

*Einbildungen der Geschichte und ihr Schicksal:
Politisierte Kunst in Maos China
[Conceits of History and their Fate:
Politicised Art in Mao's China]*

Christian Unverzagt

China unter Mao war ein Land der Bilder. Es war auch ein Land der Schrift und der Lautsprecher. Auf Wandzeitungen, Transparenten, Haus- und Felswänden verkündeten Schriftzeichen die Losungen der Politik, mit denen zugleich dröhnende Lautsprecher Plätze und Straßen beschallten. Vor allem aber sollten Bilder einfach zu entschlüsselnde Botschaften durchs Land tragen. Sie dienten nicht nur als *litteratura laicorum*, als Schrift für Schriftunkundige. Der Kunst schrieb man die Fähigkeit zu, die Ursprungsmythen der Macht im Bewusstsein der Massen ein-bilden zu können.

Es gab Bilder-Orte, zum Beispiel das Revolutionsmuseum in Beijing, und es gab mobile Bilder, die jeden Ort erreichen konnten. Zeitungen, Zeitschriften, chinesische Comic strips (連環畫 *lianhuanhua*), Neujahrsdrucke, Poster sowie Malereien auf Wandzeitungen und Plakaten trugen die Botschaften und Direktiven der Partei bis in die Poren der Gesellschaft. Die durch und durch politisierte Gesellschaft war eine ästhetisierte Gesellschaft. Bilder waren omnipräsent, und manchmal schienen sie allgewaltig.¹

Immer war die Partei besorgt, die bestmögliche Strategie und die bestmögliche Waffe an der „Front der Kultur“ (Mao) zu finden. Auf der Suche nach den künstlerischen Mitteln kam es zu einer doppelten Begegnung mit Fremdem. Zum einen war dem China des zwanzigsten Jahrhunderts seine eigene Bildtradition, namentlich die der Gelehrtenmalerei, fremd und suspekt geworden. Zum anderen nährten die seit den 1920er Jahren aus dem Westen einsickernden Kunstformen, vor allem die moderne Ölmalerei, alte Ressentiments gegen Ausländisches. Im Krieg gegen Japan, im Bürgerkrieg gegen Chiang Kai-sheks Guomindang, aber auch nach Gründung der Volksrepublik versuchte die kommunistische Kulturpolitik immer wieder, das Fremde in den Dienst zu nehmen. Man glaubte, seine vermeinte kulturelle Gefährlichkeit kontrollieren und zugleich seine technischen Potentiale für sich nutzen zu können, indem man die Kunst einem politischen Willen unterstellte.²

Die Politik wollte zum Schicksal der Kunst werden. Sie wurde zum tragischen Schicksal zahlloser Künstler. Aber das Schicksal von Künstlern und das Schicksal der

Kunst sind zweierlei. Das Schicksal der Kunst unter den Auspizien ihrer politischen Indienstnahme verkehrte sich in das Schicksal ihrer Politisierungsversuche. Denn in der Tat wohnte diesen Bildern eine Macht inne. Es war jedoch nicht nur die der intendierten Wirkung. Die Kunst entzog sich dem Anweisungscharakter der Politik, *indem* sie mitspielte und sich jede neu verordnete Botschaft aufbürden ließ. So kam es zu Wandlungen in der Idee und der Werkform der Kunst, mit denen die politischen Intentionen neutralisiert wurden. Am Ende waren es die Formen der politischen Indienstnahme, die zusammenbrachen, während die Kunst überlebte und sich erneuerte. Paradox zugespitzt ließe sich formulieren: In China entstand die moderne Kunst dadurch, dass sie überlebte. Das meint noch etwas anderes, als dass die unter dem Hammer der Kulturpolitik unterdrückten Stile und Künstler auf das Jahr 1979 warten mussten, um sich entfalten zu können.³ Gemeint ist eine Dynamik, die *in* der politisierten Kunst selbst ausgelöst wurde, gerade an ihren Inkunabeln; die aber über ihre Zweckbestimmung hinaus wirkte und, nachdem die Botschaften ins Leere gelaufen waren, die Kunst ihre Scherben einsammeln und ins tot geglaubte Bild zurückkehren ließ.

Die politisierte Landschaft

1959 malten Fu Baoshi 傅抱石 und Guan Shanyue 關山月 ein monumentales Landschaftsgemälde, dessen Dimensionen von 550 x 900 cm eigens auf den Ort seiner Hängung, die Große Halle des Volkes in Beijing, zugeschnitten waren: *Ein Land, so herrlich wie dieses!* (江山如此多嬌 *Jiangshan ruci duo jiao*). Kontext war das zehnjährige Gründungsjubiläum der Volksrepublik China am 1. Oktober 1959. Zur Feier dieses Ereignisses waren in Beijing der Platz des Himmlischen Friedens erweitert und die sogenannten Zehn Großen Gebäude, darunter die Große Halle des Volkes mit 10.000 Sitzplätzen in ihrem größten Raum, fertig gestellt worden. In nur zehnmonatiger Bauzeit hatte man sich und der Welt die Leistungsfähigkeit des neuen Chinas demonstriert.

Seit Chruschtschow 1956 die Entstalinisierung der UdSSR und die „friedliche Koexistenz“ mit dem kapitalistischen Westen eingeleitet hatte, befanden sich die sozialistischen Bruderstaaten auf Konfrontationskurs, und Mao ließ keinen Zweifel daran, dass China seinen eigenen Weg ins irdische, durchindustrialisierte Paradies des Kommunismus gehen würde. 1958 rief er den „Großen Sprung nach vorn“ aus, der das Programm des zweiten Fünfjahresplans vollmundig wie eine der Regierungsdevisen früherer Kaiser verkündete. Es wurde eines der ganz großen Desaster der Geschichte. Schätzungen allein der Hungertoten, die Halbwissen und Hybris forderten, bewegen sich zwischen 20 und 40 Millionen.⁴ Davon aber war in der Hauptstadt bei den Feierlichkeiten zum Jubiläum der Staatsgründung nichts zu spüren. Jubelnde Massen belebten die imposante Kulisse der Zehn Großen Gebäude, die ihrerseits mit über 300 Kunstwerken ausgeschmückt und veredelt waren und das politische Programm in eine beeindruckende Bildsprache übersetzten.

Um das Gelingen des mit nationalen Ambitionen aufgeladenen Bildprojekts abzusichern, betreuten hochrangige Funktionäre den Entstehungsprozess des Gemäldes von Fu Baoshi und Guan Shanyue. Das Ergebnis wurde von Premierminister Zhou Enlai persönlich begutachtet. Er pries Komposition und Ausführung, befand das Bild mit seinen ursprünglich vorgegebenen Maßen von 400 x 750 cm aber für zu klein. Außerdem strahle die Sonne nicht auffällig genug. Innerhalb von zwei Wochen, rechtzeitig zum Nationalfeiertag, stellten Fu Baoshi und Guan Shanyue schließlich die endgültige Version mit strahlend roter Sonne her. Noch in der Nacht vor der Enthüllung wurde die Kalligraphie aufgetragen (s. fig. 1).⁵

Dem naiven Betrachter mochte das Bild ganz traditionell vorkommen. In einer Zeit, da sozialistischer Realismus – bzw. die von Mao geforderte Kombination von „revolutionärem Romantizismus“ und „revolutionärem Realismus“⁶ – Konjunktur hatte, signalisierte der deutliche Rückgriff auf eine altchinesische Formensprache die Auf- und Indienstnahme der eigenen, wenn auch fremd gewordenen Tradition. Bereits 1942 hatte Mao bei der „Aussprache über Literatur und Kunst“ in Yan’an die Indienstnahme der immer wieder des Elitismus verdächtigten traditionellen Malerei (國畫 *guohua*) legitimiert. An der „Front der Kultur“ könnten auch alte Formen, sowohl aus China als auch aus dem Ausland, benutzt werden, sofern sie mit neuen Inhalten gefüllt „in den Dienst der Volksmassen“ gestellt würden.⁷ Die Künstler sollten dem Volk dienen, die Vergangenheit der Gegenwart und last not least alles Ausländische dem neuen China.

Einer genaueren Betrachtung enthüllt sich das Bild als Synthese chinesischer und westlicher Elemente. Der Malgrund ist chinesisches Papier, auf das mit großen chinesischen Pinseln in kalligraphischer Manier Tusche aufgetragen wurde. Nach chinesischer Art ist das Bild auf gestEIFtes Papier mit Seidenrändern montiert, zusätzlich jedoch nach westlichem Vorbild gerahmt. Das Querformat ist nicht das der traditionellen Querrolle, sondern das des westlichen Tafelbildes. Seine nicht nur auf Papier beispiellosen Maße erinnern an und überbieten noch die Maße westlicher Historienbilder. Die Assoziation war durchaus erwünscht. *Ein Land, so herrlich wie dieses!* stellt eine Kreuzung zweier Gemäldegattungen dar, der Historien- und der Landschaftsmalerei. Beide gab es im alten China, aber hinsichtlich Werkform und Ikonographie gemäß anderer Konventionen.

Dass das monumentale Gemälde für ein *neues* China stand, machte nicht zuletzt seine spezifische Verbindung von Schrift und Bild klar. Die Einheit von Malerei, Kalligraphie und Poesie, die das Ideal der traditionellen chinesischen Kunst war, sollte in ihm zeitgemäß umgesetzt werden. Der Titel war einem Gedicht von Mao entnommen und in entsprechender Vergrößerung seiner Handschrift auf das Werk aufgetragen worden. In seiner *Ode an den Schnee* aus dem Jahr 1936 hatte Mao zunächst die Großartigkeit des weiten Landes (eigentlich nur seines Nordens) besungen und dann eine Reihe von „Helden“ benannt, die ihm seine Reverenz erwiesen hätten, vom ersten Kaiser Qin Shihuang bis zu Dschingis Khan. Wahrhaft große, d.h. kulturell verfeinerte Menschen fänden sich aber nur in der gegenwärtigen Epo-

che. Der auf das Bild aufgetragene Titel verwies den Betrachter auf die Einsicht, dass noch die herrlichste Landschaft nicht in reiner Natürlichkeit verharren konnte, sondern auf die Geschichte angewiesen war, um adäquat betrachtet und gepriesen, letztlich um seiner würdig bewohnt werden zu können.

Es war das Reich der Mitte gemeint. Tatsächlich ließen sich mit etwas gutem Willen idealiter zusammengefügte Gegenden Chinas identifizieren: Konnten die Bergketten mit den schneebedeckten Gipfeln dem Norden und dem Westen zugeordnet werden, so ließ sich die grüne Vegetation im Vordergrund (die dem Gedicht zufolge auch im Norden zu verorten wäre) vage mit dem Süden assoziieren. Der schemenhafte Verlauf des Flusses in der weiten Ebene schien die große Schleife des Gelben Flusses anzudeuten. Jeden möglichen Zweifel an der geographischen Identität des Bildinhalts räumte die Große Mauer aus, die sich wie die Handschrift der chinesischen Nation in das Land eingeschrieben hatte. Sie bezeugte zugleich, dass es schon immer ein Raum der Geschichte war.

