Experimentierfeld der Gegenwartskunst in China
Beijings Kunstviertel 798

Dissertation

zur Erlangung des Grades
der Doktorin der Philosophie an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Stefanie Thiedig

Hamburg, 2022

Gutachter·innen

Prof. Dr. Michael Friedrich

Prof. Dr. Juliane Noth (FU Berlin)

Disputation

Universität Hamburg, Asien-Afrika-Institut
6. Juli 2023

Eines von zahlreichen Logos des Kunstviertels 798, März 2019, Nachzeichnung.

Inhalt

Einleitung **5**
Gliederung 7
Quellenlage und Vorgehensweise 10
Umgang mit Begriffen 13
Technische Vorbemerkungen 15
Dank 16
Abkürzungen 17

Erster Teil – Einführung **19**

KAPITEL I **19**
Gegenwartskunst in China im historischen Kontext **19**
Kunsthistorischer Überblick **19**
1911: Ende der Kaiserzeit – Beginn der Moderne 20
1942: „Reden in Yan'an" – Beginn der „Roten Kunst" 23
1979: Öffnung China – Beginn der Gegenwartskunst 26
Kunstmarkt **34**
1992: Einstieg in den Kunstmarkt 35
2000er Jahre: Liberalisierung und Boom 38
2010er Jahre: Professionalisierung 43
Kunstpolitik **47**
1949: Mao Zedong – „Neues China" 48
1978: Deng Xiaoping – „Reform und Öffnung" 50
2012: Xi Jinping – „Neue Zeit" 56
„Rote Kunst" **59**

Zweiter Teil – Kunstviertel 798 ..... **71**

KAPITEL II **71**
Sevenstar Group 七星集团 **71**
Fabrikgeschichte des Kombinats 718, der Teilfabriken und von Sevenstar **76**
Geschichte des Kunstviertels 798 unter der Sevenstar Group **89**

KAPITEL III **103**
Galerien im Kunstviertel 798, 2002–2020 ..... **103**
Galerien: Auswertung **103**
Onlineportale 104
Datensätze 109
Galerienauswahl 114
Galerien: Register **117**
798 Space Gallery | 798 时态空间 (bis 2012) 117
Beijing Commune 北京公社 119
Boers-Li Gallery 博而励画廊 (seit 2020: Spurs Gallery 马刺画廊) 120
Faurschou Foundation 林冠艺术基金会 122
Galerie Urs Meile 麦勒画廊 124
Galleria Continua 常青画廊 125
Gallery Yang 杨画廊 (bis 2018) 127

Ginkgo Space 今格空间 ... 129
Hadrien de Montferrand Gallery 和维画廊 ... 130
Hive Center for Contemporary Art 蜂巢当代艺术中心 ... 132
Long March Space 长征空间 ... 134
M Woods 木木美术馆 ... 135
Magician Space 魔金石空间 ... 138
N3 Contemporary Art 三远当代艺术中心 ... 139
Pace Beijing 佩斯北京 (bis 2019) ... 140
Paris-Beijing Photo Gallery 巴黎·北京摄影空间 (bis 2012) ... 142
PIFO Gallery 偏锋画廊 ... 143
Platform China Contemporary Art Institute 站台中国当代艺术机构（北京） ... 145
Space Station 空间站 ... 146
Star Gallery 星空间 ... 148
Tang Contemporary Art Center 当代唐人艺术中心 ... 149
Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects 東京畫廊+北京東京藝術工程 ... 151
Ullens Center for Contemporary Art 尤伦斯当代艺术中心 ... 153
Whitebox Art Center 白盒子艺术馆 ... 155
Yan Club Arts Center 仁俱乐部艺术中心 (bis 2013) ... 156

Dritter Teil – Fallbeispiele ... **159**

KAPITEL IV ... **159**
Die Kunstzeitschrift *Yishu hui* 艺术汇 ... **159**
Formalien ... **164**
Impressum ... 164
Werbung ... 166
Aufbau ... 167
Inhalt ... **173**
Ein Beispiel ... 173
„Feature: Besondere Ausstellungen im Jahr 2015“ (*Yishu hui*: 1-2016) ... 183

KAPITEL V ... **207**
Ausstellung der Taikang Collection 2019: „China Landscape“ ... **207**
Taikang: Versicherung, Sammlung und Space ... **208**
„China Landscape 中国风景“ ... **215**
Material ... 216
Texte ... 224
Kuratorischer Einstieg ... 226
Erstes Stockwerk: Yan’an als Ausgangspunkt ... 231
Zweites Stockwerk: Zwischen „Rot“ und Gegenwart ... 233
Drittes Stockwerk: Form und Inhalt ... 237
Zeitleiste und Archivmaterial ... 241
Zusammenfassung ... 257
Werke ... 260
Bildbetrachtungen: Sektion 2.4 ... 266
Bildbetrachtungen: Auswahl ... 276
Schlussbetrachtung ... 287

Schlusswort ... **295**

Anhang 300
Anhang 1: Zhao und Li [ab 2010]: Überblick über die Geschichte der Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 300
Anhang 2: Karte des administrativen Gebietes des Kunstviertels 798 302
Anhang 3: Inhaltsverzeichnisse von Huang 2004 und Huang 2008 302
Anhang 4: Ausstellungen im Jahr 2003 im Künstler·innenviertel 798 305
Anhang 5: Medien für Kunst in China (Auswahl) 306
Anhang 6: Gesamtliste aller Galerien im Kunstviertel 798, 2002–2020 309
Anhang 7: Kunstmessen in China, Hongkong und Taiwan (Auswahl) 317
Anhang 8: Bi- und Triennalen in China (Auswahl) 319
Anhang 9: Werkverzeichnis der Ausstellung „China Landscape“ 320

Literatur 328

Zusammenfassung 356
Abstract 358
Eidesstattliche Erklärung 360

Anlage

Karte vom Kunstviertel 798

„*Das sind verdammt viele Immobilien.*
Ratsvorsitzender Wrightman Toomey, nachdem er vernommen hatte, daß es in der Verschleierten Dame schätzungsweise 200 Millionen bewohnbare Planeten gab.

Das Amt für Planetarische Vermessung und Astronomische Forschung war eine halbautonome Abteilung, die vom Zentralschatzamt und einem Heer privater Stiftungen finanziert wurde. Es wurde von einem Aufsichtsrat gelenkt, der sich aus den gemeinsamen Geldgebern und der akademischen Gemeinschaft zusammensetzte. Der Vorsitzende war ein politischer Beamter, der den Stiftungen, aber letztendlich auch dem Direktor selbst verantwortlich war. Was heißen soll, daß die Vermessung offiziell zwar eine wissenschaftliche Einrichtung war, aber auch sehr empfindlich auf politischen Druck reagierte.“

Jack McDevitt: Die Legende von Christopher Sims. 2000 [1989]: 553.

Einleitung

Zweihundert Millionen eigenständige Welten gibt es im Kunstviertel 798 in Beijing nicht, aber bereits ohne all die anderen Geschäfte und Restaurants sind vierhundert sehr viele Kunstgalerien, die von 2002 bis 2020 an einem einzigen Ort eröffneten. Eine ähnliche Analogie kann von McDevitts Amt zu den Akteur·innen im 798 gezogen werden. Das Kunstviertel 798 bietet auf den ersten Blick eine unübersichtliche Anzahl von Facetten, deren Dimensionen sich beim Betreten noch weiten. So ist dies auch auf den zweiten Blick, auf den wissenschaftlichen und den statistischen, auf den historischen und architektonischen. Die vorliegenden Daten und Belege sind häufig zweifelhaft. Aussagen widersprechen sich, sind manipuliert, geschönt, teils geheim und verschlossen, häufig subjektiv oder politisch motiviert. Die wissenschaftliche Basis ist beileibe nicht umfassend erschlossen und angesichts des Spektrums und der stetigen Veränderung des Kunstviertels unweigerlich unvollständig.

Wer sich mit Gegenwartskunst beschäftigt, wird vom Kunstviertel 798 in Beijing gehört haben und womöglich bereits dort gewesen sein. Das gilt paradigmatisch auch für eine Beschäftigung mit Tourismus oder mit der Konversion alter Fabrikanlagen, für die Umstrukturierung von Staatsbetrieben in China oder den dortigen Umgang von Staat und Kultur. Einerseits können hier zahlreiche spezielle und allgemeine Fragestellungen verhandelt werden, andererseits ist es aufgrund der unsystematischen Beschaffenheit allein des Ortes schwierig, Verallgemeinerungen aufzustellen. Es existiert viel diffuses Wissen über dieses Areal, das von den meisten als ehemalige Militärfabrik in Bauhausarchitektur beschrieben wird. Tatsächlich werden auf dem Gelände sogar heute noch Militärkomponenten hergestellt, um Bauhaus handelt es sich jedoch nicht. Die eigene Mythenbildung wurde und wird von den unterschiedlichen Akteur·innen teils gezielt vorangetrieben. Da Kunst in keinem eigenen, in sich geschlossenen System existiert, werden etliche andere Bereiche zumindest gestreift.

Kunst als kulturelle Praxis und der Kunstbetrieb als Teil gesellschaftlicher Systeme sind „in den seltensten Fällen frei von Hierarchien und Machtverhältnissen und wechselseitig miteinander verbunden“.[1] Kunst soll in dieser Arbeit als Möglichkeit verstanden werden, nicht nur von zweihundert Millionen, sondern jeglicher, unendlich vieler denkbarer Realitäten. Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit beruht auf einem mündlich überlieferten Gerücht, das nirgends direkt schriftlich fixiert wurde: Dass es sich beim Kunstviertel 798 um ein Experimentierfeld handelt, das dieser Ort bieten kann. Beijing weist mit kurzen Unterbrechungen seit über sieben Jahrhunderten als

[1] S. Beitin et al. 2022: 14.

politisches und kulturelles Zentrum Chinas einen Sonderstatus auf.[2] Mit Fokus auf die Kultur sind es Anfang des aktuellen Jahrtausends etwa die Reform des Kultursystems 2005 und ein Großereignis wie die Olympischen Spiele 2008.[3] Dass es sich beim Kunstviertel 798 um einen besonderen Ort, um einen Ort des Experimentierens handelt oder zumindest bis 2020 gehandelt hat, ein *shiyan jidi* 实验基地, wurde während der Beschäftigung mit diesem Thema immer deutlicher. Die Erzählungen, die über das 798 konstruiert werden, sind je nach Akteur·in unterschiedlich – nach Stadtregierung, Künstler·innen, Galerist·innen, ehemaligen Arbeiter·innen, Verwaltung. Alle können sich jedoch, so scheint es, auf das Experimentieren einigen, darauf, dass an diesem Ort Formate und Inhalte ausprobiert und getestet werden. Im Laufe der Zeit ist es hier sehr viel kommerzieller geworden und benötigt etwa seitens der Galerien ein ausreichend finanzielles Fundament, damit sich deren Betreiber·innen den Standort überhaupt leisten können. Doch auch dann wird experimentiert – und sei es nur, weil der Kunstmarkt weiter unersättlich nach jungen und frischen Positionen begehrt.[4]

Der Zeitraum, der hier insbesondere in Betracht gezogen wird, sind die Jahre von 2002 bis 2020. 2002 ist das Jahr der ersten Galerieeröffnung im Kunstviertel 798. Seitdem wurde das 798 immer stärker synonym mit dem Kunstgeschehen in China, alsbald mit Kommerz und Kreativindustrie. Bis 2020 wurden hier insgesamt vierhundert Galerien angesiedelt, und unbeeindruckt davon, dass Kulturinteressierte um 2005 den Kunstboom weltweit und vor allem auch der Gegenwartskunst in China mit der damit einhergehenden Kommerzialisierung zu kritisieren begannen, florierte das 798 im Wandel weiter. Selbst 2005, kurz bevor die Künstler·innen wegen der steigenden Mietpreise ausziehen und Galerien Platz machen mussten, aber ebenfalls kurz bevor sie 2006 das Viertel vor dem Abriss retteten. Wie allerorts zu dieser Zeit in China, geschah dies in hoher Betriebsamkeit. Die vorliegende Arbeit endet 2020 im ersten Jahr der Covid-19-Pandemie. Das öffentliche Leben in China begann im Frühsommer 2020 im Gegensatz beispielsweise zu dem in Deutschland wieder, und erneut wurden Ausstellungen eröffnet, weshalb das Jahr 2020 mitgerechnet wird. Doch seither und bis 2022 weiter anhaltend gelten verstärkt restriktive Maßnahmen, und die Kunstszene zieht sich vermehrt zurück. Aus der Sicht von 2022, dem Jahr der Abgabe dieser Arbeit und

[2] Vgl. Becker 2008 oder Samuels und Samuels 1989.

[3] Vor allem im Zuge der Debatte zur Entwicklung der Kreativindustrie ist Beijing seit 2003 Austragungsort international ausgerichteter Symposien, vgl. Keane 2009b: 82–85 und Chou 2012: 199. Auch die Olympischen Spiele 2008 brachten der Kulturszene in Beijing, seit die Stadt 2001 den Zuschlag erhalten hatte, einen Energieschub an Kreativität und Fördergeldern, was in zahlreichen Publikationen dieser Zeit wahrzunehmen ist.

[4] Laut Kunsttheoretiker Homi K. Bhabha haben bisher „der Kunstraum und der Kunstmarkt ihre Lust an der Fetischisierung dessen, was als neu und *en vogue* gilt, nicht ganz abgelegt“, s. Weiss 2022: 80. Dass Märkte nicht nur in diesen Extremen agieren, sondern Künstler·innen auch Freiheiten verschaffen, wird später etwa mit Blick auf die schwindende Abhängigkeit von Künstler·innenvereinigungen deutlich.

nach fast drei Jahren Pandemie mit erheblichen Einschränkungen in China, erscheint es schwierig, dem Kunstviertel weiter einen experimentellen Spielraum zuzuschreiben. Besonders erschwert wird dies, wenn man selbst nicht reisen und dem nachspüren kann, was man nur mehr dem Hörensagen entnimmt. Vom Kunstviertel 798 als Experimentierfeld, so heißt es auf Nachfragen, würde aktuell kaum noch gesprochen.

Im Jahr 2022, so scheint es nicht nur mit Blick auf China, ist alles von der Politik durchdrungen und wird von ihr bestimmt. Die Zeit vor der Pandemie war in China bereits seit Xi Jinping erneut hochpolitisch, und doch kann das Kunstviertel 798 zumindest bis 2020 und aus der Retrospektive als Experimentierfeld verstanden werden.

Gliederung

Der vorgenommenen Arbeit liegt eine Dreiteilung zugrunde. Diese besteht nach dem ersten Teil mit einer Einführung in die Gegenwartskunst in China aus zwei Hauptteilen: Zum einen geht es um die Entwicklung des Ortes von einer Industrieanlage zum Kunstviertel 798 und den dort ansässigen Galerien zwischen 2002 und 2020, und zum anderen um zwei im 798 situierte Fallbeispiele.

Der einführende erste Teil ist mit dem ersten Kapitel zur „Gegenwartskunst in China im historischen Kontext“ kursorisch vorangestellt, um als Hintergrund Einblick in die gegebenen Umstände der Kunstproduktion in der chinesischen Gesellschaft zu verschaffen. Dieser Teil ist als Abriss recht komprimiert und damit zwangsläufig auf den Versuch beschränkt, die jeweiligen Hauptstränge aufzuzeigen. Die ersten drei Unterkapitel behandeln den kunsthistorischen Überblick, den Kunstmarkt und die Kunstpolitik in China. Darauf aufbauend folgt das vierte Unterkapitel zur „Roten Kunst“, das für das Fallbeispiel in Kapitel fünf über die Ausstellung der Taikang-Sammlung relevant wird.

Der zweite Teil richtet mit den Kapiteln zwei und drei den Fokus auf die Standortbestimmung im Kunstviertel 798. Kapitel zwei, und entsprechend ist das Kapitel betitelt, behandelt die Verwaltung als Hauptakteurin des Kunstviertels, die „Sevenstar Group“. Im ersten Unterkapitel ist die Fabrikgeschichte des ehemaligen Kombinats bis zur Gründung der Sevenstar Group im Jahr 2000 geschildert. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits die ersten Künstler·innen eingezogen, und ein Künstler·innenviertel hatte sich zu entwickeln begonnen. Gravierende Konflikte gab es damals noch keine. Diese kamen auf, als der Abrissplan für 2005 näher rückte, der im Mittelpunkt des zweiten Unterkapitels über die Geschichte des Kunstviertels 798 steht. Zur besseren Übersicht ist Kapitel zwei mit eingerückten, der Ereignisgeschichte chronologisch folgenden Datumsangaben verfasst. Dazwischen stehen Einordnungen des Geschehens

mit weiterführenden Informationen. Es wurde soweit wie möglich versucht, die jeweiligen Perspektiven aller Akteur·innen zu verdeutlichen. Die teils umfangreichen Fußnoten entsprechen den Widersprüchen der Quellen.

Kapitel drei von Teil zwei stellt die Landschaft der „Galerien im Kunstviertel 798, 2002–2020“ dar. Dafür wurde eine Datenanalyse vorgenommen, die zunächst der Bewertung der Galerien für eine anschließende Auswahl dienen sollte. Tatsächlich stellte sich bei der Bearbeitung die zuvor subjektiv wahrgenommene, nun faktisch belegbare Bedeutung des Kunstviertels 798 für die Kunstszene in Beijing heraus: Knapp die Hälfte aller Ausstellungen in Beijing von 2002 bis 2020 fanden im 798 statt und noch einmal ein knappes Viertel in seiner unmittelbaren Umgebung. Auch die Boomzeit des Viertels von 2007 bis 2009 und weitere kleinere Hochphasen können mit diesen Daten nachvollzogen werden. Auf Grundlage dieser Analyse entstand ein Katalog, der alle ermittelbaren Galerien im Zeitraum von 2002 bis 2020 aufnimmt, insgesamt 399, die Liste findet sich im Anhang. Aus dieser Liste und ihren Daten wurden 25 Galerien ausgewählt, die im Anschluss an die Datenanalyse einzeln in einem Register vorgestellt sind.

Der zweite Teil dieser Arbeit kann als Grundlage zur Geschichte des Ortes und des Kunstviertels 798 verstanden werden und als Nachschlagewerk fungieren. Der dritte Teil nimmt sich zwei Fallbeispiele vor. Akteurin hinter beiden gewählten Beispielen ist die Sevenstar Group, in Kapitel vier zur Kunstzeitschrift *Yishu hui* zunächst für den Vertrieb, dann als Herausgeberin, in Kapitel fünf zur Sammlungsausstellung von Taikang als Gebäudeverwalterin. Eine beeindruckende Erkenntnis ist hier, dass die Sevenstar Group sowohl der Redaktion von *Yishu hui* als auch dem Team von Taikang freien Gestaltungsspielraum gewährt hat. Dies gilt in China natürlich immer innerhalb gewisser Rahmenbedingungen, aber da diese abgesehen von groben Parametern nicht eindeutig bestimmt sind, müssen sie interpretiert beziehungsweise muss die Möglichkeit für Interpretationen aktiv zugelassen werden. Beide Fallbeispiele sind, wie auch das übergeordnete Thema des Kunstviertels 798, weitläufig. Beide umfassen in Quantität und Qualität beachtliche Konvolute an Primärmaterial, aus denen je eigene Arbeiten hätten entstehen können. Insofern sind sie nicht erschöpfend behandelt und bieten vielleicht Optionen für folgende Beschäftigungen. Gewählt wurden genau diese beiden Beispiele, weil sie so eng mit der Sevenstar Group verbunden sind. Ohne die Verwaltung ist kaum etwas im Kunstviertel ausführbar, wie bei *Yishu hui* deutlich wird, aber selbst ohne ihr unausgesprochenes Gewähren wäre es unmöglich, wie bei der Taikang-Ausstellung.

In Kapitel vier, „Die Kunstzeitschrift *Yishu hui*“, werden zunächst ausführlich der organisatorische Hintergrund und der formale Aufbau der von 2012 bis 2018 erschie-

nenen Zeitschrift beschrieben. Dort wird die Anbindung an die Sevenstar Group deutlich. Der folgende Blick auf ein beispielhaft ausgewähltes Fokusthema hinterfragt, ob *Yishu hui* ein Sprachrohr der Gruppe beziehungsweise ihrer für Kultur zuständigen Tochterfirma 798 Culture war. Beleuchtet werden die Auswahl der im Interviewformat besprochenen Ausstellungen, der Bezug zum Kunstviertel 798 sowie Positionierung und Themen der Zeitschrift. Schon bald wurde offensichtlich, dass die Redakteur·innen keinerlei Kritik äußern, weder im Sinne einer Kunstkritik noch einer journalistischen. Sie sind empathisch und verfolgen eigene thematische Interessen, aber die inhaltliche Tiefe hängt von den Interviewten ab. Dennoch sind die dreizehn aufgenommenen Ausstellungen aus dem Beispiel alles andere als unkritisch. Sie behandeln Themen wie Tyrannei, die Omnipräsenz von Mao Zedong, Landflucht und die Ablehnung eindeutiger Wissensvermittlung. Zunächst wurden eine quantitative Analyse der in den Texten verwendeten Schlüsselwörter durchgeführt und als thematische Schwerpunkte „Methode, Gesellschaft und Erkenntnis“ ermittelt. Daraufhin sind die Ausstellungen einzeln dargestellt. Zur besseren Einordnung liefert die Einführung in das Kunstgeschehen in Kapitel eins den Hintergrund.

Kapitel fünf, „Ausstellung der Taikang Collection 2019: ‚China Landscape‘“, geht zunächst auf die private Versicherungsgesellschaft Taikang ein. Diese ist eng verbunden mit ihrem Gründer Chen Dongsheng, ebenfalls unter anderem Gründer des Kunstauktionshauses China Guardian. Die Ausstellung wurde von seinem Team des Taikang Space und für seine Unternehmenssammlung, die Taikang Collection, ausgerichtet. Die Ausstellung „China Landscape“ weist mit 70 Ausstellungswerken eine große Bandbreite an Arbeiten auf und ist von Taikang Space sorgfältig dokumentiert. Vordergründiges Thema der Ausstellung ist die dafür im ersten Teil dieser Arbeit in der Einführung beschriebene „Rote Kunst“. Es geht allenfalls nebenbei darum, der zumindest in der westlichen Kunstwelt weiterhin geläufigen Vorstellung etwas entgegenzuhalten, dass „Rote Kunst“ nur Propagadakunst sei. Dieser Standpunkt wird hier mit Vehemenz widerlegt und liefert auch insofern eine wichtige Erkenntnis für diejenigen, die sich darauf einlassen, die Werke lesen zu lernen.[5] In der Ausstellung „China Landscape“ ist diese Lesart bereits Grundvoraussetzung und wird nicht mehr infrage gestellt. Stattdessen wird für die Ausstellung zunächst behauptet, die „Rote Kunst“ in der Gegenwartskunst aufzeigen zu wollen – auch dies bewirkt sie. Je weiter man sich allerdings in die Analyse begibt, desto politischer wird der historische Kontext für die

[5] Diese Aussage ist angelehnt an Bernd Spyras Ansinnen mit seiner Arbeit zur chinesischen Nachrichtenfotografie: „Im Gegensatz zur verbreiteten Annahme, dass Propagandafotografie nicht die ‚Realität‘ widerspiegelt, zeigt diese Studie, dass die chinesische Nachrichtenfotografie die historische Realität sehr detailliert widerspiegelt, sofern man die in ihr verwendeten Formen zu lesen versteht.“, s. Spyra 2020: 268.

Gegenwart. Dargestellt wird der 1942 beschworene Geist von Yan'an der Unterordnung der Kunst unter die Politik. Für die Zeit der „Roten Kunst" heißt das: unter Mao Zedong; für die Gegenwart unter Xi Jinping: unter die Kommunistische Partei China. Von Mao zu Xi bedeutet das also, dass in der Gegenwart erneut ihr Anfang erscheint.

Jedem Kapitel und jedem Unterkapitel stehen Überblicksbemerkungen zur Einordnung voran und gelegentlich zusätzlich nach. Sollten sich Leser·innen in den häufig statistischen Beschreibungen der Formalien und Auswertungen zu verstricken drohen, sei ein Sprung zu den Bildbetrachtungen empfohlen.

Quellenlage und Vorgehensweise

Je näher sich ein Blick der Gegenwart zuwendet, desto dünner wird die akademische Ausgangslage. Im vorliegenden Fall ist die Fachliteratur für den einführenden ersten Teil zum Kunstgeschehen in China recht umfangreich vorhanden. In den Hauptteilen, in Teil zwei zum Kunstviertel 798 und Teil drei zu dort stattfindenden Fallbeispielen, sieht dies anders aus. Hier reicht Kapitel zwei zeitlich am weitesten zurück und beginnt mit der Fabrikgeschichte des Kombinats 718 im Jahr 1952. Anschließend wird die Geschichte des Kunstviertels 798 mit Beginn des Jahres 2000 besprochen. Für die Fabrikgeschichte liegt wenig Material vor, für die Geschichte des Kunstviertels existieren noch die meisten Studien, die auch immer wieder kurze Rückgriffe auf die Fabrikgeschichte vornehmen. Dieses Material weist jedoch zum einen und insbesondere in Bezug auf die Fabrikgeschichte Fragmente auf, die in späteren Studien oftmals wiederholt, aber nicht oder nur dem Hörensagen nach belegt werden (etwa, dass es sich um eine ehemalige Militärfabrik handelt) oder Widersprüche aufweisen (etwa, was die Größe des Areals betrifft). Zum anderen sind die Studien dem Umfang des Themas entsprechend aus bestimmten Perspektiven geschrieben. So entstanden im akademischen Umfeld Ende der 2000er, Anfang der 2010er Jahre etliche Artikel in der Urbanistik (in den Fachbereichen Urban Studies, Urban Planning, Stadtforschung und in weiteren verwandten) zur urbanen Governance und zur Entwicklung der Kultur- und Kreativindustrie.[6] Mindestens vier Dissertationen zum Kunstviertel 798 beschäftigen sich mit dem Urbanisierungsprozess.[7] Dazu kommen Studien zum Erhalt des Viertels, die

[6] Eine ganze Sonderausgabe zum Thema „Creative Industries and Innovation in China" liefert die Zeitschrift International Journal of Cultural Studies von 2006 (9/3), vgl. dort die Beiträge von Zhang Xiaoming, Desmond Hui, Lucy Montgomery und Terry Flew. Vgl. außerdem Currier 2008 und 2012, Hee et al. 2008, Kong 2009, Keane 2009a, 2009b und weitere, Chou 2012, Zielke und Waibel 2014, Zhang 2014, Hemels 2017 und andere.

[7] S. Sun 2010, Ren 2015 und Zheng 2020. Tang 2011 ist leider nur mit eingeschränktem Zugriff verfügbar.

teils im Auftrag entstanden sind. Diese Beiträge sind aus Sicht des Denkmalschutzes, der Stadtentwicklung oder des Tourismus geschrieben und enthalten etwa Vorschläge zur politischen Regulierung und Förderung von Kreativität.

Seit Ende der 2000er Jahre existiert einige relativ frühe Fachliteratur zum 798, die in späteren Aufsätzen regelmäßig zitiert wird.[8] Diese und auf diese aufbauende Arbeiten sind teilweise auch heute noch valide. Sie arbeiten meist mit Primärquellen etwa der Stadt Beijing (Stadtplanung, Bauministerium und andere) und basieren häufig auf ausgewählten Einzelgesprächen mit Protagonist·innen der Anfangszeit oder deren Erinnerungen an diese. Zwar sind diese Gespräche großteils als solche kenntlich gemacht und gelegentlich mit anderen abgeglichen, aber selten hinterfragt. Das scheint daran zu liegen, dass man froh war und ist, überhaupt Quellen zu finden. In akademischen Arbeiten, die Statistiken auswerten, wurden die Daten für diese meist von den Autor·innen selbst erhoben und etwa die Galerien im Kunstviertel 798 zu einem bestimmten Zeitpunkt gezählt. Es handelt sich in der Regel um unvollständige, sehr stichprobenhafte Daten, die wiederum meist auf Interviews beruhen, die mit einer kleinen Anzahl Akteur·innen durchgeführt wurden.[9] Diese Daten sollten anstatt als harte Fakten eher als Hinweise auf allgemeine Tendenzen verstanden werden. Bei der Gesamtlektüre dieser Literatur ergibt sich entsprechend ein Überblick, dessen Uneindeutigkeiten und gelegentliche Widersprüche einen in die diffuse Gemengelage zwischen den Akteur·innen vor Ort einführen.

All diese Quellen wurden in die vorliegende Arbeit natürlich einbezogen beziehungsweise diejenigen verworfen, die weder im Ansatz wissenschaftlichen Standards entsprechen noch in speziellen Details aufschlussreich sind. Aufgrund der schlanken Auswahl an Fachliteratur ist der zweite Teil mit Kapitel zwei und drei über das Kunstviertel 798 zur Grundlagenforschung geworden. Insbesondere für die Fabrikgeschichte konnten einige neue Quellen herangezogen werden, zum einen die Übersetzung Beijing Sevenstar 2017 und durch diese Arbeit zum anderen der Zugang zu weiteren Materialien. Für die Geschichte des Kunstviertels wird in der Sekundärliteratur häufig auf Artikel aus entweder Huang 2004 oder Huang 2008 verwiesen, kaum auf beide.[10] Bei Huang 2004 handelt es sich um eine als Appell verwendete Publikation zum Erhalt des Viertels, erschienen in Hongkong. Huang 2008 ist die überarbeitete Version von Huang 2004, sie erschien auf dem Festland und nach der 2006 erfolgten Zusage des Erhaltes des Viertels. Ein Abgleich der beiden Ausgaben scheint bislang nicht vorgenommen worden zu sein. Die Inhalte beider Publikationen wurden heraus-

[8] S. insbesondere Currier 2008 und Hee et al. 2008.
[9] So zum Beispiel bei Hui 2006 und Zhang 2019.
[10] Eine seltene Ausnahme ist Zheng 2020.

gearbeitet und dargestellt und sind im Anhang mit beiden Inhaltsverzeichnissen gelistet. Darüber hinaus basiert auch dieses Kapitel zwei auf Unterlagen und Materialien, die im weiteren Verlauf der Arbeit immer umfangreicher werden: auf ephemerer Literatur. Wenn das vorherige Material bereits häufig subjektiv ist, so ist das folgende zusätzlich flüchtig.[11] Es handelt sich entweder um gedruckte Publikationen, die nur für eine zeitlich begrenzte Verteilung gedacht waren, oder um Onlinematerial,[12] dass nicht selten nach ein paar Monaten bereits aus dem Netz genommen wurde. Bei nicht mehr existierenden Internetseiten wurden, wenn verfügbar, die vom Internet Archive gecrawlten Seiten angegeben. Dazu kommen zahlreiche Medienberichte, zuerst gedruckt erschienen und später online gestellt, sowie Beiträge aus den sozialen Medien, insbesondere von WeChat.[13] So sind in Kapitel zwei etwa etliche Webpräsenzen von Immobilienanbieter·innen aufgenommen. In Kapitel drei über die Galerien im Viertel ist die Lage noch einmal ephemerer. Für die vorstehende Auswertung der Galerien wurden Online-Datensätze von Plattformen verwendet, die sich stetig ändern und erweitern. Das anschließende Galerienregister wurde zunächst 2019 erstellt und basiert zum allergrößten Teil auf Onlinematerial der Galerien selbst oder externen Verweisen auf diese. Als dieses Register 2021 überarbeitet wurde, waren bereits ein gutes Drittel der Materialien nicht mehr online verfügbar. Die Fallbeispiele im dritten Teil, in den Kapiteln vier und fünf, beruhen auf Druckmaterialien, die von den Akteur·innen selbst zur Verfügung gestellt wurden. Sie können auf chinesischen Plattformen teilweise noch antiquarisch erstanden werden, sind ansonsten aber kaum, geschweige denn in Bibliotheken zugänglich. Für die dort besprochenen künstlerischen Beispielarbeiten wurde wiederum großteils Onlinematerial konsultiert. Ein Blick ins Literaturverzeichnis

---

[11] Ephemera, auch graue Literatur, flüchtiges oder einfach nur sonstiges Material genannt, ist „temporal, -ary, provisional, cursory, short-lived, deciduous, perishable, mortal, precarious, impermanent“. Es „escapes the normal channel of rule and bibliographical control“, es handelt sich normalerweise um „limited and specific circulation“ und ist „not intended to survive“, s. Makepeace 1985: Einleitung.

[12] Zum Umgang mit Internetmaterialien bietet Stockmann 2010 einen Ansatz, in dem es insbesondere um Datenmanagement und systematische, quantitative Inhaltsanalyse von Daten und ihre Verallgemeinerbarkeit geht sowie darum, aussagekräftige Stichproben zu sammeln und potenziellen Bias zu entgehen. Vgl. für einen weiteren Umgang mit und die Visualisierung von Onlinedatensätzen Manovich 2020, in dem er das medientheoretische Forschungsfeld der Cultural Analytics darlegt und computergestützte Kulturanalyse betreibt.

