画作品的水平最高，国画次之，雕塑作品相对薄弱。靳尚谊先生认为，美术创作工程入选作品在技巧上和油画浑然一体的效果上比 20 世纪五六十年代的主题画创作有了明显提高，这显然是针对油画作品的技术层面而言的。但是，整个美术创作工程的作品在给人的震撼、触动以及思想境界的深刻上，并未超越前辈艺术家。

Wenn man das Gesamtbild betrachtet, so haben die Ölwerke des Kunstprojekts das höchste Niveau, Chinesische Malerei steht an zweiter Stelle und die Skulpturen sind äußerst schwach. Herr Jin Shangyi ist der Meinung, dass die Werke der Ausstellung, was Fertigkeiten und das Ergebnis integrierter Ölmalerei betrifft, sich im Vergleich mit dem

thematischen Kunstschaffen der 50er, 60er Jahre des 20. Jahrhunderts offensichtlich verbesserten und das deutlich was die Kunstfertigungs-Ebene der Ölwerke betrifft. Doch alle Werke der Ausstellung mit ihrem schockierenden Eindruck auf Menschen, haben die alten Meister überhaupt nicht übertroffen. (Zhang 2010)

In diesem Sinne kritisiert Zhang die Werke der Ausstellung hart. Einerseits zeigt er die Unzufriedenheit vieler auf und verdeutlicht mit dem Zitat Crossmans, dass es sich um bewusst gesetzte staatliche Propaganda handelt.

Doch trotz aller Kritik am programmatisch ausgerichteten Entstehungskontext der Kunstwerke sind diese neben dem erzieherischen Zweck der Vermittlung von chinesischer Vergangenheit vor allem Zeitdokumente und Verständnisobjekte der gegenwärtigen Geschichte, Gesellschaft, aber auch der Beziehung von Politik und Kunst in China.

6. Abkürzungverzeichnis

COM..... China Online Museum

Ggb..... Guojia zhongda lishi tical meishuchuangzuo gongcheng Bangongshi, 国家重大
历史题材美术创作工程办公室

GMD..... Guomindang 国民党, Nationale Partei Chinas

VRCh..... Volksrepublik China

Xzh..... Xiang Zuguo huibao 向祖国回报

Zmw..... Zhongguo meishujiawang 中国美术家网

7. Bibliographie:

7.1 Printmedien

Westlichsprachige Quellen

- Andrews, Julia F.; Shen Kuiyi (1998), "Chinese Painting in the Post-Mao Era", in Andrews, Julia F. (Hg.) *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum.
- Bown, Matthew Cullerne (1998), *Socialist Realist Painting*. New Haven & London: Yale University Press.
- Burgsteiner, Angelika (2012); „Der tiefe Fall eines chinesischen ‘Prinzlings’“, in *Die Presse* (2012-4-20), S.30.
- Chen, Guidi (2006), *Zur Lage der chinesischen Bauern*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Chiu, Melissa (2009), "Introduction – The Art of Mao's Revolution", in *Art and China's Revolution*. Singapore: CS Graphics.
- Clark, Toby (1997); *Kunst und Propaganda: Das politische Bild im 20. Jahrhundert*. Köln: DuMont.
- Dölling, Irene (1991), *Der Mensch und sein Weib: Frauen- und Männerbilder. Geschichtliche Ursprünge und Perspektiven*. Berlin: Dietz Verlag.
- Eberhard, Wolfram (1983), *Lexikon chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Finanne, Antonia (2007), *Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation*. London: Hurst.
- Franke, Wolfgang (1974), „Reformbewegung 1898“, in Franke, Wolfgang/ Staiger, Brunhild (Hrg.), *China Handbuch*. Düsseldorf: Bertelsmann, S. 1104-1113.
- Friedrich, Stefan (2000), „Reform- und Öffnungspolitik: Ökonomisierung der chinesischen Außenpolitik mit (Politik-) Vorbehalten (seit den 1980er Jahren)“, in Staiger Brunhild, *Länderbericht China*: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 119-131.
- Gassner, H. (1982), "Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein. Beispiele sowjetischer Kunst zwischen 1. Fünfjahrplan und der Verfassungskampagne 1936/37", in Süss, W./ Erler, G. (Hg), *Stalinismus. Probleme der*

Sowjetgesellschaft zwischen Kollektivierung und Weltkrieg. Frankfurt a.M. und New York: Campus Verlag. S. 272-341.