Sobald man die Verknüpfung von Natur und Geschichte verstand, hatte auch die im Osten dominierende rote Sonne einen historischen Chinabezug. „Der Osten ist rot, die Sonne geht auf“, heißt die erste Zeile jenes Liedes, das später (da der Verfasser der offiziellen Nationalhymne als „Rechtsabweichler“ im Gefängnis saß) sogar den Status der inoffiziellen Nationalhymne bekommen sollte. Wer einer weiter gehenden Interpretationshilfe bedurfte, konnte sich an die dritte Strophe des kommunistischen Gassenhauers halten: „Die Kommunistische Partei ist wie die Sonne und scheint genau so hell.“ Unter Führung der Partei, so die Botschaft des Bildes, war das in seiner Vergangenheit durch die Knebel der Rückschrittlichkeit gebundene Land zu einem neuen, verheißungsvollen Tag erwacht. Das war auch der Grund, warum die Sonne, die in Maos „vor der Befreiung“ geschriebenem Gedicht nicht vorkam, hatte ergänzt werden müssen.

Die kommunistische Partei, nicht die Guomindang, die 1949 nach Taiwan hatte flüchten müssen, war die Leben spendende Erneuerungskraft des Landes. Sie konnte es sein, weil sie zugleich noch mehr war: Sie war die Macht, die das Land gegen jede Bedrohung von außen zu verteidigen vermochte. Das hatte sie im Koreakrieg (1950–1953) gegen die imperialistische Macht des Westens, die USA, unter Beweis gestellt; vor allem aber schon im Widerstand gegen die japanische Besatzung (1937–1945). Damals hatte über weiten Teilen des Landes die rote Sonne der japanischen Kriegsflagge geweht. *Ein Land, so herrlich wie dieses!* konnte auch als symbolische Aneignung eines Symbols gelesen werden, das unrechtmäßig von der imperialistischen Macht aus dem Osten in China verwendet worden war. Die Strahlkraft der roten Sonne würde die Botschaft der Unbesiegbarkeit dieses Landes in alle Welt tragen.

Ein Land, so herrlich wie dieses! bediente sich einer plakativen politischen Symbolik. Aber es versetzte die Ikonographie in eine Raumstruktur, die Konventionen der traditionellen Landschaftsmalerei anklingen ließ und dadurch den Schein tiefer kultureller Verwurzelung erzeugte. Traditionell waren gemalte Landschaften als

Kosmos, d.h. als geordnete Weltlandschaft, konzipiert.⁸ Nach oben war die Landschaft zum Himmel geöffnet, nach unten mit der Erde verbunden. Dazwischen waren, um den Blick von den nahe liegenden Naturausschnitten in die Ferne schweifen lassen zu können, mit unterschiedlichen Stilmitteln drei Entfernungen zu realisieren. Der Betrachter, der durch keine Zentralperspektive fixiert war, musste das Bild mit seinem Blick gleichsam durchwandern, um seine Einheit herzustellen. Dabei stieß er auf Rang- und Größenunterschiede, die sich unschwer als Spiegel der sozialen Ordnung verstehen ließen. Die von Flüssen eingeschnittenen Berge waren gewaltiger als Bäume, während diese wiederum die Menschen an Größe überragten. Immer sollten Bäume und Berge so arrangiert sein, dass assistierende Figuren um eine zentrale Gestalt angeordnet waren. In der Blütezeit der Landschaftsmalerei, der Nördlichen Song-Dynastie (960–1127), beherrschte den monumentalen Bildraum ganzansichtiger Hängerollen von seiner Mitte her, wie im Sozialen der Himmelssohn, ein majestätischer Berg.

Auch *Ein Land, so herrlich wie dieses!* arbeitet mit einer Staffelung der Entfernungen. Im Vordergrund des riesigen Landes sind mittig sogar einzelne Kiefern deutlich gestaltet, in der Ferne verschwinden schneebedeckte Bergketten am Horizont. Einzelne Bergformationen wiederholen wie Fraktale die Gruppierung um hohe Gipfel. Aber es gibt keinen zentralen Berg in der Bildmitte. Stattdessen verliert sich dort, wo die Berge aus der linken oberen Bildhälfte mit der weiten Ebene im Mittelteil zusammentreffen, die Topographie im Unbestimmten, ohne doch überzeugend ferne Dunst- und Nebelschleier in Bergen andeuten zu können. Die Dimension dieses herrlichen Landes bedurfte zu ihrer zeitgemäßen Verbildlichung der kartographischen Andeutung, die zugleich in eine diffuse Unbestimmtheit zurückgenommen werden musste, um den Kunstcharakter der Landschaft nicht zu zerstören. Zu groß ist dieses herrliche Land, als dass es durch paradigmatische Landschaftsausschnitte wie in der traditionellen Malerei dargestellt werden könnte. Das Kompositionsschema monumentaler Landschaften von Guan Tong, Li Cheng, Fan Kuan oder Guo Xi ließ sich nicht auf das Format des riesenhaft dimensionierten, querformatigen Tafelbildes übertragen. Paradoxe Weise erinnert der Bildaufbau eher an intime Flusslandschaften von Ni Zan aus dem 14. Jahrhundert. Auch dass das Bild menschenleer ist und nur ein Artefakt, die Große Mauer, die Existenz von Menschen bezeugt, so wie bei jenem manchmal verlassene Lauben, wäre eine Parallele.

Aber der Bildraum ist weder intim noch monumental im traditionellen Sinn. In seiner Dimensionierung verschwinden diese Unterschiede zugunsten einer neuen Monumentalität. Nichts Einzelnes, das der Erde entstammt, kein Baum und keine Hütte, auch kein noch so hoher Zentralberg, könnte das Zentrum des kommunistischen Kosmos symbolisieren. Es könnte auch kein einzelner Mensch beim Durchwandern seine Größe veranschaulichen helfen. Einzelne wären zu klein und unbedeutend, um ihn zu bevölkern. Nur das chinesische Volk, das größte unter dem Himmel, kann diesen Raum füllen. Die Volksmassen aber sind in der Größe dieses herrlichen Landes nicht unmittelbar anschaulich. Das leere Zentrum ruft die Imagi-

nation des Betrachters auf den Plan. Während das Volk in seiner Großen Halle durch Delegierte und draußen auf dem Platz durch mobilisierte Massen repräsentiert wird, wird der Betrachter, der ein Einzelner ist und es doch nicht sein soll, vor dem Bild Teil von ihm, indem er sich mit der Idee der roten Sonne identifiziert. Sie ist die Kraft, die Land und Volk, Natur und Geschichte, vereint.

Das Symbol dieser Kraft findet sich nicht auf der Erde, sondern am Himmel, im Bildraum rechts oben. Eine lange Diagonale verbindet es mit den von der Großen Mauer gekrönten Bergrücken links unten, den irdischen Spuren der (wenn durch geeignete Herrscher entsprechend angeleitet) gewaltigen Schaffenskraft dieses Volkes. Diese Diagonale wird überkreuzt von einer weiteren Diagonale. Die kahlen Berghänge der Vordergrunde rechts unten bieten dem Betrachter eine Art Blickrampe, die seine Aufmerksamkeit auf die Himmelsschrift links oben über den schneebedeckten Gipfeln lenkt. Die Herrlichkeit dieses Landes, die der Große Vorsitzende Feder führend für alle formuliert hat, wäre aber nicht möglich, wenn seiner Erde nicht recht gesonnene Kader entwachsen wären wie die aufrechten Kiefern in der Mitte des Vordergrundes. Sie stellen die Basis einer zusätzlichen V-Konstruktion dar, deren obere Enden im Zeichen für die kollektive Organisations- und Transformationskraft der Partei und deren himmlische Inspirationsquelle ihres Vorsitzenden auslaufen.

War es in der Großen Halle des Volkes gelungen, das Genre der Landschaftsmalerei aufzunehmen und als Ausdruck einer patriotischen Gesinnung „in den Dienst der Volksmassen“ zu stellen? Es wäre zugleich etwas Ausländisches in den Dienst genommen worden. Die Funktionalisierung der Landschaftsmalerei als Katalysator des Nationalgefühls darf als amerikanische Entdeckung gelten. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten in den Vereinigten Staaten von Amerika Maler der Hudson River School mit bewegenden Landschaftsbildern Aufsehen erregt. 1872 gelang Thomas Moran mit einem gewaltigen Gemälde der Durchbruch zu einer neuen Form der Anerkennung. Ein Jahr zuvor hatte er an der ersten geologischen Expedition ins Gebiet des Yellowstone teilgenommen. Sein anschließend in Öl erstelltes Monumentalbild *Der Große Canyon des Yellowstone* (*The Grand Canyon of the Yellowstone*, 213 x 365 cm) wurde im Repräsentantenhaus ausgestellt, wo es eine solche Begeisterung auslöste, dass in Folge nicht nur der erste Nationalpark eingerichtet, sondern auch das Bild vom Kongress erworben und im Kapitol neben den Gründungsvätern der USA aufgehängt wurde.⁹ Zu einer Zeit, da in Europa, zumal im gerade vereinigten Deutschland, großformatige Historienmalerei an patriotische Gefühle appellieren sollte, bekannten sich die Vertreter der jungen Nation zur Großartigkeit und Schutzwürdigkeit der Natur des Landes, das sie als das ihre betrachteten. Die Landschaft war zu einem Konvergenzpunkt nationaler Identität geworden.

Ein Land, so herrlich wie dieses! überbot die Maße von Morans „purely American landscape“¹⁰ um weit mehr als das Doppelte; übrigens zu einer Zeit, da man in den USA die nationalen Landschaften gerade wieder aus der Nachbarschaft der Gründungsväter entfernt hatte.¹¹ Die Partei war zufrieden. Einer ihrer Kunstexperten lobte, dass das Bild die Herrlichkeit der Landschaft Chinas zeige, aber auch „den

hochstrebenden Geist und die grenzenlose Zuversicht unseres Volkes.“¹² War es die intendierte Wirkung, die da kurzerhand als Inspirationsquelle für das Bild unterstellt wurde? Das Volk, eine je nach Bedarf eher ethnische oder soziale Entität, diente Mao und seiner Partei als politische Projektionsfläche. Auch die Einzelnen wurden vor Projektionsflächen versetzt, über die sie sich ins politisch definierte Volk imaginieren konnten. *Ein Land, so herrlich wie dieses!* war eine solche Projektionsfläche.