[13] WeChat wurde 2011 als Chatdienst vom Entwickler Tencent eingeführt, chinesisch *Weixin* 微信, Mikronachricht. Seitdem stetig wachsend, umfasst das Angebot alle täglichen Nutzdienste, etwa für Zahlfunktionen und Registrierungen (mehr unter http://open.wechat.com/, Stand: 1.10.2022). Dazu kommt der chronologisch laufende Nachrichtenstream „Moments“ (朋友圈), in dem jede/r privat posten kann – sichtbar ausschließlich für die eigenen freigegebenen Kontakte. Außerdem können sich Privatpersonen und nach chinesischem Recht tätige Firmen mit einem sogenannten öffentlichen Konto (公众号, anfangs 官方微信) registrieren, sie erhalten eine Subskriptionsnummer und die darunter veröffentlichten Beiträge (erlaubt ist ein Beitrag pro Tag) erscheinen nun nach Abonnement im Chatverlauf jeder Nutzerin und jedes Nutzers unter einer eigenen Kategorie, die von dort wiederum in die Moments verlinkt werden können. Der Zugriff ist vorwiegend für die Nutzung auf dem Smartphone ausgelegt.

mit den dort häufig angegebenen Links verdeutlicht, dass auf ein Gutteil des Materials online zugegriffen wurde.

Umgang mit Begriffen

Termini wie beispielsweise politische Schlagworte, bei denen es sich nicht um wissenschaftliche Begriffe handelt, stehen in der Regel in Anführungszeichen, da sie unterschiedliche Argumente und Positionen beinhalten, zum Beispiel gegen Marxismus-Leninismus, pro Konfuzianismus oder pro aufklärerische europäische Werke. Die Bezugspunkte bilden etwa Ästhetikdebatten der 1980er Jahre.

Einige politische Schlagworte können im Deutschen synonym verwendet werden, zum Beispiel meinen *shiqi* 时期 und *shidai* 时代 im Deutschen beide Zeitalter, Epoche, Zeitabschnitt und Periode, sind im Chinesischen aber an Devisen etwa von Deng Xiaoping und Xi Jinping gebunden. Auf diese und ähnliche Schlagworte wird an gegebener Stelle eingegangen. Weitere politische Schlagworte sind allgemein bekannter. So werden etwa die „Reform- und Öffnungspolitik“, kurz auch: Öffnung, die Deng Xiaoping Ende der 1970er Jahre einleitete, oder die „Große Proletarische Kulturrevolution“, kurz: Kulturrevolution, von 1966 bis 1976 unter Mao Zedong, bei erstmaliger Nennung in Lang- und Kurzfassung sowie mit chinesischen Zeichen wiedergegeben. Da sich diese Termini im Deutschen seit langem durchgesetzt haben, werden sie im weiteren Verlauf nicht mit Anführungszeichen markiert. Die Kurzformen, die auch im westlichen Sprachgebrauch verwendet werden, folgen vermehrt dem chinesischen, wo besonders staatlich eingesetzte Termini häufig lang sind und deshalb abgekürzt werden (von politischen Schlagworten wie *wenge*, Kulturrevolution, und *kaifang*, Öffnung, zu Eigennamen wie *Yangmei*, Kunstakademie in Beijing, CAFA, und *Guomei*, Nationale Kunstakademie in Hangzhou, CAA).

Begriffe wie Sozialistischer Realismus, Pop Art und ähnliche sind bereits etabliert und stehen deshalb nicht in Anführungszeichen. Bei der „Roten Kunst“ handelt es sich um keinen wissenschaftlich etablierten Begriff, weshalb er in Anführungszeichen verwendet wird.

Dazu kommen ein paar weitere Termini, die vorab kurzer Einordnung bedürfen. So ist zum Beispiel mit „Westen“ pragmatisch grob gefasst der „demokratische Westen“ gemeint.[14] Besonders betrifft dies aber die Begriffe der Kunst der Moderne und der Gegenwart, die im chinesischen Diskurs anders belegt sind.

[14] Vgl. Koch 2016: 12.

Zwar wird auf einer Bedeutungsebene und dem westlichen Kunstverständnis entsprechend heute ebenfalls von *xiandai yishu* 现代艺术 für den Beginn der Kunst der Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts und von *dangdai yishu* 当代艺术 für die Gegenwartskunst gesprochen. Dies gilt auch für die Kunst in China ab Ende der Kaiserzeit 1911 als Abwendung von der Tradition, und diesem Verständnis folgt das Unterkapitel zum kunsthistorischen Überblick in Kapitel eins. Die Gegenwartskunst in China wird zeitlich in der Regel ab Ende der Kulturrevolution angesetzt. Innerhalb dessen wird die chinesische Gegenwartskunst jedoch erneut unterteilt in „*xiandai yishu*“ für die „moderne Kunst“ von 1979 bis 1989 und in „*dangdai yishu*“ für die „zeitgenössische Kunst“ seit Anfang der 1990er Jahre bis heute.[15] So betitelt der Kunstkritiker Lü Peng seine Abhandlung über die Kunst von 1979 bis 1989 mit „*xiandai*“, modern (中国现代艺术史), und die beiden folgenden über die Kunst von 1990 bis 1999 und von 2000 bis 2010 mit „*dangdai*“, gegenwärtig (中国当代艺术史).[16] Künstler·innen hatten sich in den 1980er Jahren noch vermehrt als Kollektive verstanden, und während Kollektive in den Provinzen zuvor eher lokal und ihrem Selbstverständnis nach avantgardistisch oder experimentell aktiv waren, blieb die Kunstszene in Beijing traditionell auf offizielle und akademische Kunst ausgerichtet.[17] Diese Situation öffnete sich mit Beginn der 1990er Jahre. Künstler·innen aus allen Teilen des Landes strebten nach Beijing, wo sie besonders in den 1990ern zu „unabhängigen Künstler·innen“ (独立艺术家) wurden, zu Gegenwartskünstler·innen.[18] Der hier verwendete Begriff der Gegenwartskunst in China folgt der chinesischen Einordnung.

In dieser Arbeit wurde der Begriff „Akteur·in“ für Personen, Gruppen und Unternehmungen gewählt, die zumeist in einem Netzwerk agieren oder in eines eingebunden sind, etwa in das des Kunstbetriebes. Akteur·innen beziehen nicht-menschliche, nicht-individuelle Entitäten mit ein, beispielsweise die Sevenstar Group.[19] Dieser als neutraler verstandene Begriff wurde in Abgrenzung zu „Agent·in“ gewählt, die eine Agenda voraussetzen.

---

[15] Vgl. Wu 2014: 126.
[16] S. Lü und Yi 1992, Lü 2000 und 2014.
[17] Offizielle und akademische Kunst meinte in den 1980er Jahren besonders die Malerei im Stil des Sozialistischen Realismus, also die „Rote Kunst“, und traditionelle Tuschemalerei, also *guohua*, nationale Malerei, mehr dazu in Kapitel eins.
[18] S. Wu 2014: 128.
[19] Vgl. die „Actor-Network Theory“ in Latour 1996. S. ebd.: 373: „The key point is that every entity, including the self, society, nature, every relation, every action, can be understood as a ‘choice’ or a ‘selection’ of finer and finer embranchments going from abstract structure – actants – to concrete ones – actors.“ Dies gilt auch in Abgrenzung zum erzähltheoretischen Aktantenmodell von Greimas 1971.

Technische Vorbemerkungen

In der vorliegenden Arbeit wird von „dem“ oder „im“ statt „in“ 798 gesprochen, weil dabei „das Kunstviertel“ beziehungsweise anfangs „das Künstler·innenviertel“ stets mitgedacht ist.

Chinesische Termini werden im Text durch die phonetische Umschrift *Hanyu pinyin* kursiv wiedergegeben, wenn von einem Interesse für eine nicht-chinesischsprachige Leser·innenschaft ausgegangen wird. Ansonsten sind chinesische Bezeichnungen in Kurzzeichen und Übersetzung wiedergegeben. Bei Namensgebungen werden andere Umschriftensysteme verwendet, wenn diese von den Akteur·innen so verwendet werden (etwa Cai Guo-Qiang statt Cai Guoqiang). Langzeichen werden dann verwendet, wenn sie von den Akteur·innen selbst verwendet sind. Sollten sich Bezeichnungen inklusive ihrer Abkürzungen bereits auf Englisch etabliert haben, werden diese in Englisch wiedergegeben.

Bei den abgebildeten Diagrammen und der Karte des Kunstviertels 798 handelt es sich um eigene Darstellungen.[20] Die Karte findet sich als separates A1-Faltblatt in der Anlage.

Separat zu und unabhängig von dieser Arbeit wird den Gutachter·innen als USB-Stick ein elektronisches Speichermedium mit den wichtigsten Materialien vorgelegt. Der USB-Stick wird nicht vom Prüfungsamt angenommen, da bislang ausschließlich Druckmaterialien eingereicht werden können, und ist laut Prüfungsordnung bei der Disputation nur im Abgleich mit der Druckfassung zu verwenden, er enthält: die „Geschichte des Staatlichen Kombinats 718“ (Beijing Sevenstar 2017, für Kapitel zwei), die Exceltabelle mit den Daten zur Auswertung der Galerien (für Kapitel drei), den Ausstellungskatalog „China Landscape“ (Tang 2019, für Kapitel fünf) sowie die Karte vom Kunstviertel 798 und natürlich die gesamte vorliegende Arbeit, um die digitale Suchfunktion und das Klicken von Links zu ermöglichen. Die zusätzlichen Materialien sowie die PDFs der Webseiten können auf Nachfrage von der Autorin dieser Arbeit gern zur Verfügung gestellt werden.

[20] Der Dank für die Skalierung des Titelblatts der Druckfassung der vorliegenden Arbeit gilt Frederik Foert, Wien im Oktober 2022.

Dank

Nach meinem Magisterstudium habe ich über zehn Jahre in Beijing gelebt und mich bei meiner Rückkehr seit 2018 für diese Arbeit entschieden. Während der Zeit in China und danach sah ich mich aus Deutschland immer wieder, und im Laufe von Xi Jinpings Herrschaft weiter zunehmend, mit Zweifeln gegenüber China konfrontiert – gemeint war und ist stets die Politik, die allzu häufig sehr vereinfacht durch den medialen Trichter rezipiert wurde und wird. Es ist unmöglich, die politischen Umstände in einem restriktiven System auszublenden. Es ist andererseits für ein restriktives System genauso unmöglich, alle Stimmen gleichzuschalten. Gerade auch aufgrund des gegenwärtigen Zustands sich stetig verstärkender staatlicher Abschottung in China und der Skepsis im Umgang mit dieser Situation in Deutschland halten Kulturvermittler·innen wie ich einen fortwährenden Austausch für unbedingt relevant, um den vorhandenen Stimmen aus ihrer Sicht Gehör zu verschaffen.

Mein erster und größter Dank gilt Professor Dr. Michael Friedrich, für seine Geduld und für seine gelegentliche Ungeduld, vor allem aber für die umfänglichen Entknotungen. Außerdem danke ich sehr herzlich Professorin Dr. Juliane Noth, die sich bereit erklärt hat, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Ich danke zahlreichen Gesprächspartner·innen im Kunstviertel 798, für Einblicke in den organisatorischen Hintergrund speziell Han Xuezhi 韩学智, Xu Yong 徐勇 und Shi Bing 石兵. Für Hilfestellungen bei Materialbeschaffungen danke ich Bai Jing 白晶 für die Materialien von *Yishu hui* und Li Jia 李佳 für die Taikang-Materialien. Bei der Max Weber Stiftung bedanke ich mich für ein Reisestipendium im Frühjahr 2019, das sich für Materialsammlungen und Ausstellungsbesichtigungen für diese Studie als entscheidend erwiesen hat.

Ich bedanke mich immer wieder und immer besonders bei Xie Kaijin 解开缙, in den letzten drei Jahren auch für ihre Updates aus China. Mein Dank gilt allen meinen Freund·innen in China, die ich kaum abwarten kann, endlich wiederzusehen. Ich danke Leonie Weidel für ihre Durchsichten der Arbeit in etlichen Stadien, Eva Lüdi Kong für die Gespräche und Wortwälzungen, Katharina Schneider-Roos für ihren Weitblick. Für ihre langjährigen Freundschaften danke ich Charlotte Hirsch Morbey, Alice Dittmar, Christina Sadeler, Julia Odenstein und Brigitte Neumann sowie für neue Freundschaften meinen Kommiliton·innen Zhao Wei 赵为, Lukas Witt, Bernd Spyra, Stefan Christ, Marie Schierhorn und Xu Duo 许多. Ohne die Gespräche mit ihnen würde ich mich noch mehr im Kreise drehen. Ein besonderer Dank gebührt meinen Eltern Gabriele und Klaus-Georg Thiedig, vor allem für die wunderbaren Residenzen.

Abkürzungen

BEZ, Beijing Electronic Zone 北京电子城, Elektronikstadt Beijing

CAA, China Academy of Art 中国美术学院, kurz: 国美, Nationale Kunstakademie in Hangzhou

CAA, China Artists Association 中国美术家协会, kurz: 美协, chinesische Künstler·innenvereinigung

CAFA, China Academy of Fine Arts 中央美术学院美术馆, kurz: 央美, Zentrale Kunstakademie in Beijing

CETC, China Electronic Technology Group Corporation 中国电子科技集团有限公司, kurz: 中国电科

DIAF, Dashanzi International Art Festival 北京大山子国际艺术节, 2004–2006 im Kunstviertel 798

NAMoC, National Art Museum of China 中国美术馆, Beijing

RMB, Renminbi 人民币, chinesische Währung

Erster Teil – Einführung

KAPITEL I
Gegenwartskunst in China im historischen Kontext

Um die Gegenwartskunst in China als Hintergrund für das Kunstviertel 798 in ihren historischen Kontext zu setzen, sind in diesem einführenden Kapitel vier grundlegende Aspekte skizziert: erstens der kunsthistorische Überblick seit der chinesischen Moderne ab Mitte des 19. Jahrhunderts, zweitens der zeitgenössische Kunstmarkt, der mit westlichem Einfluss 1992 beginnt, und drittens die Kunstpolitik der Volksrepublik China seit ihrer Gründung 1949. Der vierte Teil behandelt die Hauptströmung der Kunst unter Mao Zedong, den Sozialistischen Realismus, die sogenannte „Rote Kunst“, und fungiert als Grundlage für die Ausstellungsbesprechung in Kapitel fünf. Alle vier Abschnitte führen in die Gegenwart und sind eng mit der Politik verbunden. Es folgt ein Schnelldurchgang durch die Zeit, bei dem gelegentliche Wiederholungen unvermeidbar sind, die vielleicht aber die Verstrickungen verdeutlichen. Die chronologisch gegliederten Ausführungen sind um thematische Exkurse ergänzt – etwa Biennalen, Zensur und Kunsterziehung. Die ausgewählten Personen, Stilrichtungen, historischen Ereignisse und die genannten und abgebildeten Kunstwerke dienen als Beispiele.

Kunsthistorischer Überblick

1911: Ende der Kaiserzeit – Beginn der Moderne
1942: „Reden in Yan’an“ – Beginn der „Roten Kunst“
1979: Öffnung China – Beginn der Gegenwartskunst

Das 20. Jahrhundert steht in China politisch, gesellschaftlich und damit künstlerisch ganz im Zeichen des wiederholten Neubeginns. Die Kunst wird dabei in den Dienst der Neuerschaffung des Landes gestellt: Ab 1911 soll sie das Land retten, ab 1942 wird sie politisch vereinnahmt, und seit 1979 soll sie befreit werden. Die Jahresdaten markieren den jeweiligen Beginn und zeigen die Entwicklungen, die zum Verständnis der Gegenwartskunst notwendig sind. 1911 markiert den Systemwechsel vom Kaiserreich zur Republikzeit. Dieser Umbruch mündet nach dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg (1937–1945) und dem anschließendem Bürgerkrieg zwischen Kommunist·innen und Nationalist·innen 1949 in der Volksrepublik China. Seitdem unterlagen Kunst und Li-

teratur den ideologischen Paradigmen, die Mao Zedong (1893–1976) in seinen „Reden in Yan'an" 1942 verkündet hatte und die erst nach seinem Tod und dem Ende der Kul-turrevolution 1976 gelockert und durchbrochen wurden. Chinas Öffnung unter Deng Xiaoping (1904–1997) führte 1979 schließlich zur Entwicklung der Gegenwartskunst.

1911: Ende der Kaiserzeit – Beginn der Moderne

Mitte des 19. Jahrhunderts begann der Niedergang des chinesischen Kaiserreichs. In den beiden Opiumkriegen (1839–1842, 1856–1860) und dem Taiping-Aufstand (1851–1864) musste sich die Qing-Regierung externen und internen Gegnern stellen.[21] Kunst und Weltsicht waren bis dahin noch größtenteils auf China und die chinesische Tradition ausgerichtet. Trotz kleinerer Veränderungen in der Malerei, wie etwa das Einbeziehen von Fliegen, Mäusen und Kohlköpfen als Alltagsthemen bei Qi Baishi 齐白石 (1864–1957) oder ein gröberer Pinselstrich bei Huang Binhong 黄宾虹 (1864–1955), entsprach die gängige Sichtweise weiterhin dem Standard der Literatenmalerei.

Mit den traditionellen Konzepten sah man sich als gescheitert. Um die Jahrhundertwende kündigte sich bereits die Vereinnahmung der Kunst durch die Politik an, die für das 20. Jahrhundert prägend werden sollte. Noch geschah dies allerdings von unten nach oben: Anfangs waren es Intellektuelle, die die Kunst als Sprachrohr politischer Veränderung nutzten und damit „das Land vor dem Untergang […] retten" wollten.[22] Wie später in den 1980er Jahren war dies eine Zeit aufgeheizter Diskussionen, in denen es insbesondere um die Frage ging, ob Tradition grundsätzlich als überholt abzulehnen war oder ob und wie sie reformiert werden sollte.[23] Es ging um die Frage nach Reform oder Revolution.

Viele Student·innen und Intellektuelle zog es für Perspektivwechsel nach Japan, nach dem Ersten Weltkrieg und der Bewegung des Vierten Mai (五四运动, 1917–1921) vermehrt auch nach Europa. Westliche Kunsttheorien, die Idee der Kunstgeschichte, das System der Bildenden Künste, die Mittel und Techniken des Realismus und Naturalismus wurden seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert rezipiert und Anfang des 20. Jahrhunderts dann auch weidlich adaptiert. Dieser Zeitraum wird als „Chinas Weg in die Moderne" bezeichnet.[24]

---

[21] Mehr zu den Vorläufern der Moderne Mitte des 19. Jahrhunderts in Geschichte, Politik und Gesellschaft s. Christ 2021.
[22] S. Zhu o. J.
[23] Vgl. den Untertitel von Cahill und Tsao 1995: „Rejecting, Reshaping or Replacing the Tradition?"
[24] S. Spence 2001: Buchtitel. Vgl. für die institutionelle Auseinandersetzung mit westlicher Kunstgeschichtsschreibung seit Anfang des 20. Jahrhunderts Guo 2010.

Um sich von der feudalen Vergangenheit zu befreien, wollte man die Kunst der gesamten Bevölkerung zugänglich machen. Auf der Suche nach einer neuen Sprache wurde westliche Ölmalerei als lebendigere und freiere Ausdrucksform entdeckt. Sie galt als realistischer und objektiver, und damit als wissenschaftlicher.[25] Wichtige Vertreter sind Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), der in seinen Ölbildern den westlichen Realismus mit chinesischer Pinselführung kombinierte, Lin Fengmian 林风眠 (1900–1991), der in seinen Landschaftsbildern die chinesische Perspektive und den europäischen Expressionismus ineinanderfließen ließ, und Jiang Zhaohe 蒋兆和 (1904–1986), der in seiner Figurenmalerei den harschen Alltag beschreibt, wofür er das westliche Chiaroscuro, die Hell-Dunkel-Malerei, besser geeignet sah als die traditionellen Umrisslinien der Porträtmalerei. Bedeutsam war auch die von Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) initiierte Holzschnittbewegung (木刻运动), die sich Szenen aus dem Alltag der Unterschicht annahm, um die breiten Massen zu erreichen. Nach ihren Studienaufenthalten im Ausland waren diese zumeist männlichen Künstler, wie viele ihrer Zeitgenoss·innen, am Aufbau des Bildungswesens beteiligt. Geprägt vom demokratischen Erneuerungsgeist der Bewegung des Vierten Mai, traten sie für die Verbindung von Kunst mit der gesellschaftlichen Realität sozialer Bedürfnisse ein.

In den 1930ern entwickelte sich die linksgerichtete Kunstszene (左翼美术),[26] mit der sich „in der chinesischen Diskurswelt eine neue marxistische Aufklärung“ verbreitete.[27] Aus den theoretischen Diskussionen sollten allerdings bald ideologische Richtlinien werden.

[25] S. Cahill und Tsao 1995: 8.
[26] Vgl. Lü 2007: 288–315.
[27] S. Li 2011: 82.

Beispielarbeiten[28]

Abb. 1: (Links) Qi Baishi 齐白石: 丝瓜草虫 [Gräser und Insekten mit Luffa-Kürbis]. Ca. 70x40cm, Farbe auf Papier, o. J., ca. 1930er Jahre.
(Mitte) Huang Binhong 黄宾虹: 焦墨山水轴 [Landschaftsrolle in jiaomo, trockener Tusche]. 89,9x 40,7cm, Tusche auf Papier, o. J., ca. 1930er Jahre. Aus der Sammlung des Zhejiang Art Museum 浙江美术馆.
(Rechts) Lin Fengmian 林风眠: 孤舟归雁 [Das einsame Boot kehrt zu den Wildgänsen zurück]. 55x25,5cm, Tusche auf Papier, 1938.

Abb. 2: (Links) Xu Beihong 徐悲鸿: Sound of a Flute 萧声. 79,5x38cm, Öl auf Leinwand, 1926. Aus der Sammlung des Xu Beihong Memorial Museum 徐悲鴻紀念館.
(Mitte) Jiang Zhaohe 蒋兆和: 老乞妇 [Die Bettlerin]. 95x53cm, Tusche auf Papierrolle, o. J., publiziert 1942.
(Rechts) Li Hua 李桦 (1907–1994): Refugees 难民. O. Maß, Holzschnitt, ca. 1939.

[28] Quellen: Qi Baishi: https://paimai.jd.com/102379901, Huang Binhong: https://kulturgut.blogger.de/stories/2415485/, Lin Fengmian: http://www.artnet.com/artists/lin-fengmian/guzhouguiyan-oO0xCkiyu2hgZiQB68jFnQ2, Xu Beihong: https://beihongchinaarts.com/figure5/, Jiang Zhaohe: https://www.sohu.com/a/274362252_683095, alle Stand: 1.10.2022; Li Hua: Sullivan 2018: 299.

1942: „Reden in Yan'an" – Beginn der „Roten Kunst"

Mao Zedongs 1942 gehaltene „Reden bei der Aussprache in Yan'an über Literatur und Kunst 在延安文艺座谈会上的讲话" (kurz: Reden in Yan'an 讲话) forderten „die Einheit von Politik und Kunst, die Einheit von Inhalt und Form".[29] Bis 1949 ist in der Kunst noch viel vom Elend der damaligen Gegenwart zu sehen, Flucht- und Kampfszenen sind allgegenwärtig. Seit Gründung der Volksrepublik China 1949, die in China bis heute als „Befreiung" (解放) bezeichnet wird, leuchten die Bilder. Die Anfangsjahre waren großteils von Enthusiasmus begleitet, getragen von der Hoffnung auf einen Aufschwung im Neuanfang. So waren auch die Künstler·innen bereitwillig dabei, „dem Volk zu dienen" (为人民服务) und am Aufbau des „Neuen China" (新中国) mitzuwirken.

Von der westlichen realistischen Malerei wurde besonders der Sozialistische Realismus adaptiert. Dieser kam als „marxistische Kunsttheorie" über die Sowjetunion nach China und mündete in der „‚maoistischen' Kunsttheorie".[30] Kunst und Künstler·innen wurden in ihrem Sinne reformiert und hatten der Politik zu dienen, Kunst wurde zur Staatskunst. Nach der vielseitig genutzten Kritikmöglichkeit der „Hundert-Blumen-Kampagne" (百花运动, 1956–1957) wurden die Leitlinien der „Reden in Yan'an" ab 1958 endgültig umgesetzt: „Mao Zedong's thoughts had absolute predominance in the orientation of artistic creations".[31] Von nun an war die „Rote Kunst" (红色艺术) repräsentativ für das Neue China, weshalb sie auch „Kunst des Neuen China" (新中国艺术) genannt wird.[32]

Besonders die Zeit nach 1958 war geprägt von Massenkampagnen und Reformen, von Klassenkampf und Landverschickungen. Kritik, Selbstkritik und Denunziation waren an der Tagesordnung, und Mao rief mit dem „Großen Sprung nach vorn" (大跃进, 1958–1960) zur „permanenten Revolution" auf. Viele Künstler·innen, die aus dem Ausland zurückgekommen waren, litten unter der totalen Kontrolle der Partei und unter der ausschließlichen Gültigkeit des sowjetischen Sozialistische Realismus in der Kunst.[33] Nunmehr wurde häufig in offiziellem Auftrag gearbeitet, neben Reliefs aus Stein und Bronze in Tusche auf Papier und in Öl auf Leinwand. Es entstanden Propagandaposter sowie Stiche und Kalenderblätter mit politischen Inhalten. Themen waren der land-

[29] S. Mao 1969: 357.
[30] S. Li 2011: 82.
[31] S. Zou 2002: Vorwort.
[32] S. zum Aufkommen des Realismus, des Proletarischen Realismus, des Sozialistischen Realismus und nach dem Zerwürfnis mit der Sowjetunion 1960 die Umbenennung in die „Verbindung von Revolutionärem Realismus und Revolutionärer Romantik", heute meist „Rote Kunst" genannt, das vierte Unterkapitel dieser Einführung.
[33] S. Sullivan 2018: 300.

wirtschaftliche und technische Aufbau des Landes, Massen und Massenveranstaltungen, kämpferische Szenen und kraftvolle Körper. Stärke war das allgemeine Kredo, die Bilder zeigten Held·innen und Held·innentaten und immer wieder Mao Zedong. All dies wurde während der Kulturrevolution (1966–1976) ins Extrem getrieben, als Maos Frau Jiang Qing (1914–1991) die „Diktatur […] der Kunst und der Literatur" übernahm.[34]

Zum Dasein sozialistischer Revolutionär·innen gehörte es, von den Arbeiter·innen, Bäuerinnen und Bauern und Soldat·innen zu lernen. Entsprechend entstanden viele künstlerische Arbeiten in Gruppen, oft sind nicht einmal die Namen der Künstler·innen bekannt. Unabhängige Stile konnten sich kaum entwickeln. Zwar gab es immer wieder kurze Momente der Toleranz, doch wer diese nutzte, hatte im Folgenden meist mit Konsequenzen zu rechnen. Zusätzlich waren jede und jeder willkürlichen Angriffen ausgesetzt. Insofern ist tatsächlich von einer ganzen Künstler·innengeneration in „Rot" zu sprechen.

Wu Zuoren 吴作人 (1908–1997) malte in den Horizont seiner Blumenfelder Industrieanlagen, Ai Zhongxin 艾中信 (1915–2003) brachte dem Sozialistischer Realismus weitere chinesische Formalia bei. Exemplarische Werke sind Dong Xiwens 董希文 (1914–1973) „The Founding of the Nation 开国大典" von 1953 mit später folgenden personellen Änderungen, Liu Chunhuas 刘春华 (*1944) „Chairman Mao Goes to Anyuan 毛主席去安源" von 1967, Chen Yifeis 陈逸飞 (1946–2005) und Wei Jingshans 魏景山 (*1943) „蒋家王朝的覆灭 [Der Untergang der Jiang-Dynastie]" von 1977 und Xu Baozhongs 许宝中 (*1937) „Comrades in Arms 战友" von 1977.

Die Kulturrevolution wird in China offiziell als Tragödie bewertet,[35] nicht aber das System der Kommunistischen Partei und der Volksrepublik, das bis heute in Kraft ist. Dass die „Rote Kunst" und ihre Künstler·innen nicht nur als Zeitdokumente beachtenswert sind und prägende Spuren hinterlassen haben, sondern auch einen künstlerischen Eigenwert aufweisen, wird von chinesischer Seite hervorgehoben und zunehmend auch von westlicher gewürdigt.[36] Nach der Kulturrevolution musste man sich zunächst allerdings von der „Roten Kunst" befreien. Eine detailliertere Betrachtung der „Roten Kunst" findet sich im vierten Unterkapitel dieser Einführung.

[34] S. Gernet 1997: 651.
[35] Vgl. Leese 2016: 108–112, beziehungsweise als „zehn Jahre Unruhen" (十年动乱), s. Jiang 2010: 11.
[36] Vgl. Tang 2019 und Shao 1995.

Beispielarbeiten[37]

Abb. 3: (Links) Wu Zuoren 吴作人: The Yellow Blooms on the Battlefield Smell Sweeter 战地黄花分外香. 118x175,5cm, Öl auf Leinwand, 1977. Aus der Sammlung der Taikang Collection 泰康收藏.
(Rechts) Ai Zhongxin 艾中信: 山岗 [Hügel]. 44x60cm, Öl auf Leinwand, 1956.

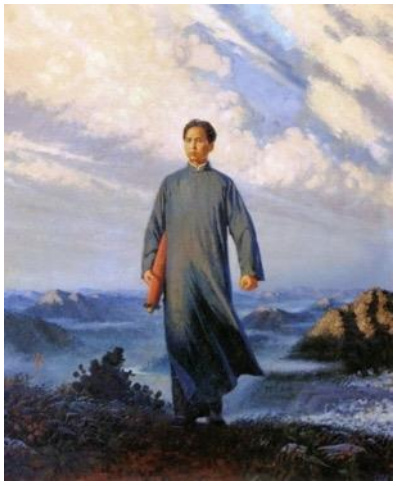


Abb. 4: (Links) Dong Xiwen 董希文: Founding of the Nation 开国大典. 230x405cm, Öl auf Leinwand, 1952.
(Rechts) Liu Chunhua 刘春华: Chairman Mao Goes to Anyuan 毛主席去安源. 220x180cm, Öl auf Leinwand, 1967.

Abb. 5: (Links) Chen Yifei 陈逸飞 und Wei Jingshan 魏景山: 蒋家王朝的覆灭 [Der Untergang der Jiang-Dynastie]. 335x460cm, Öl auf Leinwand, 1977. Aus der Sammlung des Museum of the Chinese Revolutionary Army 中国人民革命军事博物馆.
(Rechts) Xu Baozhong 许宝中: Comrades in Arms 战友. 99x172,5cm, Öl auf Leinwand, 1977.

---

[37] Quellen: Wu Zuoren: Tang 2019: 274f, Ai Zhongxin: http://www.artnet.com/artists/ai-zhongxin/shangang-RHW8WFypl7Gwm73gPAHMJA2, Dong Xiwen: https://www.meipian.cn/1vj0rtb3, Liu Chunhua: https://www.researchgate.net/figure/Liu-Hunhua-Chairman-Mao-Goes-to-Anyuan-1967-Oil-on-canvas-220-x-180-cm-China_fig5_307791625, Chen Yifei und Wei Jingshan: http://www.jb.mil.cn/gcww/yspjs/yh/201705/t20170531_24239.html und Xu Baozhong: https://chineseposters.net/posters/d25-13.php, alle Stand: 1.10.2022.

1979: Öffnung China – Beginn der Gegenwartskunst

Mit dem Tod Mao Zedongs 1976 endete die Kulturrevolution, Jiang Qing und ihre Viererbande wurden verhaftet und Deng Xiaoping initiierte 1978 seine Politik der „Reform- und Öffnung“ (改革开放). Damit wurde das gesamte Land von der jahrzehntelangen Isolation befreit. Wirtschaftliche Unabhängigkeit wurde möglich, die Kontrollen lockerten sich, Kunstschulen wurden wieder geöffnet. Junge Intellektuelle und Künstler·innen, die keine reguläre Schulbildung genossen hatten und auch ohne Verbindung zur traditionellen chinesischen Kultur waren, zeigten nun einen großen Wissensdurst . Das sogenannte „Kulturfieber“ (文化热) brach aus, weshalb man vom „Beijinger Frühling“ (北京之春, um 1980) spricht. Alles, was man an Kunstkatalogen und in Übersetzungen an philosophischen Texten (von Schopenhauer, Nietzsche, Sartre)[38] in die Finger bekam, wurde meist autodidaktisch und häufig willkürlich absorbiert. Nach dem „omnipresent revolutionary realism“ waren die Künstler·innen „exposed to a dazzling diversity“.[39] Auch jetzt wurde die Kunst zunächst erneut „als Aufklärungsmittel zur Rettung der Gesellschaft“ verstanden.[40] Die Idee, „dem Volk zu dienen“, war noch ebenso präsent wie der kollektivistische Charakter.