- Greenblatt, Stephen J. (1981), „Preface“, in *Allegory and Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. S.viii.
- Hao, Chang (1980), „Intellectual Change and the Reform Movement 1980-9“, in Fairbank, John K./Twitchett, Denis (Hg.), *Cambridge History of China – Volume II Late Ch'ing 1800-1911, Part 2*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 274-338.
- Holz, Wolfgang (1993), „Allegory and Iconography in Soviet Realist Painting“, in Bown, Matthew Cullerne / Taylor, Brandon (Hg.) *Art of the Soviets – Painting, Sculpture and Architecture in a one-party State, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press.
- Hung, Chang-Tai (2007), „Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution“, in *Comparative Studies in Society and History* 49 (Issue 4 2007), 783-814.
- Im Dahl, Max (1994), „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994) *Was ist ein Bild?*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jowett, Philip (2005), *The Chinese Army 1937-49: World War II and Civil War*. Oxford: Osprey Publishing.
- Landsberger, Stefan (2009); „Book Reviews – Art and China's Revolution“, in *The China Quarterly* (2009-12) (Vol.200), S. 1093-1121.
- Liu, Junping (2006), „The evolution of tianxia cosmology and its philosophical implications“, *Frontiers of Philosophy in China* Vol. 1, No. 4 (Dec., 2006), S. 517-538.
- Loose, Gerhard (1965), Grundbegriffe des sozialistischen Realismus, in *Monatshefte* Vol.57 (Nr.4), S. 162-170.
- Lü, Peng (2010), *A History of Art in 20th Century China*. Milano: Charta.
- Zhang, Jie (2009), *Paintings in China*. Beijing: New Star Press.
- Mannings, David (1973), „Panofsky und die Interpretation von Bildern“, in Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) (1991) *Ikonographie und Ikonologie: Theorien-Entwicklung-Probleme Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1*. Köln: Dumont. S. 434-459.
- Mao, Tse-Tung (1953), *Reden an die Schriftsteller und Künstler im Neuen China auf der Beratung in Yen-an*. Berlin: Henschelverlag.
- Mersmann, Birgit (2006), „Schrift-, Pinsel-, Atemzug – Ostasiatische Schriftbildlichkeit zwischen Imagination und Inskription“, in Mersmann, Birgit / Schulz, Martin (Hg.), *Kulturen des Bildes*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Napp, Antonia (2010), *Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in Malerei zwischen 1760 und 1820*. Köln, Wien: Böhlau.

- Nünning, Ansgar (2008), Literatur- und Kulturtheorie – Metzler Lexikon. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart. S. 239-240.
- Panofsky, Erwin (2006), Ikonographie und Ikonologie – Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln: Dumont Literatur und Kunstverlag.
- Platon (1965), Der Staat (übersetzt von August Horneffer), Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- Rhoads, Edward J. M. (2000), Manchus and Han: Ethnic relations and political power in the late Qing and early republican china 1861-1928, Seattle: University of Washington Press.
- Riedl, Joachim (2010), „Propaganda Porno ohne Eklat“, in *Die Zeit* (2012-6-2) (Nr.23), S.42.
- Schmidt-Glintzer, Helwig (1999), Geschichte der chinesischen Literatur. München: C.H.Beck Verlag
- Staiger, Brunhild (Hg.) (2000), „Maos Yan’aner Reden über Literatur und Kunst und ihre Wirkung“, in *Länderbericht China*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 298-304.
- Sullivan, Michael (1999), „Art in China since 1949“, in *The China Quarterly* 159 (1999), S.712-722.
- Teng, Sssu-Yü (1975), „T’an Ssu-t’ung 譚嗣同“, in Hummel, Arthur W. (Hrsg.), *Eminent Chinese of the Ch’ing Period: 1644-1912*. Washington: United States Government Press Office, S. 702-705.
- Weigelin-Schwiedrzik (2006), „Politik und Ökonomie in der VR China“, in *Skriptum für das WS 2006/2007*.
- Zhao, Dingxin (2009), „The Mandate of Heaven and Performance Legitimation in Historical and Contemporary China“, in *American Behavioral Scientist* 53, S. 416-433.
- Zettl, Friedrich (2009), Die Veränderungen der Darstellung von Frauen in der chinesischen Bildenden Kunst, in Kaminsky, Gerd / Kreissl, Barbara (Hg.) *Trägt sie die Hälfte des Himmels? - Die Stellung der chinesischen Frau seit Beginn der Reform- und Öffnungspolitik*. Wien: Bundesministerium für Justiz, S. 187-221.