Sicherlich war die vom Betrachter zu verifizierende Behauptung, dass sich in dem Monumentalbild der Geist des Volkes ausdrücke, Propaganda – die spätestens seit der Aufforderung zur Kritik unter dem Motto „Lasst Hundert Blumen blühen“ und dem anschließenden Terror der „Kampagne gegen Rechts“ (1956/57) mit drohendem Unterton daher kam. Und doch war sie mehr als das. Sie griff eine jahrhundertalte Idee auf, die von Parteiideologen zwar dem „Formalismus“ der Literatenkunst zugerechnet wurde, die aber gleichwohl nicht ohne Einfluss auf die Vorstellung der Propagandawirkung von Kunst war. Nie waren Landschaften in der chinesischen Malerei bloß auf Ähnlichkeit im Äußeren beruhende Abbilder der Natur gewesen. Immer ging es um eine Korrespondenz mit dem Geist zunächst des Malers und sodann des Betrachters. Die Verbindung war möglich durch energetische Resonanz (氣韻 *qiyun*). Zum ersten Mal für die Malerei formuliert hatte die Theorie Xie He 謝赫 gegen Ende des fünften Jahrhunderts.¹³ Voraussetzung gewesen war eine Säkularisierung des Qi-Begriffs, der ursprünglich der Vorstellungswelt schamanistischer Praxis angehört und dort für zu rufende Geister eingestanden hatte. Mit seiner philosophischen Reflexion in der Zeit der Streitenden Reiche (5. bis 3. Jahrhundert v. Chr.) wurde das Qi als feinstoffliche Substanz gefasst, die das Universum durchdrang. Mensch und Natur galten nun als gleichermaßen von Qi durchströmt. Der Mensch aber war damit vor eine Aufgabe gestellt: Nur wer das Qi in sich so lenken bzw. fließen lassen konnte, dass es sich ungehindert mit dem Qi der Natur austauschte, war im Einklang mit dem Dao (道). Nur bei einer Korrespondenz zwischen dem Qi des Malers und dem seines Gegenstandes konnte ein Bild gelingen. War es gelungen, so war die gemalte Landschaft immer auch ein Spiegel des Geistes oder „Abdruck des Herzens“ (心印 *xinyin*), wie Guo Ruoxu 郭若虛 im zwölften Jahrhundert formulierte. *Xin*, der Herz-Geist, sollte das Qi des Malers so laufen lassen, dass es sich mit dem äußeren Qi durch Resonanz vereinigen konnte.

War das Qi nicht nur draußen in der Natur, sondern auch im Maler, so war es ebenso im Betrachter. Dieser hatte sein Qi bei der Betrachtung genauso auf das Bild einzustimmen wie der Maler. Nach Maßgabe der *Qiyun*-Theorie trafen in jeder wahren Pinselspur die künstlerischen Mittel und das Dargestellte, sodann aber auch der Geist des Malers und der Geist des Betrachters zusammen. Wollten die Literaten im alten China beim gemeinsamen Betrachten wertvoller Bildrollen die energetische Resonanz – und mit ihr die Persönlichkeit – ihrer Gäste testen, so wollte auch die Partei wissen, mit wem sie es zu tun hatte. Bilder sollten den Geist ihrer Betrachter stimulieren und damit kundtun. Auch hier ging es um die Zugehörigkeit zu Lagern. Dass sie sich unter den Vorzeichen des „Klassenkampfes“ vollzog, bedeutete eine

Akzentverschiebung der *Qiyun*-Theorie – evtl. jedoch hin zu einer Tiefenschicht, die der Kunstgeschichte bisher entgangen war. Zwar hatte man ästhetische Vorläufer für die Lehre von der energetischen Resonanz angenommen, namentlich in der Literaturtheorie, das Kriegswesen bzw. die dort eingesetzte akustische Lehre aber außer Acht gelassen. In alter Zeit müssen Schamanen im Krieg eingesetzt worden sein, um den Ausgang einer Schlacht vorherzusagen. Mit Hilfe eines Klangrohrs sollen sie in der Lage gewesen sein, fünf Zustände der Kampfmoral des Gegners und der eigenen Armee zu unterscheiden. Die Kampfmoral, so glaubte man, manifestiere sich in einem kollektiven, über der Armee schwebenden Qi, das mit dem durch die Stimpfpeife des Wahrsagers ausgesandten Qi in Resonanz trat.¹⁴ Ob man in KP-Kreisen von dieser frühen nachrichtendienstlichen Technologie wusste oder nicht – auf ähnliche Weise sollte das Bild in der Großen Halle den Geist seiner Betrachter erkunden.

Wie aber würde die Wirkung des Bildes auf seine Betrachter in Erscheinung treten? Der Bildinhalt entfaltet sich weder narrativ noch instantan. Additiv muss der Betrachter die einzelnen Landschaftselemente identifizieren, die Symbolik der roten Sonne entschlüsseln und Maos Handschrift entziffern. Wovor er dann steht, ist kein erhabenes Naturschauspiel, mit dem er zitternd, bebend oder staunend in Resonanz getreten wäre. Er muss die Größe und Großartigkeit der symbolisch mitgeteilten Landschaft seinen schieren Dimensionen entnehmen. Das eigentliche sinnliche Faszinosum des Bildes ist die Größe des Malgrundes. Vor ihm, vor seiner Monstrosität gestanden zu haben, dort gewesen zu sein – wie beim Eiffelturm, der Mona Lisa oder der Großen Mauer –, wird zum Ereignis, bei dem der einzelne Betrachter kollektiviert wird. So aber wird dem monumentalen Landschaftspatriotismus seine eigene Dimension zum Schicksal. Die imaginäre Volksversammlung, die das Bild fordert, findet als Fototermin statt. Der Erinnerungswert vereint die Dortgewesenen, die sich seriell als Fotovolk formieren. Von Anfang an hat das Bild dazu eingeladen, den aus fernen Provinzen Angereisten als Kulisse zum Gruppenfoto zu dienen. Ob Politiker im Dialog, Volksvertreter auf Dienstreise oder Landvolk beim ersten Besuch in der Hauptstadt, bald schon als Touristen auf Jahresurlaub, schließlich aus fernen Ländern – im Blitzlichtgewitter der Abschiedsfotos wird die Großartigkeit des Bildes mit einem Lächeln quittiert.

Dazu müssen sich die Dortgewesenen vom Bild abgewendet haben. Nicht wie die winzigen, rückansichtigen Betrachter des erhabenen Naturschauspiels im *Großen Canyon des Yellowstone*, sondern auf Augenhöhe mit dem Fotografen und mit dem Bild im Rücken verewigen sie sich. Konnten früher in China große Maler gemäß eines alten Topos ihre eigenen Bilder betreten, so können es in *Ein Land, so herrlich wie dieses!* die Betrachter. Dazu bedarf es einer Transformation des Bildraums. Im Moment der Aufnahme schnurren die drei Entfernungen im Bild zusammen, um zugleich aus ihm heraus zu treten und den Raum vor ihm in einen dreidimensionalen Bildraum zu verwandeln. Die Vordergrundebene wird vom Fotografen besetzt, der Mittelgrund von den zu Erinnernden, *Ein Land, so herrlich wie dieses!* wird zur

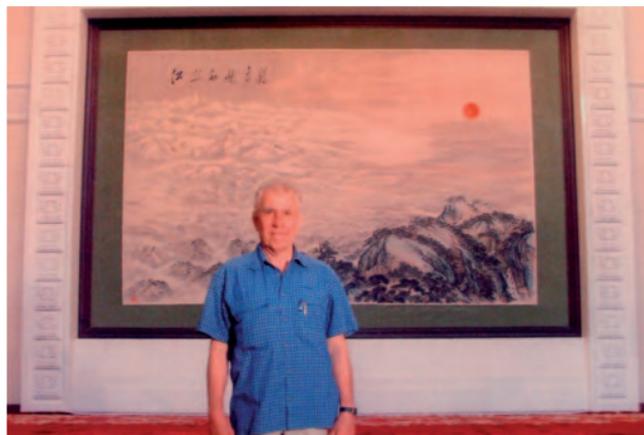


Figure 1

Tourist before: Fu Baoshi 傅抱石 (1904–1965) and Guan Shanyue 關山月 (1912–2000). *Jiangshan ruci duojiao* 江山如此多嬌 [Such is the beauty of our mountains and streams! / Ein Land, so herrlich wie dieses!], 1959. Ink and colour on paper, 550 x 900 cm. Great Hall of the People, Beijing. (Photo: Private collection G. P. Ambrosius).

Fotokulisse im Hintergrund. Sein gewaltiges Sinnversprechen – zum Volk dieses herrlichen Landes unter der roten Sonne zu gehören – löst sich vor der dekorativ gewordenen Oberfläche des Bildes leicht ironisch gebrochen im Medium der Erinnerungsfotografie ein. Für den verewigten Augenblick des Schnapshots sind sich das Land unter der roten Sonne und sein Volk unentbehrlich geworden.

Seit 1977 ist am Südrand des Platzes des Himmlischen Friedens eine noch größer dimensionierte Landschaft im traditionellen Stil zu sehen. 24 Meter lang und sieben Meter hoch ist der Wandteppich in der Gedenkhalle des Mao-Mausoleums, der nach einem Entwurf des parteilosen Huang Yongyu 黃永玉 gewebt wurde, ohne rote Sonne. Hinter der Vordergrundebene mit steilen Bergformationen kippt die Landschaft flach ab, fast wie aus einem abhebenden Flugzeug betrachtet. Von noch weiter oben als in Fu Baoshis und Guan Shanyues Bild schaut der Betrachter auf das Land, dessen Bergketten und Flussläufe sich an einem fernen Horizont verlieren. Feierlich und in getragenem Rhythmus liegt das Land da, um den verstorbenen Vorsitzenden in die Ewigkeit aufzunehmen.

Unter einer weiteren Indienstnahme des Ausländischen, nämlich des Lincoln-Memorials, hat man eine Sitzstatue des Vorsitzenden aus weißem Marmor vor das

Bild platziert.¹⁵ Mit lässig übereinander geschlagenen Beinen sitzt Mao in einem Fauteuil, wahrscheinlich um seine „Ideen“ ungehindert wie Wolken über das Land treiben zu lassen. Es ist ein pietätvoll entvölkertes Land, in dem kein hysterischer „Lang-lebe-Mao!“-Jubel, kein Stöhnen von Verhungerten und keine Schreie von Gefolterten die ewige Ruhe stören. Nur Schritte und Flüstern sind zu hören. Mao sitzt im Mittelgrund, das im Minutentakt durch die Halle geschleuste Volk sieht ihn aus der Perspektive des Fotografen vor dem weiten Land. Aber das Arrangement ist so verändert, dass es nicht zur Formation des Fotovolks kommen kann. Es herrscht Fotografierverbot. Dafür hat das Volk eine andere Teilnahmeoption. Draußen am Kiosk gibt es Kränze zu kaufen, die vor der Statue niedergelegt werden dürfen.

Bevor Mao in Marmor aus dem Land der Geschichte in die Ewigkeit hinüberwechseln durfte, musste er sich als Gründungsvater der Volksrepublik behaupten, weite Wege gehen und mächtige Gegner niederwerfen. Er musste nach Anyuan – und das im ganzen Land. Dazu musste er das Reich der genuinen Historienmalerei erobern.