Erste Künstler·innengruppen bildeten sich. Die No Name Group 无名画会 existierte bereits während der Kulturrevolution.[41] Die Stars Group 星星画会 veranstaltete 1979 am Zaun der Nationalgalerie in Beijing (heute: National Art Museum of China, NAMoC, 中国美术馆) und im anliegenden Park die erste Ausstellung. Diese und die anschließende Ausstellung 1980, die beiden „Star Art Exhibitions 星星美展“, werden in der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung allgemein als Beginn der chinesischen Gegenwartskunst verstanden.[42] Die erste Ausstellung 1979 wurde zwei Tage nach Beginn verboten, vermittelte durch die zahlreichen Besucher·innen aber doch, wie begierig die Bevölkerung neue Eindrücke aufnahm, ermüdet von den ständig sich wiederholenden Motiven der Kulturrevolution. Zu sehen gab es eine lebendige Zusammensetzung westlicher Stilrichtungen, etwa surrealistischer und abstrakter Arbeiten, mit denen die Künstler·innen sich und die Kunst neu ausprobierten. Hervorgehoben werden von dieser Ausstellung meist einzig Wang Kepings 王克平 (*1949) Holzarbeiten, insbesondere „Idol 偶像“ von 1978–1979, die ironischen Darstellung einer Buddhafigur mit dem Gesicht von Mao Zedong.[43] Zeitgleich (1979–1981) beschäftigte sich

[38] Die Aufzählung folgt Lü und Yi 1992: 4 und geht dort weiter mit Freud, Jung, Camus und Eliot.
[39] S. Lu 2010: 175.
[40] S. Sabine Wang 2010: 20.
[41] Vgl. Wang 2009, Noth 2012 und Shen und Andrews 2011.
[42] Vgl. Jiang 2021: 8f, 169f.
[43] Vgl. Leduc 2018: 21.

die ältere Generation mit der Desillusionierung nach der Kulturrevolution,[44] bekannt geworden unter dem Namen „Narbenkunst“ (伤痕艺术). Im Anschluss (1980–1985) wurden unter dem Namen „Heimatkunst“ (乡土美术, englisch: Native Soil Art) Werke wie Luo Zhonglis 罗中立 (*1948) „Father 父亲“ von 1980 und Chen Danqings 陈丹青 (*1953) „Tibetan Series 西藏组画“ von 1980 über diese Zeit hinaus berühmt.[45] In realistischer Tradition zeigen sie die Mühsal der einfachen Bevölkerung und der Minderheiten in ihren gegerbten Gesichtern.[46]

Es kam von offizieller Seite, die noch aus der alten Garde bestand, immer wieder zu Rückgriffen auf kulturrevolutionäre Praktiken, etwa in Form von ideologischen Kampagnen und Aufforderungen zur Denunziation. Als 1984 die staatliche Ausstellung „The Sixth National Fine Arts Exhibition 第 6 届全国美术作品展览“ in der Nationalgalerie (NAMoC) in Beijing ihren Fokus auf „[p]ure aestheticism and academic art“ legte, „charged with negating the Cultural Revolution“,[47] lehnten sich die Künstler·innen auf. Es entstand die Bewegung „’85 New Wave | ’85 新潮“.[48] Im ganzen Land fanden sich junge Künstler·innen zusammen, debattierten mit großer Leidenschaft über allgemeine Kulturthemen, das menschliche Schicksal und die Natur der Kunst. Sie gründeten Zeitschriften und versuchten allerorts, Ausstellungen aufzustellen. „It represented the most vibrant, most creative face of this massive social transformation [der Reformpolitik]“[49] als Gegengewicht gegen die überkommene Ästhetik der Kulturrevolution. Die 85er-Bewegung richtete sich auch gegen die inzwischen als akademisch geltenden „Narbenkunst“ und „Heimatkunst“. Nach einer weiteren staatlichen Kampagne 1987 folgte ein Zeitfenster, in dem relativ frei agiert werden konnte.[50] Im Februar 1989 wurde die wichtigste Ausstellung des Jahrzehnts offiziell genehmigt: „China/Avant-Garde 中国现代艺术展“ (kurz: ’89 大展) war jahrelang vorbereitet worden und konnte schließlich, unabhängig kuratiert, in der Nationalgalerie stattfinden.[51] Diese Ausstellung wurde in den 1980er Jahre als „Avantgardekunst 前卫艺术“ bezeichnet und in den 1990ern als „Experimentalkunst 实验美术“.[52] Seit 2000 gilt sie allgemein als Gründungsausstellung der Gegenwartskunst in China, und deren über 180 teilnehmende Künstler·innen als ihre Wegbereiter·innen. Etliche von ihnen erhielten in den 2000er

[44] Nach Hammer 2005: 41.
[45] Vgl. Wu 2010: 19–29.
[46] Es geht um Fragen nach der „Wahrheit“ (真实) und nach dem „Fluss des Lebens“ (生活流, englisch: live stream), also dem realen und direkten Einfluss auf das Leben, beides Ausdrücke früherer Realismusdebatten, vgl. Zou 2002: 159–163, 165–176 sowie Wu 2010: 19–29.
[47] S. Fei 2007: 12.
[48] Vgl. für das Schlagwort der „Bewegung“ (运动) Wu 2014: 92 und Wu 2011: 397.
[49] S. Fei 2007: 11.
[50] Vgl. ebd.: 12.
[51] Vgl. für Zeitdokumente Wu und Wang 2010: 113–132 und für einen Überblick auf Deutsch Koch 2016: 134–141.
[52] Vgl. Wu 2000: 11.

Jahren offizielle Posten in den Akademien und Kunstinstitutionen. 1989 allerdings war die Ausstellung ein Schock, und sie war auch so gemeint. Neben Malerei und Skulptur wurden Installationen und Konzeptkunst ausgestellt und Performances abgehalten – allesamt äußerst kritisch oder formal neuartig. Performancekunst war den Behörden bisher noch „tendenziell unbekannt“ und durfte im Anschluss nicht mehr offiziell stattfinden.[53] „China/Avant-Garde“ wurde vorübergehend geschlossen, nachdem die Künstlerin Xiao Lu 肖鲁 (*1962) noch am ersten Tag zwei Pistolenschüsse auf ihre und Tang Songs 唐宋 (*1960) Installation „Dialogue 对话“ von 1989 abfeuerte. In zwei nachgebauten Telefonzellen waren ein Mann und eine Frau in Rückenansicht gemalt, beide telefonierten, dazwischen war ein Spiegel angebracht, mit einem weiteren Telefon auf einem Sockel, dessen Hörer herunterhing und „offensichtlich kommunikative Schwierigkeiten symbolisierte“.[54] Der erste Pistolenschuss fiel auf den Spiegel, der zweite auf eine der beiden Zellen.

Beispielarbeiten[55]

Abb. 6: (Links) Luo Zhongli 罗中立: Father 父亲. 227x154cm, Öl auf Leinwand, 1980. Aus der Sammlung des NAMoC 中国美术馆. (Vgl. in Kapitel fünf Abb. 64.)
(Rechts) Chen Danqing 陈丹青: Tibetan Series: Herder 西藏组画：牧羊人. Ca. 75x50cm, Öl auf Leinwand, 1980.

[53] S. Koch 2016: 140.
[54] Köppel-Yang nach Koch 2016: 140.
[55] Quellen: Luo Zhongli: http://www.namoc.org/zsjs/gczp/cpjxs/201304/t20130416_219258.htm, Chen Danqing: https://www.chinadaily.com.cn/a/202105/11/WS6099f31da31024ad0babd2f3.html, Wang Keping: https://www.researchgate.net/figure/Wang-Keping-Idol-1978-79-Copyright-by-the-artist_fig4_307731527, alle Stand: 1.10.2022, Xiao Lu und Tang Song: Shu Yang, in: Schneider-Roos und Thiedig 2010: 91.

Abb. 7: (Links) Wang Keping 王克平: Idol 偶像. 67x40x15cm, Birkenholz, 1978–1979.
(Rechts) Xiao Lu 肖鲁 und Tang Song 唐宋: Dialogue: Shooting Incident 对话：枪击事件. „China/Avant-Garde“, 5.2.1989, Nationalgalerie (heute: NAMoC), Beijing, 240x270x90cm, Performance, Installation, 1989. (Vgl. in Kapitel fünf Abb. 71.)

Kurz darauf „zogen sich die Künstler ins Privatleben zurück“[56] oder gingen ins Ausland. Denn mit dem Tian’anmen-Massaker am 4. Juni 1989, nur ein paar Monate nach der Ausstellung, kam die Ernüchterung und Chinas kulturelle Öffnung wurde harsch und schlagartig beendet. Die „Neue Welle“ war vorbei, Desillusion und Zynismus machten sich breit. Nun wiederum der 85er-Bewegung und ihren Gruppenansätzen entgegen, ging es im Anschluss um die Frage individueller Positionierung. Es ging gegen die Autorität des Publikums, gegen Mao Zedongs „Das Volk und nur das Volk ist die Triebkraft, die die Weltgeschichte macht.“[57] Die Künstler·innen zogen sich in Künstler·innenkommunen zurück, in Beijing zunächst in den Alten Sommerpalast Yuanmingyuan und ins East Village 北京东村, ab Mitte der 1990er Jahre nach Songzhuang und später, Ende der 1990er, dann ins 798. Dort fanden Performances und Aktionskunst statt, häufig als Body-Art, und Fotografie wurde durch die Dokumentation dieser Aktionen vermehrt als Kunstform wahrgenommen. Bei den Maler·innen setzten sich nach Tian’anmen Stile durch, die als Zynischer Realismus (玩世现实主义) und Politische Pop Art (整治波普艺术) bekannt wurden. Eine weitere wichtige Ausstellung war die, einmalig stattgefundene, Guangzhou Biennale 1992.[58] Ansonsten eröffneten statt im Inland nun vermehrt die ersten internationalen Ausstellungen chinesischer Gegenwartskunst: 1989 im Pariser Centre Pompidou, 1993 dann in Berlin, Hongkong und Venedig, „es schien sich geradezu ein Wettlauf um die Sensation der Entdeckung dieser neuen, bislang unbekannten Seite der chinesischen Kultur anzubahnen“.[59] Im Hin-

[56] S. Sabine Wang 2010: 20.
[57] S. Mao 1969: 241 und Wu 2014: 99.
[58] „Guangzhou · The First 1990s Biennial Art Fair (The Oil Painting Section) 广州·首届九十年代艺术双年展（油画部分）“, kuratiert von: Lü Peng 吕澎, mit 350 teilnehmenden Künstler·innen, 20.–28.10.1992, im Central Hotel, Guangzhou, vgl. Peggy Wang 2010: 105–126.
[59] S. Haus der Kulturen 1993: 8.

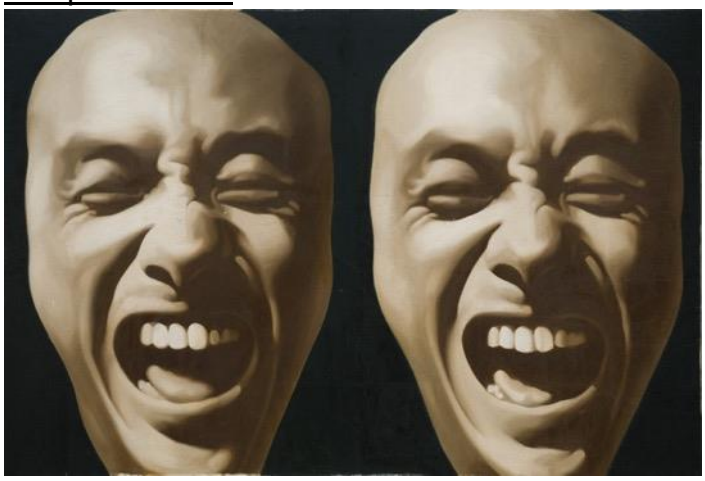
blick auf die Künstler·innenwahl späterer internationaler Ausstellungen attestiert Koch einen „entscheidenden Einfluss der frühen Ausstellungen im Kanonisierungsprozess“.[60]

Einige der bekanntesten Namen sind: Geng Jianyi 耿建翌 (1962–2017), mit seinen frenetisch lachenden Gesichtern, Zhang Xiaogang 张晓刚 (*1958), mit seinen Familienporträts, die von einer feinen roten Linie als Symbol der Blutsverwandtschaft durchzogen sind, Wang Guangyi 王广义 (*1957), mit seiner Pop Art etwa der gerasterten Mao-Porträts, Yu Youhan 余友涵 (*1943), mit seinen Pop Art-Werken des blumengemusterten Mao Zedong in bekannten Posen, und Xing Danwen 邢丹文 (*1967), die aus der Dokumentarfotografie in die Kunstfotografie wechselte. Die, allesamt männlichen, Kuratoren und Kunstkritiker der ersten Stunde sind: Wu Hung 巫鸿 (*1945), Li Xianting 栗宪庭 (*1949), Gao Minglu 高名潞 (*1949), Fei Dawei 费大为 (*1954) und Hou Hanru 侯瀚如 (*1963). Außer Li Xianting gingen sie nach 1989 ins Ausland. In den 1990ern begannen auch die ersten Sammler·innen ein Auge auf die chinesische Kunstszene zu werfen. Allen voran war der damalige Schweizer Botschafter Uli Sigg (*1946), der zunächst als Geschäftsmann nach China kam und 1980 das erste Joint Venture eines westlichen Konzerns in China gegründet hatte. Seitdem inspizierte er zunächst über Bildmaterial die lokale Kunst und besuchte vermehrt in den 1990er Jahren private Studios, bis er 1995 sein erstes chinesisches Kunstwerk erwarb.[61]

Während die Künstler·innen noch dabei waren, mit „Guerillataktiken“ eine „alternative […] Gegenkultur“ zu schaffen,[62] sich zu einer gut vernetzten Gemeinschaft formierten und in Garagen und Wohnungen mit neuen Ausstellungsmöglichkeiten experimentierten,[63] wurde nach den formalen Fragen der 1980er nun die Frage der Identität wichtig. Es ging um Minderheiten, Umwelt und Städtebau. Dazu konzentrierte man sich aufgrund des international wachsenden Interesses am westlichen Kunstgeschmack „on works that prioritize socially and politically charged subject matter […] that feeds into a kind of collective imagination of a Chinese society“.[64]

[60] S. Koch 2016: 685.
[61] Vgl. Koch 2016: 329–353 und Schreiber 2015.
[62] S. Sabine Wang 2010: 21.
[63] S. Wu 2000: 17.
[64] S. Lu 2010: 175f.

Beispielarbeiten[65]



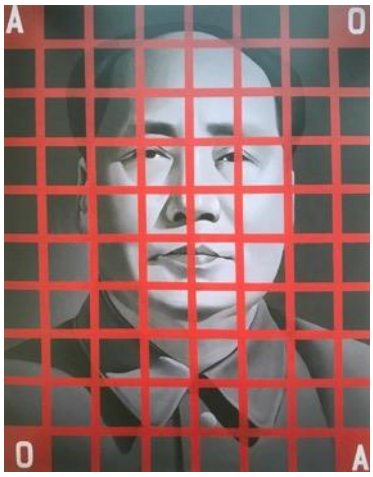


Abb. 8: (Links) Geng Jianyi 耿建翌: The Second State 第二状态. 130x196cm, Öl auf Leinwand, 1987.
(Rechts) Wang Guangyi 王广义: 无题 [Ohne Titel]. 150x130cm, Öl auf Leinwand, 1986.

Abb. 9: Zhang Xiaogang 张晓刚: Bloodline – Big Family: Family Portrait 血缘—大家庭：全家福. 100x130cm, Öl auf Leinwand, 1995.

Abb. 10: (Links) Yu Youhan 余友涵: On the Tian'anmen Tower 在天安门城楼上. Ca. 131x160cm, Akryl auf Leinwand, 1990.
(Rechts) Xing Danwen 邢丹文: Urban Fiction 都市演绎. 241,8x170cm, o. A., 2004.

---

[65] Quellen: Geng Jianyi: https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/simpleWork.htm?workId=4549, Stand: 1.10.2022, Wang Guangyi: Fibicher und Frehner 2005: 69, Zhang Xiaogang: Tang 2019: 175; Yu Youhan, dessen Werk in Wu 2014: 156 „Mao out of Focus" heißt, wurde mit dem Titel „On the Tian'anmen Tower" aus Jiang 2021: 12f aufgenommen, basierend auf dem Chinesischen aus Yu 2016: Band 2, S. 22, der Dank für diesen Hinweis gilt Shan Xueping 单学萍 von ShanghART Gallery vom 27.8.2022, s. https://www.wikiart.org/de/yu-youhan/mao-2008, Stand: 1.10.2022; Xing Danwen: http://www.danwen.com/web/works/uf/, Stand: 18.6.2020.

Ende der 1990er Jahre entstanden die ersten Galerien, und der Kunstmarkt begann sich zu bilden. „State tolerance towards contemporary creativity was first demonstrated in its public support of the 2000 Shanghai Biennale“.[66] Die Shanghai Biennale wurde 1996 erstmals, ab 2000 dann mit internationalen Künstler·innen, von der Stadtregierung Shanghai organisiert. Die neue chinesische Kunstszene begann, auch offizielle Anerkennung zu erlangen. China wurde 2001 in die Welthandelsorganisation (WTO) aufgenommen und betrat damit die Bühne der Weltwirtschaft. Mit dem Boom der chinesischen Gegenwartskunst ab 2004, 2005, „the label of Chinese art became extremely crucial“, ernüchtert formuliert: „Chinese contemporary art was simply a souvenir one had to have to showcase one’s international lifestyle“.[67] Vermehrt öffneten neue Galerien, es wurden Biennalen ins Leben gerufen, internationale Künstler·innen und Kurator·innen eingeladen – der Kunsthandel begann zu florieren. Es entstanden Kunstviertel mit professionellen Ausstellungsräumen wie in Beijing 798 und Caochangdi oder in Shanghai M50, die eine „Plattform für die Öffentlichkeit“ boten.[68] Mit dem 11. Fünfjahresplan der Regierung (2006–2010) wurde „Softpower“ als „sanfte Macht“ eingeführt und die Kulturindustrie offiziell als Wirtschaftszweig hervorgehoben. Im selben Jahr hielt Sotheby’s in New York erstmals eine Auktion chinesischer Gegenwartskunst ab und erzielte mit einem Werk aus Zhang Xiaogangs Serie „Bloodlines“ die Rekordsumme von fast einer Million Dollar. Der Optimismus war gigantisch, die von nun an angefertigten Produktionen wurden es ebenfalls. Viele Künstler·innen arbeiteten jetzt in riesigen Ateliers und teils mit Heerscharen von Handwerker·innen. Man schwamm auf einer Welle der Begeisterung, die zunächst bis zur Weltwirtschaftskrise 2008 anhielt. „Unser Streben nach einer demokratischen Gesellschaft, unser Erinnern und Nachdenken über nationales Leid und geistigen Schmerz hatten sich bereits allmählich in Vergnügungen aufgelöst, in eine Art ‚Karneval für alle‘“.[69]

Kritik dieser Art kam vermehrt auf. Ihre Tendenz verstärkt sich bis heute und steht im Einklang mit dem weltweiten Tenor unter den Schlagwörtern Internationalisierung und Globalisierung, Kunstmarkt und Biennalen. Die Bedrohung für die Gegenwartskunst in China schien nicht mehr direkt von der Regierung auszugehen, sondern von der Marktwirtschaft, die von der Regierung gefördert wurde. Der Drahtseilakt zwischen der Unabhängigkeit der Kunst und dem eigenen Standpunkt in der Konsumgesellschaft war in vollem Gange – wie bereits zum Ende der Kaiserzeit und in den 1980er Jahren gemischt mit der Frage nach *guohua* 国画 oder *xihua* 西画, traditioneller chinesischer oder westlicher Malerei. Künstler·innen kehrten aus dem Ausland zurück,

[66] Smith 2008: 22.
[67] S. Lu 2010: 173.
[68] S. Sabine Wang 2010: 23.
[69] Zhu 2013: Vorwort.

Akademien wurden toleranter und offener, Film und Video fanden als Medienkunst Anerkennung, und die staatliche Kulturförderung erstmals auch experimenteller Kunst begann.

Staatspräsident Hu Jintao (*1942) rief 2007 die „Harmonische Gesellschaft“ (和谐社会) aus, was bestmögliches Glück für die größtmögliche Anzahl der Bevölkerung bedeuten sollte. 2008 wurde ein Jahr gestärkter nationaler Selbstwahrnehmung. Obwohl die Olympischen Spiele sehr abgeriegelt verliefen, war man stolz, auf der internationalen Bühne präsent zu sein. Alsbald schien es nicht mehr wichtig, dass sich die westlichen Sammler·innen aufgrund der Finanzkrise zurückgezogen hatten, da nun vor allem vom Inland aus investiert wurde. Der allgemeinen Erwartung, chinesische Künstler·innen würden nach dem Rückzug der westlichen Sammler·innen vom Geldstrom ablassen und sich auf sich selbst besinnen, begegneten die Künstler·innen mit Abwendung von der Pop Art und vermehrter Hinwendung zur Tusche- und Landschaftsmalerei.

Die unmittelbare Gegenwart ist stets am schwierigsten zu fassen. Offensichtlich ist jedoch seit der Machtübernahme Xi Jinpings (*1953) im Jahr 2012 und in verstärktem Ausmaß seit seiner Ausrufung einer „Neuen Zeit“ (新时代) 2017 wieder ein neues Zeitalter angebrochen. Der Anfang des 21. Jahrhunderts erscheint von dieser Perspektive aus betrachtet relativ entspannt und gemäßigt. Während seit 2013 die Art Basel Hong Kong floriert, seit 2014 chinesische Sammler·innen Privatmuseen zu eröffnen begannen, fingen internationale Galerien bereits vor der Covid-19-Pandemie 2020 an, sich nach anderen Standorten außerhalb Chinas umzusehen. Die Listen aller Werke mussten bereits zuvor vor jeder ausländisch beteiligten sowie staatlichen Ausstellung zur offiziellen Überprüfung eingereicht werden. Inzwischen laufen etwa im Kunstviertel 798 Verwaltungsangestellte durch jegliche Ausstellungsräume, die immer wieder die Abnahme bestimmter Werke einfordern. In den Grundsätzen sind die zensierten Themenbereiche gleichgeblieben, keine Politik, kein Sex, keine Gewalt, doch sie werden nun strikt angewendet.

Xi Jinpings Aufräummaßnahmen des teils weiterhin als chaotisch und unzuverlässig verstandenen Gesellschaftssystems werden allgemein eher gutgeheißen, man ist jedoch nicht nur in Intellektuellenkreisen über die rigorosen Mittel der Umsetzung schockiert. Als etwa die Stadtregierung Beijing Ende 2017 ein Feuer im südlichen Wanderarbeiter·innenviertel Daxing nutzte, um das gesamte Viertel abzureißen, ging ein Aufschrei durch die sozialen Medien.[70] In der Kunst scheinen häufiger Ausdruckstanz und Abstraktion für subtilere, den Zensor·innen unverständlichere Zwischentöne genutzt

[70] Vgl. Phillips 2017.

zu werden. Darüber hinaus scheint eine Ästhetisierung stattzufinden, und geschmackvolle, aber nicht sonderlich tiefgründige Arbeiten scheinen sich zu mehren. Doch zumindest bis vor der Coronapandemie im Jahr 2020 gab es immer wieder auch gesellschaftlich spannende Positionen, wie in den beiden Fallbeispielen in den Kapiteln vier und fünf aus dem Kunstviertel 798 dargestellt.

Kunstmarkt

1992: Einstieg in den Kunstmarkt
2000er Jahre: Liberalisierung und Boom
2010er Jahre: Professionalisierung

Kunst wird von Geld, vom Markt, von Sammler·innen, von Ausstellungen wichtiger Institutionen, von Politik und Ideologien, von Richtungen und Trends, von Kritiken und Medien bestimmt – revidiert, marginalisiert oder glorifiziert und immer wieder neu bewertet. Der Kunstmarkt begann Mitte der 2000er Jahre global zu explodieren, seitdem ist Kunst ohne ihn weniger denn je denkbar. Es folgt der Blick auf den modernen Kunstmarkt in China als ökonomischer Trichter, als Instrument zwischen Liberalisierung und Vereinnahmung der Künstler·innen und ihrer wachsenden Anzahl von Agent·innen. Gemäß der Gepflogenheiten im internationalen Kunstmarkt sind im Folgenden einheitlich US-Dollarbeträge angegeben.

Mit der Reform- und Öffnungspolitik Deng Xiaopings 1978 änderte sich für den Kunstmarkt in China zunächst wenig. Bis 1992 konnte jegliche Art von Kunst offiziell ausschließlich über staatliche Antiquitätenläden verkauft werden, inoffiziell wurde Gegenwartskunst, wenn überhaupt, von den Künstler·innen direkt veräußert. Die Käufer·innenschaft kam in beiden Fällen zum Großteil bis weit in die 2000er Jahre hinein nicht aus dem Inland. Anfang der 1990er eröffneten die ersten Galerien und Auktionshäuser, vermehrt ab 2000. 2004, 2005 begann der Boom der chinesischen Gegenwartskunst, und die auch im Westen von 2005 bis 2008 als „Jahre der Gier“[71] bekannte Blütezeit des Kunstmarktes euphorisierte die internationale Kunstwelt. Die Finanzkrise von 2008 brachte dem chinesischen Kunstmarkt nur eine kurzfristige leichte Flaute. Zwar stiegen viele der ausländischen und vor allem westlichen Sammler·innen aus, dafür übernahmen aber die chinesischen Sammler·innen den nationalen Markt und betraten vermehrt auch die internationale Bühne. 2011 überholte der chinesische

[71] S. Munder und Wuggening 2012: 8 und vgl. Thornton 2010.

Kunstauktionsmarkt erstmals den der USA an erster Stelle. Weltweit ist seit 2019 ein leichter wirtschaftlicher Rückgang zu verzeichnen, der auch mit dem Wirtschaftskonflikt zwischen China und den USA in Zusammenhang steht. Wie sich die Coronapandemie seit 2020 auswirken wird, wird noch zu ermessen sein.

Die rasante Entwicklung der letzten Jahrzehnte in China wird allerorts hervorgehoben, und mit ihr die Umwandlung vom Sozialismus zum Kapitalismus, dem sogenannten Sozialismus mit chinesischen Charakteristika.[72] Die Bezeichnung stammt von Deng Xiaoping und wird bis heute von Xi Jinping weitergeführt. Mit der obersten Prämisse des „Machterhalt[s …] der Parteiherrschaft“[73] bedeutet das in einem autoritären System offensichtlich einen Top-down-Ansatz. In China wird Top-down allerdings häufig mit der Möglichkeit einer „Entscheidungsautonomie“ oder auch „Verhandlungsstruktur“[74] innerhalb der einzelnen hierarchischen Ebenen implementiert: Die Richtlinien werden von oben zunächst teils vage formuliert und bieten damit unten Interpretationsoffenheit zum Ausprobieren, ob und wie etwas funktionieren könnte. Dies gilt natürlich immer mit der Option, von oben jederzeit Gegenmaßnahmen ergreifen zu können.[75] Bis hinein in die Anfangszeiten Xi Jinpings heißt das: „the ongoing reorganization of culture was never clearly designed“.[76]

1992: Einstieg in den Kunstmarkt

Nach zunächst provisorischen Regularien von 1950 waren Privatunternehmen ab 1956 offiziell verboten worden. Kunstwerke durften damals ausschließlich über staatliche Antiquitätenläden (国有文物商店) verkauft werden, die für die Bewertung und anschließende Veräußerung zuständig waren. Ab 1960 wurden Kriterien veranschlagt, die den Export der bis zum Jahr 1795 entstandenen Werken komplett und jenen bis 1911 teilweise verboten.[77] Mit Werken mittlerer und minderer Qualität wurden vor allem durch ausländische Reisende Devisen ins Land geholt, damals insbesondere von Reisegruppen aus Taiwan, Hongkong, Japan und Singapur. Diese wurden dann häufig um ein Vielfaches etwa in Hongkong weiterverkauft.

Nach Mao Zedongs Tod 1976 bis in die späten 1980er Jahre mangelte es den meisten chinesischen Künstler·innen, die ohne Unterstützung der Künstler·innenvereinigung tätig waren, selbst an den grundlegenden Mitteln für ihre Arbeit.[78] Lü führt

[72] Vgl. Brown 2018: 75.
[73] S. Breslin 2003: 154.
[74] S. Schubert 2016: 176.
[75] Vgl. Laclau 2000.
[76] S. Kraus 2004: x.
[77] S. Zhou 2017.
[78] Vgl. Lü 2012: 119.

aus, dass für die Ausstellung „China/Avant-Garde“ 1989 im heutigen Nationalmuseum Sponsor·innengelder aus der freien Wirtschaft gesammelt werden mussten. Bezeichnender ist fast noch, dass für diese Ausstellung jede/r Künstler·in 100 RMB beizutragen hatte, damals etwa ein Monatsgehalt.[79] Allerdings waren sich sowohl die Veranstalter·innen als auch die Künstler·innen bewusst, dass diese erste wichtige offizielle Ausstellung Ruhm einbringen würde und damit, zumindest auf langfristige Sicht, auch Geld. So wurde die Ausstellung wegen ihres Spagats zwischen Politik und Kommerzialisierung nicht unsatirisch „dubbed a ‘tide of commodification,’ *shangpin dachao* [商品大潮], the crude political repression of the late 1970s had been transmogrified in a fashion that was in keeping with the exigencies of economic reform“.[80] Doch zunächst mussten die Ausstellungskosten bezahlt werden, denn auch staatliche Institutionen wie Chinas Museen sahen sich seit Deng Xiaopings Öffnungsreform dem kommerziellen Druck ausgesetzt, wenigstens einen Teil ihrer Kosten wieder einzubringen.[81] Neben staatlicher Förderung wurde nun auch die Unterstützung durch Privatpersonen, durch Imagekampagnen von Unternehmen oder vermehrt durch die Vermietung von Ausstellungsflächen eine gängige Praxis.

Listen von chinaweiten Ausstellungen der Gegenwartskunst während der 1990er Jahre liefert Wu Hung unter der Bezeichnung „Experimental Exhibitions“ 实验展览.[82] Diese dauerten häufig nur ein paar Tage und wurden meist von engagierten Einzelpersonen organisiert, die Zugang zu Institutionen hatten. Nicht selten wurden sie vor oder während der Eröffnung geschlossen oder verboten. Mit Gegenwartskunst in Beijing befassten sich von staatlicher Seite nur die 1953 gegründete Central Academy of Fine Arts Gallery (1998 umbenannt in CAFA Art Museum, CAFAM, 中央美术学院美术馆) und deren zugehörige Contemporary Art Gallery of the High School Affiliated to Central Academy of Fine Arts 中央美术学院附中展厅——当代美术馆 (oder: 央美附中画廊 “当代美术馆”) sowie das Art Museum of Capital Normal University 首都师范大学美术馆.[83] Der zu 51% staatlich kontrollierte Beijing International Art Palace (BIAP) 北京国际艺苑 wurde seit 1986 ausdrücklich auch mit dem Verkauf der präsentierten Werke betrieben.[84] Die ersten lokalen kommerziellen Galerieräume in Beijing waren die Artists Gallery 艺术家画廊 von Fu Hong 傅红, eröffnet 1987, ab 1990 weitergeführt von Qian Cheng 钱程, die Ammonal Gallery 阿芒拿画廊 von Qin Chong 秦冲 und Qin Feng 秦风, 1993, und die Galerie Tao 涛画廊 von Song Tao 宋涛, 1994.[85] Prinzipiell

[79] Laut Koch 2016: 136.
[80] S. Barmé 1999: 202.
[81] Vgl. DeBevoise 2014: 113.
[82] S. Wu 2000: 210–217 und Wu 2008: 162.
[83] Vgl. Lü 2012: 119 und Wu 2000: 210.
[84] S. DeBevoise 2014: 116–120.
[85] Vgl. ebd.: 272.

wurde aber jeder Raum genutzt, der organisiert werden konnte: das Kellergeschoss eines Verbandsgebäudes, Restaurants, Clubs, Appartements, Botschaften oder man fuhr in außerhalb gelegene Dörfer. Dabei entstanden vereinzelte Verkaufsmöglichkeiten in einem eifrigen Umwerben der meist westlichen Pioniersammler·innen.[86]

Es folgte ein „gradual shift from centralized structure of government-sponsored support and control for the arts to a diversified system increasingly reliant on monetary incentives, private enterprise, and the art market".[87] Die privatwirtschaftlichen Grundlagen des Kunstbetriebes für Gegenwartskunst in China, die in den 1990ern gelegt wurden, speisten sich aus den bereits ausgefeilten Modellen des Westens. Die ersten Interessent·innen waren Ausländer·innen. Insofern verwundert es nicht, dass auch die ersten unabhängigen internationalen Galerien zeitgenössischer Kunst von Ausländer·innen eröffnet wurden: 1991 Red Gate Gallery 红门画廊 in Beijing von dem Australier Brian Wallace, 1995 ShanghART Gallery 香格纳画廊 in Shanghai von dem Schweizer Lorenz Helbling, 1996 CourtYard Gallery 四合苑画廊 in Beijing von dem US-Amerikaner Handel Lee.[88] Die Beijinger Zweigstelle der Hongkonger Galerie Wan Fung Art Gallery 北京云峰画苑 des gebürtigen Chinesen Kwok Homun 郭浩满 findet sich erstmals 1999 erwähnt,[89] die, so DeBevoise, „by the mid-1990s was hosting exhibitions of mostly conservative local and foreign artists".[90] Entsprechend überschaubar war die Galerienlandschaft in ihren Anfängen der 1990er Jahre.