Chinesischsprachige Quellen

- BWLZ, Beijing Shifan Daxue Wenyi Lilun Zu 北京师范大学文艺理论组 (Beijing Normal University Literature and Art Theory Group) (1956), Wenxue lilun xuexi cankao ziliao 文学理论学习参考资料 (Referenzmaterial für das Studieren von Literaturtheorie),

Beijing: Gaodeng Jiaoyu Chubanshe 高等教育出版社 (Higher Education Publishing House).

- Cuī 崔, Zhìyuǎn 志远 (2004); “Guānyú ‘Liǎng Jiéhé’ Chuàngzuò Fāngfǎ de Lìshǐ Kǎocháyǔ Fǎnsī” 关于两结合创作方法的历史考察与反思 (Historische Studie und Rückbesinnung über die “Zweier Kombination” kreativer Methoden), in *Héběi shīfān dàxué xuébào* 河北师范大学学报 (2004-1) (Vol.27 Nr.1), S.44-52.
- Cài 蔡, Wǔ 武 (2009), “Guójiā zhòngdà lìshǐtícai měishù chuàngzuògōngchéng zuòpǐnzhǎn - Kāimùcì” 国家重大历史题材美术创作工程作品展开幕词 (Eröffnungsworte der Ausstellung Werke „Kunstprojekt bedeutender geschichtlicher Themen des Landes“), in „*Zhongguo Meishuguan*“ 中国美术馆 (*National Art Museum of China Journal*), S. 8-10.
- Cài 蔡, Wǔ 武 (2009), „Yindao shidai meishu chuanguo de fangxiang“ 引导时代美术创作的方向 (Die Richtung des Kunstschaffens dieser Epoche lenken), in *Zhongguo Wenhuaobao* 中国文化报 (China culture daily) (2009-9-24), S.1.
- Cang 仓, Lang 狼 (2011), “Lei ji liu wuxujunren” 泪祭戊戌六君人 (Tränen dem Opfer der Sechs Edlen von 1898), in *Gongteng* 躬藤, S. 51-52.
- Fan 范, Wennan 文南 (Hg.) (2011), „Guojia zhongda lishiticaimei shu chuanguo gongcheng zuopin xuan“ 国家重大历史题材美术创作工程作品选 (Ausgewählte Werke des Kunstprojekts bedeutender geschichtlicher Themen des Landes), in „Meishu Daguan“ 美术大观 (Art Panorama) 2011 (6), S. 28-40.
- Feng 冯, Yuan 远 (2011), „Chonggao de zhuti – duoyang de shoufa“ 崇高的主题 多样的手法 (Erhabene Themen – Vielfältige Kunstfertigkeiten), in „*Zhongguo Meishubao*“ 中国美术报 (*Zeitung über chinesische Kunst*), S.11-12.
- GGB, Guojia zhongda lishi ticaimei shuchuangzuo gongcheng Bangongshi, 国家重大历史题材美术创作工程办公室 (Hg.) (2010), *Lishi yu Yishu – Guojia Zhongda Lishi Ticaimei Shuchuangzuo Gongcheng Zuopinji* 历史与艺术 - 国家重大历史题材美术创作工程作品集 (Geschichte und Kunst – Sammlung der Werke des Projekts „Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes“), Beijing 北京 : Wenhua yishu Chubanshe 文化艺术出版社.
- Jiǎng 蒋, Yuè 跃 (2010), *Lishihuà zònghéngtán - duì guójiā zhòngdà lìshǐtícai měishù chuàngzuògōngchéng fēnbù zuòpǐn de sīkǎo* 历史画纵横谈——对国家重大历史题材美术创作工程部分作品的思考 (Kreuz und quer Reden über Bilder der Geschichte -

Gedanken zu einigen Werken des „Kunstprojekts großer geschichtlicher Themen des Landes“) ,in *Měishù* (März 2010), 96-98.