Die Ölspur der Revolution

Zu den Jubiläumsfeierlichkeiten im Jahr 1959 sollte gegenüber der Großen Halle des Volkes auch das Museum der Chinesischen Revolution eröffnet werden. Gerade noch rechtzeitig stellten Funktionäre jedoch fest, dass die korrekte Linie (紅線 *hongxian*) nicht adäquat dargestellt war. So kam es, dass ausgerechnet das Revolutionmuseum hinter der Geschichte herhinkte und seine Tore und Erkenntnisse erst am 1. Juli 1961, dem 40. Jahrestag der Parteigründung, der Öffentlichkeit aufschloss.¹⁶

Prunkstück der ersten Ausstellung war Dong Xiwens 董希文 Ölbild *Der Staatsgründungsakt* (開國大典 *Kaiguo dadian*, s. S. 178, fig. 4). Das von der Partei bestellte Bild war 1953 gemalt worden und blickte bereits auf eine bewegte Geschichte zurück. Obwohl es im Revolutionmuseum seinen Ort hatte (und in gewisser Weise noch hat), entfaltete es seine Wirkung anfangs vor allem im medialen Multiplikationsraum. Noch im Entstehungsjahr wurde es auf Titelseiten von Zeitungen und bald darauf massenhaft als Poster verbreitet. Innerhalb von drei Monaten sollen über eine halbe Million Reproduktionen verkauft worden sein.¹⁷ Der Vielfältigkeitseifer der Partei stand dem der Buddhisten in nichts nach, die sich in China schon seit dem achten Jahrhundert des Holzschnitts bedient hatten, um ihre Sutren in großer Zahl zu drucken. Im Hintergrund hatte bei ihnen die Vorstellung gestanden, dass eine möglichst große Zahl an Kopien an sich schon heilbringend sei, gegebenenfalls auch unabhängig von ihrer Verbreitung. So wie man in Pagoden Zigtausende von Reproduktionen desselben Sutra gefunden hat, die nie gelesen wurden, so mögen auch im 20. Jahrhundert die ungelesenen Zeitungen und die ungesehenen Bilder einem Haushalt allein durch ihre Existenz Heil gebracht haben. Es sollte sogar eine Zeit kommen, da das Nichtsehen dieser Version des Bildes för-

derlicher war als sein Betrachten. Zunächst aber wurde *Der Staatsgründungsakt*, so wie er war, verbreitet. Seine technische Reproduktion verlieh dem Bild Flügel, die es durchs ganze Land trugen. In der Dezemberausgabe der englischsprachigen Propagandazeitschrift *China Pictorial* erschien 1953 ein Foto, das eine revolutionäre Vorzeigefamilie vor dem Poster des *Staatsgründungsaktes* an ihrer Zimmerwand zeigte. Das Bild hatte sich seinen Platz in den Haushalten und Herzen des Volkes erobert, verkündeten die Parteiorgane.

Auch wenn sich im Medientransfer die gedruckten Reproduktionen anfangs als schneller und beweglicher erwiesen, war es doch ein Siegeszug der Ölmalerei als solcher. Lange hatte sie in kommunistischen Kreisen unter dem Generalverdacht eines neuen Elitemediums gestanden. Mit Rückendeckung durch Maos Forderung nach der „Indienstnahme“ auch des Ausländischen und einer zunehmenden Akzeptanz des sozialistischen Realismus während der Freundschaftsperiode mit der UdSSR schaffte Dong Xiwen's Bild ihren Durchbruch zur politischen Anerkennung und Förderung.

Man hatte Dong Xiwen's Dokumentarmaterial in Form von Fotos und Filmaufnahmen zur Verfügung gestellt, das ihn aber sehr schnell davon überzeugte, dass er um eine ganz eigene Bildkomposition nicht herum kam. Der Partei war es recht, weil dadurch Volk und Führung in erwünschter Harmonie dargestellt werden konnten. Damit die kompositorischen auch die politisch richtigen Entscheidungen waren, holte Dong Xiwen immer wieder den Rat hoher Funktionäre ein. So vergrößerte er beispielsweise Maos Gestalt in der Bildmitte, in der sich die Fluchtlinien der Architektur, der Funktionäre und der Fahnen schwenkenden Massen unten auf dem Platz trafen. Dass er sich bei der Perspektive und der Lichtregie trotz streng „realistischer“ Darstellungsweise nicht sklavisch an die im Westen geltenden Prinzipien hielt, wurde als gelungene Sinisierung der Ölmalerei gefeiert. „Revolutionierung, Nationalisierung und Modernisierung der Kunst“ war Dong Xiwen's ästhetisches Programm.¹⁸ Die Sinisierung sah man vor allem auch in der Farbwahl gelungen, die den blauen, mit weißen Schönwetterwolken bedeckten Himmel mit dem roten Teppich und den roten Säulen, roten Laternen und roten Fahnen kontrastierte. Die bunten, leuchtkräftigen Farben des *Staatsgründungsaktes* erinnerten zusammen mit deutlich akzentuierten Umrisslinien an die farbenfrohe Ästhetik volkstümlicher Neujahrsdrucke. In einem großen Bogen zum farbigen Stil tang-zeitlicher Wandmalerei wurde in dem Bild eine dem chinesischen Volkscharakter eigentümliche Malweise identifiziert.¹⁹

Vor allem aber zeigte sich bald, dass die Ölmalerei wie kein anderes Medium für revolutionäre Historienbilder geeignet war; denn seine Farben ließen sich übermalen. Die Pinselspur ließ sich auf der Leinwand, anders als mit Tusche vollgesogenes Papier, nachträglich und, wie man hoffte, rückwirkend korrigieren. Das erwies sich als notwendig, da der eine geschichtsmächtige Augenblick, den das Historienbild ein für alle Male festhalten soll, immer erst im Nachhinein und Stück für Stück sein wahres Gesicht zeigt.

1954, nicht lange nach Fertigstellung des *Staatsgründungsaktes*, wurde General Gao Gang, der in der Personengruppe auf dem Bild Mao am nächsten stand, aus

der Regierung verbannt. Kurze Zeit später setzte er seinem Leben ein Ende. Daraus ergab sich eine Aporie. Das Gemälde sollte 1955 auf der Zweiten Nationalen Kunstausstellung gezeigt werden, was mit einem gerade entlarvten „Verräter“ an so prominenter Stelle genauso undenkbar war wie das Fehlen des durch Maos höchstpersönliches Lob kanonisierten Bildes. Die Auflösung der Aporie bestand in der Eliminierung Gao Gangs auf dem Bild.²⁰ Diese von Dong Xiwen auf Parteiwunsch kreierte Version wurde wiederum medial verbreitet und 1958 auf der „Sozialistischen Kunstausstellung“ in Moskau gezeigt.

Die Retusche als Mittel der Geschichtskorrektur war nicht neu. In der Sowjetunion hatte man Fotos und Gemälde mit später hingerichteten Revolutionären entsprechend bearbeitet. Letztlich war das Verfahren wohl mit der Idee der Dokumentation von Geschichte entstanden. Schon in Ägypten hatte man versucht, die Erinnerung an missliebig gewordene Pharaonen durch Zerstörung ihrer Bilder und Namen zu tilgen. In Rom galt die *damnatio memoriae* als höchste Strafe. Im Idealfall wurde nicht nur der Name und das Bild einer Person ausgelöscht, sondern auch die Erinnerung an die Auslöschung. Im *Staatsgründungsakt* stand die Autorität des Originals vor der doppelten Aufgabe, das wahre Gesicht der Geschichte zu enthüllen und zugleich die falschen Versionen seiner eigenen, unwahr gewordenen Reproduktionen zu entkräften.

Die Geschichte ging weiter. Während der Kulturrevolution wurde Dong Xiwen erneut der Pinsel in die Hand gedrückt. Der in Ungnade gefallene Liu Shaoqi sollte durch Lin Biao ersetzt werden, der ursprünglich überhaupt nicht mit von der Partie gewesen war. Das war Dong Xiwen doch etwas zu viel. Schließlich verkleinerte er Liu Shaoqi, um ihn – verwandelt in Dong Biwu, der, wenn auch größtenteils verdeckt, bereits auf dem Bild gewesen war – in die zweite Reihe zu rücken. Aus dem Versteckspiel der Geschichte war ein Bäumchen-wechsel-dich-Spiel geworden.

Soweit, bis zur zweiten Veränderung an dem Bild, herrscht halbwegs Einigkeit in der Darstellung der Geschichte. Aber schon für den Zeitpunkt dieser Korrektur gibt es verschiedene Versionen. Julia Andrews verortet ihn in den ersten Jahren der Kulturrevolution, wahrscheinlich 1967, während spätere Parteiangaben das Jahr 1972 nennen. 1972, bei einer der Wiedereröffnungen des Revolutionsmuseums, kam es nach Andrews' Recherchen jedoch zu noch einer weiteren Veränderung, die von Seiten der Partei ungenannt bleibt. Nicht die ästhetische Unzulänglichkeit der dritten Version, sondern wiederum neue Erkenntnisse über die Geschichte erforderten weitere Korrekturen. Der Herr mit dem weißen Haar am linken Bildrand (Lin Boqu) war zur *Persona non grata* geworden. Der mittlerweile todkranke Dong Xiwen, der selbst nicht mehr malen konnte, verbot jedoch kurzerhand, dass andere Maler den Pinsel ansetzten. Diesmal bestand die Lösung darin, Dong Xiwens Schüler Jin Shangyi 靳尚谊 und einen zweiten Maler, Zhao Yu 趙域, mit der Erstellung einer korrigierten Kopie zu beauftragen.²¹ Diese Version, die vierte der Bildschöpfung Dong Xiwens – zugleich das Original der Kopie von Jin Shangyi und Zhao Yu –, existiert heute nicht mehr.

1973 starb Dong Xiwen, sein *Staatsgründungsakt* jedoch überlebte ihn mit der ihm eigenen Lebendigkeit. 1979, nach Deng Xiaopings Wiederaufstieg zur Macht, wurde erneut eine Reorganisation der Museumsausstellung notwendig. Nun hatte der übermalte Liu Shaoqi wieder Konjunktur. Allerdings respektierte die Partei den Willen der Künstlerfamilie, das „Original“ – falls sich von einem solchen überhaupt noch reden ließ – nicht zu übermalen. Also wurde die 1972er-Kopie von Jin Shangyi und Zhao Yu wieder in den Ursprungszustand des Originals von 1953 versetzt. Jin Shangyi selbst hatte allerdings keine Zeit dafür, und so wurden die jungen Maler Yan Zhenduo 閻振鐸 und Ye Wulin 葉武林 damit beauftragt.

Durch die Parteilinse betrachtet, enthüllen die Wandlungen, die das Werk durchgemacht hat, eine überraschende Erkenntnis, wenn nicht gar Moral: dass nämlich die Geschichte gerecht ist. Zu guter Letzt wurde die Viererbande verhaftet, und so konnte das Bild gemäß des Mottos „Die Wahrheit in den Fakten suchen“ (實事求是 *shishi qiushi*) in seine Ursprungsgestalt zurückkehren. Die letzte (?) Übermalung sagt uns demnach, dass alle vorangegangenen Korrekturen Lüge waren, und zugleich, dass die Wahrheit sich nur durch eine erneute Korrektur hat wieder herstellen lassen; dass sie nun aber zu ihrem Recht gekommen ist.

Wer Gelegenheit hat, genauer hinzusehen, kann vielleicht mit Julia Andrews erkennen, dass sich der Ursprung nun deutlicher von seinem Ziel her entziffern lässt: „The *Founding of the Nation* that now hangs in the Museum of Revolutionary History is the transmuted replacement, largely painted by Zhao and Jin. It no longer resembles any of Dong’s original versions: Liu Shaoqi and Lin Boqu have reappeared; a previously unidentifiable figure in the back row now looks vaguely like the young Deng Xiaoping; a dark-haired man with glasses occupies Gao Gang’s spot.“²² Müssten wir somit von einem „erweiterten Ursprung“ sprechen?