Als sich Deng Xiaoping 1992 auf seine berühmt gewordene Reise in den Süden Chinas begab, geschah dies vor allem auch, um das nationale Augenmerk von dem Desaster um die Demokratiebemühungen auf dem Tian'anmenplatz 1989 erneut auf die Wirtschaft zu lenken. „Die wahre Natur des Sozialismus" sei es, so Deng, „die Produktivkräfte zu befreien, und das höchste Ziel besteht darin, Wohlstand für alle zu schaffen".[91] Besondere Beachtung fand weiterhin Shenzhen als Sonderwirtschaftszone. Aber 1992 wurde auch der Kunstmarkt bedacht, und es durften Auktionshäuser in der Volksrepublik eröffnen. Die ersten waren 1992 der ehemalige Shanghaier Antiquitätenladen Duo Yun Xuan 朵云轩, mit der ersten Auktion 1993, und 1993 China Guardian 中国嘉德 mit der Eröffnungsauktion 1994. Bis 1995 folgte ein Duzend weiterer Auktionshäuser. Die China Association of Auctioneers 中国拍卖行业协会 wurde 1995 unter dem Ministerium für Zivilangelegenheiten 民政部 gegründet, und 1997 trat das Auktionsgesetz der Volksrepublik 中华人民共和国拍卖法 in Kraft. Es galten Deng

[86] Vgl. Barmé 1999: 204–208.
[87] S. DeBevoise 2014: 270.
[88] Vgl. Engström 2011.
[89] S. *Yishu jie* 1999.
[90] S. DeBevoise 2014: 276, Fußnote 13.
[91] Nach Spence 2001: 881f.

Xiaopings „fundamental directions: encouraging private and community-level enterprise, actively seeking foreign investment, and developing an export-based economy“.[92]

Die beiden weltweit größten Auktionshäuser, Sotheby's und Christie's, folgten erst viel später auf das Festland, waren jedoch in Hongkong präsent. Christie's eröffnete 1985 in Hongkong eine Filiale, hatte seit 1994 ein Büro in Shanghai und hielt seine erste Auktion 2013 in Shanghai ab. Sotheby's war bereits 1973 mit Auktionen in Hongkong vertreten und unterschrieb 2012 eine zehnjährige Joint Venture-Vereinbarung mit der Beijinger Gehua Group 歌华集团, einem Konglomerat der Stadtregierung Beijing[93] – allerdings ohne weitere Auktionen nach 2013[94] bis dato 2022. Im Juli 2016 wurde Taikang Life Insurance mit 13,5% und einem 233 Millionen Dollar Investment Sotheby's größter Aktionär.[95] Derweil hatte Taikang über ihr Auktionshaus China Guardian die erste Auktion in Hongkong 2012 eröffnet und Vertretungen in Taipei, Tokyo sowie New York und Vancouver geschaffen. 2019 waren laut Artprice unter den zehn international wichtigsten Auktionshäuser – nach den amerikanischen und britischen Häusern Sotheby's, Christie's und Phillips – sechs aus China: China Guardian 中国嘉德, Poly Auction 保利拍卖, RomBon Auction 北京荣宝, Beijing Council 北京匡时, Beijing Hanhai Auction 北京瀚海 und Beijing Yubao Jiahe 北京御宝嘉和. Nach dem kurzfristigen Einbruch 2020 sei der asiatische Kunstmarkt zunehmend „solid and active“.[96] Die drei Hauptorte für Kunstauktionen sind New York, London und Hongkong.

2000er Jahre: Liberalisierung und Boom

Kunstproduktion ist Symbolproduktion und beinhaltet die „ökonomische Aufladung der kulturellen Symbole und ihre Transformation zu Kulturgütern“.[97] Der Kunstmarkt akkumuliert sich aus der Zusammenarbeit von Akteur·innen, aus deren Tätigkeiten und Diskursen und den dort generierten symbolischen Bedeutungen von Kunstwerken, was wiederum bestimmt, wie Gegenwartskunst gehandelt wird.[98] Kunstwerke können als „Resultat komplexer Interdependenzen“ der Teilsysteme Objekt, Geld, Präsentation und Wissen verstanden werden.[99] Dieses Modell ist ein ursprünglich westliches: mit Künstler·innen, Kurator·innen und Kritiker·innen als Kunstproduktion, mit Galerien

[92] Kraus 2004: 7.
[93] Vgl. Balfour und Reyburn 2012.
[94] S. Gerlis 2018: 31.
[95] Vgl. Carew 2016.
[96] S. Artprice 2019: 18 und 2021: 9.
[97] Zembylas und Tschmuck 2006: 9.
[98] Nach Kharchenkova et al. 2015: 79.
[99] S. Zitko 2012: 18.

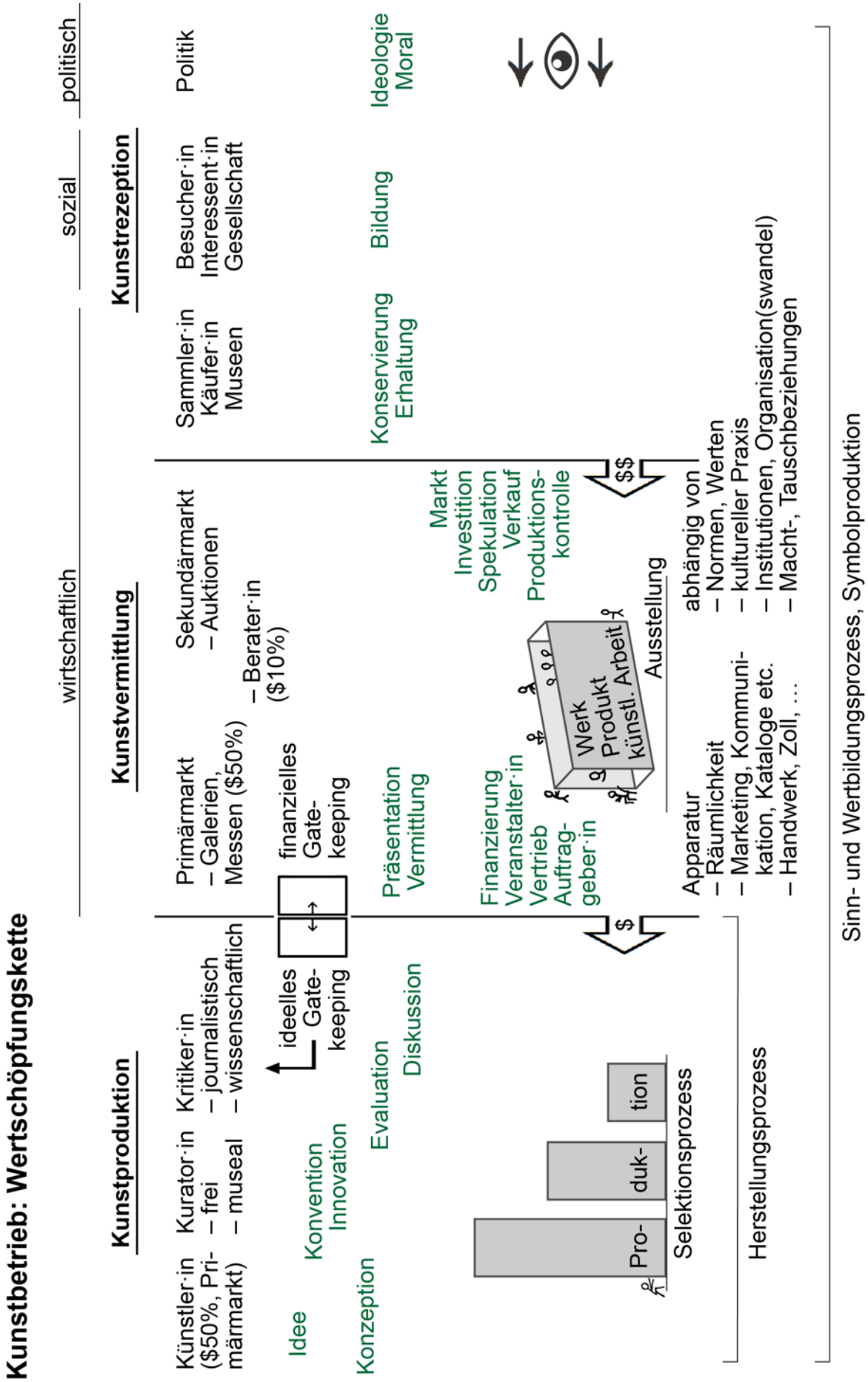


Abb. 11: Kunstbetrieb Wertschöpfungskette; eigene Darstellung.

des Primär- und Auktionshäusern des Sekundärmarktes als Kunstvermittlung, mit Sammler·innen und Museen, Besucher·innen und der Politik als Kunstrezeption und -konsum (s. Abb. 11). Dazu kommen Berater·innen in diesem äußerst diskreten und elitären Markt, in dem gezielte Intransparenz zur Interessenwahrung genutzt wird.[100] Als China in den 1990er Jahren begann, in den Markt einzutreten, differenzierte sich ein Mischsystem privater und staatlicher Akteur·innen heraus, angetrieben von internationalen Mittler·innen, insbesondere dem Schweizer Sammler Uli Sigg seit den 1990ern und dem belgischen Sammlerehepaar Ullens in den 2000ern.

Das Austarieren zwischen Kunst und Kommerz und besonders der „Ausverkauf an den Westen“ wurden bald als Gefahr angesehen und von ausdauernder Kritik begleitet. Ein prägnantes Beispiel ist die Shanghai Biennale, organisiert von der Stadtregierung Shanghai. Die Biennale fand erstmals 1996 statt und nahm damals und 1998 nur chinesische Künstler·innen auf, ab 2000 wurden internationale Künstler·innen zugelassen. Auf dem Podium 2000 warnte der Kritiker Wang Nanming 王南溟 (*1962): „The Shanghai Art Museum Should Not Become a Market Stall in China for Western Hegemony“.[101] Dazu veranstalteten der Künstler Ai Weiwei 艾未未 (*1957) und der Kurator Feng Boyi 冯博一 (*1960) in Shanghai die Satellitenshow „Fuck Off“. Der Name ist auf Chinesisch weniger explizit, 不合作方式, etwa: unkooperativer Ansatz, sagte aber ebenfalls, dass man nicht zusammenarbeiten wolle. Diskutiert wurden zu dieser Zeit die Vermarktung von Arbeiten und das Folgen von Trends, von einem „signature style“ und von „stereotypical images“ sowie die Zurschaustellung von „impressive techniques“.[102] Bemängelt wurden unter anderem: „highly photogenic art has gained popularity but lost its criticality“ und „objects as obvious as advertisements that promote rather than question that system on which their success depends“.[103] Außerdem wurde die Hervorhebung chinesischer Besonderheiten hinterfragt (Stichwörter: Chineseness, Exotik). Um auf dem internationalen Markt bestehen zu können – ohne notgedrungen dem „Universalismusanspruch“ des westlichen Kontextes folgen zu müssen[104] –, wurde die Beurteilung von Arbeiten allein aufgrund ihrer Qualität gefordert.[105]

---

[100] Vgl. für einige der US-amerikanischen Hauptfiguren Shnayerson 2019 und der chinesischen Wu 2019.
[101] S. Wang Nanming 2010, vgl. Wagner 2017.
[102] S. DeBevoise 2014: 274.
[103] Ebd.
[104] Vgl. Badovinac 2010: 160.
[105] Trotz warnender Kritiken am aufkommenden Kommerz der Kunst wurde die dritte Shanghai Biennale 2000 bereits damals als Eintritt der chinesischen Gegenwartskunst in die globale Kunstgemeinschaft verstanden. Dies wurde nicht nur wegen der ausländischen Beteiligung so gesehen. Stattdessen galt die allgemeine Aussage des „going global“, nachdem offiziell geförderte Ausstellungen vor 2000 hauptsächlich auf lokaler Ebene stattgefunden hatten, vgl. Wu und Wang 2010: 347–355 und Wu 2014: 352–

2002 eröffnete die erste Galerie im Künstler·innenviertel 798 in Beijing, und ab Mitte der 2000er Jahre wurde der Ort zum größten Kunstareal Chinas, mit enormen Möglichkeiten des Experimentierens. Einen Teil des Charmes machte für westliche Interessent·innen die bis 2006 beständig über dem Viertel schwebende Drohung des Abrisses aus. Sie entsprach der diesem Klientel nachgesagten Suche nach frischer und authentischer, das heißt vor allem auch regimekritischer Kunst. So sehr Kritik angebracht ist, scheint es doch zu verlockend, den Markt voreilig als simple Geldmaschinerie zu verurteilen. Wie etwa Kraus, Lü und DeBevoise anmerken, brachte die Möglichkeit finanzieller Unabhängigkeit auch die der künstlerischen und intellektuellen Unabhängigkeit mit sich.[106] Nicht mehr angewiesen auf die staatliche Künstler·innenvereinigung mit ihren institutionellen und ideologischen Vorschriften, liberalisierte das Geld die Künstler·innen und ihre Kunst. Finanzieller Erfolg „became a significant measure of personal freedom".[107] Allerdings musste man mit dem Systemwechsel von staatlicher zu marktwirtschaftlicher Kontrolle natürlich auch umzugehen wissen.

Mit der Vermehrung von Kapital gehen stets Fragen nach ethischen und moralischen Werten einher. Der Prozess der Integration von der Kunst in den Markt begann 1992, „but reached an intensity people found shocking after 2004. […] Prices on the contemporary art market began to skyrocket in 2005".[108] „By the early 2000s, […] the flow of global capital into stocks and art was unstoppable, making the art market […] the dominating system for support and control of contemporary art worldwide".[109] Als Meilenstein chinesischer Gegenwartskunst auf dem Kunstmarkt gilt das Frühjahr 2006, in dem Sotheby's in New York mehrere Werke chinesischer Maler, alle männlich, für über eine Millionen US-Dollar verkaufte. Die Zeit von 2004 bis 2008 gilt als Boomzeit des Marktes chinesischer Gegenwartskunst, die fünf bestimmenden Namen für Höchstpreise dieser Periode sind: Wang Guangyi 王广义 (*1957), Zhang Xiaogang 张晓刚 (*1958), Fang Lijun 方力钧 (*1963), Yue Minjun 岳敏君 (*1962) und Zeng Fanzhi 曾梵志 (*1964). So wurde etwa im November 2007 ein Werk von Zhang Xiaogang bei Sotheby's in Hongkong für 2,3 Millionen US-Dollar verkauft, im April 2008 ein weiteres ebenda für über sechs Millionen.[110]

357. Die Biennale galt als „Legitimationsgrundlage", bei Hopfener 2013: 13 für Installationskunst, aber auch allgemein für weitere nationale Ausstellungen.
[106] Vgl. Kraus 2004: vii, Lü 2012: 151 und DeBevoise 2014: 275.
[107] S. DeBevoise 2014: 275.
[108] S. Lü 2012: 143.
[109] S. DeBevoise 2014: 274.
[110] Vgl. Lü 2012: 143.

Beispielarbeiten[111]

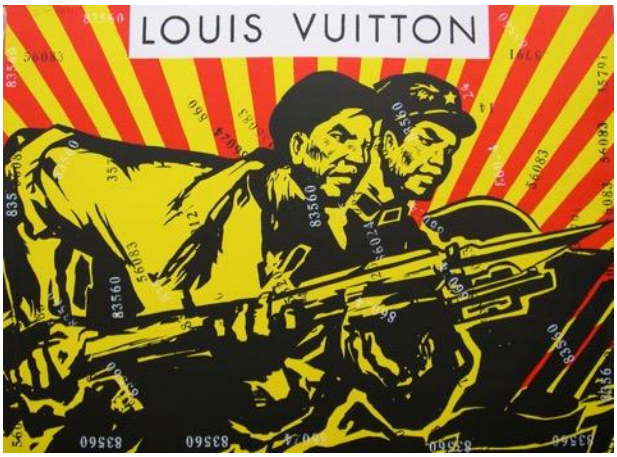


Abb. 12: (Links) Wang Guangyi 王广义: Untitled (Louis Vuitton) 无题. 79x107cm, Vierfarb-Siebdruck, 2001.
(Rechts) Zeng Fanzhi 曾梵志: Mask: Rainbow 面具：彩虹. 195x215cm, Öl auf Leinwand, 1997.

Abb. 13: (Links) Fang Lijun 方力钧: 无题 [Ohne Titel]. 360x250cm, Akryl auf Leinwand, 1998.
(Rechts) Yue Minjun 岳敏君: La Liberté guidant le peuple 自由引導人民前進. Diptychon, je 249x360cm, Öl auf Leinwand, 1995.

Die damalige Sicht chinesischer Künstler·innen, sich als Opfer von Spekulant·innen zu verstehen, während sie gleichzeitig von ihnen profitierten, bleibt ambivalent, und besonders die Auktion von Sotheby's in Hongkong 2008 warf diesbezügliche Fragen erneut auf. Gut einhundert der dort angebotenen Werke stammten aus der Sammlung Estella,[112] die in den vergangenen drei Jahren um chinesische Gegenwartswerke auf-

[111] Quellen: Wang Guangyi: https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/simpleWork.htm?workId=4663, Stand: 1.10.2022, und Fibicher und Frehner 2005 für Zeng Fanzhi: 203, Fang Lijun: 146 und Yue Minjun: 272.
[112] Vgl. Erickson 2007.

gestockt worden war und nun unter dem Hammer landete.[113] 2011 wurde die Sammlung Ullens zur Auktion angeboten.[114] Gerüchten zufolge war die Sammlung Sigg 2012 zur Veräußerung im Gespräch, fand aber keine/n Gesamtabnehmer·in, weshalb ihr das Museum M+ in Hongkong gebaut und gewidmet wurde.[115] Das Thema einer Blase chinesischer Gegenwartskunst war allgegenwärtig. Andererseits hatten westliche Sammler·innen dieser Kunst erst internationale Aufmerksamkeit verschafft.

Die meisten der Werke wurden alsbald, verstärkt nach der Weltwirtschaftskrise 2008, von asiatischen Sammler·innen und von chinesischen Sammler·innen vor allem im In-, aber auch im Ausland gekauft beziehungsweise zurückgekauft. In diesem Zeitraum wurden chinesische Sammler·innen darüber hinaus global präsent, sie kauften ausgiebig chinesische Antiquitäten sowie weltweit moderne Kunst und Gegenwartskunst. Bis zu Xi Jinpings Anti-Korruptionskampagne ab 2012 wurden vereinzelt Präzedenzfälle von Korruption in China verhandelt, aber prinzipiell gab es bis dahin keine neuen Steuerregularien für Kunstkäufe seit den frühen 1990ern.[116]

2010er Jahre: Professionalisierung

Der inländische chinesische Kunstauktionsmarkt erreichte 2008 internationale Aufmerksamkeit, als er den französischen an dritter Stelle überholte – nach denen der USA und Großbritanniens. Nachdem China 2011 die USA ein Jahr lang an erster Stelle abgelöst hatte,[117] erfolgte 2015 ein Einbruch des chinesischen Kunstmarktes, und seitdem stehen China und Großbritannien ungefähr auf gleicher Position.[118] China gilt weiterhin als der dynamischste kommerzielle Kunstmarkt, allerdings nicht als der einfachste. Wie auf vielen Ebenen in China, sind die Daten nicht immer einsichtig. So sollen 2017 über 200 der 525 Kunstauktionshäuser in China keinen Verkauf verzeichnet und damit scheinbar nur auf dem Papier existiert haben.[119] Gewichtiger scheinen die häufig ausfallenden oder stark verzögerten Zahlungen seitens der Käufer·innenschaft, was nicht unbedingt an der Zahlungsmoral, sondern vielmehr am Zweifel von Echtheit und Qualität der Ware liegen mag.[120] Im Gegensatz zu westlichen Auktions-

[113] Vgl. Lü 2012: 448, Fußnote 23.
[114] S. Sotheby's 2011a und 2011b.
[115] Das M+ wurde im November 2021 eröffnet. Sigg spendete 1463 Werke von 350 Künstler·innen „mit einem geschätzten Wert von damals 172 Millionen US-Dollar. Weitere 47 Werke kauften die Hongkonger für 22 Millionen Dollar" und haben „Hunderte Millionen Dollar in das Museum investiert", s. Strittmatter 2021.
[116] Vgl. Lü 2012: 143.
[117] S. McAndrew 2012.
[118] S. McAndrew 2020: 37.
[119] S. Gerlis 2018: 30.
[120] Vgl. Gerlis 2018: 32, McAndrew 2013: 140 und Herchenröder 2019.

häusern garantieren chinesische nicht die Echtheit ihrer Ware, entsprechend international ungewöhnlich ist der Verweis des Hauses China Guardian auf seiner Website: „the Company cannot guarantee the genuineness, quality and value of the Lot, and the Company shall not bear the liability for guaranteeing the drawbacks“.[121] Dazu kommt der staatliche Protektionismus: Um Kapitalabfluss entgegenzuwirken, werden etwa seit 2016 die täglichen sowie jährlichen Bankauszahlungen im und die Banküberweisungen ins Ausland begrenzt.[122] Eine Überweisung von über 50 000 US-Dollar muss inzwischen per Antrag begründet werden.[123]

In den 1990er Jahren entstanden weltweit zahlreiche internationale Kunstmessen und Biennalen. Auf Kunstmessen wählen die Veranstalter·innen die in ihrem Sinne prestigeträchtigen Galerien, die nach Entrichten von Standgebühren ihre Arbeiten ausstellen und verkaufen. Mehrjährige Kunstereignisse wie Biennalen werden meist von einer/m Kurator·in mit einem thematischen Schwerpunkt ausgerichtet. Doch im Prinzip bestimmen auch auf Biennalen die Galerien mit, welche Künstler·innen gezeigt werden. Die Verhältnisse haben sich extrem verschoben, da Institutionen mit ihren öffentlichen Geldern nicht mehr mit dem Markt und dem Vermögen der Sammler·innen mithalten können. Während auf den Messen ein roter Klebepunkt den Verkauf eines Werkes anzeigt, läuft dies auf Biennalen „diskreter“: Werke werden durch Ausstellungen und Sammlungen aufgewertet und intern durch die Händler·innen verkauft.[124] Die ersten internationalen Messen waren die Art Cologne (1969) und die Art Basel (1970). Die ersten internationalen Biennalen fanden in Venedig (1895) und São Paolo (1951) statt, die documenta alle fünf Jahre in Kassel (seit 1955). China schloss sich dem Boom der Messen und Biennalen in den 2000er und vermehrt in den 2010er Jahren an.[125] Die Shanghai Biennale war die frühste (1996, seit 2000 international) und ist bis heute die renommierteste Biennale in China. Daneben ist die Biennale in Beijing (BIAB, seit 2002) eher von offizieller Ausrichtung und die in Shenzhen (seit 2015) ist als eher lokal relevant zu bezeichnen. Ein viel weiteres Feld eröffnet sich bei den Kunstmessen, von denen jährlich vier in Beijing (CIGE seit 2004, Art Beijing seit 2006, Jingart seit 2018, Beijing Contemporary seit 2018) und vier in Shanghai (ART021 seit 2013, West Bund Art and Design seit 2014, Photofairs Shanghai seit 2014, Shanghai Young Art seit 2015) stattfinden, die jeweils Internationalität für sich beanspruchen. Dazu kom-

[121] S. China Guardian o. J.
[122] Vgl. Grigg und Murray 2016.
[123] Der Dank gilt Xie Kaijin 解开缙, die in Beijing bei einer Filiale der Bank of China nachfragte, Stand 2020.
[124] Gespräch mit Lisa Bensel, wissenschaftliche Assistenz im ZKM, Karlsruhe, 20.3.2020.
[125] Vgl. Anhang 7: Kunstmessen in China, Hongkong und Taiwan (Auswahl) und Anhang 8: Bi- und Triennalen in China (Auswahl).

men etliche regionale Messen, die bekannteren unter ihnen finden in Chengdu und Shenzhen statt. International ist die Art Basel seit 2013 in Hongkong vertreten, in Taiwan werden die Art Taipei (seit 2011) und die Taipei Dangdai (seit 2019) ausgerichtet. Galerien machen im Schnitt etwa die Hälfte ihres Umsatzes auf Messen und müssen für ihre Sichtbarkeit, das heißt um Bestand haben zu können, etwa an fünf Messen pro Jahr teilnehmen.[126]

Der Attraktivität von Kunstmessen entsprechen auch die sogenannten Freihäfen, die Freeports, 自由港. Es handelt sich dabei um Lagerstätten für Kunst, zumeist in der Nähe von Flughäfen, in denen keine Steuern und Zölle fällig werden, solange die Werke den Ort nicht verlassen. Der erste Freihafen existiert seit 1849 in Genf, wenn er auch erst später für Kunstwerke genutzt wurde, soll er heute 100 Milliarden US-Dollar an Kunst beherbergen.[127] Der erste Freihafen außerhalb der Schweiz wurde mit drastischem zeitlichen Abstand 2010 in Singapur eröffnet. Monaco folgte 2012, Luxemburg und Beijing 2014, Delaware 2015, Shanghai und New York 2017. Der Beijing Freeport of Culture 北京文化自由港, eine Konstruktion der staatlichen Beijing Gehua Group, „is the only zone in China that allows foreign investors to set up art businesses without any limitations. It consists of warehouses, showrooms and trade centers, and houses art fairs such as the Beijing International Fine Art Fair and Sotheby's auctions. Private collectors are not the only users of free ports. Clients include museums, galleries and art investment funds". Kritisiert würden sie nicht so sehr für ihre Steuerfreiheit als vielmehr für die Verschwiegenheit, was dort gelagert wird und von wem. Sie gelten als Orte der Geldwäsche, Steuerhinterziehung und Hehlerei von gestohlenen Waren.[128]

Je mehr die Tätigkeit der Sammler·innen zunahm und weiter zunimmt, desto reichhaltiger scheint das Angebot zu werden. Seit Anfang der 2010er Jahre eröffnen auch in China vermehrt Privatmuseen. Kritisch formuliert: „Das wird groß als Mäzenatentum ausgegeben, aber im Grunde genommen geht es nur um die Vermarktung",[129] also um die Wertsteigerung der eigenen Sammlung. Die renommiertesten unter den Privatmuseen sind in Shanghai die Long Museen 龙美术馆 (in Pudong 2012, am West Bund 2014 von Liu Yiqian 刘益谦 und Wang Wei 王薇) und das Yuz Museum 余德耀美术馆 (2014 von Budi Tek 余德耀, einem chinesisch-indonesischen Unternehmer) sowie in Beijing das M Woods 木木美术馆 (2014 von Lin Han 林瀚 und Wanwan Lei 雷宛萤). Dazu gehören auch die Museen von Unternehmenssammlungen (Corporate Collections), als erstes eröffnete die China Minsheng Bank 2010 das Shanghai Minsheng Art

[126] Vgl. Thornton 2010: 124.
[127] S. Shnayerson 2019: 369.
[128] S. Hemels 2017: 190, Zitat ebd.
[129] S. Thornton 2010: 127.

Museum 上海民生现代美术馆, 2015 folgte das Beijing Minsheng Art Museum 北京民生现代美术馆.

Kunst ist in der Gesellschaft angekommen. Das Wort *yishu* 艺术, Kunst, wird vermehrt seit Mitte der 2010er Jahre für etliche Firmenbezeichnungen bis zum kleinsten Kiosk verwendet. Außerdem findet eine chinesische Kundschaft es nicht ungewöhnlich, Kunst als Kommerz in Shopping Malls zu betrachten – Kunst ist ein Konsumgut geworden. Kunstsammeln ist noch kein Volkssport wie das Handeln mit Aktien, wird aber von chinesischen Investor·innen als sicherer angesehen als der turbulente chinesische Aktienmarkt. Kunstsammeln hat in China eine lange Tradition,[130] dazu besteht eine ausgeprägte Konvention staatlichen Sammelns der Museen und Institutionen in der Volksrepublik.[131] Privates Sammeln vor allem von Gegenwartskunst musste nach der Karenzzeit unter Mao Zedong und aufgrund der formalen, ästhetischen und konzeptuellen Unterschiede zur traditionellen Kunst erst wieder ausgebildet werden. Anfang der 2010er Jahre fanden etliche Workshops und Vorträge zu diesem Thema statt, etwa 2010 auf der Kunstmesse ShContemporary 10 die ganztägige Konferenzserie: „Collecting Asian Contemporary Art: What, When and How? 收藏亚洲当代艺术：收藏什么、何时收藏、如何收藏？“[132]

Die internationale Forbes-Liste der Milliardär·innen zählte im Jahr 2022 weltweit 2 668 Milliardär·innen, von denen 607 aus China stammten, Forbes schloss erstmals Macau und Hongkong mit ein.[133] Zum Vergleich: 2019 waren von weltweit 2 153 Milliardär·innen 324 aus China, Festland, mit einem leichten Rückgang nach 372 von 2018, aber rasantem Anstieg der 64 Milliardär·innen aus China (von weltweit 1 011) von 2010 und 0 Milliardär·innen aus China (von weltweit 140) von 1987, dem Beginn der Aufzeichnung der Liste.[134] Das lässt die Nachfrage steigen und Kunstwerke sind, auch in Editionen, einmalige Objekte.

Stand 2022 ist Auktionsrekord für das teuerste Kunstwerk Leonardo da Vincis „Salvator Mundi“ von um 1500, das für 450,3 Millionen US-Dollar (inklusive Auktionsgebühren) im November 2017 bei Christie’s New York unter den Hammer ging. Rekord für das Werk einer/s lebenden Künstler·in ist Jeff Koons Edelstahlskulptur „Rabbit“ von 1986, sie wurde für 91,1 Millionen US-Dollar im Mai 2019 versteigert, ebenfalls von Christie’s in New York. Das teuerste chinesische Kunstwerk wurde Ende 2017 von Poly Auction in Beijing für 141 Millionen US-Dollar (931,5 Millionen RMB) verkauft, Qi

[130] Vgl. Cahill 1994.
[131] Vgl. McAndrew 2013: 143.
[132] Moderiert von dem Kritiker und Kurator Hou Hanru 侯瀚如, entnommen aus dem Programmheft, vgl. Shanghai Art Fair Organization Committee 2010.
[133] S. Dolan und Peterson-Withorn 2022.
[134] S. Kroll und Dolan 2019.

Baishis 齐白石 (1864–1957) „Twelve Landscape Screens 山水十二条屏“ von 1925. Unter den „100 Most Collectible Living Artists“ von 2011 bis 2016 sind 39 Chines·innen vertreten, drei von ihnen unter den „Top 10“: der Tuschemaler Cui Ruzhuo 崔如琢 (*1944), der Maler Zeng Fanzhi 曾梵志 (*1964) und der Kalligraf und Tuschemaler Fan Zeng 范曾 (*1938).[135]

Weltweit ist Malerei mit 68% das dominante Medium vom Auktionsumsatz, wobei Gegenwartskunst 15% ausmacht, Nachkriegskunst 24%, Kunst der Moderne 43%, Kunst des 19. Jahrhunderts 10% und der alten Meister 8%.[136] In China waren es 2012 48% für Malerei und Kalligrafie und 27% für Keramik und Kunsthandwerk.[137] Obwohl viel von den bis zu zweistelligen Millionenbeträgen geschrieben und gesprochen wird, macht etwa die Hälfte der verkauften Werke auf dem internationalen Kunstmarkt die sogenannte „bezahlbare Kunst“ aus, die Werke bis 1 000 US-Dollar bezeichnet, und nur 3% liegen über 100 000 US-Dollar.[138]

Kunstpolitik

1949: Mao Zedong – „Neues China“
1978: Deng Xiaoping – „Reform und Öffnung“
2012: Xi Jinping – „Neue Zeit“

Kunst- und Kulturbetriebe unterstehen bis heute der bürokratischen und hierarchischen Kontrolle der Volksrepublik China (VRCh) und der Kommunistischen Partei China (KPCh). Dieses Unterkapitel ist nach den drei politischen Hauptakteuren der Volksrepublik und in die drei Zeitabschnitte, die sie ausgerufen haben, unterteilt: in Mao Zedongs „Neues China“ (新中国), Deng Xiaopings „Neue Epoche“ (新时期) mit seiner „Reform- und Öffnungspolitik“ und in Xi Jinpings „Neue Zeit“ (新时代). Dazu werden kursorisch die chinesische Künstler·innenvereinigung und Themen wie Kunsterziehung und Zensur beschrieben, jeweils mit ihren Auswirkungen bis heute.