- Lǐ 李, Wén 雯 (2010), „Lishi, Jiàzhí, Yishù, Zǔzhī - guójiā zhòngdà lishǐtícai měishù chuángzuògōngchéng xuéshù yántǎohuì zōngàihù“ 历史、价值、艺术、组织——国家重大历史题材美术创作工程学术研讨会综述 (Geschichte, Werte, Kunst und Organisation - Zusammenfassung der akademischen Diskussionsrunde über das Projekt „Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes“), in *Měishù* 美术 (Die schönen Künste) (Februar 2010), 103-107.
- Liu 刘, Xiaolu 晓路 (1991), “Lishihua” 历史画 (Historienmalerei), in *Zhongguo Dabaikequanshu Meishu* 中国大百科全书 (Große Chinesische Fachencyklopädie für Kunst), Shanghai: Zhongguo Dabaikequanshu Chubanshe 中国大百科全书出版社, S. 441-442.
- Liu 刘, Xilin 曦林 (2009), 历史画需要正确的历史观 “Lishihua xuyao zhengque de Lishiguan” (Historienmalerei benötigt die richtige Geschichtsauffassung), in „*Zhongguo Meishuguan*“ 中国美术馆 (National Art Museum of China Journal), S. 89.
- Liu 刘, Xilin 曦林 (2010), “Meishujie Zhuanjia tan: Zhongda lishitícai meishuchuangzuo gongcheng 美术界专家谈重大历史题材美术创作工程 (Experten der Kunstwelt sprechen über das Kunstprojekt bedeutender geschichtlicher Themen des Landes), in “*Guojia zhongda lishitícai meishuchuangzuo gongcheng – youhua ‘Jiangnan Zhizaoju’*” 国家重大历史题材美术创作工程/油画江南制造局 (Das Ölbild ‘Jiangnan Arsenal’ des Kunstprojekts zu bedeutenden geschichtlichen Themen des Landes), Shanghai 上海: Renminmeishu Chuabnshe.
- Meishujie 美术界 (2011), „Jinian zhongguo gongchangdang chengli 90zhounian - geminglishihuaxuan“ 纪念中国共产党成立 90 周年 革命历史画选 (Erinnerung an die Gründung der Kommunistischen Partei Chinas vor 90 Jahren – Eine Auswahl revolutionärer Historienmalerei), in „*Meishujie*“ 美术界 (Art Circle), Ausgabe (2)2011, S.50-53.
- Quan 全, Shanshi 山石 (1962), “Cong Cuoze zhong jian Guangming” 从挫折中见光明 (Das Licht in der Not sehen), in *Meishu* 美术 (Art), (Issue 1, Febr.6), S. 48-51.
- Shao 邵, Luoyang 洛羊 (Hg.) (2002), “*Zhongguo Meishu Dacidian*” 中国美术大辞典 (Großes Lexikon chinesischer Malerei). Shanghai: Shanghai Cishuchubanshe 上海辞书出版社.

- Shao 邵, Luoyang 洛羊 (2002), Xuanchuanhua 宣传画 (Propagandamalerei), in Shen Roujian/ Shao Luoyang (Hg.), „Zhongguo Meishu Dacidian” 中国美术大辞典 (*Großes Lexikon chinesischer Malerei*). Shanghai: Shanghai Cishuchubanshe 上海辞书出版社.
- Shuǐ 水, Tiānzhōng 天中(2010), „Zhōngguó Yóuhuà Gàishù“ 中国油画概述 (Überblick über chinesische Ölmalerei), in Zhōngguó yóuhuà xuéhuì 中国油画学会 (Verein chinesischer Ölmalerei) (Hg.) (2010), *Zhōngguó yóuhuà xuéhuì wénxiànjí 1995-2010* 中国油画学会文献集 1995-2010 (Sammlung von Aufzeichnungen des Vereins chinesischer Ölmalerei 1995-2010). Guǎngzhōu 广州: Língnán Měishù chūbǎnshè 岭南美术出版社.
- Yan 严, Changyuan 长元 (2009), „Guojia zhongda Lishitica Meishuchuangzuo Gongcheng zai Bei shaokai Zongjieshui“ 国家重大历史题材美术创作工程在京召开总结会 (Summing-up-Meeting des Projekts ‚Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes‘ in Beijing), in *Zhongguo Wenhuaobao 中国文化报* (China culture daily) (2009-9-24), S.1.
- Zhāng 张, Jiān 坚 (2010), „Shìjué de lìshǐ xiěshí de yìxiàng - guójiā zhòngdà lìshǐtícaí měishù chuángzuògōngchéng de jǐdiǎn sīkǎo” 视觉的历史 写实的意象 国家重大历史题材美术创作工程的几点思考 (Visualität von Geschichte und realistisch gemalte Bilder – Einige Gedanken zu dem Projekt ‚Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes‘), in *Měishù Guānchá 美术观察* (Art Observation) (2010-5), S.97-100.
- Zhang 张, Zuying 祖英 (1996), „Zhongguoyouhua xiaoxiangyishu bainian shuping” 中国油画肖像艺术百年述评 (Kommentar zu hundert Jahren Ölporträt-Kunst), in „Meiyuan“ 美苑 (*Schöner Garten*). S. 10-15.
- Zhào 赵, Lì 力 (Hg.) (2002), *Zhōngguó yóuhuà wénxiàn 1542-2000* 中国油画文献 1542-2000 (Aufzeichnungen chinesischer Ölmalerei 1542-2000). Chángshā 长沙: Húnán Měishù Chūbǎnshè 湖南美术出版社.