Wer Foto- und Filmmaterial von der Staatsgründung sichtet, wird übrigens genauso wie Dong Xiwen bei seiner sozialistisch-realistischen Schilderung des Ereignisses feststellen, dass sich die Ursprungsszene, „so wie sie war“, gar nicht in einem einzigen Bild rekonstruieren ließe. Alle Bilder und alle Filmsequenzen zeigen unterschiedliche Ausschnitte aus einem relativ chaotischen Geschehen, in dem alles in Bewegung, unscharf und verwackelt ist. Distinguierte Herren mit langen weißen Bärten drängen sich in wehenden Gewändern neben derben Bauernführern, glatten Funktionären und Intellektuellen mit gestutzten Sun-Yat-sen-Schnurrbärtchen, während nervöse Sicherheitsleute vergeblich versuchen, den Überblick zu behalten. Keiner scheint so recht zu wissen, welche Etikette gerade gelten, während ein etwas beliebter Mao mit etwas zu hoher Stimme den kurzen Text von einem Stück Papier abliest.

Was Dong Xiwen als *Staatsgründungsakt* in Szene gesetzt hatte, war von der Politik zunächst gefeiert, im Nachhinein aber wieder in Frage gestellt worden. Dadurch, dass sich die Kunst (anders als der sterbende Dong Xiwen und später seine Familie) den Anforderungen der Politik nicht widersetzte und sich zum Instrument machen ließ, setzte sich die Werkform, in welche die siegreichen Revolutionäre ihr

Geschichtsbild hatten einbrennen wollen, in Bewegung. Das Original, das den historischen Augenblick veranschaulichen und in dieser Veranschaulichung ins visuelle Gedächtnis des Volkes einprägen sollte, löste sich auf. Nicht durch Widerstand, sondern durch Willfährigkeit konterkarierte die Kunst das Anliegen der Politik.

Von welchem Bild reden wir eigentlich, wenn wir von dem *Staatsgründungsakt* sprechen? Reden wir von einem einzigen Bild oder von einer Reihe von Bildern? Sind Bild und Werk identisch? Das Revolutionsmuseum bewahrt in seinem Depot das „Original“ im doppelt korrigierten Zustand (d.h. ohne Gao Gang und Liu Shaoqi) auf, in dem es heute nicht mehr gezeigt wird. Ausgestellt wird dagegen die ursprünglich korrigierte „Kopie“ im wiederhergestellten „Originalzustand.“ Vorausgesetzt, dass heute tatsächlich nur diese zwei Versionen auf Leinwand existieren (das Revolutionsmuseum hält sein Depot und seine Archive für Außenstehende verschlossen), gibt es zumindest zwei physische Objekte mit dem Titel *Der Staatsgründungsakt*. Aufgrund seiner Personalpolitik haben auf ihnen Kopie und Original ihre Plätze getauscht. Was aber ist mit der 1972er Version, auf der Lin Boqu eliminiert worden war? Sie ist – wenn es sie denn je gab – nicht mehr sichtbar, da sie 1979 übermalt wurde; und doch gehört sie unhintergebar dazu. Keine erneute Auslöschung der Geschichte führt uns an den Ursprung zurück, nachdem er sich einmal entfaltet hat. Im Gegenteil. Jede weitere Korrektur bedeutet nur eine neue Metamorphose des Werkes, das sich nicht mehr in einem einzigen Bild still stellen lässt. *Der Staatsgründungsakt* hat einen Wandlungsleib, zu dem auch die nicht mehr sichtbaren Bilder gehören. Es macht seine Werkform geradezu aus, Bilder zu beinhalten, die andere Bilder verdecken. Diese verdeckten Bilder sind ein konstitutiver Bestandteil von ihm. Weder durch die Betrachtung eines einzelnen Bildes noch durch den Vergleich der zwei im Revolutionsmuseum aufbewahrten Leinwände kommt er in den Blick. Das Werk ist ohne die Erzählung seiner Geschichte nicht nur nicht verständlich, sondern auch nicht komplett. Diese Geschichte wiederum scheint nur im Plural zu existieren, d.h. in Geschichten, die in verschiedenen Versionen einen sich entziehenden Verlauf umkreisen.

Der westliche Kunsthistoriker mag sich an die Serien Monets oder an Picassos Velázquez-Variationen erinnern fühlen. Rührte die Instabilität des *Staatsgründungsaktes* daher, dass das Werk seine Bestimmtheit verloren hatte? Oder war es nur noch nicht bereit, in der Zeit zu erstarren und zu bestehen? *Der Staatsgründungsakt* ist ein Schwellenwerk, das die archaische Bildermacht und Bilderfurcht noch einmal unter der Bedingung moderner Musealisierung von Originalen, die von ihren technischen Reproduktionen umschwärmt werden, entfesselt hat. Der Eine Augenblick, den er festhalten sollte, flimmerte im beständigen Perspektivwechsel der Historie, die doch auf die eine, unverrückbare Wahrheit ausgerichtet war. Noch wurden die Bilder ernst genommen, noch waren sie in keine autonome Sphäre entlassen, in der sie niemandem schaden konnten. Noch nahmen die Bilder teil und Anteil am wechsellvollen Lauf der Geschichte. Wie ein von der Geschichte animiertes, proteisches Wesen führte auch *Der Staatsgründungsakt* ein Leben in der Zeit, das sich nicht in

einer einzigen Gestalt, Ursprung oder nicht, einfangen ließ, sondern nur in Versionen seiner selbst bestand. Mit jeder neuen Korrektur bewies der geschichtswillige Mensch seine Macht über die Bilder. Aber dass er immer wieder korrigieren musste, bewies zugleich das Gegenteil: die Macht der Bilder über ihn.

Im Kampf der Geschichte mit ihren Bildern wurde, noch während mit der Wahrheit des *Staatsgründungsaktes* gerungen wurde, eine weitere Strategie eingesetzt: Um ihre Macht zu bannen, sollten falsch gewordene Bilder von anderen, wahren Bildern entmachtet werden.

1961, bei der Eröffnung des Revolutionsmuseums, griff Hou Yimins 侯一民 bereits 1959 bestelltes Ölbild *Liu Shaoqi und die Bergarbeiter von Anyuan* (劉少奇與安源礦工 *Liu Shaoqi yu Anyuan kuanggong*) in die Kämpfe um das richtige Geschichtsbild ein. Für die Kommunistische Partei in dem überwiegend bäurischen, an echten Proletariern armen China waren die Bergarbeiterstreiks von 1921/22 in Anyuan von fast mythischer Bedeutung. Nach Maos katastrophalem „Großen Sprung nach vorne“ hatte Liu Shaoqi politischen Aufwind, wurde Staatspräsident und führte in Folge auf Hou Yimins Bild die ihn umringenden Arbeiter frontal an.²³

1967 hatte sich der Wind wieder gedreht. Die Kulturrevolution hatte das Land erfasst und Liu Shaoqi wurde ihr prominentestes Opfer. Da nur derjenige glauben durfte, die Macht in China in Händen zu halten, der zugleich in der Lage war, sie über die Vergangenheit auszuüben, mussten Korrekturen am Geschichtsbild bzw. den Bildern der Geschichte vorgenommen werden. Gegen das falsche Bild von Liu Shaoqi als Anführer der Arbeiter von Anyuan wurde ein Gegenbild ins Feld geführt. Als das Revolutionsmuseum zu einer Ausstellung unter dem Titel „Maos Ideen erleuchten die Arbeiterbewegung von Anyuan“ lud, malte der 23-jährige Student Liu Chunhua 劉春華 noch an einem Bild, das in einer Blitzkarriere zum berühmtesten seiner Zeit werden sollte: *Der Vorsitzende Mao geht nach Anyuan* (毛主席去安源 *Mao zhuxi qu Anyuan*).²⁴

In dem Bild machte Mao sich 45 Jahre nach den Ereignissen noch einmal als junger Mann nach Anyuan auf und trat dabei persönlich an die Stelle, die in der Weltlandschaft von Fu Baoshi und Guan Shanyue der Sonne zugekommen war. So zumindest legte der Maler selbst es nahe: Mao befinde sich im Bildvordergrund, um wie die aufgehende Sonne Hoffnung zu bringen. Er sei ruhig und weitsichtig dargestellt, sein Kopf sei furchtlos erhoben, die geballte Faust symbolisiere den revolutionären Willen. Der alte Regenschirm stehe für harte Arbeit und ein einfaches Leben. Bei Wind und Wetter lege der Vorsitzende große Entfernungen zurück, überquere er Berge und Flüsse, alles für die Sache der Revolution. Festen Schrittes gehe er über rauen Boden, den Pfad für das Volk ausfindig machend und die Hindernisse der Vergangenheit aus dem Weg räumend. Der Herbstwind, der in seinem Haar weht und sein Gewand in Falten legt, kündige den revolutionären Sturm an, und so deuteten auch die schnell treibenden Wolken im Hintergrund auf den sich verschärfenden Klassenkampf in Anyuan.²⁵

Maos gefürchtete Frau Jiang Qing erklärte das Bild für vorbildlich. Das Urteil bezog sich nicht nur auf das Resultat, sondern auch auf den Entstehungsprozess. Dieser wurde entsprechend der aktuellen Parteiforderung nach einer kollektiven Schöpfung von Heldenfiguren dargestellt, obwohl mit Liu Chunhua ein Einzelner als Ausführender angegeben wurde, dessen Alter und Herkunft eher zur Legende eines Geniestreichs gepasst hätte. Liu Chunhua, der einer armen Bauernfamilie entstammte, hatte zu dem Zeitpunkt, da er das Bild ausführte, offiziell keine Erfahrung mit Ölmalerei.²⁶ Aber er hatte die Worte des Vorsitzenden studiert, und so konnte er nach eigenen Angaben die Ölmalerei, die zuvor „von einer Handvoll bourgeoiser Elemente monopolisiert“ worden war, „in den Dienst der Arbeiter, Bauern und Soldaten“ stellen.²⁷ Vor allem plante und entwarf er das Bild gemeinsam mit anderen Studenten, immer wieder holten sie die Zustimmung der revolutionären Massen ein, auch in Anyuan; und immer wieder veränderte Liu etwas an dem Bild.

Die Wertschätzung der politisch korrekten Entstehung des Bildes ähnelt der budhistischen Überzeugung, dass die religiöse Hingabe eines Kunstschaffenden in seinem Erzeugnis aufbewahrt bleibt. Aber konnte sich das Bild so gegen zukünftige Entstellungen wappnen? Konnte es für immer beweisen, dass Mao der alleinige Führer des Volkes war, und dass er schon immer die Arbeiterbewegung, nicht nur die Bauern, geführt hatte?²⁸

Es kam zum Showdown der Bilder. Nicht nur wurde Liu Shaoqi von den Roten Garden gefangen genommen und schikaniert, bis man ihn 1969 tot auffand; auch *Liu Shaoqi und die Bergarbeiter von Anyuan* wurde um 1968 zerstört. Das Bild, das man heute sehen kann, ist eine 1979 rekonstruierte Version.²⁹ Zwar musste auch Liu Chunhuas Bild später Wunden hinnehmen,³⁰ aber die hat es, wie wir sehen werden, gut überstanden.