[135] S. Artnet News 2016.
[136] S. Artprice 2019: 4. Artprice 2021: 33 unterteilt nach Medien, wonach 73% Malerei, 7% Skulptur, 7% Zeichnungen, 5% Drucke, 5% NFTs als neue Kategorie, 2% Fotografie und 1% andere für 2020–2021 gelistet werden.
[137] S. McAndrew 2013.
[138] S. Artprice 2019: 4. Artprice 2021: 14 erklärt als „bezahlbare“ diejenige Kunst bis zu einem Versteigerungswert von 5 000 US-Dollar und listet nur den amerikanischen Markt mit 73% auf.

1949: Mao Zedong – „Neues China“

Nach Gründung der Volksrepublik 1949 gestaltete der Staat die Verfassung, den Planungs- und Kontrollapparat und das Bildungssystem nach dem Vorbild der Sowjetunion. Gemäß Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ hatte sich die gesamte künstlerische Produktion in den Dienst am Volk zu stellen und wurde damit zum wichtigsten Instrument des Propagandaapparates. Das Nachrichtenmonopol oblag der Partei, unabhängige Zeitungen wurden verboten, private Bildungseinrichtungen geschlossen, ausländische Stiftungen und Unternehmen „verdrängt oder verstaatlicht“.[139] Die ideologischen Vorgaben der Propagandaabteilung gaben ein Ziel aus: den Aufbau des Sozialismus. Die Interpretation fiel unterschiedlich aus, klar war jedoch, wie dies im Nachhinein formuliert wurde,[140] dass künstlerische Arbeiten in ihrer Darstellung „rot, hell und strahlend“ (红光亮) zu sein hatten. Kampagnen zur erzieherischen Ausrichtung oder Rektifizierung der Massen, Kampf-, Kritik- und Selbstkritiksitzungen wurden allgegenwärtig. Die von Mao Zedong ausgerufene „Hundert-Blumen-Bewegung“ (百花运动, 1956–1957) zur Kritik des Volkes an der Regierung und die darauf folgende „Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen“ (反右派斗争, ab 1957), um diese Stimmen wieder zu unterdrücken, leiteten den „Großen Sprung nach vorn“ (大跃进, 1958–1960) ein, der wiederum die „Große Hungersnot“ (大饥荒, 1959–1961) auslöste. Ereignisse wie diese wurden durch Propaganda überhöht dargestellt und dadurch oft noch verschlimmert. So fungiert die künstlerisch aufgearbeitete Legendenbildung des Großen Sprungs bis heute als Legitimation des Systems, während die Hungersnot wie später das Tian’anmen-Massaker keine offizielle Erwähnung finden.

Wenn sich Kunst und Kultur bereits dem stetig autoritärer werdenden System unterzuordnen hatten, kam es mit Mao Zedongs Versuch der Machtkonsolidierung durch die „Großen Kulturrevolution“ (文化大革命, 1966–1976) zur endgültigen „Kollision der Ideale“:[141] Die Roten Garden verbreiteten durch den sogenannten „Roten Terror“ (红色恐怖)[142] Chaos, es galt der Mao-Kult, und Jiang Qings Modellstücke wurden für die folgenden zehn Jahre „the only cultural products available“.[143] 1968 übernahm die Armee die Kontrolle im Land, Universitäten und Schulen wurden geschlossen. Am Ende der Mao-Zeit, „only the most elderly of living artists had ever personally experienced

[139] S. Peschel 2014: 983.
[140] Vgl. Galikowski 1998: 169.
[141] S. Zou 2002: 127ff.
[142] S. Jiang 2010: 40. Jiang schreibt ebd.: „Beijing was even renamed ‘The City of East Is Red’ (Dongfang hong [东方红]).“
[143] S. Huang 2009: 508.

the making of serious nonpolitical art".[144] Erst nach Mao Zedongs Tod ist die Unterscheidung zwischen offiziellen und nicht-offiziellen Künstler·innen wieder möglich.

Wie alle Werktätigen, waren Künstler·innen bis zum Ende der Mao-Zeit ausschließlich beim Staat angestellt. Die chinesische Künstler·innenvereinigung 中国美术家协会 (kurz: 美协), bekannter unter englisch China Artists Association (CAA), wurde 1949 nach den Vorgaben der „Reden in Yan'an" gegründet.[145] Mit einer Unterbrechung während der Kulturrevolution, steht ihr bis heute zentrales Kulturpersonal vor: Ihr erster Vorsitzender war Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), und seit 2018 hat Fan Di'an 范迪安 (*1955) den Vorsitz inne, der als Parteimitglied außerdem Direktor des Nationalmuseums NAMoC (2005–2014) war und seitdem Direktor der Kunstakademie CAFA ist. Die CAA untersteht der Führung des Generalsekretariats der KPCh und wird geleitet von der Propagandaabteilung, auch Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit genannt, 宣传部.[146] Propagandaarbeit war dann auch seit Gründung das primäre Ziel der CAA. „China's artists' associations were originally based on the Soviet model of artists' unions […], which, in turn, were based on labor unions".[147] Der CAA sind 25 Komitees untergeordnet, etwa für Ölmalerei, chinesische Malerei, Skulptur, Keramik, Kunsttheorie und Kunsterziehung.[148] Es galt und gilt, die Kulturproduktion zu organisieren und zu fördern. Die Künstler·innenvereinigung zahlte staatlich angestellten Künstler·innen ein Gehalt und verhalf ihnen zu einem offiziellen Status, sie ermöglichte den Zugang zu Materialien, Ateliers und Ausstellungen[149] – all dies war unter Mao anders nicht verfügbar. Der Fokus der Vereinigung führte zu Professionalisierung und Spezialisierung.[150] Bis heute wird die offizielle monatliche Zeitschrift „Fine Arts 美术" herausgegeben, und alle fünf Jahre findet die „National Art Exhibition 全国美术作品展览" (kurz: 全国美展) statt, die Mitgliederzahl beträgt laut Selbstauskunft seit 2017 „über 15 500".[151]

---

[144] S. Andrews 1994: 1.
[145] 1949 gegründet als The All China Art Workers Union 中华全国美术工作者协会, wurde die Vereinigung im September 1953 neu gegründet, sie ist dem Kulturministerium unterstellt. Sie formte bald ein Netzwerk aus den acht wichtigsten Kunstschulen (in Beijing, Hangzhou, Shenyang, Chongqing, Guangzhou, Xi'an, Tianjin und Wuhan), während die Kunsthochschulen Malereiinstitutionen und die normalen Hochschulen Kunsteinrichtungen eröffneten, s. Shao 1995: 27/204.
[146] Der chinesische Name lautet wie unter Mao Zedong weiterhin Propagandaabteilung. *Xuanchuan* 宣传, Propaganda, wird auf Chinesisch neutraler als „Verbreitung, Werbung" verstanden. Wegen negativer Konnotationen besonders im Westen wurden die ausländischen Bezeichnungen Ende der 1990er etwa in englisch Publicity oder deutsch Öffentlichkeitsarbeit umbenannt, vgl. Shambaugh 2007.
[147] S. Kharchenkova et al. 2015: 82.
[148] S. China Artists Association o. J.
[149] Vgl. Kharchenkova et al. 2015: 82.
[150] Vgl. Andrews 1994: 110ff.
[151] S. China Artists Association 2016.

Auch wenn ihr Einfluss im Zuge der Marktöffnung drastisch abgenommen hat, überlebte die Künstler·innenvereinigung und hält noch immer eine wichtige Position inne. Formal hat sich nicht viel geändert, und die CAA gilt bis heute als äußerst selektiv, doch wurden informell Ergänzungen zum aufstrebenden kommerziellen Kunstmarkt geschaffen.[152] Die „konservative Haltung" der CAA wird von nichtstaatlichen Akteur·innen als „Enttäuschung" bezeichnet.[153] Ihre Bedeutung bleibt jedoch wichtig für Kunsthochschulen und staatliche Ausstellungsorte sowie für Veranstaltungen wie Biennalen und Messen. Gleichzeitig gelten die einzelnen Komitees mit ihrem staatlichen Einfluss und dem damit einhergehenden Prestige als treibende Marktkräfte.[154] Denn die CAA und ihre Komitees verfügen über die rechtlichen Rahmenbedingungen und agieren in einem staatlichen Organisationsgefüge verzweigter Strukturen und Hierarchien. Damit fungieren sie als Beurteilungsapparat – nicht unbedingt in der chinesischen Kunstwelt, aber in Regierungszirkeln und in der breiten Öffentlichkeit, denen die CAA allein durch die Medien vertrauter ist als Museen und andere Kulturinstitutionen.[155] Die meisten CAA-Künstler·innen arbeiten jedoch weiterhin nach akademischen Vorgaben im klassischen oder realistischen Stil, entweder mit traditionellen Medien wie Tusche auf Papier (in den 1980er und 1990er Jahren etwa Fan Zeng 范曾, *1938, und Wu Guanzhong 吴冠中, 1919–2010) oder in realistischer Ölmalerei (etwa Wang Yidong 王沂东, *1955, und Yang Feiyun 杨飞云, *1954).[156] Entscheidend bleibt nach wie vor die Beherrschung der Technik anstelle von künstlerischen Ideen oder konzeptuellen Ansätzen.[157]

1978: Deng Xiaoping – „Reform und Öffnung"

Nachdem Deng Xiaoping kurz vor Mao Zedongs Tod 1976 zum zweiten Mal seiner Ämter enthoben worden war, wurde er 1977 endgültig rehabilitiert und zum Stellvertretenden Vorsitzenden des Zentralkomitees ernannt (ab 1982 wird der Ausdruck Generalsekretär statt Vorsitzender verwendet, 总书记 statt 主席). Als Parteivorsitzenden hatte Mao 1976 den bis dahin kaum bekannten Hua Guofeng (1921–2008) ernannt, den Deng 1981 durch den ihm getreuen Hu Yaobang (1915–1989) ersetzte. Unter den drei obersten Staatsämtern (Generalsekretär, Staatspräsident, Vorsitzender der Zentralen Militärkommission) sicherte Deng sich 1981 die wichtigste Position, die des Vorsitzenden der Zentralen Militärkommission.

[152] Vgl. Kharchenkova et al. 2015: 86.
[153] S. Koch 2016: 481.
[154] S. Kharchenkova et al. 2015: 80.
[155] Vgl. ebd.: 93.
[156] Vgl. DeBevoise 2014: 271.
[157] Vgl. Kharchenkova et al. 2015: 84.

Nach Mao Zedongs Tod musste die Partei zunächst einen Weg finden, die Kulturrevolution zu kritisieren, ohne die eigene Legitimität zu verlieren. Also wurden Maos Frau Jiang Qing und ihre als Viererbande bekannte Clique für die Fehler der Kulturrevolution verantwortlich gemacht und in einem Schauprozess vorgeführt. Der öffentliche Prozess endete mit Todesstrafen für die Mitglieder der Viererbande, die 1983 in lebenslange Haftstrafen umgewandelt wurden. Mao selbst wurde schlussendlich als Opfer dargestellt – er war als symbolische Leitfigur zu bedeutend für den gesamten Apparat.[158] Darüber hinaus zeigte Deng Xiaoping seine Ablehnung gegenüber der Kulturrevolution, indem er die Kulturkader rehabilitierte, die diffamiert worden waren. Er beschränkte den Einfluss der Propagandaabteilung in großem Umfang und fing an, die „eiserne Reisschlüssel“ (铁饭碗) garantierter staatlicher Arbeitsstellen abzuschaffen.[159] Damit begann Deng Xiaopings Politik der „Reform- und Öffnung“ (改革开放). Sie beendete die Zeit der Isolation unter Mao Zedong und hielt über Dengs Tod 1997 hinaus bis zu Xi Jinpings Machtübernahme 2012 an.

Für alle Lebensbereiche galt: „the shift from state patronage to a mixed system of private and public sponsorship is a fundamental political shift“.[160] Die Partei behielt die Kontrolle über das gesellschaftliche Leben. Die meisten Menschen waren noch in ihren Arbeitseinheiten tätig, wo sie gemeinsam arbeiteten, wohnten und aßen.[161] Für die Bevölkerung bedeutete der beginnende Konsum eine vielfältige Bereicherung des Alltags: Sie konnten wieder bunte statt der Einheitskleidung tragen, sich Blumen kaufen, Feste ausrichten und kleine Geschäfte eröffnen. Neben der neu gewonnenen Freiheit kam es aber auch zu Entfremdung, denn wenn sich die breite Masse unter Mao als gleichwertig verstanden hatte, „arm, aber einfach“, wurde nun das Geld zum allgegenwärtigen Thema – was letztlich auch Profitgier und Korruption Tür und Tor öffnete.[162]

Trotz neuer Probleme entspannte sich die allgemeine Atmosphäre in den 1980er Jahren für Intellektuelle und Künstler·innen erheblich. Dass die Partei nach wie vor stark präsent war, zeigte sich eher bei konkreten Ereignissen: So erhielten von 1978 bis 1979 tätige Aktivist·innen der „Mauer der Demokratie“ (西单民主墙) des „Beijinger Frühlings“ (北京之春) anschließend lange Haftstrafen für ihre Forderungen nach mehr persönlicher Freiheit und Demokratie als fünfter Modernisierung – nachdem 1978 mit den „Vier Modernisierungen“ (四个现代化) von Landwirtschaft, Industrie, Verteidigung sowie Wissenschaft und Technik begonnen worden war. Darauf zogen sich die Intellektuellen von der Straße zurück und versuchten teilweise, an den Universitäten oder

[158] Vgl. Leese 2016: 110f.
[159] S. Kraus 2004: 15–17.
[160] S. ebd.: vii und vgl. für die Reformentwicklung von kulturellen Institutionen (事业) zu Industrien (产业) Zhang 2006.
[161] Vgl. Cheek 2015: 221.
[162] Vgl. Kraus 2004: 8.

in den parteiinternen Medien und Gremien Veränderungen von innen herbeizuführen.[163] Doch obwohl weitere Kampagnen (1983 und 1987) folgten, blieben nach Mao Zedong viele Intellektuelle hoffnungsvoll, fast idealistisch – bis die Partei schließlich erneut in extremer Form durchgriff und die Student·innenbewegungen von 1989 in einem Massaker enden ließ. Nach Tian'anmen wurde man zynisch.

Die Kunstformen des Zynischen Realismus und Politischen Pop sind explizit als politische Reaktion der Künstler·innen auf 1989 und den Vertrauensverlust in die Regierung zu verstehen. Ansonsten konnte in der Kunst nach Mao Zedong und selbst nach dem Tian'anmen-Massaker relativ frei agiert werden. Deng Xiaopings Aufmerksamkeit galt der Wirtschaft, die sich im Laufe der 1990er Jahre schließlich auch den Künstler·innen öffnete. Aber obwohl die Zensor·innen der Propagandaabteilung oder des Kulturministeriums gelegentlich hart zugriffen und damit bewiesen, dass sie nicht aus neuen Wertvorstellungen heraus handelten beziehungsweise nicht handelten, ließen Zensor·innen und Künstler·innen einander weitgehend in Ruhe.[164]

Während mit Aufkommen des Internets viele Stimmen an mehr Freiheit glaubten,[165] hätte man sich in seinen Anfangsjahren nie vorstellen können, welche Kontrolle der Staat später hier ausüben sollte. Dies zeigte sich zunächst während der Olympischen Spiele um 2008 und später noch viel stärker unter Xi Jinping. Inzwischen durchforstet eine ganze Armada von Zensor·innen, deren Zahl auf zwei Millionen geschätzt wird, das Netz. Dabei werden nicht nur Algorithmen eingesetzt, sondern, „for strategic distraction", pseudonym massenhaft Inhalte generiert.[166] Auch hält die Regierung daran fest, bei Bedarf inländische Journalist·innen zu verhaften und ausländischen die Akkreditierung zu entziehen[167] sowie ausländische Plattformen zu schließen.[168]

Das Hauptaugenmerk richtete sich schon vor Xi eher auf Journalist·innen und Dissident·innen, später zunehmend auf Rechtsanwält·innen. Im Kunstbereich herrschte sehr viel mehr Willkür hinsichtlich der Frage, welche Inhalte neben den offensichtlich unerwünschten Themen wie Gewalt, Pornografie und Politik (Tian'anmen, Tibet, Taiwan, Xinjiang, Hongkong etc.) erlaubt waren und welche nicht. Nationale Ausstellungen durften bis etwa 2017 ohne Kontrolle stattfinden, Ausstellungen mit Auslandsbeteiligung inklusive Taiwan, Hongkong und Macau benötigten eine Genehmigung vom Ministerium für Kultur.[169] Zumindest aus dem Kunstviertel 798 wird berichtet, dass seit

[163] S. Cheek 2015: 224.
[164] S. Kraus 2004: 109.
[165] Vgl. ebd.: 125.
[166] S. King et al. 2017 und vgl. Lu und Pan 2020 sowie Chin und Lin 2022.
[167] Vgl. Tracy et al. 2020.
[168] Vgl. Barboza 2012.
[169] Vgl. Wu 2000: 121–130.

2017 alle Ausstellungen vorab inspiziert und gegebenenfalls einzelne Werke zensiert werden. Ob mit damals gelegentlicher oder jetzt regelmäßiger Kontrolle, so existiert laut inoffiziellen Angaben bis heute kein eindeutiger Regelapparat. Es bleibt und soll damit wohl unklar bleiben, wie weit man tatsächlich gehen kann, und wie geschult die Zensor·innen sind, um subtile Andeutungen zu verstehen. Zur staatlichen Zensur (国家审查) kommt also die Selbstzensur (自我监控), die als „Schere im Kopf" ein funktionstüchtiges, indirektes Instrument ist.

„[G]uided by ideology and by a belief system",[170] versteht sich die KPCh nicht nur als politische Partei, sie will Identität schaffen, kulturell und moralisch. So wurden ab 1994 Kampagnen initiiert, wie die persönliche Freizeit verbracht und welche Güter dafür konsumiert werden könnten.[171] Für die Unterhaltungsindustrie wurden Kunst, Kultur und Tourismus immer populärer und auch politisch aus ökonomischer Sicht begrüßt. Mit dem Beitritt in die Welthandelsorganisation (WTO) 2001 wurde China zu einem gleichberechtigten und gestaltenden Mitglied von mehr als 95% des Welthandelsvolumens.[172] Im 10. Fünfjahresplan (2001–2005) wurde die Kulturindustrie als Förderungsbereich anerkannt und dieser im 11. Fünfjahresplan (2006–2010) als offizielles Ziel aufgenommen. Mit der Befriedigung der Grundbedürfnisse besonders der wachsenden urbanen Mittelschicht wurde der Kulturbereich wichtiger, was zu den „new creative clusters"[173] etwa des ab Mitte der 2000er boomenden Kunstmarktes führte. Zu diesem Zeitpunkt wird außerhalb Chinas vermehrt die chinesische „Softpower" wahrgenommen,[174] bevor sich Ende der 2000er Jahre die Expert·innenartikel zu häufen begannen, dass China die nächste Weltmacht werden könne.[175]

In Bezug auf die kulturelle chinesische Softpower müssen allen voran der 2001 erfolgte Zuschlag für die Olympischen Spiele in Beijing 2008 und der 2002 erfolgte Zuschlag für die EXPO Shanghai 2010 als globale Großereignisse nationaler und innenpolitischer Präsentation erwähnt werden. Außenpolitisch sind für die Umsetzung dieser Softpower das Hanban und seine Konfuzius-Institute prominente Vertretungen: Das in der Kurzform als Hanban 汉办 bekannte, 1987 als außenpolitische Kulturinstitution gegründete Büro der Führungsgruppe zur internationalen Verbreitung der chinesischen Sprache der VRCh 中华人民共和国国家汉语国际推广领导小组办公室 un-

[170] S. Brown 2018: 10.
[171] Vgl. Siemons 2007: 43.
[172] Vgl. Koch 2016: 408.
[173] Vgl. Keane 2009a. Vgl. für die Gegenüberstellung kreativindustrieller Ambitionen in Shanghai und Beijing Hee et al. 2008 und Wang Jun 2012.
[174] Basierend auf dem Ausdruck von Nye 1990, vgl. Kurlantzick 2007 und für das chinesische Verständnis Kong 2009.
[175] Vgl. Zhang 2010.

tersteht dem Ministerium für Bildung der Zentralregierung.[176] Mit Beginn der Regierungszeit von Hu Jintao 2002 erhielt das Hanban den Auftrag, Sprachförderinstitutionen im Ausland nach dem Vorbild etwa des deutschen Goethe-Instituts oder des spanischen Instituto Cervantes zu errichten. 2004 wurde in Seoul das erste Konfuzius-Institut 孔子学院 eröffnet, 2018 waren in über 150 Ländern über 500 Institute gegründet. Da die Institute dem Hanban unterstehen, müssen Veranstaltungen und Personalauswahl vom Hanban genehmigt sein und also in Übereinstimmung mit den Vorstellungen der Volksrepublik stehen. Dass die Institute inhaltlich Einfluss auf Veranstaltungen ihrer Partneruniversitäten nehmen würden, ist seit Beginn das Hauptbedenken besonders aus dem Westen.

Hu Jintao war es auch, der zu Beginn seiner Amtszeit den staatlichen Plan verkündete, bis 2015 landesweit 1 000 Museen zu errichten.[177] All diese Museen mit Ausstellungswerken und qualifiziertem Personal zu bestücken, galt von Anfang an als sehr ambitioniert. Im Zuge der „Reform des Kultursystems“ (文化体制改革) im 11. Fünfjahresplan 2006 wurde außerdem kostenloser Eintritt in Museen, Gedenkstätten und Bücherhallen angeordnet.[178] Diese beiden beispielhaften Bildungsmaßnahmen galten der breiten Bevölkerung, doch auch die Kunstakademien sollten modernisiert werden.[179]

Universitätsausbildung mit Lehre und Forschung war ein ausländischer Import des späten 19. Jahrhunderts.[180] 1906 eröffneten sowohl die Nanjing High Normal School und die Beiyang Normal School in Beijing eine Abteilung für moderne Kunst. Einige Privatschulen in Shanghai folgten und nach dem Ersten Weltkrieg eröffneten Kunstschulen in Beijing, Shanghai, Nanjing und Hangzhou. Das National Beijing Art College (heute: Central Academy of Fine Arts 中央美术学院, kurz: CAFA 央美) wurde 1918 gegründet, 1927 die National Academy of Art in Hangzhou (heute: China Academy of Art 中国美术学院, kurz: CAA 国美). CAFA und CAA[181] sowie das 1940 in Chongqing gegründete Sichuan Fine Arts Institute 四川美术学院 (SCFAI 川美) und die 1938 in

[176] Hanban wurde ab 2020 umbenannt in Center for Language Education and Cooperation (CLEC) 教育部中外语言交流合作中心, kurz: 语言合作中心. Seit Frühjahr 2021 wird die Website www.hanban.org umgeleitet auf www.chinese.cn, wo Hanban keine Erwähnung mehr findet, s. für die letzte Sicherung vom 8.2.2021 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20210208015939/http://www.hanban.org/, und vgl. das aus ebd. gesicherte Bildschirmfoto zu „Über Hanban“ (关于汉办) vom 29.6.2020 auf Baike: https://baike.baidu.com/reference/10021690/52a4b53Id9LixgYpE8oHoWOuQRv719UrXhriTiNziNd7dQfQbxuzhnmmiNSUjnnrtDyIO6Yu, beide Stand: 1.10.2022.
[177] Vgl. Wu und Song 2002.
[178] S. China Legal 2006 und China.org.cn 2010.
[179] Vgl. Wu 2014: 357, so war die China Academy of Art 2001 die erste, die ein New Media Department einrichtete.
[180] Vgl. Goldberger 2017.
[181] Nicht zu verwechseln mit CAA für China Artists Association.

Yan'an gegründete, 1945 nach Shenyang verlegte Lu Xun Academy of Fine Arts 鲁迅美术学院 (LAFA 鲁美) sind heute die renommiertesten Kunsthochschulen des Landes.

Nach Gründung der Volksrepublik 1949 wurde im Zuge der Reorganisation von Kunst- und Kulturpolitik in den 1950er Jahren das sowjetische Hochschulsystem implementiert. Es basierte auf der Zusammenführung von Fakultäten und auf hoher Spezialisierung und galt neben kleinen Veränderungen bis in die späten 1990er Jahre. Das unter Deng Xiaoping beginnende Wirtschaftswachstum stützte sich auf Export, Staatsinvestitionen und Binnennachfrage. Um von einer arbeitsintensiven zu einer wissensbasierten Wirtschaft zu gelangen, strebte man besonders auch in der Bildung Weltniveau an. Somit richtete die Politik ihren Fokus in den Bildungsreformen von 1993 und 2010 auf Dezentralisierung, Liberalisierung und Privatisierung.[182] Dies würde unter den weiterhin streng hierarchischen Strukturen bislang teilweise für Technologieprojekte gelingen, generell allerdings vor allem auf quantitativer Ebene, und die Geistes- und Sozialwissenschaften seien „einem besonders hohen Ausmaß an politischer Beeinflussung und Kontrolle ausgesetzt".[183]

In China gilt die Schulpflicht für Primarschule (sechs Jahre) und Sekundarschule (drei Jahre). Die darauf folgende Oberschule (drei Jahre) bereitet auf die Abschlussprüfung, *gaokao* 高考, vor, die über die Universitätszulassungen entscheidet. Wie zu Kaiserzeiten die Beamtenprüfung, stehen die Prüfungen theoretisch allen offen, bevorzugen aber je nach Verfügbarkeit und finanziellen Mitteln die urbane Bevölkerung. 2006 stand das neunjährige Schulsystem 95% der Bevölkerung zur Verfügung und 23% der Bevölkerung studierten an Hochschulen.[184] Unterrichtsfächer wie „Moral und Leben" (品德与生活) und „Moral und Gesellschaft" (品德与社会) sind von der Primarschule bis zur Universität obligatorisch,[185] chinesische Schüler·innen und Student·innen sind daran gewöhnt und sitzen diese in der Regel ab. Jüngeres Lehrpersonal klagte vor Xi Jinping über überholte Vorstellungen der älteren Vorgesetzten. Seit Xi häufen sich Versetzungen und Frührenten teils bereits bei falscher Wortwahl im Klassenzimmer. „Ideologische und politische Qualität" sind wieder vermehrt verwendete Ausdrücke der als „Vorschläge" bezeichneten Richtlinien des Bildungsministeriums.[186] Der Fokus wird bei Ausbildungen in China auf das Erlernen von Techniken gelegt, während im Westen häufiger die freie Entwicklung im Vordergrund steht. Aus diesem Grund, aber vielleicht sogar verstärkt aus Mangel an Studienplätzen, gehen viele zum Studium ins Ausland. Für die, die es sich leisten können, eröffnet Daxue Consulting

[182] S. Cai 2013: 1f.
[183] S. Goldberger 2017: 186 und vgl. 173–186.
[184] Yang 2009: xiii.
[185] Vgl. Ministry of Education 2018.
[186] S. Ministry of Education 2019, etwa im Vergleich zu Li und Hu 2009.

einen Vergleich: So lägen die Studiengebühren für chinesische Student·innen an der CAFA für einen vierjährigen BA bei 60 000 RMB. Ein dreijähriger BA an der University of Arts London koste knapp 60 000 Pfund, also 500 000 RMB. CAFA habe 2018 etwa 78 000 Bewerbungen erhalten, von denen 1 621 Student·innen eingeschrieben wurden. An der University of Arts in London kämen 30% der Kunststudent·innen aus China.[187]

Unter Deng Xiaoping war das Land in den 1980er Jahren mit Erneuerung der Versorgungslage und Infrastruktur beschäftigt sowie mit der Wiederherstellung der durch die Kulturrevolution beschädigten Legitimation der Parteiherrschaft. In den 1990ern ging es zunächst unter Deng, dann unter Jiang Zemin (*1926, im Amt 1989–2002), weiter um den Wirtschaftsaufbau, mit Reformmaßnahmen wie den Sonderwirtschaftszonen und der Dekollektivierung. In den 2000ern wurde die Modernisierungspolitik unter Hu Jintao (*1942, im Amt 2002–2012) mit mehr Ausgewogenheit weitergeführt, höhere Qualität und die Umwelt rückten stärker ins Blickfeld.[188] 2010 wurde China die zweitgrößte Volkswirtschaft der Welt. Aufgrund des Wirtschaftspotentials zeigten selbst experimentelle Künstler·innen ihre Arbeiten „with increasing regularity at government-sponsored venues“.[189]

2012: Xi Jinping – „Neue Zeit“

Im Nachhinein betrachtet war die Zeit vor Xi Jinping vergleichsweise gemäßigt und offen. Kontrollmaßnahmen fingen nicht unter Xi an, sondern traten regelmäßig auf, im neuen Jahrtausend besonders zunächst zu und dann seit den Olympischen Spielen 2008, als man sich nach außen und innen als Einheit präsentieren wollte. Danach ging es mit wiederholten Maßnahmen besonders online weiter. Seit Xi Jinping blickt man fast nostalgisch auf die relativ entspannte Zeit davor zurück. Inzwischen ist das Regime anders als unter Mao Zedong, aber wieder allgegenwärtig, on- und offline. Kritische Meinungsäußerungen haben sich von Veranstaltungen wie Ausstellungen und Vorträgen in den Privatbereich verlagert.

Die Volksrepublik China (VRCh) setzt sich zusammen aus Partei (Generalsekretär), Staat (Staatspräsident) und Militär (Vorsitzender). Das sozialistische Wirtschafts- und Staatssystem ist in der Verfassung der VRCh festgeschrieben. Das politische System

[187] S. Daxue Consulting 2018.
[188] Vgl. Kirchberger 2014: 260f.
[189] S. DeBevoise 2014: 274.

basiert bis heute auf dem des leninistischen Parteienstaates des „Demokratischen Zentralismus“. Das bedeutet, dass Meinungen prinzipiell geäußert werden können, sich aber den Entscheidungen der Kommunistischen Partei China (KPCh) unterordnen müssen: Die Partei hat den uneingeschränkten Führungsanspruch inne, sie ist im Besitz der absoluten Wahrheit und repräsentiert das gesamte Volk. Hierarchisch-zentralistisch organisiert durchdringen die Führungskräfte alle drei Säulen der Macht.[190]

Auf dem 18. Parteitag 2012 und dem Nationalen Volkskongress 2013 übernahm Xi Jinping alle drei Säulen der Macht von Partei, Staat und Militär und beehrt damit den inoffiziellen Titel des „Obersten Führers der VRCh“ (中华人民共和国最高领导人). Li Keqiang 李克强 (*1955) ist seit 2013 amtierender Ministerpräsident. Auf dem 19. Parteitag von 2017 und dem Nationalen Volkskongress 2018 leitete Xi den Abschied der Reformära unter Deng Xiaoping und den Beginn der von ihm sogenannten „Neuen Zeit“ ein.[191]

Die Kunstinstitutionen wie Kunstakademien und Museen unterstehen dem Kulturministerium, das dem Staatsrat und damit dem Staat untersteht und seit 2018 „Ministerium für Kultur und Tourismus“ (文化和旅游部) heißt. Die Künstler·innenvereinigung untersteht unter der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit (der Propagandaabteilung) dem Zentralkomitee und damit der Partei. Obwohl die Strukturen in der Kulturbürokratie der Ära Deng streng hierarchisch angelegt waren, war die Macht willkürlich verteilt: Die offiziellen Positionen sagten nicht zwangsläufig etwas über ihre Autorität aus.[192] Trotz erheblicher Veränderungen gilt die Willkür der Zensur unter Xi Jinping weiterhin, gerade weil sich die Zuständigkeiten in großem Ausmaß zentralisiert haben. Da die Machtbefugnisse enger geworden sind, warten einzelne Entscheidungsträger·innen lieber ab.[193] Dazu kommen beinahe jährliche Veränderungen, durch die die Strukturen entsprechend diffuser, ineinander verwobener erscheinen.