7.2 Online-Quellen

- Alok, Ranjan (2009), „Teacup“, in <http://www.ifood.tv/network/teacup> (zuletzt eingesehen am 01.09.2012; 17:15)
- Artxun (2012), „Yang Canjun jianjie ji nianbiao“ 杨参军简介及年表 (Lebenslauf und Jahresliste von Yang Canjun), <http://artist.artxun.com/25577-yangcanjun/jianjie/> (zuletzt eingesehen am 15.08.2012)
- CCTV2 (2009), „Zhongguo youhua renwuzhi Yan Canjun“ 中国油画人物志杨参军 (Bericht über Persönlichkeiten chinesischer Ölmalerei – Yang Canjun), <http://www.tudou.com/programs/view/243symgE6kw/> ,23:18 Min, (zuletzt eingesehen am 17.8.2012)
- Celiawu (Hg.) (Dez. 2008), Hú Yànbīn 《Hónggē》 EP Dì sān xuǎndìng qǔmù běijīng lùzhì wánchéng 胡彦斌《红歌》EP第三选定曲目北京录制完成, in <http://ent.qq.com/a/20081210/000404.htm> (27.05.2012, 21:30)
- Chen, C. Peter (2004), „ZB vz. 26 Machine Gun“, in World War II Database <http://ww2db.com/weapon.php?q=212> (zuletzt eingesehen am 31.08.2012, 19:13)
- China Online Museum (COM), Blue and White Porcelain, in <http://www.chinaonlinemuseum.com/ceramics-blue-and-white-porcelain.php> (zuletzt eingesehen am 27.7.2012, 18:31)
- Chiu, Lisa (2012), „The Chinese National Anthem – March of the Volunteers“, in <http://chineseculture.about.com/od/musicinchina/a/Nationalanthem.htm> (zuletzt eingesehen am 30.8.2012, 19:24)
- Feng 冯, Tianyu 天瑜 (2008-7-17), „Faxuetushuguan“ (Bibliothek der Rechtswissenschaften),in <http://cache.baidu.com/c?m=9f65cb4a8c8507ed4fece76310429d2d470fd0743ca098493880c45f93130c170071e3cc767e0d58848061065bf20c2faab66d23695437b7ec9bc908cabae65b6fce7c652e4bfd3705d26fa8cd4420d565cd1abfa00e97b1e74195b9a3d8c82522dd52756df6f39c290503ba6ce7673bf4a6e85f652b07caea27648f4e0722885441a136f3f7431d&p=c67d845e85cc4abe08e297780952c6&user=baid.u&fm=sc&query=%B9%A4%C9%CC%D1%A7%B1%A8+%.BF%B5%B9%E3%C8%CA&qid=c8996eac1e387647&p1=1> (zuletzt eingesehen am 28.7.2012)
- Gu 贾, Sheng 笙 (2006), „Songjin shidai de liufabuliutou“ 宋金时代的“留发不留头” (Das „Die Frisur behalten und den Kopf verlieren“ des Songjin Zeitalters), http://news.xinhuanet.com/theory/2006-09/01/content_5035166.htm (zuletzt eingesehen am 7.7.2012)