Was als Zweikampf um eine Rolle in der Geschichte begonnen hatte, wurde nach Liu Shaoqis Niederwerfung zu einem Triumphzug des Siegers, der erst in dessen Omnipräsenz zum Stillstand kommen sollte. Etwa 900 Millionen Kopien des Bildes von Liu Chunhua sollen gedruckt worden sein. Sie wurden von einer regelrechten Maomanie begleitet. Auf Paraden und Festen wurde um farbige Reproduktionen des Bildes getanzt. Rote Garden führten auf ihren Märschen in entlegene Gegenden des Riesenreichs das Bild wie ein Banner mit sich, Reisbauern pflanzten Schösslinge in seiner Nähe. Die ikonoklastische Kulturrevolution hatte ihre eigene Ikone kreiert. Es war die Zeit der Idole, nicht nur im Westen. Als wollte die Kunst, die der Wirklichkeit ein Wegweiser ins Glück der klassenlosen Gesellschaft sein sollte, ihre ideale Welt direkt ins Leben überführen, kam es zu einer Entgrenzung der Bildträger. Riesige Plakatwände sprengten die Dimensionen der Druckmedien, dann exemplifizierte der Vorsitzende Schritt für Schritt am Nippes die Freiheit des Materials. Er ging auf Spiegeln und anderen Haushaltsgegenständen nach Anyuan, er erschien auf Feuerzeugen und auf Fächern, er wurde zum Aschenbechermotiv und erhielt einen Ehrenplatz als Schlüsselanhänger, bald auch als Souvenirartikel erhältlich. Und er ließ sich in Tempeln anbeten. Ironisch schwappte die Kunst in

die Gesellschaft über, lange vor der Eröffnung von Mickey-Mao-Cafés und Mao-Erlebnisparks.

Wenn man die historische Wahrheit, die das Bild so ubiquitär verbürgen sollte, auf ihm wiederfinden will, gelangt man zu einer verblüffenden Einsicht: Es gibt kein Anyuan, keine Arbeiter und keinen Streik. Die Landschaft im Hintergrund ist nicht an die dortigen Wugong-Berge gebunden. Sie ist ein chinesisches Irgendwo über wolkenverhangenen Gipfeln. Und das soll sie auch sein. Wo und wann auch immer, so die Botschaft des Bildes, dieses Land wird unter Maos revolutionärem Schritt ereignisschwanger. Deshalb müssen auf dem Bild auch keine Arbeiter oder Spuren eines Streiks zu entdecken sein. Das historische Ereignis ist auf ein Personenbild reduziert.³¹ Damals aber konnte es jeder auf dem Bild sehen, zumindest wer die „Ideen“ des Vorsitzenden studiert hatte: dass das andere Bild mit Liu Shaoqi und den streikenden Arbeitern eine glatte Lüge war. Nachdem sich gezeigt hatte, dass alle Darstellungen historischer Ereignisse über kurz oder lang falsch wurden, konnte nur noch die Darstellung dessen, was ihre Wahrheit verbürgen sollte, richtig sein. Mao musste in keinem Kontext dargestellt werden. Umgekehrt zeigte sich jedes Ereignis in seinem wahren Licht nur dann, wenn es sich in den Kontext seiner Person bringen ließ. In dieser Mission war Mao unterwegs, in seinem irritierend chinesisches-apostolischen Gewand,³² dem Himmel durch die tiefe Horizontlinie so nahe wie kein anderer Irdischer.

Die apostolische Aura Maos auf seinem Weg nach Anyuan soll übrigens einer wissenschaftlich ventilierten Anekdote zufolge den Vatikan im Jahr 1969 verleitet haben, eine (indische) Kopie des Bildes in seinen Hallen unter dem Titel *Junger chinesischer Missionar* aufzuhängen. Erst nach einigen Monaten sei ihre wahre Identität enthüllt worden, woraufhin man sie wie einen enttarnten Hochstapler entfernt habe.³³ Da half auch Liu Chunhuas spätere Selbstaussage nichts, dass er sich von einer Raffael-Madonna habe inspirieren lassen.³⁴

Viele Jahre nach der verbalen Indienstnahme der ausländischen Madonna nahm Liu Chunhua eine weitere Transmutation an dem Bild vor. 1995 ließ er es über ein chinesisches Auktionshaus für 5,5 Millionen Yuan an eine große Bank verkaufen. Es folgte eine Klage des Revolutionsmuseums auf Rückgabe des Gemäldes, die im Jahr 2002 von einem chinesischen Gericht abgewiesen wurde. Dieses entschied, dass das Bild Eigentum des Staates sei, aber in der Obhut der Bank bleibe; ferner, dass der Maler die Urheberrechte habe und die Verkaufssumme behalten könne. Damit waren auch die Ansprüche seiner ehemaligen Mitgardisten abgewiesen, die nach der damaligen Formel vom kollektiven Entstehungsprozess auf Anteile geklagt hatten.³⁵ Auch im Staatsapparat hatte sich der Wind gedreht. Das Gericht erkannte dem Künstler das Recht des Urhebers auf Konversion des Revolutionswertes in den Marktwert seines Bildes zu. Der Apostel – oder der Erlöser selbst? – war konvertiert.

Schon lange ist Mao nicht mehr rastlos unterwegs. Er hat deswegen nicht aufgehört da zu sein. Er ist weiterhin im Überall präsent, und er macht bisweilen noch als Polit-



Figure 2

Half a guard and: Mao Portrait (anonymous) at the Gate of Heavenly Peace. Undated. Oil on canvas, 600 x 450 cm. Beijing. (Photo: Private collection G. P. Ambrosius).

popstar bei Auktionen auf sich aufmerksam. Offiziell aber hat er sich mit staatsmännischer Miene in sein Standardporträt zurückgezogen, dessen 450 x 600 cm große Version in Öl am prominentesten Bilder-Ort Chinas über dem Tor des Himmlischen Friedens hängt.

Dort hatte er einst mit Armeemütze und Wolljacke angefangen. Aber seit schon fast einem halben Jahrhundert zeigt das Porträt ihn mit grauem Kragen des im Westen nach ihm benannten Anzugs. Die Zeiten, da er seitwärts aus dem Bild schaute oder dem Volk auf dem Platz nur ein Ohr lieh, sind auch schon lange vorbei. Jetzt wird das Bild nur noch periodisch erneuert, um widrige Spuren der Zeit zu eliminieren, darunter auch die 1989 während der Demonstrationen auf ihn gespritzte Farbe. Seine Maler sollen anonym bleiben, weil es in dem Bild nicht um Kunst geht. Es soll gar kein Original sein, sondern ein sich gleich bleibender, großer Staatsmann Mao. Ist die Geschichte der politisierten Kunst zu Ende und vielleicht gar zur Ruhe gekommen?

Vor, nach oder außerhalb der Geschichte?

Seit 1980 wird Luo Zhonglis 羅中立 *Vater* (父親 *Fuqin*) angeblickt und blickt zurück, unverwandt und irritierend (s. S. 239, fig. 1). Wer ist dieser Mann, wer blickt ihn an? Was sagen sich diese Blicke?

Das Bild ist ein Brückenwerk an der Nahtstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft. Es ist „nach der Befreiung“ der Kunst von 1979 entstanden und es hat in die Zukunft gewirkt. Aber es glimmt in ihm auch die Zeit der politisierten Kunst nach, als wollten die einst von der Politik herbeigerufenen Geister in *Vater* noch etwas ohne offizielle Dienstherren zu Ende bringen.

Das Bild war eine mehrfache Konfrontation: mit etwas, was in China niemand zuvor so gesehen hatte, und mit etwas, das alle kannten; und es war die Konfrontation mit einer fremd gewordenen nicht-konfrontativen Haltung. Das wettergegerbte Gesicht wirkte, als hätte es ebenso viele Leben hinter sich wie Maos altersloses Porträt am Platz des Himmlischen Friedens Verjüngungs- und Verewigungskuren. Das Bild des offenbar bitterarmen, von der Sonne verbrannten Bauern hätte sein Gegenbild sein können, wie *Der Vorsitzende Mao geht nach Anyuan* das Gegenbild zu *Liu Shaoqi und die Bergarbeiter von Anyuan* gewesen war. Führte er gegen Maos Bild, das für die Idee von Geschichte stand, Klage darüber, dass diese ihn und die Seinen in den Bergen vergessen hatte und dass die Modernisierung an ihnen vorbeigegangen war?³⁶ Oder wollte er im Gegenteil etwas in Erinnerung rufen, was die Geschichte über ihrem Fortschritt vergessen hatte und was vielleicht nur noch er wusste? Oder wollte er weder das eine noch das andere und es war ein Bild jenseits aller Botschaften?

Als Bild stand es in einer Reihe von Bildern. In diesem Kontext führte es den Diskurs über die Sonne, das Land und das Volk weiter, den *Ein Land, so herrlich wie dieses!* mit seiner von der Politik soufflierten Rhetorik begonnen hatte. Die hoch stehende Sonne, in deren Glut „Vater“ von der Arbeit ausruht, um aus einer alten, abgenutzten Schale seinen dünnen Tee zu trinken, ist ein zentrales Element des Bildes. Aber draußen in den Bergen ist sie, anders als in der Großen Halle des Volkes, zu hell, um sie direkt anzuschauen. Wir sehen ihre gleißenden Lichtreflexe auf „Vaters“ Haut; und wir sehen die Spuren, die sie auf dieser Haut hinterlassen hat. Die Unaufhörlichkeit der Arbeit in sengender Hitze, Tag für Tag und Jahr für Jahr im Schweiß seines Angesichts, hat tiefe Furchen und Falten in sein Gesicht graben. Aber schließlich hat sie auch das Getreide gedeihen lassen, das er im Hintergrund mit einem hölzernen Rechen ausgebreitet hat. Die Sonne spendet und sie fordert Leben. Sie bereitet denen unter ihr ein hartes Leben, aber ohne sie gäbe es gar kein Leben.

Bewässert wurde das Land nach Luo Zhongli, der sein Werk selbst ausführlich kommentiert hat,³⁷ mit den Schweißtropfen der Bauern, und das seit Tausenden von Jahren. Würden sie das Land nicht aufopferungsvoll bearbeiten, wäre es wohl so rissig und verbrannt wie „Vaters“ Gesicht. Dieses ist nicht nur durchfurcht wie ein Acker, sondern auch wie von Erosionsfalten durchzogen. Stets droht die Dürre. Spärlich wie sein Bartwuchs ist die Vegetation dieses Bodens, und doch entstammt ihm alles, was lebt. „Vaters“ Gesicht ist ein “anthropomorphous symbol of the land, of China”³⁸. In ihm liegt das Land zutage, das in der Landschaftsmalerei verborgen blieb.