Die chinesischen Regierungszeiten der Volksrepublik verlaufen, wie schon zu Kaiserzeiten, unter bestimmten politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Devisen. Nach Mao Zedongs Neuem China und Deng Xiaopings Reformzeit hat Xi Jinping seit 2012, unter dem 2017 gefundenen Motto der „Neuen Zeit“, etliche Schlagworte hervorgebracht: Zunächst begann Xi parteiintern aufzuräumen und initiierte ab 2012 seine umfassende „Anti-Korruptionskampagne“ (反腐败斗争), der als bekanntester Fall der Bürgermeister von Chongqing, Bo Xilai 薄熙来 (*1949), zum Opfer fiel. Die „Kampagne sauberes Internet“ (净网行动) folgte 2014, die zu verschärften Regeln für Journalist·in-

[190] Vgl. Kirchberger 2014 und Heilmann 2016.
[191] Vgl. Holbig 2018 und Minzner 2018.
[192] Vgl. Andrews 1994: 5.
[193] Vgl. Shih und Rudolf 2014: 7.

nen führte und das Ende des Mikroblogging-Mediums Weibo als Diskursplattform bedeutete. Das Schlagwort des „Chinesischen Traums“ (中国梦), das Xi Jinping 2012 erstmals verwendete, ist ein erneuter patriotischer Ansatz zur „Wiederbelebung der chinesischen Nation“.[194] Ziel ist die Verwirklichung der sogenannten „Zweimal hundert Jahre“ (两个一百年): Hundert Jahre nach ihrer Gründung soll die KPCh 2021 bescheidenen Wohlstand erreicht haben,[195] und hundert Jahre nach Gründung der VRCh 2049 soll der Aufbau des modernen, sozialistischen Chinas gelungen sein. Zu dieser Kampagne gehört die Verbreitung unterschiedlicher Ausdrücke: weiterhin Reichtum und Harmonie, Zivilisation, aber auch Freiheit, Gerechtigkeit, Demokratie und Rechtsstaatlichkeit. Bei der Begriffsbelegung ist allerdings das chinesische Verständnis zu bedenken: So ist etwa mit Demokratie (*minzhu* 民主) die Verantwortung für das Volk (为人民做主) gemeint,[196] mit Rechtsstaatlichkeit (*fazhi* 法治) nicht „rule of law“, sondern „rule by law“,[197] unter Gerechtigkeit (*gongzheng* 公正) wird eher Rechtschaffenheit verstanden.[198]

Dazu sind zwei wirtschaftliche Initiativen hervorzuheben: Mit der Neuen Seidenstraße, „One Belt, One Road“ (一带一路), kombiniert Xi Jinping seit 2013 Handels- und Infrastrukturprojekte in Asien, Afrika und Europa. In diesem Zuge ist auch das 2012 erstmals von Hu Jintao und dann von Xi Jinping aufgegriffene Konzept der „Schicksalsgemeinschaft der Menschheit“ (人类命运共同体) wichtig, das im Nationalen Volkskongress 2018 in die chinesische Verfassung aufgenommen wurde, weiter aber vage bleibt. Kritiker·innen befürchten ein normatives Alternativmodell der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte mit chinesischen Charakteristika. Mit „Made in China 2025“ (中国制造 2025) initiiert Li Keqiang seit 2015 die Aufwertung der Industrie, mit der sich China in drei strategischen Phasen, 2020, 2035 und 2049, von der Werkbank der Welt hin zum Produzenten von Schlüsselindustrien entwickeln soll.

All diese Maßnahmen entsprechen dem Top-down-Ansatz, sowohl der hierarchischen Budgetplanung als vor allem auch der strengen politischen Kontrolle. Es gibt und gab immer wieder Momente, in denen sich Stimmen der Unzufriedenheit besonders der wirtschaftsstarken, wachsenden urbanen Mittelschicht auflehnten. So schien das Regime etwa in Bezug auf Lebensmittelunsicherheit, Umweltbelastung besonders durch Smog und Informationsvorenthaltungen jüngst während der Coronakrise in Gefahr. Diese konnte bislang aber stets beherrscht werden, meist durch das Ersetzen lokaler Führungspersonen. Zumeist wird auch nicht das politische System generell in-

[194] S. Xi 2017a.
[195] Anfang 2021 verkündigte Xi Jinping auf der jährlichen Plenarsitzung vor dem Nationalen Volkskongress die „Beseitigung der absoluten Armut in China“, s. Huaxia 2021.
[196] S. Li Zehou nach Cheek 2015: 236.
[197] S. Cohen 2018.
[198] S. Jiang 2017: 14.

frage gestellt wird, sondern es werden innerhalb dieses Systems Veränderungen gefordert.

2017 begann Xi Jinping, die Hauptstadt in die Metropolregion Jingjinji 京津冀 umzustrukturieren: in die Bereiche Hightech und Verwaltung (*jing* für Beijing), Produktion und Handel (*jin* für Tianjin) sowie Wohnen und Landwirtschaft (*ji* für Hebei, mit dem Kfz-Kennzeichen Ji der ehemaligen Präfektur). Seitdem mussten sich viele Künstler·innen gezwungenermaßen aus Beijing verabschieden. Es bleibt abzuwarten, wie es mit der folgenden Aussage des Kurators Pi Li steht: „The entire history of Chinese modern art has taken place on the stage of Beijing, an effect of the city's position as the center of political life in China".[199]

„Rote Kunst"

Im Folgenden wird die Kunst des Sozialistischen Realismus in China dargestellt, die seit den 1980er Jahren verstärkt als „Rote Kunst", *hongse yishu* 红色艺术, bezeichnet wird. Für die Anforderungen an die Erneuerung der Kunst wird die traditionelle chinesische Malerei einbezogen, die später als *guohua* 国画 bezeichnet wurde.

Debatten um die Erneuerung des Landes wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen Ebenen geführt. Zwischen den beiden Polen der Bewahrung der chinesischen Tradition und der Umwandlung zur westlichen Moderne galt die Reformierung der Tradition als Mittelweg. Ausgehend von den Intellektuellen sollten die Künste als Sprachrohr politischer Veränderung dienen. Zum Ende der Qing-Dynastie (1911) und während der Republik China (1912–1949) war das Land in politischem und sozialem Aufruhr: Imperialistische Bestrebungen, Fehden verfeindeter Militärmachthaber in der Periode der Warlords (1916–1927), die wachsende militärische Bedrohung aus Japan und der Machtkampf zwischen Nationalist·innen und Kommunist·innen endeten nach dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg (1937–1945) und dem nachfolgenden Bürger·innenkrieg schließlich 1949 mit dem Sieg der Kommunist·innen in der Volksrepublik China. Viele Intellektuelle waren in den Anfangsjahren bereit, den als „Befreiung" (解放) ausgerufenen Umbau des Landes mitzutragen.

Die Debatte zwischen Traditionalist·innen, Modernist·innen und Reformer·innen zur Erneuerung des Landes durch die Künste beinhaltete von der Jahrhundertwende an die Frage um *guohua* oder *xihua*. Die Bezeichnung *guohua* 国画, die Kurzfassung

[199] S. Pi 2007: 139.

von *Zhongguohua* 中国画, nationale beziehungsweise chinesische Malerei,[200] kam vermutlich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts als Neologismus über Japan nach China. Ähnlich wie *nihonga* in Japan zur Unterscheidung traditioneller japanischer Malerei, wurde *guohua* als traditionelle chinesische Malerei im Gegensatz zur westlichen Malerei (*xihua* 西画, auch: 洋画, 西洋画) verwendet. Als „traditionell“ wurde zunächst nur das Medium verstanden, Tusche auf Papier oder Seide im Gegensatz zu Öl auf Leinwand.[201] Noch 1957 wurde *guohua* von einigen ausschließlich zur Bezeichnung des Mediums verwendet.[202] Von anderen wurden Techniken und Stile unterschieden und unter *guohua* die Kontinuität der Tradition verstanden. Als westliche Malerei galten dann zunächst Aspekte wie Perspektive und Schattierungen, allgemein die Illusion von Dreidimensionalität. Als *guohua* galten die mit Traditionen aufgeladenen Pinselstriche und Kompositionen sowie das thematische Wiederholen alter Meister·innen. Westliche Ideen von Ausstellungen und Kunstzeitschriften sowie eines institutionalisierten Kunstsystems mit Museen und Kunsthochschulen begannen sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus der akademischen Welt in China zu etablieren. Das traditionelle chinesische Modell des Sammelns und der Überlieferung von Werken zwischen Kunstliebhaber·innen und Kunstproduzent·innen, das auf persönlichen Beziehungen basierte, dominierte weiterhin. Chinesische Malerei wurde zumeist von professionellen Maler·innen betrieben oder galt als Freizeitbeschäftigung von Intellektuellen.[203]

Seit den 1910er und 1920er Jahren und insbesondere mit der „Bewegung des Vierten Mai“ (五四运动, 1917–1921) hatten linke Intellektuelle eine revolutionäre Kunst zur Umgestaltung der Gesellschaft gefordert. In Anlehnung an die europäische Tradition des akademischen Realismus forderten sie die Aufhebung künstlerischer Individualität und des als bourgeois verstandenen Konzeptes der Originalität. Künstler·in-

---

[200] *Guohua* wird unterschiedlich übersetzt, mit „traditioneller Malerei“, „nationaler Malerei“, „chinesischer Malerei“ und anderen. In den 1910er und 1920er Jahren wurde in Verbindung mit der Frage nach der „nationalen Essenz“ auch *guocuihua* 国粹画, Malerei mit nationaler Essenz, verwendet. Dieser konservativ verstandenen Bezeichnung stand wiederum *xin guohua* 新国画, neue nationale Malerei, gegenüber, deren Vertreter·innen sich als national und modern identifizierten. Vgl. zur Verwendung von *guohua* Ho 2020: 97–100, Andrews 1990: 556–59.

[201] Die Vokabel *guohua* wurde zu verschiedenen Zeiten auch mit *caimohua* 彩墨画, Farb- und Tuschmalerei, *shuicaihua* 水彩画, Wasser- und Farbmalerei, und *shuimohua* 水墨画, Wasser- und Tuschemalerei, ausgetauscht, die dann aber statt dem nationalen das kulturelle Element der Tusche hervorheben. Zuvor war keine Abgrenzung von westlicher Malerei notwendig, Malerei galt, sofern nicht anders angegeben, als chinesisch und wurde thematisch unterschieden, in Landschafts-, Vögel-und-Blumen-, Figurenmalerei und andere. Diese Kategorien wurden beibehalten, später aber *guohua* untergeordnet. Vgl. Ho 2020: 100 und Andrews 1990: 556, 559.

[202] Teils auch später, etwa in den Nationalausstellungen während der Kulturrevolution, bezeichnete *Zhongguohua* wieder nur das Medium, vgl. Andrews 1990: 557.

[203] Vgl. Andrews 1990: 557.

nen und Intellektuelle sollten „ins Leben eintauchen“ (深入生活),[204] mit und von Arbeiter·innen lernen, physischer Arbeit mehr Gewicht verleihen und damit die elitären und armen Gesellschaftsschichten vereinen.[205]

Der europäische Realismus des 19. Jahrhunderts richtete sich programmatisch gegen tradierte Ideen und Institutionen und erklärte die kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit in Sachlichkeit, Alltag und politischer Bezugnahme zur Aufgabe der Künste. Der daraus in der Sowjetunion hervorgegangene Sozialistische Realismus durchlief zunächst unterschiedliche Bezeichnungen, die ähnlich vage blieben wie ihre Definitionen, die stets politischen Stimmungen unterlagen. Aus der revolutionären Kunst und aus der proletarischen Kunst heraus wurde der Begriff Sozialistischer Realismus 1932 in der Sowjetunion geprägt. 1934 wurde der Sozialistische Realismus offiziell zur Standardkunst in der UdSSR ausgerufen und spätestens während Stalins „Großer Säuberung“ (1936–1938) verpflichtend für alle Kulturbereiche: Die darzustellende Realität hatte sich an der Parteilinie auszurichten, sie sollte den Klassenkampf mit Fokus auf das proletarische Leben im positiven Licht des Sozialismus abbilden. Zur Reformierung der Gesellschaft sollte Kunst für die Massen zugänglich sein. Das Volk sollte didaktisch, mit angemessenem ideologischem Inhalt und in realistischen Formen zur neuen Gesellschaft umerzogen werden. Formal galt insbesondere die Abgrenzung gegenüber den damals verbreiteten Richtungen von Formalismus und Naturalismus.[206] So hieß es auf dem Ersten Sowjetischen Schriftsteller·innenkongresses in Moskau, August 1934: „Socialist realism demands a true, historical, and concrete depiction of reality in its revolutionary development. The realism and historical concreteness of the artistic rendering of reality must be tied to the ideological re-education and training of workers in the spirit of socialism.“[207]

Mitte der 1930er Jahre griffen Künstler·innen in China noch unterschiedliche Ansätze westlicher Stilrichtungen auf, etwa Expressionismus, Kubismus, Impressionismus und Neo-Impressionismus, Art Nouveau. Bis 1949 waren die meisten Künstler·innen noch keiner politischen Kontrolle unterworfen, und so konnten auch in *guohua*

---

[204] S. im Zusammenhang von europäischem Realismus und aus der Tradition vor der Song-Zeit (960–1279) das „Beobachten und Lernen von der Natur“ (师法自然) in Wang 2015: 242.

[205] Das angestrebte Ideal setzte Mao Zedong später um, und Werke wurden, vor allem in der Kulturrevolution, häufig Gemeinschaftsarbeiten, sie wurden nicht oder von mehreren signiert, vgl. Tan 2012: 184.

[206] Vgl. für Realismus in Europa Zimmermann 2019, für Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion Clark et al. 2007: 139–49, 194–215, Chung 1996 und Silina 2016, für frühe Bezüge zum westlichen akademischen Realismus und zu Verständnis und Anwendung von Realismus in den 1920er und 1930er Jahren in China, insbesondere durch den prominenten Verfechter von Realismus, Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), Wang 2015: Kapitel 6.

[207] So Andrej Ždanov (1896–1948), Mitglied des Politbüros und entschlossener sowjetischer Ideologe, zitiert nach Wang 2011: 101.

weiterhin unbeeinflusst Landschaften und Blumen und Vögel produziert werden. Die Anzahl der kommunistischen Sympathisant·innen war noch gering. Zu den frühesten Gruppen, die sich an der Sowjetunion und damit am Sozialistischen Realismus orientierten, zählte die „Liga der linken Künstler·innen“ (左翼美术家联盟, kurz: 美联), gegründet 1930 mit Unterstützung der KPCh.[208] Ihre Kunst war mit dem „Kritischen Realismus“ (批判现实主义) der „Proletarischen Literatur“ (普罗文学) verbunden und geprägt von der russischen Oktoberrevolution 1917. Der „Proletarische Realismus“ (普罗现实主义) kündigte den Sozialistischen Realismus an: Die zukünftige Realität sollte in die Gegenwart projiziert werden und eine strahlende Zukunft darstellen. Diese Utopie sollte erfunden werden, sofern sie nicht vorhanden war.[209] Unter den linksgerichteten Künstler·innen wurde die „Moderne Holzschnittbewegung“ (新木刻运动) unter Federführung von Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) zu einem wichtigen Vehikel sozialistischer Aspekte in der bildenden Kunst.[210] Es ging darum, die breiten Massen zu erreichen, aber im Gegensatz zu den später idealisierten Darstellung wurden hier häufig Alltagsszenen der Unterschicht in ärmsten Lebensumständen aufgegriffen.[211] In China führte der Literaturkritiker und marxistische Theoretiker Zhou Yang 周杨 (1908–1989) den Begriff des Sozialistischen Realismus mit seinem 1933 publizierten Essay „Sozialistischer Realismus und Revolutionäre Romantik“ (社会主义现实主义和革命浪漫主义) ein.[212] Bis 1953 wird Sozialistischer Realismus allerdings als rein sowjetisches Phänomen verstanden. Bei Zhou Yang geht es noch nicht explizit um die damaligen Ideen für eine zukünftige sozialistische Gesellschaft, also um das spätere utopische Verständnis des Sozialistischen Realismus, sondern mehr um die historische und empirische Sorgfalt des Realismus.

Die Etablierung und nationale Verlagerung des unter Mao Zedong herrschenden Kunstverständnisses wurde im Nachhinein auf Yan’an zurückgeführt. Mao Zedong verwendete in seinen „Reden in Yan’an“ 1942/1943 zunächst noch den in den 1920er und 1930er Jahren verbreiteten Ausdruck des Proletarischen Realismus, der erst 1953 in Sozialistischen Realismus geändert wurde.[213] Die schwankenden Bezeichnungen

---

[208] Ihre Gründung fand kurz nach der der einflussreichen „Liga der linken Schriftsteller·innen“ (左翼作家联盟, kurz: 左联) statt, die Film, Theater, aber auch Bildung und Journalismus und nicht zuletzt die bildenden Künste beeinflusste.
[209] Vgl. Chan 1983: 64.
[210] Vgl. für die moderne Holzschnittbewegung Tang 2008: 75–110.
[211] Vgl. Kotzenberg 1987.
[212] 1933 erschienen in der Literaturzeitschrift „Les Contemporains 现代“, s. Zhou 1991: 101–117 und vgl. für eine Zusammenfassung auf Englisch Wang 2011: 101–103.
[213] Für die verschiedenen Versionen der „Reden bei der Aussprache in Yan’an über Literatur und Kunst 在延安文艺座谈会上的讲话“ (kurz: Reden in Yan’an 讲话) von 1942, publiziert 1943, und von 1953 s. in der Übersetzung mit Kommentaren von McDougall 1980: 19, 99. S. für die Verwendung der unterschied-

gingen einher mit vagen und interpretationsbedürftigen Definitionen. Maos Definition beinhaltete nun populistisch-utopische und romantisch-ländliche Tendenzen.[214] Für den chinesischen Diskurs wurden die nationalen Verhältnisse wichtig, an denen sich die Kulturproduktion ausrichten sollte. Dabei wurde besonders die Entwicklung der ländlichen Gebiete in China hervorgehoben. Dem „Volk dienen“ (为人民服务) bedeutete also ein neues Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Realität – dessen korrekte Kriterien der Realität der Partei zu entsprechen hatten.[215]

Mit Gründung der Volksrepublik 1949 kamen institutionelle, administrative und pädagogische Faktoren hinzu.[216] Die Kulturpolitik wurde in Anlehnung an das sowjetische System auf dem Ersten Nationalkongress für Kulturarbeiter·innen 1949 festgelegt und auf dem Zweiten Kongress 1953 bestätigt.[217] Sie basierte zum einen auf dem Modell der Lu Xun Academy of Art (鲁迅艺术学院), die 1938 in Yan’an von der KPCh gegründet worden war, um Kunstkader (美干) auszubilden und Künstler·innen in Parteiprinzipien zu unterweisen.[218] Die Kunstschulen des Landes wurden nach 1949 nach dem Curriculum der Lu Xun Academy ausgerichtet, und die Kunstkader aus Yan’an besetzten die wichtigsten Institutionen.[219] Die andere Grundlage der Kulturpolitik waren Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ von 1942. Das sogenannte „Yan’an-Modell“ (延安模式) bestand für die nun so bezeichneten „Kulturarbeiter·innen“ (文艺工作者) darin, den Arbeiter·innen, Bauern und Bäuerinnen und Soldat·innen (viele von ihnen Analphabet·innen) zu dienen. Dies sollte verbindlich und in enger Verbindung mit revolutionärer Praxis geschehen. Den Künstler·innen wurde eine bedeutende Rolle beim Aufbau des Neuen China zugewiesen. Die Durchsetzung aber war politischen Schwankungen unterworfen. Gelegentlich gab es Phasen der flexibleren Auslegung, dann wie-

---

lichen Bezeichnungen in den 1920ern und 1930ern Gálik 1969. Proletarischer Realismus wurde manchmal auch als „Neuer Realismus“ (新现实主义) bezeichnet und vom „bourgeoisen Realismus“, also vom westlichen Realismus, sowie vom Formalismus und Naturalismus abgegrenzt, vgl. Gálik 1969: 49–51 und Silina 2016. Bichler 1996: 37 weist darauf hin, dass Zhou Enlai 1953 in der Ausrufung der „Allgemeinen Leitlinie des Übergangs zum Sozialismus“ nicht den korrekten Ausdruck „Sozialistischer Realismus“ (社会主义现实主义) verwendet hat, sondern „Realismus *des* Sozialismus“ (社会主义的现实主义), was zu weiterer Konfusion geführt habe. Mao Zedong legt sein Verständnis von „sozialistisch“ bereits 1940 in dem Essay „On New Democracy 新民主主义论“ im Sinne von nationaler Mobilisierung und ideologischer Transformation dar, vgl. Wang 2011: 103–106. Außerdem spricht Mao in seinen „Reden in Yan’an“ allgemein von Kunst (艺术), nicht von den bildenden Künsten (美术).

[214] Nach Ho 2020: 6.

[215] Vgl. Wang 2016: 2.

[216] Galikowski 1998: 9–54 beschreibt die Jahre 1949–1956 als Gestaltungsphase („Formative Stage“): „to consolidate its political position on a national level and extend its authority in the cultural sphere. In order to secure a high degree of ideological uniformity […]“, S. 2.

[217] Vgl. Shen 2017.

[218] Vgl. für die Lu Xun Academy of Art, kurz: 鲁艺 (später of Fine Arts, kurz: 鲁美), Chen 2018 und Ho 2020: 62–65.

[219] Vgl. für das Curriculum des Malers Xu Beihong, der nach 1949 Direktor der CAFA und Vorsitzender der Künstler·innenvereinigung CAA wurde, Du 2014: 241 und allgemein für das Curriculum ab 1949 Shen 2017: 76.

der mussten vergangene Fehler gesucht und mit diesen Selbstkritik geübt und Besserung gelobt werden. Lockerungen folgten neuerliche Restriktionen, den Schrecken der Verfolgung waren nur wenige nicht ausgesetzt.[220] Die Zeit unter Mao Zedong war eine kontinuierliche Revolution von Zerstörung und Neuaufbau. Insofern bedurfte die Verwendung von Ausdrücken mit ihren Auslegungen und Definitionen auch in der Kunst häufig wechselnder Interpretationen.

Student·innen und Lehrkräfte wurden zur Umerziehung aufs Land und in Fabriken verschickt (下乡), um aus dem „realen Leben zu lernen“ (体验生活), „ins Leben einzutauchen“ (深入生活). Besonderes Gewicht wurde auf das Zeichnen gelegt, da sein illus-trativer Stil schnell zu erlernen und vor Ort umsetzbar war.[221] Es galt, zuerst der Politik, dann der Ästhetik zu folgen, und die Kunst den Bedürfnissen des Volkes unterzuordnen. Hauptthemen der Kunst waren nach 1949 die Glorifizierung der Parteiführung, insbesondere von Mao Zedong, und der Parteigeschichte, die Abbildung der Partei-richtlinien und die Hervorhebung des allgemeinpolitischen Charakters durch sozialistische Held·innentaten oder Selbstaufopferung. Andere Stilrichtungen der Moderne waren von den Kunstschulen und der Öffentlichkeit quasi ausgeschlossen. Die vorherrschenden Medien waren Ölmalerei und Holzschnitt. Westliche Figurenmalerei wurde in ihrer Eigenschaft der „realistischen“ Darstellung als überlegen wahrgenommen.[222] Mit der Reform (改造) des Landes und dem Ziel der KPCh der Vernichtung der alten Ordnung war die Reform von *guohua* eine der wichtigsten Kulturdebatten der frühen Volksrepublik. Sie ging 1949–1957 mit der Frage einher, welche Rolle, falls überhaupt eine, *guohua* für den Aufbau der neuen Gesellschaft einnehmen sollte.[223] So gingen in diesen Anfangsjahren viele von einem Untergang von *guohua* aus.[224] Um die Bezeichnung *guohua* zu vermeiden und weiter in dem Medium arbeiten zu können, wurde nun *caimohua* 彩墨画, Farb- und Tuschmalerei, verwendet.[225]

Nach den Prinzipien von Yan’an wurde 1949 die chinesische Künstler·innenvereinigung gegründet (China Artists Association, CAA, 中国美术家协会). Ausstellungen und Publikationen mussten von der CAA bewilligt werden, wer regelmäßig ausstellen

---

[220] Der traditionelle Landschaftsmaler Qi Baishi 齐白石 (1864–1957) ist ein seltenes Beispiel derjenigen, die unbehelligt weiter Blumen und Insekten malen konnten.
[221] Vgl. insbesondere für das Freiluft- oder Pleinairzeichnen (写生) und die staatlich organisierten „Zeichenreisen“ (旅行写生) Ho 2020.
[222] Vgl. Tan 2012: 179 und Ho 2020: 98.
[223] S. Ho 2020: 96.
[224] Vgl. Lü 2007: 490. Vgl. für einen Gesamtüberblick ebd.: 490–541 das Doppelkapitel „改造国画与国画家“ [*Guohua* und Maler·innen des *guohua* reformieren].
[225] So benannte etwa CAFA ihre Abteilung für *guohua* 1953 in *caimohua* um. Die Gewichtung wurde hier von den kulturpolitischen Implikationen bei *guohua* erneut auf das reine Medium verlagert, verstärkt durch die Hervorhebung der Tusche, *mo*. Die Auslassung des Pinsels, *bi*, wie im traditionellen Ausdruck *bimo* 笔墨, Pinsel und Tusche, bedeutete eine weitere Rückstufung auf eine untergeordnete Rolle, s. Ho 2020: 100.

oder publizieren wollte, musste Mitglied sein. Die CAA war dem Kulturministerium unterstellt und letztlich der Propagandaabteilung, die kulturelle Angelegenheiten überwachte und die Entscheidungen aus dem Politbüro durchsetzte. Die Kunstschulen des Landes standen fortan unter der direkten Kontrolle des Kulturministeriums. Die auf dem Ersten Nationalkongress 1949 festgelegte Kulturpolitik wurde in Regionalkongressen im gesamten Land wiedergegeben, und die einzelnen Institutionen wurden in regionalen Unterabteilungen abgebildet. Die wachsende Anzahl an Zeitschriften wurde von den staatlichen Organen und Kulturinstitutionen finanziert und herausgegeben, und ebenso wurden die Ausstellungen ausgerichtet. Diese Strukturen blieben von 1949 bis 1966 unverändert.[226]

Auf die „Hundert-Blumen-Kampagne“ (百花运动, 1956–1957), bei der Künstler·innen und Intellektuelle zur Kritik aufgefordert wurden und diese Möglichkeit vielseitig nutzten, wurde die „Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen“ (反右运动, ab 1957) initiiert. Nun wurden zuvor geäußerte abweichende Meinungen verfolgt. Der anschließende „Große Sprung nach vorn“ (大跃进, 1958–1960) führte zu erneuten kulturpolitischen Maßnahmen und Veränderungen. Bis dahin gab es zwischendurch immer wieder Ansätze unterschiedlicher Kunstrichtungen, Definitionen wurde sondiert und differenziert gewichtet, das Für und Wider verschiedener Werke austariert. Die Hauptlinie entsprach der Projektion nationaler Identität mit Relevanz für die Gegenwart, Kunst und Praxis sollten verstärkt miteinander verbunden werden.[227] 1958 wurde von der Propagandaabteilung der KPCh ein Verbot des Begriffs Sozialistischer Realismus ausgesprochen.[228] Stattdessen wurde die Bezeichnung der „Revolutionären Romantik“ (革命的浪漫主义) geprägt, die die chinesische von der sowjetischen Identifikation lösen sollte – ein Bestreben, das Mao Zedong seit Yan’an verfolgte und mit dem Zerwürfnis mit der Sowjetunion 1960 erreichte. Der Begriff Sozialistischer Realismus

[226] Vgl. für kulturpolitische Maßnahmen und Strukturen die weiterhin wesentlichen Arbeiten von Andrews 1994 für 1949–1979 und Laing 1988 für 1949–1976, vgl. für die folgende Übergangszeit 1978–1993 DeBevoise 2014.

[227] Mit der Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen wurde 1957 auch die Terminologie der Tuschemalerei vereinheitlicht, nun wiederum ausschließlich als *guohua* und nicht mehr als *caimohua*, die Abteilungen der Kunstakademien wurden entsprechend erneut umbenannt. Der fundamentale Konflikt zwischen „alten“ und „neuen“ Tuschearbeiten wurde damit umgangen, s. Andrews 1990: 570. Ho 2020: 99 beschreibt das Zerwürfnis mit der Sowjetunion 1960, das anschließend zu einem einheitlicheren Verständnis der Mängel von *guohua* führte und Tuschemalerei als Repräsentation von Klassenschranken begreifen ließ. Für Ausstellungen mit kommunistischen Verbündeten im Ausland galten diese strengen Regularien nicht, hier war der Nationalstolz auf die eigene Tradition wichtiger, weshalb vermehrt *guohua* präsentiert wurde. Vgl. für die 1950er und 1960er Jahre am Beispiel von Prag Pejčochová 2012 und für den Kulturaustausch in den 1950ern insbesondere mit der Sowjetunion, unter anderem mit chinesischen Austauschstudent·innen, aber auch in Bezug auf die Kulturdiplomatie zwischen China und Ostasien, Volland 2007.

[228] Vgl. Bichler 1996: 38.

wurde nur noch in Verbindung mit professionellen Künstler·innen der UdSSR verstanden. Er wurde jetzt ersetzt durch die „Verbindung von Revolutionärem Realismus und Revolutionärer Romantik“ (革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合).[229] Die Romantik kommt als Inspiration hinzu, die eigene Welt nach den Wunschvorstellungen eines utopisch-revolutionären Wandels darzustellen. Ab 1958 sollten hauptsächlich Bauern und Bäuerinnen und Arbeiter·innen Kunst produzieren. Es wurde die „Kunst für und von den Massen“ (大众文艺, 群众美术) ausgerufen, die während der Kulturrevolution (1966–1976) den Hauptteil künstlerischer Produktion ausmachen sollte. Die ideologische Linie von 1958 besagte, Kunst könne und solle von jedem praktiziert werden.[230]

Inhaltlich ging es um die Darstellung von Mao Zedongs Utopie eines idyllischen ländlichen Lebens, dessen Bevölkerung enthusiastisch die landwirtschaftliche und industrielle Produktion voranbrachte und politische Sitzungen abhielt. Konstant wiederkehrendes Thema war die Hingabe an Mao, eine romantisierte Vergöttlichung seiner Person. Kunst sollte für alle unmittelbar verständlich, nachvollziehbar und zugänglich sein, und sie entsprang großteils den eigenen Erfahrungen der Landbevölkerung. Formal entsprachen Farben und Kompositionen den „nationalen Formen“ (民族形式) der populären Volkskunst, die tendenziell eher mit großem Pinsel ausgeführt wurden.[231] Medien waren Papier- und Holzschnitte sowie Neujahrsdrucke und Comics,[232] Wandbilder und Propagandaposter. Diese Entwicklungen sollten sich mit Beginn der Kulturrevolution verstärken, als professionelle Künstler·innen nicht mehr aufs Land verschickt wurden, um Amateurkünstler·innen zu unterrichten, sondern um von ihnen zu lernen. Die Unterschiede sind offensichtlich: flachen, eindimensionalen Darstellungen mit verzerrten Perspektiven standen solche mit Schattensetzungen und ausgewogenen Proportionen und Kompositionen gegenüber. Die Form entsprach dem europäisch-sowjetisch geprägten Realismus, der nun revolutionär und romantisch, also heroisch und utopisch zu sein hatte. Die Anziehungskraft bestand für die Massen allerdings nicht in der außergewöhnlichen Popularität der Kunst unter Mao. Ihr Erfolg war viel-

[229] Zhou 1958 sprach erstmals von dieser Verbindung, der Ausdruck der „Zweierverbindung“ (两结合) wurde 1960 geprägt. Vgl. Wang 2016, Yang 1996 und bei Lü 2007: 450–489 das Kapitel „苏联社会主义现实主义的影响与向“两结合”的过度“ [Der Einfluss des sowjetischen Sozialistischen Realismus und der Übergang zur „Zweierverbindung“].

[230] Modell standen bereits ab 1958 die später auch international berühmt gewordenen bäuerlichen Künstler·innen aus dem Landkreis Hu in Shaanxi, vgl. Croizier 2010. Statistiken zufolge behandelten noch 1958 nur die Hälfte der nationalen Werke das Leben von Arbeiter·innen, Bauern und Bäuerinnen und Soldat·innen, während es 1973 die große Mehrheit war. Allerdings waren es 1962, in einer kurzen, entspannteren Phase der Berichtigung nach dem Großen Sprung, nur knapp ein Drittel, vgl. Galikowski 1998: 153, 155–158, 112. Vgl. auch den von Karl und Zhong beschriebenen „historical turn in socialist new culture towards massification [大众化]“ in Cai 2016: xiii. Zu dieser Wende gehörte seit 1958 auch die Umstrukturierung zur Aufnahme eines Hauptanteils proletarischer Student·innen und Angestellter sowie spezieller Kunstklassen in ländlichen Gebieten, s. Galikowski 1998: 99.

[231] Der große Pinsel ist Merkmal des Realismus, der kleine des Fotorealismus und des Hyperrealismus.

[232] *Nianhua* 年画, Neujahrsdrucke, und *lianhuanhua* 连环画, Comics.

mehr das Resultat fortwährender Propagandaarbeit und der Unterbindung jeglicher anderer Formen künstlerischen Ausdrucks.[233] Nach der Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen und besonders nach den verheerenden Auswirkungen des Großen Sprungs kam es Anfang der 1960er zu einer kurzen Phase der Entspannung. So reichte es zeitweise, nur die Titel von Bildern mit politischen Inhalten zu füllen. Doch die beständig wiederkehrende Gefahr, als rechts, individualistisch, bourgeois, feudal, konterrevolutionär, revisionistisch gebrandmarkt zu werden, wurde bald erneut allgegenwärtig.