- Gzmeishu (2009-9-17), „Guojia zhongda Lishitica Meishuchuangzuo Gongcheng Zuopinzhuan“ 国家重大历史题材美术创作工程作品展 (Ausstellungswerke des Projekts ‚Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes‘), in <http://gz.fjedu.gov.cn/meishu/ShowArticle.asp?ArticleID=31644> (zuletzt eingesehen am 18.8.2012, 9:27)
- Gzmeishu (2009-9-22), „Guojia zhongda Lishitica Meishuchuangzuo Gongcheng Zuopinzhuan jinri longzhong kaimu“ 国家重大历史题材美术创作工程作品展 今日隆重开幕 (Feierliche Eröffnung der Ausstellungswerke des Projekts ‚Kunstschaffen wichtiger geschichtlicher Themen des Landes‘), in <http://gz.fjedu.gov.cn/meishu/ShowArticle.asp?ArticleID=31699> (zuletzt eingesehen am 20.6.2012, 7:30)
- Idiocan (2009), „Nanxuntuzhong“ 南巡途中 (Auf einer Inspektionsreise in den Süden), in http://news.idiocan.com.cn/zgwenhuab/html/2009-09/24/content_43714800.htm (zuletzt eingesehen am 13.9.2012)
- Idiocan (2009), „Tangshan Daidizhen“ 唐山大地震 (Das große Erdbeben von Tangshan), in http://news.idiocan.com.cn/zgwenhuab/html/2009-09/24/content_43714800.htm (zuletzt eingesehen am 13.9.2012)
- Liu, Dasheng (1997), „Shilun zhongguo datong – yihou guojia biao zhi de gaige“ 试论中国大统一以后国家标志的改革 (Über die Reform der Staatssymbole nach Chinas großer Vereinigung), in <http://www.gongfa.com/liudashengguojiabiao zhigaige.htm> (zuletzt eingesehen am 4.5.2012, 10:55)
- Meishujia (2010), „Quan Shanshi youhua ‚Xuerou Changcheng – Yiyongjunjinxingqu‘ de chuangzuo“ (Quan Shanshis Ölbild ‚Die große Mauer aus Fleisch und Blut – Der Marsch der Freiwilligen‘), in <http://quanshanshi.meishujia.cn/?act=usite&usid=87&inview=appid-253-mid-541&said=544> (zuletzt eingesehen am 19.9.2012, 11:03)
- Messmer Matthias (2011-10-1), „Das organisierte Vergessen“, in Neue Zürcher Zeitung, <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/das-organisierte-vergessen-1.12752318> (zuletzt eingesehen am 14.09.2012: 14:7)
- Powerhouse Museum (2009), „Mao suit“, in http://www.powerhousemuseum.com/hsc/evrev/mao_suit.htm (zuletzt eingesehen am 14.11.2009, 10:51)
- Tsinghua (2010), „Zhang Gan“ 张敢, in „Qinghuadaxue Meishuxueyuan“ (Academy of Art and Design, Tsinghua University) http://www.tsinghua.edu.cn/publish/ad/5559/2010/20101216145754820307916/20101216145754820307916_.html (zuletzt eingesehen am 14.09.2012, 14:23)

