

# Höhen und Tiefen

## der zeitgenössischen chinesischen Kunst

Ai Weiwei

In China sind die Aktivitäten in der zeitgenössischen Kunst erst während der letzten Jahre in das Blickfeld einer breiteren Öffentlichkeit getreten. Freilich haben sich die Arbeitsbedingungen, unter denen die chinesischen Künstler heute tätig sind, erst nach einer Reihe inoffizieller Ausstellungen, unter denen beispielsweise *Fuck Off* (2000) zu nennen wäre, nach und nach verbessert. Diese positive Entwicklung ist jedoch nicht etwa darauf zurückzuführen, dass die zeitgenössische Kultur in der kommunistischen Gesellschaft unseres riesigen Landes mit einem Mal ideologisch erwünscht gewesen wäre. Sie wurde vielmehr erst spürbar, nachdem sich im Gefolge einer neuen Politik der Reformen und der Öffnung auch in unserer uralten Zivilisation die materielle Kultur und der Lebensstil des Westens durchgesetzt hatten. Diese Entwicklung ist also den vorsichtig tastenden Experimenten eines Volkes zu verdanken, das nur allmählich sein Selbstvertrauen zurückgewann und dessen Künstler irgendwann beschlossen, auf der Bühne der internationalen zeitgenössischen Kultur eine Rolle zu spielen. Allerdings haben die meisten Kunstaustellungen und -debatten der vergangenen Jahre lediglich ein begrenztes Publikum erreicht, das sich vorwiegend aus Künstlern oder Leuten, die auf die eine oder andere Weise mit der Kunstszene in Verbindung standen, zusammensetzte.

Lange waren in China die zur Entwicklung einer zeitgemässen Kunst erforderlichen politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen nicht gegeben, eine solche Kunst galt, nach den Massstäben der vorherrschenden Ideologie, als »bourgeois Geistesmüll« und als Produkt eines degenerierten westlichen Lebensideals. Während dieser langen Zeit gab es in der offiziellen gesellschaftlichen Ideologie für Kultur und Kunst kaum Platz. Deshalb konnten das rationale und unabhängige Denken und Handeln der Intellektuellen für die Reform der Gesellschaft nicht nutzbar gemacht werden, und die chinesische Gegenwartskunst fand keine Möglichkeit, sich aus ihrem mehr oder weniger abgeschotteten Zustand der »Selbstzensur« zu befreien. Man könnte diesen Zustand auch als Fortschreibung der traditionellen Haltung des chinesischen Gelehrtenstandes bezeichnen, dessen Angehörige, vor allem in Zeiten des Aufbruchs, vornehmlich darum bemüht waren, ihre moralische Integrität zu wahren, um sich gegen drohendes Unheil zu wappnen. Auch wenn die zeitgenössische chinesische Kunst nicht gerade im Zentrum der beispiellosen gesellschaftlichen Umwälzungen steht, die das Leben im heutigen China bestimmen, so verfügt sie doch über eine erstaunliche emotionale und intellektuelle Ausdrucksvielfalt. Zugleich setzt sie sich mit der Geschichte des Landes und mit den Möglichkeiten des modernen Lebens auseinander und trägt auf diese Weise dazu bei, die Wirklichkeit wahrhaftig und unverstellt sichtbar zu machen. Zumindest in diesem Punkt ist man sich weitgehend einig. Freilich weichen die meisten Künstler einer Auseinandersetzung mit politischen oder gesellschaftlichen Fragen nach wie vor aus. Anders ausgedrückt: Sie äussern sich zu solchen Themen nur indirekt oder negativ, lassen Mehrdeutigkeiten zu, wagen tastende Versuche, glänzen durch Vermeidungsstrategien und Selbstironie, indem sie sich in ihrer Kunst über sich selbst lustig machen oder ihre eigene Person verhöhnen. Auch Beispiele einer meditativen Selbsterforschung und einer behutsamen Selbstaufklärung und -besinnung sind in der chinesischen Gegenwartskunst immer wieder zu finden. Dabei steht stets der Wunsch im Vordergrund, »die eigene moralische Integrität zu wahren«.