Während der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (无产阶级文化大革命, kurz: 文革, 1966–1976), sah die Klassenlinie nur noch „Rot“ vor.[234] Selbstüberprüfung und Selbstkritik wurden ritualisiert. Der Begriff Sozialistischer Realismus wurde nur mehr als Referenz für die sowjetische Begriffstheorie verwendet, wie sie in China in den 1930ern verstanden worden war. Es galt weiterhin die „Zweierverbindung“. Diese wurden nun den „Drei Hervorhebungen“ (三突出) unterworfen, einem Kernelement der Kulturproduktion der Kulturrevolution: Hervorgehoben werden sollten positive Charaktere, von diesen die heroischen und wiederum von diesen die Hauptfiguren. Wie zuvor sollte die idealisierte Realität dargestellt werden, jetzt verblieben jedoch nur ihre Stereotypen.[235] Nach der Kulturrevolution, und zwar bereits direkt ab 1976,[236] wurden diese Anforderungen von Künstler·innen als „erhaben, groß und vollkommen“ (高大全) und als „rot, hell und strahlend“ (红光亮) bezeichnet. Die Bezeichnung der „Roten Klassiker“ (红色经典) kam kurz nach der Kulturrevolution auf, etablierte sich in den 1990ern und führte Ende der 1990er zu einer Welle roter Nostalgie.[237]

Mit dem 3. Plenum des 11. Zentralkomitees Ende 1978 initiierte Deng Xiaoping seine Reform- und Öffnungspolitik. Die Kulturrevolution sowie die harten Urteile, die währenddessen und zuvor in der Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen, besonders von 1957 bis 1958, gefällt worden waren, wurden nun insgesamt als falsch angesehen. Es folgten weitreichende Rehabilitierungen. Der Begriff Sozialistischer Realismus wurde weiterhin vermieden und stattdessen auf Probleme des Realismus verwie-

[233] Nach Tan 2012: 184, vgl. Laing 1988 und Andrews 1994. Alternativen existierten zur Zeit der Kulturrevolution nur im Untergrund, so wurde etwa in der bildenden Kunst später die No Name Group 无名画会 bekannt, vgl. Wang 2009, Noth 2012, Shen und Andrews 2011 sowie Hawks 2017.
[234] Gemäß dem Slogan der Kulturrevolution „Das ganze Land ist in Rot getaucht“ (全国上下一片红), vgl. Jiang 2010: 15 und 100f.
[235] Vgl. für die Kunst während der Kulturrevolution King 2010.
[236] Vgl. Galikowski 1998: 169.
[237] Vgl. zur Neuerfassung und -auslegung der „Roten Klassiker“ in der Gegenwartskunst seit Ende der Kulturrevolution Roberts und Li 2017, Jiang 2007 und Liu und Lu 2014a und 2014b sowie Dai 2009 insbesondere auch für die Debatten zur Nostalgie.

sen.[238] Sozialistischer Realismus wurde als Terminus erst 1987 wieder aufgegriffen. Er wurde als Phänomen wieder diskutiert und erforscht, zunächst allerdings nicht ästhetisch, sondern administrativ als Parteiinstrument zur Kontrolle der Künste.[239] Ende der 1970er, Anfang der 1980er entstand als erste Aufarbeitung der „Kritische Realismus“ (批判现实主义), in Anlehnung an die 1920er und 1930er Jahre auch als „Neuer Realismus“ (新现实主义) bezeichnet. 1978 wird im Nachhinein zumeist als Neubeginn der Kultur und 1979 als Beginn der Gegenwartskunst in China genannt.[240] Seither weitete sich das Feld und die Künste öffneten sich verschiedensten Kategorien. Aus politischer Perspektive wird in den 1980er und 1990er Jahren in der Dichotomie von offizieller oder inoffizieller Kunst gesprochen, außerhalb dieser und in offenerem Rahmen häufig von „Experimenteller Kunst“ (实验艺术).[241]

Im Zuge der Öffnung des Landes fand auch eine erneute Infragestellung von *guohua* oder *xihua* statt. In den 1980er Jahren wurde dem Kritiker und Kurator Wu Hung zufolge die Bezeichnung *shiyan shuimo* 实验水墨 geprägt: „Experimentelle Tuschemalerei“ galt Wu als Auflösung der redundanten Dichotomie von Ost und West, meistens unter Einbeziehung abstrakter Malerei.[242] Mit Etablierung der Tuschemalerei Mitte bis Ende der 1990er Jahre und um von den wichtigen Museen und Medien akzeptiert zu werden, musste sich die Tuschemalerei allerdings wieder der Kennzeichnung *guohua* unterordnen. Damit trug sie also weiterhin die Bezeichnung „national“.[243]

Als Kunst gleich Staatskunst unter Mao Zedong, als Kunst der sozialistischen Revolutionszeit kann entweder die Zeit seit den „Reden in Yan’an“ von 1942 bis 1976 verstanden werden oder im Sinne der Durchsetzung der kulturpolitischen Forderungen enger gefasst von 1949 bis 1976.[244] Zu berücksichtigen bleibt bei der Betrachtung von

---

[238] Wörterbücher führen bis 1982 keinen Eintrag über Sozialistischen Realismus chinesischer Kunst, sondern noch immer nur in Bezug auf die 1930er in der Sowjetunion, s. Bichler 1996: 40.
[239] Ebd.
[240] Mao Zedongs Tod und das Ende der Kulturrevolution 1976, besonders aber die Bestätigung von Deng Xiaopings Reform- und Öffnungspolitik ab Dezember 1978 werden als Neubeginn der Kultur verstanden. Die beiden „Star Art Exhibitions 星星美展“ von 1979 und 1980 werden allgemein als Beginn der Entwicklung der chinesischen Gegenwartskunst (zunächst *xiandai yishu* 现代艺术, ab den 1990er Jahren *dangdai yishu* 当代艺术) anerkannt, vgl. Jiang 2021: 7ff, 169f.
[241] Vgl. Wu 2000 und Jiang 2007.
[242] Wie es nach 1978 mit *guohua* weitergeht und was in den 1980er Jahren als experimentelle Tuschemalerei bezeichnet wird, ist in Wu 2013: 20–23 dargestellt. Andrews 1990: 572 spricht dagegen noch von der Neueröffnung der Debatte 1988/1989 mit dem Terminus *shuimohua*.
[243] Nach Wu 2013: 29. Bis heute wird der Ausdruck *guohua* als Kategorie von Museen verwendet. So ist *Zhongguohua*, „Chinese Paintings 中国画“, beispielsweise eine von elf Kategorien, in die das Central Academy of Fine Arts Art Museum (CAFAM) ihre Sammlung unterteilt, s. https://www.cafamuseum.org/artist/collect_production?id=7, Stand: 1.10.2022.
[244] Der Einordnung 1942–1976 folgt die Kuratorin Tang Xin für die Taikang Collection, s. Tang 2019 und vgl. Wang 2016. Für die Regierungszeit unter Mao Zedong, 1949–1965, wurde die Bezeichnung der „siebzehn Jahre“ (十七年) prägend.

Arbeiten aus der Mao-Zeit ihr Entstehungszeitraum. Werke aus den Anfangsjahren der Volksrepublik, 1949–1953, aus den Jahren 1956–1957 und aus den Jahren 1960–1962 entstanden in kulturpolitisch etwas gelockerten und offiziell flexibler ausgelegten Zeiten. Hier durfte formal und inhaltlich freier gearbeitet werden. Werke, die im kommunistischen Ausland gezeigt wurden, unterlagen ebenfalls häufig offeneren Kriterien, insbesondere *guohua* konnte für Ausstellungen, für Verkauf oder Schenkungen vermehrt produziert werden.

Heute sind verschiedene Bezeichnungen für diese Zeit in Gebrauch, die häufig synonym verwendet werden: „Rote Kunst“ (红色美术, 红色艺术, auch: 红艺术) oder „Kunst der Roten Zeit“ (红色时期艺术) sowie „Kunst des Neuen China“ (新中国艺术) oder „Revolutionskunst“ (革命艺术). Der Begriff Sozialistischer Realismus (社会主义现实主义) wird in China in der Regel selten genannt oder missverständlich verwendet. Eher wird noch die Bezeichnung der „Zweierverbindung“ mit der etwas sperrigen Bezeichnung von „Revolutionärem Realismus und Revolutionärer Romantik“ angeführt. Im diese Arbeit abschließenden fünften Kapitel zur Ausstellung der Taikang Collection 2019 soll die Bezeichnung „Rote Kunst“, *hongse yishu*, verwendet werden. Es handelt sich wie bei den „Roten Klassikern“ um eine postkulturrevolutionäre Bezeichnung, die zunächst zur Loslösung von der Zeit unter Mao Zedong als kritisch verstanden wird. Daraufhin wird das „Rot“ nicht weniger kritisch gesehen, aber für diejenigen, die diese Werke zu lesen wissen, doch als etwas, mit dem man sich zwangsläufig durch die eigene Geschichte verbunden fühlt und insofern identifiziert.[245]

[245] Vgl. Jiang 2007 sowie Liu und Lu 2014a und 2014b.

Zweiter Teil – Kunstviertel 798

KAPITEL II
Sevenstar Group 七星集团

Dieses Kapitel befasst sich mit dem wichtigsten Akteur des Kunstviertels 798, mit der Sevenstar Group, seinem Verwalter. Dieser Akteur ist in nahezu allen Belangen omnipräsent und hat einen erstaunlichen Wandel vom einstigen Immobilienverwalter zum Kulturproduzenten vollzogen. Der Übersicht halber ist dieses Kapitel von eingerückten chronologischen Daten durchzogen, mit denen argumentiert wird, warum sie als historische Fakten einigermaßen zuverlässig sind. Die sich häufig widersprechenden Quellenangaben und die komplexen Strukturen wurden großteils in die Fußnoten verlagert – ihr Umfang spiegelt die Unübersichtlichkeit wider. Das trifft bereits auf die einführende, so einfach scheinende Frage nach der Grundfläche des Areals zu. Selbst bei Digressionen dieser Art handelt es sich vermutlich nicht um Abweichungen eines Messwertes. Dass es deshalb aber um rhetorische Kunstgriffe intendierter Abschweifungen geht, hinter denen sich je eigene Narrative verbergen, ist nicht zwangsläufig der Fall, doch stets zu bedenken. Sowohl Aussagen der Sevenstar Group als auch der Künstler·innen sind nicht interessenfrei und mit Vorsicht zu betrachten.[246]

Dieses Kapitel ist zweigeteilt: Der erste Teil behandelt die Hintergründe der Fabrikgeschichte seit 1952 und ist auf die Gründung der Sevenstar Group mit Abschluss im Dezember 2000 konzentriert. Der zweite Teil behandelt die darauf folgende Geschichte des Kunstviertels 798 unter der Sevenstar Group, in der die Künstler·innen um den Erhalt des Viertels kämpften, er endet in der Gegenwart mit der Etablierung des Viertels. Das Hauptaugenmerk ist im ersten Teil insbesondere auf die Grundbesitzverhältnisse und Firmengründungen gerichtet. Dazu wird die Bedeutung der Produktion und des militärischen Hintergrunds umrissen. Im zweiten Teil ist die Sichtweise der Künstler·innen allein aus dem Grund stärker, weil sich die Sevenstar Group nicht öffentlich äußerte. Hier wird deutlich, unter welchem Druck beide Seiten gestanden

[246] Das gilt allgemein für die Quellen: Im Folgenden sind die Hauptquellen näher beschrieben (Huang 2004 und 2008, Zhao und Li [ab 2010], Beijing Sevenstar 2017 [2015]). Dazu kommen einige Publikationen in westlichen und chinesischen akademischen Zeitschriften (Hui 2006, Currier 2008, Chou 2012, Zhang 2014, Yin et al. 2015 und andere) sowie zwei Dissertationen, die sich mit dem Thema beschäftigen (Sun 2010, Zheng 2020 [2016]). Zum Großteil basiert die Informationslage auf journalistischen Beiträgen (Liu und Simons 2003, Liu und Wang 2008, Landscape China 2009, China Economic Herald 2010 u. a.) und umfasst von der Stadt in Auftrag gegebene Berichte (Cui und Lin 2004) und Ansätze für Handlungsempfehlungen (Chong et al. 2019), Erlebnisberichte (Yang und Zhang 2007) und persönliche Erinnerungen (Zhu 2004) sowie Reiseführer (Lin 2015). Häufig wurde Onlinematerial hinzugezogen, vor allem, wenn es um Selbstauskünfte von Firmen geht. Hinzu kommen einige Gespräche, die vor allem 2019 im 798 geführt wurden, hier insbesondere mit Xu Yong 徐勇, einem der ersten Künstler·innen im 798, und Han Xuezhi 韩学智, einem Veteran der Fabrikzeit.

haben müssen. Es wird aufgezeigt, wie sich die Künstler·innen öffentlich Aufmerksamkeit verschafften und die Regierung schließlich gegen den Abriss des Viertels eingriff. Der folgende Blick kartiert zunächst die Lage des Kunstviertels 798 in Beijing.

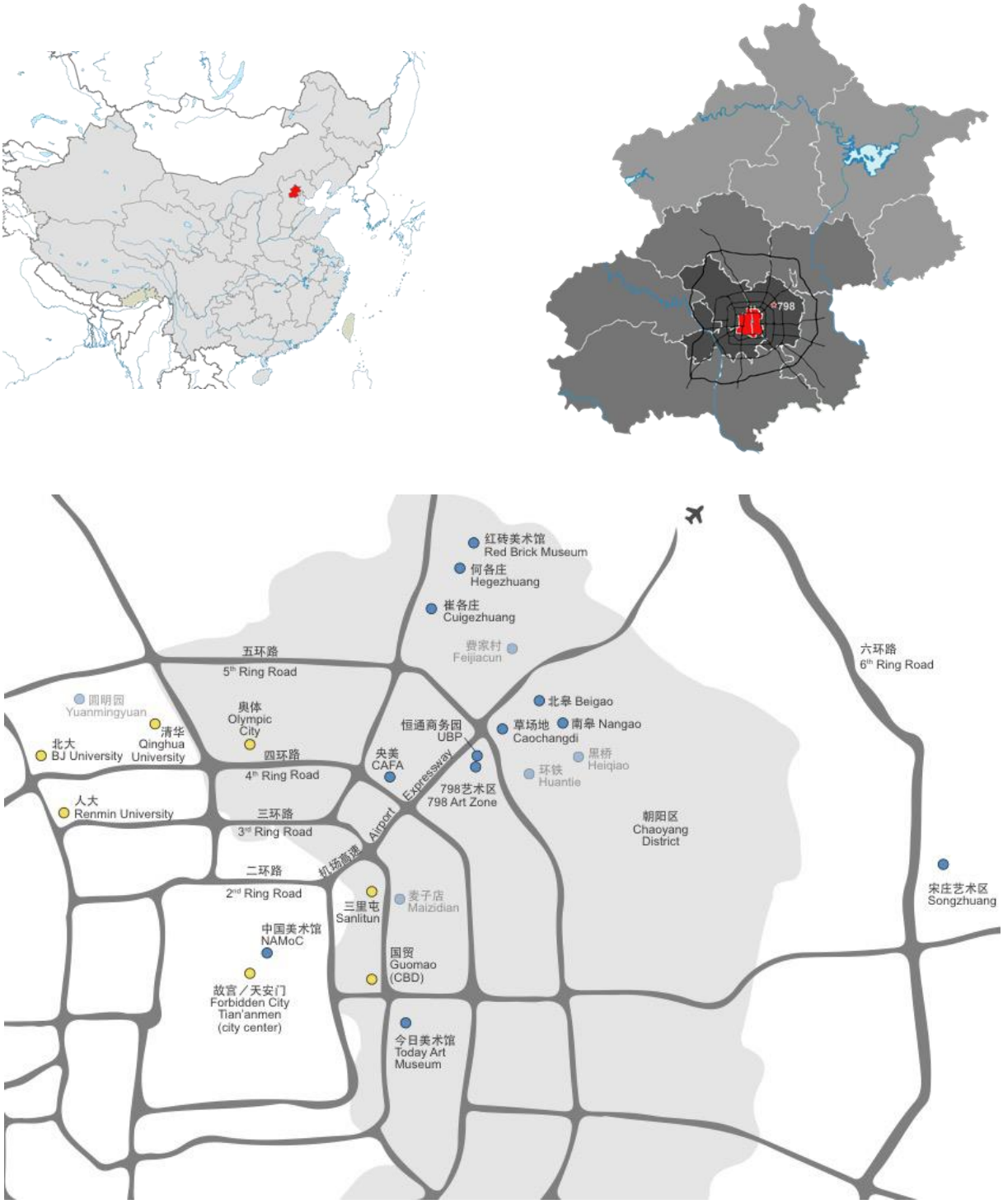


Abb. 14: (Oben links) Karte von China, (oben rechts) Karte von Beijing mit Bezirken (je dunkler, desto zentraler, rot: Zentrum) und den sechs Ringstraßen, (unten) inneres Verkehrsnetz von Beijing mit ausgewählten Orten (blau: Kunstorte, halbe Deckkraft: ehemalige Künstler·innenviertel). Auf Grundlage folgender Quellen: Karte China (Hervorhebung Beijing, bearbeitet): https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9638850; Karte Beijing Bezirke (nachgezeichnet): https://zh.wikipedia.org/wiki/Template:北京市行政区划图, beide Stand: 1.10.2022; Karte Beijing mit sechs Ringstraßen und Verkehrsnetz (nachgezeichnet): https://ss1.bdstatic.com/70cFvXSh_Q1YnxGkpoWK1HF6hhy/it/u=1802275277,1325140712&fm=26&gp=0.jpg, Stand: 27.10.2020.

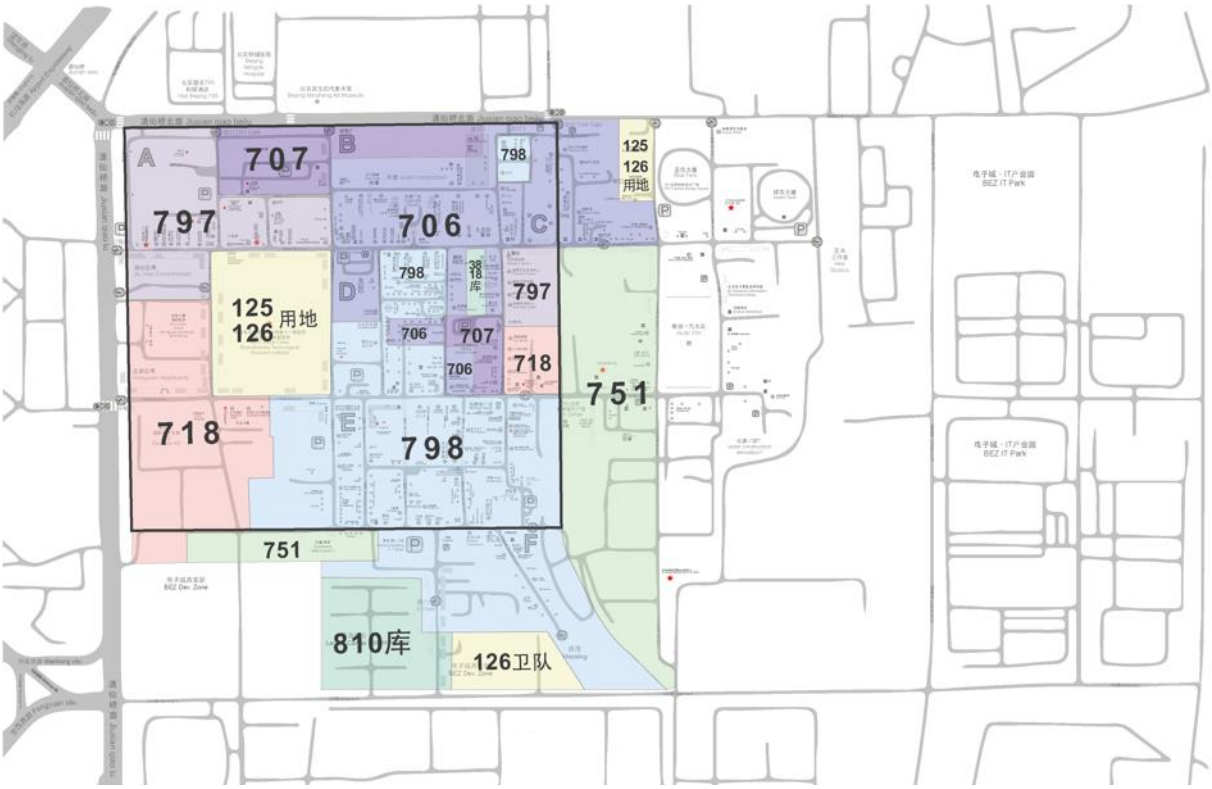


Abb. 15: Karte der Aufteilung des Fabrikgeländes nach der Umstrukturierung 1964, dunkel umrandet ist der Kernbereich der Fabrik im Jahr 1957 ohne Bereich 50 (Fabrik 751); eigene Darstellung in Anlehnung an Quelle: „Grundriss der eigenständigen Fabriken nach Auflösung der Kombinatsstruktur 718 im Jahr 1964“ (Beijing Sevenstar 2017: 133), mit zusätzlichen Informationen von Han Xuezhi 韩学智, Veteran der Fabrikzeit, auf WeChat, 12.11.2020.

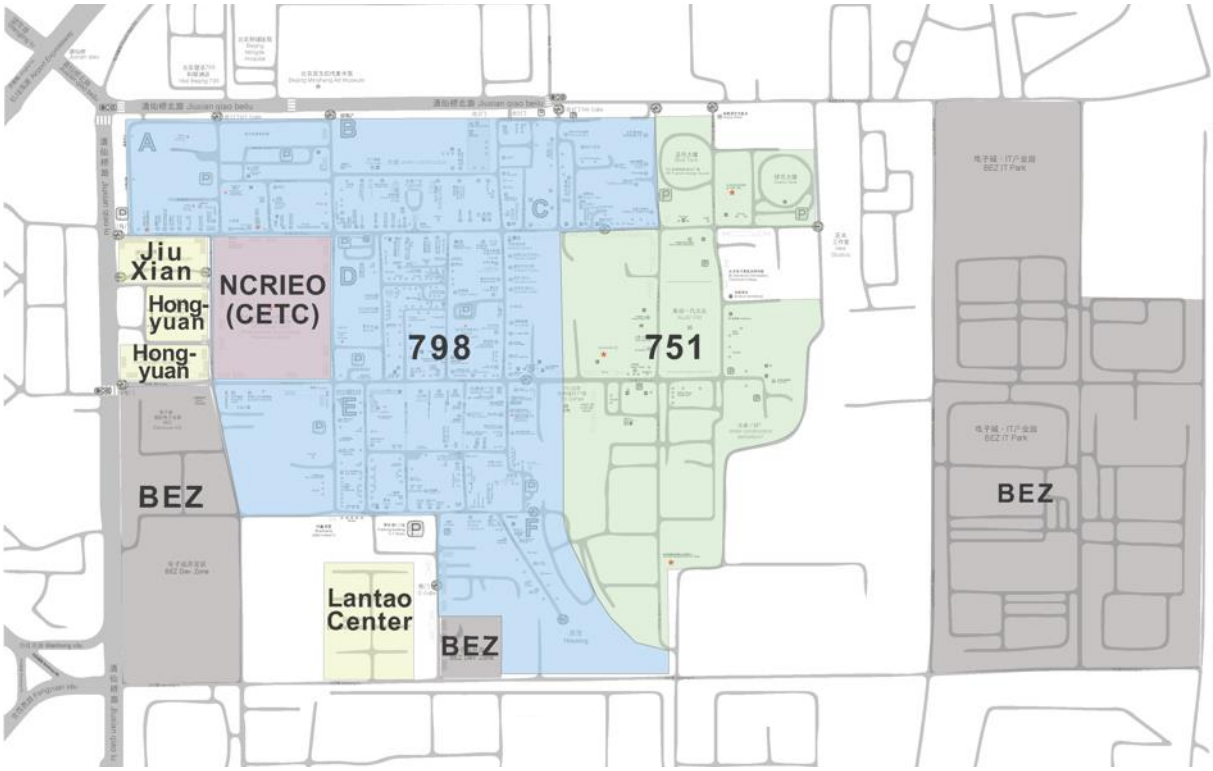


Abb. 16: Karte der Grundbesitzverhältnisse des Kunstviertels 798 ab ca. 2000; eigene Darstellung in Anlehnung an Quelle: Gaode Map 高德地图, ©2020 高德软件 GS(2019)6379 号 – 甲测资字 11002004 – 京 ICP 证 070711 号, https://ditu.amap.com/, Stand: November 2020.

Abb. 17: Bildschirmfoto der Satellitenansicht des Areals mit eigenen Markierungen (gelb sind die Grenzen des Gesamtgebietes); Quelle: Gaode Map 高德地图, ©2020 高德软件 GS(2020)617 号 – Image© DigitalGlobe & spaceview, https://ditu.amap.com/, Stand: November 2020.

Die Fläche des Areals des ursprünglichen Kombinats 718 wird meistens mit Größenangaben zwischen fünfzig und hundert Hektar angegeben.[247] In den Karten in Abb. 15–Abb. 17 sind die gesamten hundert plus Hektar aufgenommen. Abb. 15 bezieht sich auf einen Grundriss von 1964 von etwa fünfzig Hektar, als das Kombinat in Einzelfabriken aufgeteilt wurde. Bei dem dort ausgelassenen linken unteren Eck könnte es sich um Wohneinheiten gehandelt haben, die für die Fabrikumgestaltung nicht von Relevanz waren. Tatsächlich betraf der Kernbereich der Fabrik 1957 den in Abb. 15 dunkel umrandeten Bereich. Der dort nicht berücksichtigte Bereich 50 (Teilfabrik 5, ab 1964: Fabrik 751) umfasst das gesamte „Kraftwerk des Kombinats“[248] einschließlich der beiden Tanks (im oberen Bereich von Areal 751 in Abb. 16). Vermutlich beziehen sich die teilweise angegebenen 64 Hektar Grundfläche des Areals auf das Gebiet der

[247] Allein in Huang 2004 finden sich vier unterschiedliche Angaben (die Seitenzahlen beziehen sich auf den vorderen englischen und/oder hinteren chinesischen Teil, vgl. zu dieser Quelle das folgende Unterkapitel): Luo Peilin 罗沛霖 nennt als Planungsgröße 130 000m² und inklusive der Wohnräume 500 000m² (10/2; so auch in Beijing Sevenstar 2017: 35, es handelt sich um denselben Text); Fu Ke 傅克 nennt 640 000m² (14/12); dem schließt sich Eliot Kiang an (32/-); von einem Quadratkilometer schreiben Karon Morono Kiang (4/-) und Neville Mars und Martijn de Waal (38/-); am detailliertesten ist He Wenzhao 和文朝: die Gesamtfläche habe im Oktober 1957 bei Eröffnung des Kombinats 886 000m² umfasst und nach Expansion in den folgenden Jahren (在随后几年) eine Gesamtfläche von 1 161 900m² und eine Baufläche von 779 600m² (-/23). Cui und Lin 2004: Abschnitt 1.1 nennen ebenfalls 1,1619km²; Yin et al. 2015: 151 wählen ein Kerngebiet von ungefähr 60 Hektar, Wang 2007 insgesamt über 60 Hektar. Im Grunde könnte das in den Abb. 15 bis Abb. 17 abgeschnittene Dreieck auf der linken Seite, von der Jiuxian qiao lu in den Westen bis zum Airport Expressway (genannt Dashanzi Nord und West, 大山子北里 und 大山子西里), ebenfalls dazugerechnet werden, dort fanden sich Wohnheime und Freizeitstätten der Fabrikarbeiter, die Stand 2020 zum Teil weitergenutzt werden.

[248] Vgl. Beijing Sevenstar 2017: 355–370.

gesamten linken Hälfte und das Gesamtgebiet von Fabrik 751 in Abb. 16. Bei den in Abb. 16 nicht gefüllten Flächen handelt es sich größtenteils um weitere Immobilienflächen (vgl. Abb. 17). Berechnet man die in Abb. 16 blau dargestellte Gesamtfläche des Kunstviertels 798 auf Grundlage von Maßeinheiten in Onlinekarten, ergeben sich ziemlich genau 35 Hektar.

Ähnlich den Größenangaben variieren auch die Angaben zu den Grundbesitzverhältnissen, die Informationslage ist relativ dünn bis widersprüchlich. Zusammengefasst handelt es sich etwa seit dem Jahr 2000 um acht Eigentümer, hier vorab zunächst mit Kurznamen: die Sevenstar Group für das Gelände 798, die Zhengdong Group für den 751 D·Park, CETC für das 11. Forschungsinstitut, BEZ für die Elektronikstadt und vier Immobilienfirmen, von denen zwei nominell zusammengehören. Dazu befinden sich auf dem Gelände, als weiße Flecken in Abb. 16, noch eine Schule, kleinere Abschnitte Brachland und großteils im Bau befindliche Flächen, die nicht weiter zuzuordnen sind.

Den Ausgangspunkt für das heutige Gefüge bildet der Plan der Stadtregierung Beijing von 1993, dieses Areal in einen modernen Industrie- und Technologiepark umzuwidmen.[249] Dafür wurde ab 1999 die Firma Sevenstar gegründet, die die Altlasten der Fabrikstrukturen erbte. Da es sich um eine Weiterführung der gesamten Anlage handelt, soll zunächst die Fabrikgeschichte von Anfang an dargelegt werden. Die Grundlage bilden vorrangig zwei Quellen, die beide von der Sevenstar Group privat verlegt wurden:

- Zhao Guangyun 赵光云 (策划 [Entwurf]) und Li Zhuangxing 李庄星 (责任编辑 [Hg.]) (o. J. [ab 2010][250]): 闯拓者[251] [Pioniere].
- Beijing Sevenstar (2017 [2015]): Geschichte des Staatlichen Kombinats 718: Staatliches Kombinat für Funktechnik Nordchina 1952–1964.

Zhao Guangyun war einer der ersten Übersetzer im damals sogenannten Kombinat 718 (718 联合厂). Sein und Lis dünnes, sehr einfach gestaltetes Bändchen enthält die von Zhao gesammelten schriftlichen Erinnerungen von 17 Veteranen.[252] Das Nachwort endet mit einem Dank an die Sevenstar Group, darauf folgt auf der abschließen-

[249] Vgl. insbesondere China Economic Herald 2010. Für die weitere Bezeichnung Wissenschafts- und Technologiepark oder -zone (科技园区) wird später vor allem die der Elektronikstadt (电子城) verwendet.

[250] Das „出版后记 [Nachwort zur Veröffentlichung]“ ist auf August 2010 datiert, Zhao und Li [ab 2010]: 121. Dort ist auch vermerkt, dass Li die Beendigung des Bändchens übernommen habe, nachdem Zhao Anfang 2010 verstorben war. Ebd. wird ein Dank an die Sevenstar Group für die Hilfe bei Druck und Veröffentlichung ausgesprochen.

[251] Für 开 wird die heute nicht mehr gängige Zeichenvariante (异体字) „门+开“ verwendet, hier als Bild eingesetzt.

[252] Zhao Guangyun wird drei Mal in seiner Funktion als Übersetzer in den Aufzeichnungen von Beijing Sevenstar 2017 erwähnt: 194, 266, 442. Von den in den „Pionieren“ schreibenden Veteran·innen sind

den letzten Seite ein „Überblick über die Geschichte der Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.“, der 1952 beginnt. Da dieser Überblick selbständig am Ende steht, liegt die Vermutung nahe, er könnte offiziell von der Sevenstar Group stammen, in jedem Fall wird er mit Sevenstar abgestimmt sein. Das Unternehmen reiht sich damit in das Erbe des Kombinats 718 ein. Tatsächlich ist es der in Daten und Unternehmensbezeichnungen detaillierteste Bericht, der dieser Arbeit für die Gründungsphase von Sevenstar vorliegt.[253] Er findet sich in Original und Übersetzung in Anhang 1.

Bei Beijing Sevenstar 2017 handelt es sich um eine deutsche Übersetzung, die anlässlich des 60. Jubiläums der Einweihung des Kombinats 718 von der Sevenstar Group in Auftrag gegeben wurde.[254] Diese 2015 im chinesischen Original erschienene Geschichte des Kombinats vom Baubeginn 1952 bis zur Umstrukturierung 1964 ist ebenfalls von Veteran·innen der damaligen Zeit geschrieben. Hier finden sich neben umfangreichen technischen Details und persönlichen Anekdoten zahlreiche Angaben zur Struktur und Umstrukturierung.

Auch diese beiden Quellen widersprechen sich gelegentlich, besonders im Vergleich mit weiteren Quellen, doch ein grober Umriss lässt sich nachzeichnen. Im Folgenden wird die Fabrikgeschichte skizziert. Die Daten der Ereignisse sind eingerückt und die Fabrik- und Firmennamen dort durch Fettschrift hervorgehoben. Widersprüche und nicht aufgelöste Besonderheiten sind dazwischen und in den Fußnoten vermerkt.

Fabrikgeschichte des Kombinats 718, der Teilfabriken und von Sevenstar

Im 1. Fünfjahresplan der KPCh (1953–1957) wurde die Industrialisierung Chinas beschlossen, im Mittelpunkt standen 156 von der damaligen Sowjetunion unterstützte Schlüsselprojekte.[255] Diese gingen zurück auf ein 1950 geschlossenes Bündnis gegenseitiger Hilfe zwischen der Sowjetunion und China, mit technischer Unterstützung aus der Sowjetunion und Lieferung insbesondere von Nahrungsmitteln aus China. 1951 beschloss der Generalstab der Volksbefreiungsarmee den Bau eines Werks für

nur der erste Kombinatsdirektor Li Rui 李瑞 (1921–2011) und der erste Chefingenieur des Kombinats Luo Peilin 罗沛霖 (1913–2011) in Beijing Sevenstar 2017 vertreten.