- Xiang Zuguo huibao 向祖国回报 (Xzh), „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch der Freiwilligen), in <http://space.tv.cctv.com/simage/IMAG1253530844556910> (zuletzt eingesehen am 3.09.2012)
- Xiaobin (2012-7-27,16:59), „Shengshi danqing yonggankun“ 盛世丹青咏乾坤 (, in <http://bzxssc0588.blog.163.com/blog/static/144075948201262743547276/> (zuletzt eingesehen am 13.09.2012, 22:49)
- Xinhuaawang (2008-8-6, 22:24), „Daxing youhuazhangquan ‚aolimpikesong‘ zai bei mianshi“ 大型油画长卷《奥林匹克颂》在京面世 (Das große Ölwerk ‚Ode an die Olympischen Spiele‘ erscheint in Beijing), in http://news.xinhuanet.com/newscenter/2008-08/06/content_9001978.htm (zuletzt eingesehen am 13.9.2012, 22:54)
- Zhang 张, Gan 敢 (2010-04-07, 17:59), in „Wuxing de Gongcheng – guanyu guojia zhongda lishiticaimei shuchuangzuo gongcheng de sikao“ 无形的工程 关于国家重大历史题材美术创作工程的思考 (Ein formloses Projekt – Gedanken zu dem Kunstprojekt bedeutender historischer Ereignisse des Landes) <http://blog.arttron.net/space.php?uid=144950&do=blog&id=375327> (zuletzt eingesehen am 14.09.2012, 14:28)
- Zhongguo meishujiawang 中国美术家网 (Zmw), “Wuxu liu junzi zhiyi Yang Shenxiu – Taiyuanhuayuan – Wang Jianhua” 《"戊戌六君子" 之一 杨深秀 》 太原画院 王建华 (Yang Shenxiu einer der sechs Edlen von 1898), <http://www.meishujia.cn/?act=usite&usid=264&inview=appid-402-mid-115&said=443> (zuletzt eingesehen am 12.8.2012)
- Zhōngguó Yóuhuà Xuéhuì 中国油画学 (1995-2007), Zhōngguó Yóuhuà Xuéhuì Jiǎnjiè 中国油画学会简介 (Profil des Vereins chinesischer Ölmalerei) in <http://www.chinaops.org/director.php> (Stand 27.5.2012, 13:46)

8. Appendix

8.1 Abstract:

The present study seeks to analyse the iconographic and iconologic significance of four oil pieces of the 2009 exhibition „Guojia zhongda lishi ticaimei shu chuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Artproject concerning important historical issues of the country).

The exhibition was set up on the occasion of the 60th anniversary of the People's Republic of China and was part of a series of culture-, art- and literary activities at that time.

Created and promoted by the Ministry of Finance, Culture and Propaganda, the required mission of the artists should be the presentation of the great history and “minzujingshen” 民族精神 (National spirit) of the people of China. This was realized through the media oil, sculptur and traditional Chinese painting, whereas oil paintings, as traditional representation method, took up the biggest part of the exhibition, which defines the reason why this study concentrates on oil paintings only.

In order to extract the “minzu jingshen” and the iconographic and iconologic meaning of the paintings, the present study deals with Erwin Panofsky's arthistorical method of the three-stage model.

The three-stage model is divided into the pre-iconographic description, the iconographic analysis and the iconologic interpretation. In order to fully and correctly understand and analyse these three stages, it is important to examine the facts and circumstances of China's history, society and policy.

8.2 Zusammenfassung:

Anlässlich des 60jährigen Bestehens der Volksrepublik China im Jahr 2009 wurden im ganzen Land eine Reihe von Kultur-, Literatur- und Kunstveranstaltungen organisiert, um das große Ereignis gebührend zu feiern.

Auch die von Kultur-, Finanz- und Propagandaministerium ins Leben gerufene und geförderte Wanderausstellung „Guojia zhongda lishi ticaimei shu chuangzuo gongcheng“ 国家重大历史题材美术创作工程 (Kunstprojekt zu bedeutenden geschichtlichen Themen des Landes) war Teil dieser Veranstaltungen. Den Künstlern der Ausstellung wurde der Auftrag zuteil mit den Medien Öl, Skulptur und traditionelle chinesische Malerei die revolutionäre Geschichte des Landes und den „weida minzujingshen“ 伟大民族精神 (großartigen Nationalgeist) zu präsentieren.

Die vorliegende Untersuchung setzt es sich zum Ziel die Ölwerke der Ausstellung auf ihren Bildinhalt, ihre ikonographische und ikonologische Bedeutung zu analysieren und mit dem Auftrag der Künstler - den großartigen Nationalgeist wiederzuspiegeln - in Zusammenhang zu bringen.

Dieses Vorhaben verlangt die Verwendung der kunstgeschichtlichen Methode des Dreistufenmodells nach Erwin Panofsky und einer kulturhistorischen Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten chinesischer Geschichte, Gesellschaft, Politik und ihrem Zusammenhang mit Kunst.