Seit der *Sterne*-Ausstellung (1979), die nur wenige Jahre nach dem Ende der Kulturrevolution stattfand (und allgemein als erster offener Versuch einer ideolo-

gischen Emanzipation gewertet wird), stösst die aktuelle chinesische Kunst im Westen auf lebhaftes Interesse, wird aber vor allem als Regimekritik wahrgenommen. Obwohl sich das chinesische Regierungshandeln in den letzten Jahren beträchtlich gewandelt hat, wird dieses vereinfachende Feindbilddenken bis heute mancherorts kultiviert. Allerdings gehört dieses Konzept der Zeit des Kalten Krieges an und beruht auf unbedachten Urteilen über eine fremde Kultur. Dabei werden die tief greifenden Entwicklungen und Veränderungen, denen die chinesische Gesellschaft gegenwärtig unterworfen ist, kaum begriffen. Gefördert wird dieses Missverständnis allerdings auch durch den Widerspruch zwischen der offiziellen sozialistischen Staatsideologie und dem politischen und kulturellen Status quo des Landes, der aus dieser Situation entstandenen verwirrenden Komplexität und einer gesellschaftlichen Wirklichkeit von sehr unübersichtlicher und kaum einzuordnender Vielfalt.

Der Diskurs innerhalb des zeitgenössischen chinesischen Kunstbetriebs ist weitgehend von westlichen Vorbildern geprägt. Zugleich blickt die westliche Kunstszene – Galeristen, Sammler, Museumskuratoren, Kunstkritiker, Kulturfunktionäre und private Kunstliebhaber – ebenso neugierig wie irritiert auf die neue Kunst, die seit einiger Zeit in diesem fernen, mysteriösen orientalischen Reich entsteht. Da China sich jedoch aus westlicher Sicht so lange – in einem Zustand exotisch anmutender Andersartigkeit – von der Welt abgeschottet hatte, sind jene Kreise jedoch ausserstande, die chinesische Gegenwartskunst wirklich zu verstehen und zu begreifen, »was sich da eigentlich tut«. Ausstellungen dieser Kunst in den westlichen Ländern verraten daher meist ein recht einseitiges und oberflächliches Verständnis chinesischen Kunstschaffens und zeugen vor allem von einer gewissen Sensationsgier. Die Exponate, die bei solchen Gelegenheiten gezeigt werden, erinnern an Strandgut, das die See an einen in der Sonne leuchtenden Strand gespült hat, doch wer vermag schon zu ermessen, welche schrecklichen Katastrophen sich in den Tiefen jenes Ozeans ereignet haben? Viele der offiziellen oder inoffiziellen Projekte, die in den vergangenen Jahren im Rahmen des Kulturaustauschs zwischen Ost und West organisiert worden sind, waren vor allem blenderische, ja bedeutungslose »Events«, da die Veranstalter weder mit der Kultur noch mit der neueren chinesischen Geschichte vertraut waren und überdies vielfach massive Eigeninteressen verfolgten. Dabei wurde alles, was sich nicht mit gängigen Vorurteilen zur Deckung bringen liess, mit vereinfachenden politischen und ideologischen Interpretationen schlicht wegerklärt. Die Verantwortlichen verfolgten offensichtlich das Ziel, »Augenbrauen und Bart zugleich zu packen«, wie man bei uns sagt. Zugleich zelebrierten diese scheinheiligen Veranstaltungen ihre eigene »politische Korrektheit«, wobei die Auswahl der Exponate ausschliesslich durch westliche Kunststandards bestimmt wurde. Die unter solchen Umständen unvermeidlichen Fehldeutungen, die Vernarrtheit in jene Fehldeutungen und sogar noch die Vernarrtheit in »die Vernarrtheit in jene Fehldeutungen«, dies alles hat dazu geführt, dass sich die Interpretationen der zeitgenössischen chinesischen Kunst, mit denen wir es in diesem Zusammenhang zu tun hatten, nicht selten wie eine Farce ausnahmen. Das erinnerte bisweilen an »Wiesel, die Ratten gebären« – an einen fortschreitenden Prozess der Degeneration. Anders lassen sich die zahlreichen Schwierigkeiten, mit denen sich die chinesische Gegenwartskunst im internationalen Kulturbetrieb herumzuschlagen hat, kaum angemessen beschreiben. Gleichwohl ist unbestreitbar, dass sich diese Kunst ungeachtet der von der westlichen Kultur vorgegebenen Standards und Diskurse immer selbstbewusster