Es ist das Land, das von den Bauern bestellt wird und nur von ihnen bestellt werden kann. Für Luo Zhongli sind sie die eigentlichen Herren des Landes. Sie sind

es, die alle mit Kleidung und Nahrung versorgen. Sie allein sind immer schon mit dem Land verbunden. Anders als in Fu Baoshis und Guan Shanyues Weltlandschaft bedarf es dazu keiner patriotischen Begeisterung unter roter Sonne, sondern nur der Unhintergebarkeit ihrer Lebensbedingungen. Das bedeutet zweierlei: harte Arbeit und Duldsamkeit. Nach physiognomischem Volksglauben stehen die Warze in dem Gesicht und die abstehenden Ohren für „Vaters“ Fähigkeit, sein Schicksal duldsam zu tragen. War der Vorsitzende als Maskottchen und als Tempelgott vom Volksglauben eingeholt worden, so hat Luo Zhongli diesen in sein Bild inkorporiert; nicht als Karikatur eines absurden Aberglaubens, sondern zur Darstellung dessen, was die Menschen befähigt, Volk dieses Landes zu sein. Das Land, das sich immer nur am Rande der Vergesslichkeit bestellen lässt, verlangt von den Menschen, ihr Leben, auch wenn es ein bitteres Los ist, ohne Bitterkeit zu führen. Statt den Rachegeist der Geschichte in sich Wohnung nehmen zu lassen, strahlen sie für Luo Zhongli ein gütiges Wohlwollen aus. Er glaubt sogar, dass derjenige, der einem solchen Wohlwollen wie in „Vaters“ Blick begegnet, mit Mitgefühl reagiere. Deutlich schwingt ein buddhistischer Unterton mit. Der Maler drückt seinen tiefen Respekt vor den Bauern aus, wenn er „Vaters“ Blick mit dem von Schafen und Kühen vergleicht.³⁹ In ihm zeigt sich die Kraft, die das Leben braucht, um in den Bergen bestehen zu können, die Kraft der Zähigkeit und Duldsamkeit. Sollte Maos Bild für die Erneuerungskraft des Landes stehen, so verkörperte *Vater* das Beharrungsvermögen und die Überlebenskraft. Jugendliche Vitalität und revolutionärer Elan, gegebenenfalls auch heroische Opferbereitschaft, wie sie Mao auf dem Weg nach Anyuan und in seinem Gefolge die Arbeiter-, Bauern- und Soldatenhelden der Kulturrevolution verkörpert hatten, würden von dem Land in den Bergen geschluckt werden wie ein lauer Sommerregen von dem dürstenden Boden.

Warum hat der Maler das Bild *Vater* genannt, warum nicht *Bauer* oder *Mann mit Turban und Schale*? Tatsächlich sollte es zunächst *Mein Vater* (我的父親 *Wode fuqin*) oder *Korn für Korn harte Arbeit* (粒粒皆辛苦 *Lili jie xinku*) heißen.⁴⁰ Aber aus dem Bild ist *Vater* geworden. Marcel Granet hat die Ehrerbietung dem Vater gegenüber als „die höchste Pflicht“ in China bezeichnet, „aus der alle weiteren sozialen Verpflichtungen entspringen.“⁴¹ Granet gab dafür einen Grund an: Weil der Vater nach seinem Tod zum Ahnen wird. Selbst Mao, der die Familienstruktur in Volkskommunen auflösen wollte, hatte sich als Gründungsvater der Volksrepublik darstellen lassen und war als solcher zum politischen Ahnen geworden. Aber war er der wirkliche Ahnherr des heutigen Chinas? „Vaters“ Porträt schien genau das unter Berufung auf eine uralte Autorität Chinas und gegen die euphemistische Rhetorik der politischen Kunst in Frage zu stellen.

Vielleicht war es eine Ironie der Geschichte, dass einer, der mit den Roten Garden gezogen war, *Vater* aus den Bergen mitbrachte. Vielleicht war es eine Fügung des Schicksals, die „Vater“ genauso schweigsam hingenommen hat wie das Leben in den Bergen. Zehn Jahre lang, von 1968 bis 1978, hatte der zuvor als Propagandamaler eingesetzte Luo Zhongli freiwillig bei armen Bauern in den Daba-Bergen des

Grenzgebiets zwischen Sichuan und Shaanxi gelebt. Er war dort gewesen, wohin Mao Millionen ausgedienter Rotgardisten verschickt hatte: auf dem Land, bei einfachen Bauern. Dort war er „Vater“ begegnet.⁴² Was die Begegnung für ihn bedeutete, signalisierten bereits *Vaters* Farben. Während der Kulturrevolution sollten Bilder „rot, hell und strahlend“ (紅光亮 *hong, guang, liang*) sein. Für *Vater* hat Luo Zhongli dagegen eine erdfarbene Palette gemischt. Das dunkelbraune Gesicht unter weißem Turban erscheint vor leuchtend gelbem Getreide. Der Farbwechsel erinnerte an einen historischen Vorläufer. Im sechsten Jahrhundert war in China Gelb zur imperialen Farbe erhoben worden. Es hatte damals Rot als höchste Farbe abgelöst. In der Lehre von den fünf Wandlungsphasen (五行 *wuxing*) steht Gelb für die Erde, und damit auch die Mitte. Sollte *Vater* mitteilen, dass sich das Reich der Mitte im roten Eifer dezentriert hatte und dass es eine Umorientierung brauchte? Luo Zhongli wollte nach eigenem Bekenntnis „die Wahrheit“ über die Bauern „hinausschreien.“ Dies sei die grundlegende Motivation für sein Gemälde gewesen.⁴³ Er hatte ein Anliegen, und das Bild sollte eine Botschaft haben. So wie die Begegnung mit „Vater“ ihn geprägt hatte, so sollte die Begegnung mit *Vater* auch seine Betrachter prägen.

Auch wenn Luo Zhongli zur hyperrealistischen Überbietung des sozialistischen Realismus durch Bilder von Chuck Close angeregt wurde (womit noch einmal das Ausländische „in den Dienst genommen“ war), so blickte aus *Vater* doch das Innerste Chinas auf den Betrachter, aber wie von einem fernen Außen. Es zeigte sich als etwas, das dem Reich der Vergangenheit zugeordnet war, und das seinerseits auf den Betrachter, wer immer er war, wie einen Fremden schaute.

Der stellvertretende Minister des Propaganda-Komitees von Sichuan lobte den Realismus des Bildes, riet Luo Zhongli aber noch zu dem Kugelschreiber hinter „Vaters“ Ohr. Es sollte nicht so aussehen, als ob es sich um einen geknechteten Bauern aus der Zeit „vor der Befreiung“ handelte. Wie eines der Bilder im Staatsauftrag hatte *Vater* bei seiner Entstehung den Rat von Funktionären zur Seite, und wie dem *Staatsgründungsakt* wurde auch ihm eine Wandlung einverleibt; allerdings noch rechtzeitig ins Original, bevor es sich zu Versionen seiner selbst hätte vermehren müssen. Luo Zhongli malte den Kuli dazu. So schrieb sich die politische Intention in das Bild ein, wie die Geschichte es mit der Mauer in *Ein Land, so herrlich wie dieses!* getan hatte. Dadurch aber fragte das Bild nur umso eindringlicher, was die Geschichte in den Bergen von Sichuan verloren hatte. War das, was dieses Gesicht gesehen hatte, am Ende nicht nur älter, sondern auch langlebiger als sie? Könnte diese unendliche Duldsamkeit auch einfach warten, bis die Geschichte mit ihrer Verpflichtung zur Parteinahme vorbei wäre – und dann immer noch da sein? War es so?

Vielleicht ließe sich das, was dieses Gesicht gesehen hat, gar nicht mit einem Kugelschreiber aufschreiben. Vielleicht lag in ihm eine Erfahrung verborgen, die durch Fortschritt und Geschichte weder erlangt noch widerlegt wird, sondern trotz Fortschritt und Geschichte, diesen nicht mittelbar, überlebte – solange Land, Sonne und Volk nach seiner uralten Formel vereint blieben. Stellte das politische Anliegen mit seiner Angst vor dem Stallgeruch der eigenen Herkunft seine Zugehörigkeit zu



Figure 3

Soldiers of the People's Liberation Army before Fuqin 父親 [Father / Vater] by Luo Zhongli. (Yishujie 3/4 (1997), 6, fig. 3. Reprinted in Köppel-Yang (2003). With friendly permission of Timezone8, Hong Kong).

dem Land nicht selbst in Frage? Ließ sich diese überhaupt durch gemeinsame Ziele erlangen, auf die man das Volk bei einem Staatsgründungsakt auf dem Balkon über dem Tor zum Himmlischen Frieden einschwören konnte? „Vater“ wirkt nicht so, als hätte er auf die Geschichte gewartet, um sein Land adäquat würdigen zu können; auch nicht auf eine korrigierte Geschichte. Es liegt eine tiefe Skepsis in seinem Blick, die älter ist als das Fassungsvermögen des aus dem Zeitraum der Geschichte kommenden Betrachters. Geht es am Ende gar nicht darum, wer was als erster entdeckt und erreicht, sondern darum, wer was am längsten erinnern kann?

Auch vor *Vater* postieren sich Dortgewesene zum Erinnerungsfoto, wie vor *Ein Land*, so herrlich wie dieses!

Da *Vater* nicht so hoch gehängt wird wie die Weltlandschaft in der Großen Halle des Volkes, können sie neben ihm stehen. Um im Bild zu sein, müssen sich die Dortgewesenen neben *Vater* stellen und den Blick von ihm abwenden. Das Foto zeigt die einen lächelnd, die anderen ernst, alle aber klein und unbedeutend neben „Vaters“ ein- und undurchdringlichem, überlebensgroßem Gesicht. Er selbst schweigt dazu, versagt jede Zustimmung und jede Anklage, läßt sich keinen letzten Sinn abpressen. Wir sehen ihn duldsam, wohlwollend – und weiterhin skeptisch auch gegenüber der

Botschaft, die er für seinen Maler transportieren sollte. Er scheint ihr gegenüber innerlich indifferent wie damals die von der Politik „in den Dienst genomme“ Kunst. Er hat die Härten des Daseins in den Bergen überlebt, er hat die Begegnung mit der Geschichte überlebt, und er überlebt auch im Schnappschuss hagel die ihm aufgebürdete Botschaft. Auf einmal ist *Vater* kein Gegenbild mehr, steht für nichts und spricht nicht, sondern schweigt und schaut auf ungekannte und doch so vertraute Weise zu uns und durch uns durch, unverwandt und irritierend. Statt neuer Antworten steht ein altes Rätsel im Raum. Die Kunst ist ins Bild zurückgekehrt.

Christian Unverzagt is independent scholar living in Heidelberg.