Untersucht werden insgesamt vier Ölwerke mit den Titeln:

„Wuxu liujunrenji“ 戊戌六君人祭 (Das Opfer der sechs Edlen von 1898), „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲 (Der Marsch der Freiwilligen), „Tangshan Dadizhen“ 唐山大地震 (Das große Erdbeben von Tangshan) und „Nanxun tuzhong“ 南巡途中 (Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden)

8.3 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

30. März 1987, geb. in Klosterneuburg
Leystraße 56/35 1200 Wien
a0505191@unet.univie.ac.at

Ausbildung:

1993-1997 Volksschule St. Elisabeth, Obere Augartenstraße
1997-2005 Bundesgymnasium Wasagasse 10, Wien
2005-2012 Studium der Sinologie, Universität Wien
seit 2011 Bachelorstudium Kunstgeschichte, Universität Wien

Studium bezogene Auslandsaufenthalte:

07/2006 Shaoxing Wenli Xueyuan 绍兴文理学院 (Shaoxing Academy of Arts and Sciences), Shaoxing
07/2007 Danjiang Daxue 淡江大学 (Tamkang University), Taibei
03-07/2011 Zhongguo Meishu Xueyuan 中国美术学院 (China Academy of Art), Hangzhou

Praktika:

07-08/2008 South Asia Sourcing Ltd., Hongkong
08/2011-03/2012 Ostasienabteilung des Völkerkunde Museums, Wien

9. Abbildungen:

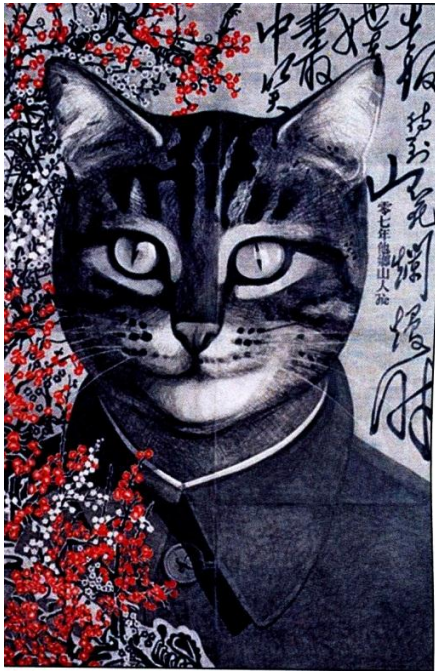


Abb. 1 手 - 猫 (Zettl 2009:189)



Abb. 2 入起转合 (Zettl 2009:199)

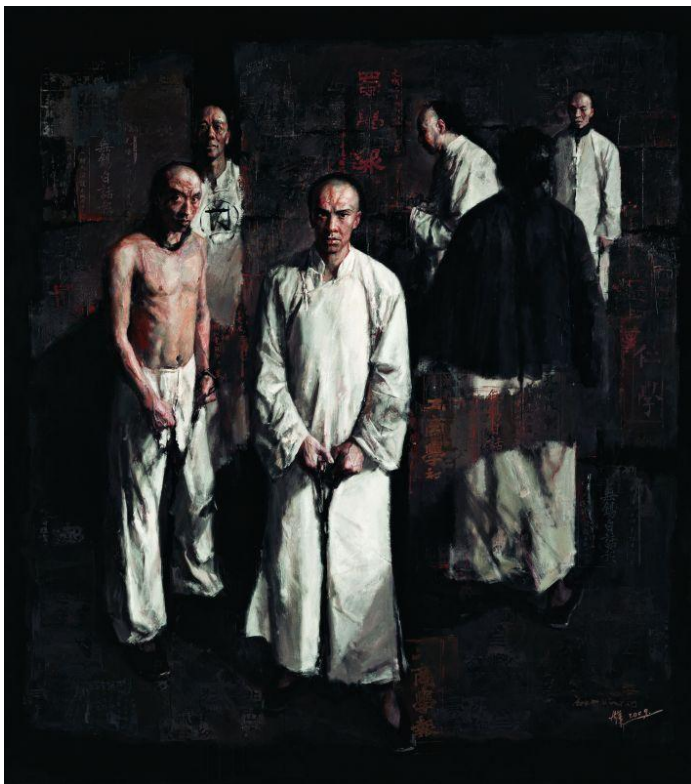


Abb. 3 Das Opfer der sechs Edlen von 1898 (Cai 2009:8)



Abb. 4 Yang Shenxiu (Zmw)



Abb. 5 Der Marsch der Freiwilligen (Xzh)



Abb. 6 Auf dem Weg zu einer Inspektionsreise in den Süden (Idiocan 2009)



Abb. 7 Das große Erdbeben von Tangshan (Idiocan 2009)