Notes

- 1 Köppel-Yang (2003), 37ff. nennt den Glauben an die pädagogische und transformierende Macht von Bildern das Leitmotiv aller Modernisierungsbewegungen in China. Hung Chang-Tai (2007), 784 veranschlagt die ästhetische Sphäre neben der politischen und militärischen als dritte und wichtigste Säule der Macht. Zum Verhältnis und zur Funktion verschiedener Bildmedien cf. Denton (2000), 205ff.
- 2 Die Einflussnahme durch Funktionäre, Institutionen und Medien sowie die im Lauf der Zeit wechselnden Strategien sind von der modernen Kunstgeschichte verschiedentlich ins Visier genommen worden, v. a. durch Laing (1988); Andrews (1994); Sullivan (1996); Galikowski (1998); Köppel-Yang (2003). Der Stoff für weitere Detailforschungen geht nicht aus, cf. Denton (2000); Hung Chang-Tai (2005); Hung Chang-Tai (2007); Perry (2008); Chiu and Zheng Shengtian (2008).
- 3 Die jüngere Kunstgeschichtsschreibung ist sich mehr oder weniger einig über das Jahr 1979 als Wendepunkt der Kunstentwicklung, der sich 1978 mit ersten institutionellen Veränderungen ankündigte. Cf. Cohen (1987), 23ff.; Sullivan (1996), 215–24; Wu Hung (1999), 16; Köppel-Yang (2003), 22.
- 4 MacFarquhar (2008), 41 spricht von mehr als 30 Millionen Hungertoten.
- 5 Zur Entstehungsgeschichte des Bildes cf. Andrews (1994), 229ff. Abbildung ebd.
- 6 Cf. Galikowski (1998), 100–104.
- 7 Mao Zedong (1942), 84. Cohen (1987), 19–20 schreibt den Elitarismus-Vorwurf gegen die traditionelle Malerei dem sowjetischen Einfluss während der ersten sechs Jahre der Volksrepublik zu. Sie weist zugleich auf die Differenzierung hin, nach der Figurenmalerei mit Massen als revolutionär und Landschaften als patriotisch gelten konnten, Vogel- und Blumen-Malerei aber als unheilbar feudal angesehen wurde.
- 8 Cf. Fong (1996) Zu religiösen Wurzeln des Landschaftssymbolismus cf. Ledderose (1983). Als klassischen Text zur Konstruktion von Weltlandschaften cf. Guo Xis *Linqan gaozhi ji* 林泉高致集 [The lofty message of forest and streams]; Guo Xi (1980); Übersetzung in Bush and Shih Hsiouyen (1985), 150–54.
- 9 Wieland (1997).
- 10 So die Formulierung eines namentlich nicht identifizierten Kritikers aus dem Jahr 1872 (cf. Truettner (1976), 246.
- 11 Wieland (1997).
- 12 Teng Wen (1960), 181. Galikowski (1998), 119 zitiert ferner Chang Wen-tsun (“Fu Pao-shih’s Paintings”. *Chinese Literature* 1962/7: 99): “It invokes in the viewer a feeling of love for and pride in the motherland.”

- 13 Zur *Qiyun*-Theorie cf. Unverzagt (2007), 16–17, 29, 79, 173, 191. Zu ihrer historischen Situierung cf. Acker (1954), XX–XLV, 4, Fußnote 2, in der er vermutet, dass Xie He auf eine bereits gängige Theorie rekurriert. Debon and Chou Chün-shan (1969), 38–46 weisen auf Vorläufer und gleichzeitige Formulierungen in der Literaturtheorie hin. Li Hua 李華 (1907–1994), nach Sullivan (1996), 306 „one of the leading figures in political control of the arts,“ erklärte bzw. dekretierte 1950 in *People's Art*, dass *qiyun* nicht länger von Künstlern angestrebt werde. Vielmehr sei es Ziel der Kunst, das kollektive Leben und die Gedanken und Gefühle des Volkes auszudrücken, weshalb sie realistisch zu sein habe. Cf. Galikowski (1998), 31.
- 14 Cf. Needham, Wang Ling and Robinson (1962), 138–39, der sich auf ein verlorenes „Buch der Kriegsführung“ 兵書 (*bingshu*) des tang-zeitlichen Gelehrten Zhang Shoujie 張守節 bezieht.
- 15 Zum Arrangement in der Gedenkhalle des Mao-Mausoleums (mit Abbildungen) cf. Ledderose (1988); Laing (1988), 90–96; Sullivan (1996), 217–18.
- 16 Hung Chang-Tai (2005), 925–29.
- 17 Es handelte sich um die Titelseiten von *Renmin ribao* vom 27. September 1953 und *Wenyibao* Nr. 95 (1953/18). Zahlenangaben nach Hung Chang-Tai (2007), 783.
- 18 Zheng Shengtian (2008a), 27.
- 19 So der Maler Ai Zhongxin 艾中信 (1915–2003), zit. in Yuan Chengliang (2009). Zur Struktur und Symbolik des Bildes cf. auch Yan Geng in diesem Band.
- 20 Die verschiedenen Bildversionen sind in Andrews (1994), 75–86 dokumentiert.
- 21 Andrews (1994: 84). Für die Parteiversion cf. Yuan Chengliang (2009). Hung Chang-Tai (2007), 784 stützt Andrews' Version mit der Eliminierung Liu Shaoqis im Jahr 1967. Galikowski (1998), 172, Fußnote 45 folgt der Version mit nur zwei Veränderungen, 1955 und 1972.
- 22 Andrews (1994), 85.
- 23 Abgebildet u.a. in *ibid.*, 245.
- 24 Abgebildet u.a. in *ibid.*, 340.
- 25 Liu Chunhua (1968), 5–6.
- 26 Dem widerspricht Liu Chunhuas spätere Selbstaussage (cf. Zheng Shengtian (2008b), 120).
- 27 Laing (1988), 70.
- 28 Zur Rekonstruktion der Rolle, die Mao und Liu Shaoqi bei den Streiks in Anyuan tatsächlich spielten, cf. Perry (2008).
- 29 Wie beim *Staatsgründungsakt* ist auch bei *Liu Shaoqi und die Bergarbeiter von Anyuan* das Ölgemälde, das man heute sehen kann, nicht mehr das Original im klassischen kunsthistorischen Sinn. In diesem Band allerdings bleibt auch die rekonstruierte Fassung, so wie *Der Vorsitzende Mao geht nach Anyuan* und andere der hier besprochenen Bilder, unsichtbar. Nach dem Selbstverständnis der modernen Kunstgeschichte soll es keine Bildbetrachtung ohne Bildbeschreibung geben, im Idealfall auch umgekehrt keine Bildbeschreibung ohne Bildbetrachtung. Aber im Osten wie im Westen ist uns von den großen alten Meistern, seien es Zeuxis und Apelles oder Wu Daozi und Lu Tanwei, keines ihrer berühmten Bilder geblieben. Die Ekphrasis, die Beschreibung der Bilder, muß (neben dubiosen Zuschreibungen und Imitationen „im Stil von“) ihre Betrachtung ersetzen. Auch in moderner Zeit gehen Bilder verloren, sei es durch Sammler oder ihre Erben; oder eben im Kampf um ihre politische Korrektheit. Bei der Rekonstruktion verllorener Bilder und anschließend bei der Überprüfung ihrer Korrektheit kann die Fotografie eingesetzt werden, die wir schon beim *Staatsgründungsakt* als Hilfsmittel der Bildüberlieferung kennengelernt hatten. Mit der Digitalisierung von Fotos und der ubiquitären Verfügbarkeit von Bildmaterial im Internet scheint das notorische Problem der Bildüberlieferung gebannt. Doch schon erobert sich die Bilderlosigkeit mit dem Aufmarsch präsumptiver Rechteinhaber neue Felder. Während die einen schweigend auf ihren Schätzen thronen, verlangen weltweit große Museen, unter ihnen bezeichnenderweise auch das Revolutionsmuseums in Beijing, für den Abdruck der in ihrem Besitz befindlichen Bilder eine fürstliche Bezahlung, als wollten sie nicht-kommerzielle, wissenschaftliche Veröffentlichungen in den anikonischen Orkus der Kunstgeschichte stoßen. Was im Bewußtsein der Angestellten des Kulturbetriebs vielleicht nur Folgsamkeit

- gegenüber Deng Xiaopings Parole „Bereichert euch!“ im Interesse ihrer Institution ist, mag gemäß einer hintergründigen Ironie der Geschichte mit einer List der Bilder selbst koinzidieren. Nicht aus Scham über ihre politische Schändung wollten die Bilder unsichtbar werden; denn diese war selbst noch ein quasi-kultischer Akt, der ihnen eine makabre Ehre erwies. Nach dem Ende der Politik, die sie missbrauchte, fürchten sie vielleicht, unter den Vorzeichen ihrer kunsthistorischen Profanierung so geschwächt zu werden, dass es ihnen nicht gelingt, als Kunstwerke wieder aufzuerstehen. Nur verhüllt von einem Schleier der Bilderlosigkeit könnte eine neue Legendenbildung an ihnen arbeiten.
- 30 Andrews (1994), 527 gibt an: „reported damaged.“
- 31 Auch dies war letztlich eine „Indienstnahme“ des Ausländischen. Die Repräsentation der Macht-haber im öffentlichen Raum durch ihr Personenbild statt durch Symbole (wie z.B. den Drachen) war in China erst mit dem Ende der Qing-Dynastie unter westlichem Einfluss aufgekommen (cf. Chang Tsong-zung (2007), 59).
- 32 Nach Liu Chunhuas Aussage von 2007 konnten sich ältere Arbeiter in Anyuan 1967 nicht mehr an viele Details von Maos Auftreten 1921 erinnern, wohl aber an sein langes Gewand (長衫 *changshan*). Fotografien gab es keine. Leicht überdeterminiert nennt Liu Chunhua drei Gründe, warum er Mao mit *changshan* gemalt habe: 1. wegen des Zeitkolorits, 2. weil es Maos damaliger Position als Schuldirektor entspreche, und 3. aus ästhetischen Gründen (cf. Zheng Shengtian (2008b), 122–23).
- 33 Perry (2008), 1153.
- 34 Andrews (1994), 339. 2007 äußerte Liu Chunhua mit dem ihm offenbar eigenen Sinn fürs jeweils Passende: “I never considered painting from a religious perspective.” Er betonte stattdessen zunächst, keine künstlerischen Einflüsse gehabt zu haben, um dann doch ein Bild des sowjetischen Künstlers Serov (1910–1968), *Lenin trifft die Bauernvertreter*, als Inspiration zu benennen (cf. Zheng Shengtian (2008b), 125–26). Andrews (1994), 341 weist auf eine chinesische Vorlage aus dem Jahr 1966 hin: Jin Shangyis *Der Vorsitzende Mao auf dem Berg Lu*.
- 35 Perry (2008), 1155.
- 36 Zu dieser Interpretation cf. Galikowski (1998), 204. Zur weiter gehenden Bildinterpretation cf. v. a. Köppel-Yang (2003), 92–103, und in diesem Band.
- 37 Cf. Luo Zhongli (1981) und Xia Hang (1981).
- 38 Köppel-Yang (2003), 97.
- 39 Luo Zhongli (1981), 4–5: “In front of such a kind and honest, good and hardworking father, who will not feel compassion? (...) What kind of people would not understand and love such a father? (...) Only in front of this huge portrait can I feel this kind of benevolent gaze, resembling that of sheep and cows, and hear his heavy gasping for breath.” (Übersetzt von und zitiert nach Köppel-Yang (2003), 95).
- 40 Köppel-Yang (2003), 92.
- 41 Granet (1976), 172.
- 42 Nach Chiu (2008), 14 handelt es sich um den Vater des Haushaltes, in dem Luo Zhongli lebte. Er selbst nannte *Vater* „the summary of the images of so many peasants in my mind“ (cf. Köppel-Yang (2003), 98). Galikowski (1998), 203 berichtet von einer anderen Aussage Luos, wonach ihn ein Bauer, den er beim Bewachen eines Dunghaufens beobachtet hatte, zu dem Bild inspiriert habe. Zur Vorgeschichte des Bildes cf. Wang Lin (2008).
- 43 Luo Zhongli in Xia Hang (1981), 44: „Those who speak for them are few and those who speak the truth are fewer.“ Luo Zhongli (1981), 4: “I want to yell out for them. This is the basic motivation for my painting.” (Beide Zitate nach Köppel-Yang (2003), 96).