[253] Der Abgleich mit anderen Quellen ist nur bedingt ertragreich, meistens werden ohne weitere Quellenangaben 1999, 2000 oder 2001 als Gründungsjahr von Sevenstar angegeben.

[254] Der Auftrag wurde von der Verfasserin dieser Arbeit übernommen und ermöglichte den Zugang zu weiteren Materialien, etwa zu Zhao und Lis „Pionieren“. S. die Übersetzung, Beijing Sevenstar 2017, als PDF auf dem separaten, nicht von der Prüfungskommission angenommenen USB-Stick unter Nummer 3.

[255] Fünf der sechs Hauptindustrieanlagen in Beijing wurden im Bezirk Chaoyang geplant, Sun 2010: 212, in dem auch das Kombinat 718 entstand.

Funkbauteile (元件厂). Von der Sowjetunion wurde eine Hilfestellung mangels Expertise zwei Mal abgelehnt und empfohlen, sich an die DDR zu wenden. Im Oktober 1951 verfügte Premierminister Zhou Enlai, das Gesuch an die DDR weiterzuleiten, worauf die Gespräche begannen und ab Mitte 1952 die Planungsphase.[256] Da das Projekt ohne sowjetische Beteiligung stattfand, wurde es als 157. Projekt bezeichnet. Es handelte sich um das größte Bauprojekt der DDR in China, dessen Kosten laut Beijing Sevenstar 2017 von chinesischer Seite getragen wurden.[257] Maschinen und Architektur stammten aus der DDR, das Material kam über die Transsibirische Eisenbahn von Berlin nach Beijing. Von chinesischer Seite war das Ministerium für Post- und Fernmeldewesen der Zentralen Militärkommission (中央军委通信兵部) zuständig, von deutscher richtete die Hauptverwaltung des Volkseigenen Betriebs Rundfunk- und Fernmeldetechnik (RFT) ein Projektierungsbüro ein, und beide suchten aus gut zwanzig ostdeutschen Fabriken die geeigneten Vertragspartner zusammen.[258]

- 1952 (Planungsphase): Fabrik 102 (102 厂), von der DDR-Planung aus als DOC (Dokumente Chinas) oder Kombinat DOC bezeichnet[259]
- 1953–1964 (Bauphase und erste Produktionsphase): Umbenennung in **Kombinat 718 (718 联合厂)**, Zweitname: **Staatliches Kombinat für Funktechnik Nordchina (国营华北无线电器材联合厂)**
- Während der Bauphase und in den Anfangsjahren:[260] Untergliederung des Kombinats in die Fabrikbereiche 10, 20, 30, 40, 50, 60 (一〇、二〇、三〇、四〇、五〇、六〇区厂), die daraufhin die Bezeichnungen Teilfabriken 1, 2, 3, 4, 5, 6 erhalten (一、二、三、四、五、六分厂)[261]
- Herbst 1954: Beginn der Erdarbeiten

[256] Vgl. Beijing Sevenstar 2017: 33, s. für diesen Abschnitt ebd.: 31–37.
[257] Vgl. Huang 2004: 10/2 (derselbe Text von Luo Peilin) und Beijing Sevenstar 2017: 35. Das ebenfalls dort aufgeführte Anfangsbudget betrug demnach 9 Millionen Rubel (ein Wechselkurs von RMB und Ostmark bestand zu diesem Zeitpunkt noch nicht), umgerechnet 140 Millionen RMB, die Gesamtkosten beliefen sich schließlich auf 147 Millionen RMB. Cui und Lin 2004: Abschnitt Anmerkungen zufolge stammte das ohne Betrag angegebene Geld allerdings aus Kriegsreparaturen der DDR an die Sowjetunion (款项来自民主德国对苏联的战争赔款).
[258] Beijing Sevenstar 2017: 37 [Original: 1]. Darunter befand sich auch das Entwurfsbüro für Industriebau Dessau, ebd.: 147, weshalb die Gebäude heute häufig mit dem Bauhaus assoziiert werden, vgl. Fußnote 341.
[259] Beijing Sevenstar 2017: 145.
[260] Zeitraum laut Beijing Sevenstar 2017: 197.
[261] In dem Überblick von Zhao und Li [ab 2010] wird der Fabrikbereich 60, die spätere Teilfabrik 6, nur indirekt als 60. Forschungsinstitut (第 60 研究所) erwähnt, das 1960 unter dem Namen 11. Forschungsinstitut selbständig geworden sei. Unter dem Namen Teilfabrik 6 wurde diese ohne das 11. Forschungsinstitut mit der Umstrukturierung 1964 zusammen mit Teilfabrik 4 in Fabrik 706 eingegliedert, vgl. Beijing Sevenstar 2017: 491. Ob das 11. Forschungsinstitut in diesem Zuge oder bereits vorher auf sein heutiges Gelände (CETC) gezogen ist, wird nicht angemerkt. Mehr dazu unten in dem Einschub unter 11. Forschungsinstitut.

- 7. Oktober 1957:[262] Eröffnung des Kombinats 718, Beginn der Produktion
- August 1958: die eigenständige Fabrik 707 für piezoelektrische Kristalle wird in das Kombinat integriert und in Teilfabrik 7 umbenannt (s. u. zu Teilfabrik 7)
- 1. April 1964: Umstrukturierung des Kombinats 718 in Einzelfabriken mit juristischer Eigenständigkeit:[263]
    - die ehemalige **Teilfabrik 1** wird zu **Fabrik 797** (Staatliche 1. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing 国营北京第一无线电器材厂)
    - die ehemalige **Teilfabrik 2** wird zu **Fabrik 718** (Staatliche 2. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing 国营北京第二无线电器材厂)
    - die ehemalige **Teilfabrik 3** wird zu **Fabrik 798** (Staatliche 3. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing 国营北京第三无线电器材厂)
    - die ehemalige[n] **Teilfabrik[en] 4** [**und 6** werden] zu **Fabrik 706** (Staatliche Fabrik für Werkzeuge und Anlagen für Funktechnik Nordchina, Beijing 国营北京无线点工具设备厂)
    - die ehemalige **Teilfabrik 5** wird zu **Fabrik 751** (Staatliche Energiefabrik Dashanzi, Beijing 国营北京大山子动力厂)
    - die ehemalige **Teilfabrik 7** wird zu **Fabrik 707** (Staatliche 4. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing 国营北京第四无线电器材厂)
    - dazu gibt es zwei Dienstleistungseinrichtungen: das Waren- und Transportlager Beijing (北京储运库, mit Decknamen Lager 802 | 802 库) und die Verwaltungsstelle für öffentliche Dienstleistungen Beijing (北京公用事业管理处)

11. Forschungsinstitut: Bereits auf den ersten Grundrissen von 1952 wurde ein Zentrallabor (中心试验室) geplant: „Teilfabrik 6 war zunächst das Zentrallabor des Kombinats 718. Im Jahr 1956 wurde das Zentrallabor aus dem Gefüge des Kombinats hinausgelöst und als 11. Forschungsinstitut neu gegründet, das unter der direkten Leitung des 2. Ministeriums für Maschinenbau stand“[264] „und fortan das Forschungsinstitut für Komponenten war“.[265] 1957 oder 1958[266] wurde das 11. Forschungsinstitut kurzzeitig ins Kombinat eingegliedert und stand „den Teilfabriken in den Testphasen neuer Erzeugnisse zu Diensten“.[267] 1960 wurde es erneut „zu einer selbstständigen

[262] Heute wird der 7.10. als Jubiläumstag gefeiert, laut Kombinatsgeschichte fand die Eröffnungszeremonie am 5.10.1957 statt, Beijing Sevenstar 2017: 513.
[263] Nach Zhao und Li [ab 2010]: 122, mit eigenen Hervorhebungen; die deutschen Übersetzungen der Zweitnamen der Fabriken stammen aus Beijing Sevenstar 2017: 494f, die der Dienstleister ebd.: 492.
[264] Beijing Sevenstar 2017: 372.
[265] Ebd.: 264.
[266] Ebd.: 372 oder 90.
[267] Ebd.: 241.

Forschungseinrichtung“[268] unter der „direkten Führung des 1. Ministeriums für Maschinenbau“.[269] Das Institut beteiligte sich auch nach seiner Abkoppelung weiterhin an gemeinsamen Problemlösungen und unterstützte „für jede Teilfabrik die Forschung und Entwicklung neuer Erzeugnisse“.[270] Besonders in der Züchtung künstlicher Kristalle konnten Ergebnisse erzielt werden.[271] Das Institut war von der Umstrukturierung 1964 nicht betroffen und stellt neben Fabrik 798 und 751 heute eine eigenständige Entität dar.

Teilbereich 7 (Fabrik 707): Teilfabrik 7 (七分厂)[272] war zunächst kein Fabrikbereich des Kombinats 718, sondern ein eigenständiges Projekt. 1950 wurde der Bau als 2. Fabrik für Telekommunikation (第二电信厂) vom Ministerium für Post- und Fernmeldewesen der Zentralen Militärkommission angewiesen. Diese war zunächst in temporären Versuchswerkstätten untergebracht.[273] Im August 1952 wurde die Fabrikgründung bekannt gegeben, „ein streng geheim gehaltenes, dreistöckiges Gebäude im Hof der 10. Verwaltung“ des Ministeriums für Post- und Fernmeldewesen.[274] Hier wurden künstliche Quarzkristalle hergestellt, die „zur Erzeugung von elektrischen Schwingungen in einer bestimmten Frequenz dienen“ und als „Taktgeber in Funkgeräten, Uhren“ usw. verwendet werden.[275] Ab März 1953 kam es zu wiederholten Standortänderungen, und man entschied sich schließlich für die bereits vorhandene Infrastruktur im Kombinat 718. „Die Fabrik 707 wurde mit sowjetischer Hilfe erbaut.“ „Im August 1958 wurde Fabrik 707 dem Kombinat für Funktechnik Nordchina unterstellt und in Teilfabrik 7 umbenannt.“[276] Ab 1964 hieß sie im Zuge der Umstrukturierung dann wieder Fabrik 707.

---

[268] Ebd.

[269] Ebd.: 515. Möglicherweise wurde es bis zu diesem Zeitpunkt noch „60. Forschungsinstitut“ (第 60 研究所) genannt. In Zhao und Li [ab 2010] heißt es: „1960 wurde das 60. Forschungsinstitut vom Kombinat abgekoppelt, unter die direkte Leitung [des 1. Ministeriums für Maschinenbau] gestellt und in 11. Forschungsinstitut umbenannt.“ Das konnte allerdings von keiner weiteren Quelle verifiziert werden, in Beijing Sevenstar 2017 kommt ein 60. Forschungsinstitut nicht vor, und sowohl beim heutigen Eigentümer CETC (China Electronic Technology Group Corporation) als auch in allen anderen konsultierten Quellen wird stets vom 11. Forschungsinstitut gesprochen.

[270] Beijing Sevenstar 2017: 308, s. a. 239, 247, 264ff uvm., für Aufgaben, Laboreinrichtungen und angegliederte Institutionen s. 372f.

[271] Ebd.: u. a. 408.

[272] S. detailliert ebd.: Kapitel 13, „Teilfabrik 7“, 375–415.

[273] Ebd.: 377, 380.

[274] Ebd.: 380.

[275] Ebd.: 375. In diesem Zusammenhang findet sich eine der wenigen Militärgeschichten: Im Koreakrieg habe man 1952 einen „Schwingquarz in einem Kunststoffgehäuse“ „erbeutet“, der „in Amerika hergestellt worden“ und nun seziert, analysiert und nachgebaut worden sei, ebd.: 381. Nach dem Ende des Koreakrieges 1953 „ließ [das Ministerium] alle in der Vergangenheit gesammelten japanischen und amerikanischen Quarzkristalle aus ganz China in der Werkhalle zusammenführen“, ebd.: 384. Siehe für die Frage nach der Militärvergangenheit auch den vorletzten Abschnitt dieses Unterkapitels.

[276] Ebd.: 389f.

Sechseinhalb Jahre währte die erste Produktionsphase, von Oktober 1957 bis April 1964. Die Umstrukturierung 1964 hatte zum Ziel, „mehr, schneller, besser und wirtschaftlicher“[277] zu produzieren. Bereits 1960, gut zwei Jahre nach Produktionsbeginn und während des Großen Sprungs nach vorne (1958–1960), sollen die staatlichen Investitionskosten wieder eingenommen worden sein.[278] Die Schlüsselindustrien werden fortgeführt, und etliche Erfolge des Kombinats 718 in Produktion und Entwicklung sind nachzulesen.[279] Daher scheint das Umstrukturierungsziel vor allem Motivationsgründen zu entspringen. Wie die Lage zwischen 1964 und 1978 aussah, ist nicht zu ergründen.[280] Erhaltene Slogans der damaligen Zeit an den Fabrikwänden und Geschichten über den Stolz der Arbeiter·innen, in diesem prestigeträchtigen Betrieb zu arbeiten,[281] lassen keine Schlüsse auf die eigentliche Situation zu. Stetig wird die Produktionsleistung bis 1978 oder gar bis Ende der 1980er Jahre als herausragend hervorgehoben.[282] Als Beleg für den Produktionsrückgang und dass die Anlage der Reformpolitik unter Deng Xiaoping, die zu Wirtschaftlichkeit von Staatsunternehmen führen sollte, nicht standhielt, werden die Entlassungen eines Großteils der Arbeiter·innen

---

[277] Vier Mal wird dies in Beijing Sevenstar 2017 erwähnt: 10, 462, 473, 490. „多快好省“ ist eine von Mao Zedong im Mai 1958 für den 2. Fünfjahresplan (1958–1962) ausgerufene Parole, auf die der Große Sprung nach vorn folgte.

[278] Ebd.: 459.

[279] Vgl. ebd.: Kapitel 7–13.

[280] „Von April 1964 bis Dezember 1983 war das Kombinat umstrukturiert und die Fabriken 798, 718, 798, 706, 751 und 707 führten ihre Organisationsstrukturen eigenständig.“ Dies ist einer der seltenen Hinweis auf den Zeitraum nach 1964, der seitens der Sevenstar Group zu finden ist. Warum 1983 genannt wird, ist nicht nachvollziehbar. In: Commemoration Exhibition Marking the 60th Anniversary of State-Owned 718 Factory’s Inauguration and Operation 创业家精神之路——纪念国营第七一八厂落成暨开工六十周年展览. Ausstellung anlässlich des 60. Jubiläums, organisiert vom 798 Art Service Center | 798 艺术区服务中心, 5.10.–31.10.2017, in den Sevenstar-hauseigenen Galerieräumen der Art Factory 艺术工厂, online per VR-Aufbereitung begehbar unter: http://www.artexb.com/pano/718002/?from=timeline&isappinstalled=0, Stand: 1.10.2022. In Beijing Sevenstar 2017: 517f wird in der Tabelle „Zugehörigkeitsstruktur der Fabriken“ aufgelistet, welchen Ministerien die einzelnen Fabriken bis 1985 unterstanden.

[281] Alteingesessene Beijinger·innen sollen sich später an das Kombinat als „mysteriöse Fabrik“ erinnert haben, deren Prestige daran zu messen gewesen sei, dass „bei Betreten drei Generationen geprüft wurden“ (“进厂必须查三代”的神秘工厂; Cui und Lin 2004: Anhang), also dass innerhalb der letzten drei Generationen kein/e Grundbesitzer·in oder Rechtsabweichler·in gewesen sei und niemand Auslandsbeziehungen gepflegt habe (三代之内不可有地富反坏右，不准有海外关系; Liu und Wang 2008). Häufig geht es in diesem Zusammenhang um den Geist der Einheit, der harten Arbeit, der Innovation und des Engagements, vgl. Beijing Sevenstar 2017: Kapitel 14, „Blütenduft unvergesslicher Erinnerungen“, 417–458. Die Arbeiter·innen galten als „Modellarbeiter·innen“, die Fabrik als „Beispiel einer utopischen Kollektivisierung“ (Huang 2008: 29/33, Ye Ying 叶滢; überarbeitete und jetzt auf dem Festland verlegte Neuauflage von Huang 2004).

[282] In Huang Ruis „Factory 798: History | 798（718）联合厂历史“ (Huang 2008: 164–67/186–89) folgt auf den Eintrag der Umstrukturierung von 1964 der nächste Eintrag im Jahr 1977, bis 1993 folgen neun weitere Einträge. Hier werden Konferenzen und verliehene Titel gelistet, 1981 geht es einmal um eine neue Produktionslinie, dann um Preisverleihungen. Im Februar 1991 soll ein informelles Symposium mit Ministerpräsident Li Peng 李鹏 stattgefunden haben, an dem auch der damalige Direktor von Fabrik 798, Guo Jiucheng 郭九成, teilgenommen habe. Der letzte Eintrag bezieht sich auf den Plan der Elektronikstadt Beijing 1993 (mehr dazu unten).

ab Ende der 1980er Jahre herangezogen.[283] Es liegt nahe, dass die staatlichen Aufträge zurückgingen und noch keine in der freien Wirtschaft generiert werden konnten.[284] Sevenstar schweigt sich über diesen Zeitraum ihrer Vorgänger genauso aus wie über die Pläne der Stadtregierung seit 1993.

- Juni 1993: die Stadtregierung Beijing plant den Bau einer Elektronikstadt auf dem Gelände (北京电子城方案),[285] wofür die alten Fabrikgebäude abgerissen oder umgebaut werden sollen
- 1995: Sui Jianguo 隋建国, Künstler und Leiter der Bildhauerabteilung an der China Academy of Fine Arts (CAFA), mietet für seine Klasse die ersten leerstehenden Fabrikräume,[286] weitere Künstler·innen folgen

---

[283] Auf den Punkt gebracht wird dies bei Cui und Lin 2004: Abschnitt 1.1: „Von der Fertigstellung der Fabrik bis Ende der 1980er Jahre befand sich die Fabrik in der Periode der Planwirtschaft und erlebte eine sehr glorreiche Geschichte. […] Seit Ende der 1980er begann sich die Fabrik mit der Welle der Reform- und Öffnungspolitik wie viele andere staatseigenen Unternehmen, von ihrer früheren Herrlichkeit zu verabschieden, sie geriet in Schwierigkeiten, Abstieg und Verfall begannen. Auch die Zahl der Arbeiter wurde nacheinander von über 20 000 auf weniger als 4 000 reduziert. Ein Großteil der Fabriken und Werkstätten ist bereits seit langem untätig und verfällt allmählich. Zum jetzigen Zeitpunkt haben die ehemaligen staatseigenen (militärischen) Fabriken die historische Mission ihrer einst glorreichen Geschichte beendet.“ Zur Anzahl der Entlassungen existieren natürlich ebenfalls unterschiedliche Angaben, sie reichen von 10 bis 16 000; vgl. Zhuang 2009: 99.

[284] Einerseits führten der Systemkollaps außerhalb Chinas mit dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch der Sowjetunion und andererseits der Systemwechsel innerhalb Chinas dazu, dass der Warenhandel von Staatsunternehmen, die für den Binnenmarkt und Export in andere sozialistische Länder produzierten, fast vollständig wegfiel; vgl. Calvo 1993: 53.

[285] Unter der Bezeichnung „Elektronikstadt Beijing“ (北京电子城) wird ein Gebiet von 10,5km² des ursprünglichen Kombinats 718 als Industriegebiet für Elektronik Jiuxian qiao 酒仙桥电子工业区 ausgerufen (China Economic Herald 2010); laut Huang Rui war es das „Beijing Municipal Office of Electronics“ (市电子办), das sich mit einem Gesuch für das Gebiet in Jiuxian qiao (hier werden 10km² genannt) an die Stadtregierung wandte (2008: 166/189). Der Plan der Elektronikstadt Beijing war Teil der 1988 durch den Staatsrat (国务院) genehmigten Beijing New Technology Industry Development Pilot Zone 北京市新技术产业开发试验区, 1999 umbenannt und bis heute bekannt als Zhongguancun Science Park 中关村科技园区, vgl. https://baike.baidu.com/item/中关村国家自主创新示范区, Stand: 1.10.2022. Der Folgeplan von 1997 bestätigt das Vorhaben: Genehmigung des Umsetzungsplans für die Entwicklung der Elektronikstadt Beijing des Generalbüros der Stadtregierung Beijing (北京市人民政府办公厅关于同意北京电子城发展实施方案，京政办函[1997]115 号), 17.6.1997, http://www.110.com/fagui/law_279911.html, Stand: 17.11.2020.

[286] Sui Jianguos Modellierwerkstatt befand sich in den Räumen in Abschnitt D06, die damals zur Teilfabrik 798 gehörten, die 2006 Zheng Lin 郑林 mit seinem Tang Contemporary Art Center 当代唐人艺术中心 bezog (798 Road | 798 路). In einigen Quellen heißt es, die gesamte Kunstakademie sei 1995 von ihren ehemaligen Gebäuden im Zentrum der Stadt in der Wangfujing aus temporär ins 798 gezogen und habe dort sechs Jahre verbracht, bis zu ihrem Umzug 2001 in den Neubau im nahen Wangjing, Cui und Lin 2004: Abschnitt 1.2; so auch in Zhu 2004: 9, in der Einleitung von Yin Jinan 尹吉男: „The art academy occupied the factory for a full six years before it was moved to its present location in the Wangjing district.“ Laut Yin et al. 2015: 151 habe sich die gesamte CAFA „in one of the workplaces“ eingemietet. Sun 2010: 216 nennt nur die Bildhauerabteilung als Mieterin. Xu Yong sagte im Gespräch in Beijing, 17.3.2019, dass es vor dieser Zeit keine Bildhauerateliers gegeben und auch nicht gebraucht habe, die Lehrkräfte hätten Pläne und Skizzen erstellt und Arbeiter·innen nach diesen die Werke realisiert, im 798 hätten sie dafür dann eine Firma gefunden (von einem Herrn Luo). Damit sei erst das Bedürfnis nach eigenen Ateliers aufgekommen. So oder so war dies der Beginn eines neuen Künstler·innenviertels. Durch Sui Jianguo wurden insbesondere weitere Professor·innen und Studierende der

Auch wenn die Pläne der Stadtregierung von der Sevenstar Group heute nicht mehr erwähnt werden, müssen sie den Fabrikverantwortlichen damals wie eine Befreiung vorgekommen sein. Ob Verhandlungen über Landvermietung und Bau von Gebäuden bereits zu diesem Zeitpunkt geführt wurden, ist unklar.[287] Dass vorab bereits Entwicklungsgelder geflossen sind, ist insofern unwahrscheinlich, weil Staatsunternehmen damals gerade selbständig werden sollten. Der Abrissbeginn wurde seinerzeit auf das Jahr 2005 datiert, zwischen 1995 und 2000 wurde auf dem Gelände eigenständig mit dem Umwandlungsprozess begonnen, indem man beispielsweise schwere Industriemaschinen beseitigte.[288] Trotz der massiven Reduzierung der Belegschaft mussten weiterhin die laufenden Kosten wie etwa Pensionen gezahlt werden.[289] Außerdem wurde der Grund und Boden immer wertvoller, das Fabrikareal lag damals noch in der Peripherie, gehört aber zum stetig wachsenden Bezirk Chaoyang.[290] Entsprechend ist das Entwicklungsstreben der Fabrikeigentümer wenigstens aus ökonomischer Sicht nachvollziehbar. Das mögen die Gründe dafür gewesen sein, weshalb die Pläne für die Elektronikstadt mit einer Vehemenz verfolgt wurden, der 2006 schließlich nur Stadt- und Bezirksregierung Einhalt gebieten konnten. Mitte der 1990er Jahre ging es jedoch erst einmal um das eigene Überleben, insofern werden die Anfragen 1995 seitens der CAFA zur Vermietung der Räumlichkeiten erleichtert als Überbrückungsmöglichkeit angenommen worden sein.

– Juni 1999: die sechs Betriebe (Fabrik 797, 718, 798, 706, 751 und 707) innerhalb des ehemaligen Kombinats 718 werden erneut vereint und **Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd. (北京七星联发电子有限责任公司)** gegründet

---

CAFA sowie aus den Künstler·innenvierteln Yuanmingyuan 1993 und Beijing East Village 1995 vertriebene Künstler·innen auf die leerstehenden und günstig zu mietenden Räume aufmerksam.

[287] Bei China Economic Herald 2010 findet sich diese Aussage unmittelbar nach den beschriebenen Plänen von 1993, allerdings werden die Verhandlungen fälschlicherweise Sevenstar zugeschrieben, die damals weder als Group noch überhaupt existierte.

[288] Sun 2010: 214.

[289] Viele Quellen sprechen von diesen Renten- und Sozialleistungen, Sun 2010: 228 nennt aus einem Interview mit einer Person namens Wang Ying des 2006 gegründeten Administrative Committee of 798 Art Zone | 798 艺术区管委会 (bei Sun „798 joint-management office“ genannt; mehr dazu unten) Zahlen: „In 2004, the Sevenstar Group had over 15,000 retired employees, either from the factory reforms or from normal retirement. Meanwhile, their total annual social insurance was 8 million RMB, while leasing income ranged from only 4–5 million RMB.“ Bei Huang 2004: 7/- (von Karon Morono Kiang) ist jedoch davon zu lesen, dass Sevenstar nach der öffentlichkeitswirksamen Ausstellung „Reconstruction 798 再造 798“ 2003 Mietverträge für etwa 20 Millionen RMB pro Jahr unterzeichnet habe. Mitte der 1990er Jahre kann es zumindest auf der Habenseite aufgrund der niedrigeren Mieteinnahmen nur schlechter und keineswegs ein großer Gewinn gewesen sein.

[290] Im Bezirk Chaoyang sind viele nationale und internationale Firmen angesiedelt, hier liegen sowohl das Botschaftsviertel mit der Ausgehmeile Sanlitun als auch der Central Business District (CBD), außerdem ist der Flughafen gut erreichbar, vgl. Abb. 14 (unten). S. für die strategische Planung der Kultur- und Kreativindustrie des Bezirks Chaoyang seit 2000 Hui 2006.

– November 1999: die fünf Fabriken 798, 718, 706, 707 und 797[291] werden ergänzt um die außerhalb des Areals gelegene Fabrik 700,[292] um einen Konzern (集团公司) zu gründen, woraus Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd. wird
– November 2000: Beijing Electronics Holding Co., Ltd. (北京电子控股有限责任公司) und China Huarong Anlagenverwaltung (中国华融资产管理公司)[293] investieren[294] in Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd.
– Dezember 2000: Beijing Electronics Holding Co., Ltd.[295] bestätigt die Umsetzung des Plans für einen Schuldentausch durch Anteilseigner[296] der Beijing

[291] Fabrik 751 wird hier nicht erwähnt, zu diesem Zeitpunkt muss bereits ihre Eigenständigkeit geplant worden sein, ca. 2000 wird Fabrik 751 umstrukturiert.
[292] Die externe Fabrik 700 (700 厂) produzierte Spezialgeräte (专用设备); Gespräch mit Han Xuezhi 韩学智, Veteran der Fabrikzeit, Beijing, 26.3.2019.
[293] In Wang 2007: Abschnitt 1 ist Huarong ebenfalls als Holding genannt, 华融资产公司（控股）, allerdings für eine Formierung (组成) im Jahr 2001. In China Economic Herald 2010 wird zusätzlich China Cinda Asset Management Corporation 中国信达资产管理公司 genannt.
[294] In Zhao und Li [ab 2010] heißt es X, Y „成为“ Z, also: X und Y werden zu Z. Die Beijing Electronics Holding besteht aber weiter. Sinnvoller erscheint deshalb und auch in Bezug auf den folgenden Punkt im Dezember 2000 des Schuldentauschs durch Anteilseigner die Version von China Economic Herald 2010, dort steht „共同出资“, also: investieren gemeinsam in. Im Herald wird dieser gesamte Prozess allerdings auf Dezember 2000 verlegt, Sevenstar Lianfa ist nicht genannt.
[295] Beijing Electronics Holding Co., Ltd. (kurz: Beijing Electronics 北京电控) ist ein 1997 gegründeter staatlicher Hightech-Konzern, der elektronische Komponenten produziert. Er ist der staatlichen Vermögensaufsicht und Verwaltungskommission der Stadt Beijing unterstellt. Sein ehemaliger Produktionsstandort (老工业基地) war im 798, als Firmenadresse ist inzwischen Sanlitun, Beijing gelistet. Um nur einen kleinen Einblick in die Verzweigungen zu bieten: Der gesetzliche Vertreter (法定代表人) und Vorstandsvorsitzende (董事长) sowohl von Beijing Electronics als auch der Sevenstar Group ist seit 24.6.2011 Wang Yan 王岩 (der 2019 zum Vizepräsidenten, 副总裁, bei Beijing Electronics aufgestiegene Zhang Jinsong 张劲松 ist seit 27.11.2018 als Vorsitzender der Sevenstar Group genannt). 2012 übernimmt Beijing Electronics die Kontrolle über die BEZ (Beijing Electronic Zone), die 1996 für die Elektronikstädte gegründet wurde, deren Vorsitzender ebenfalls Wang Yan ist. Neben der BEZ sind zwei andere börsennotierte Unternehmen in der Beijing Electronics gelistet, eines davon ist Sevenstar Electronics 七星电子 (北京七星华创电子股份有限公司), eine der heute neun Töchter der Sevenstar Group. Darüber hinaus sind als Investmentunternehmen (投资企业) die Sevenstar Group und die zwei anderen Hauptakteure des Geländes gelistet, BEZ und die Zhengdong Group. Von der anderen Seite wird Wang Yanling 王彦伶 ab 2011 als einer von sieben Direktoren (董事) und als Geschäftsführer (总经理) bei Beijing Electronics und der Sevenstar Group gelistet. Er ist seit 2001 Geschäftsführer von Sevenstar Electronics und wird sich später als Gründer (创始人) des Kunstviertels 798 bezeichnen. Quellen: http://www.behc.com.cn/, http://www.behc.com.cn/abtus/tzqy/, https://baike.baidu.com/item/北京电子控股有限责任公司, https://aiqicha.baidu.com/company_detail_25487112262418?rq=es&pd=ee&from=ps, http://basic.10jqka.com.cn/600658/company.html, https://www.11467.com/qiye/29485498.htm, zu Zhang Jinsong: http://www.yyqh100.com/renwu/6725.html, https://baike.baidu.com/item/北京七星华电科技集团有限责任公司, alle Stand: 16.11.2020.
[296] Zum Vergleich heißt es bei China Economic Herald 2010: „durch die Umwandlung von staatlichen Forderungen zur Politik der Anteilseigner wurden die ursprünglichen Arbeitseinheiten [*danwei*] der Fabriken [x, y, z] zur Gründungsgruppe ([von] Zhongguancun Science Park), Fabrik 798 wurde eine Filiale“ (借助国家债权转股权政策，以原 700、706、707、718、797、798 厂等单位为基础组建成（中关村科技园区志），原 798 厂为分公司). Die Staatsverschuldung wurde also auf das Eigenkapital der Anteilseigner umgelegt, die Verschuldung der einzelnen Fabriken ist damit auf die Beijing Electronics übergegangen. Da es sich bei Beijing Electronics um einen Staatsbetrieb handelt, wird in Zhao und Li [ab 2010] von „Schuldentausch“ gesprochen. Dazu kommen in dem Zitat von China Economic Herald zwei weitere Erwähnungen: Erstens wird das Konglomerat der Fabriken hier den Elektronikparks (Zhongguancun Science Park) zugeschrieben. Dabei könnte es sich um eine nominelle Zuweisung des Gebiets handeln,

Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd., woraus **Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.** (**北京七星华电科技集团有限责任公司**, kurz: Sevenstar Group 七星集团),[297] entsteht

– Dezember 2000: Beijing Administration for Industry and Commerce (北京市工商局) genehmigt die Umstrukturierung und Registrierung, die Kapitalanteile werden erhöht und Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd. wird umbenannt in Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.[298]
– ca. 2000: Fabrik 751 wird umstrukturiert in die Beijing Zhengdong Electronic Power Group Co., Ltd. (北京正东电子动力集团有限公司, kurz: Zhengdong Group 正东集团)[299]

Die Angaben für die Gründung von Sevenstar sind recht variabel und leider fast nie mit Quellen belegt.[300] Generell handelt es sich um eine Weiterführung der vorherigen

---

dessen Umwandlung zu diesem Zeitpunkt angestrebt wird. Zweitens wird Fabrik 798 als Filiale (oder Zweigstelle) bezeichnet, was ihre Sonderstellung hervorhebt. Zu Fabrik 798 heißt es weiter: „Ende 2002 wurde die ursprüngliche Fabrik 798 neu organisiert und [aus ihr wurde] ‚Beijing Sevenstar Flight Electronics Co., Ltd.' [kurz: Flight Electronics 七星飞行]" (2002 年末，原 798 厂重新进行整合，组建 "北京七星飞行电子有限公司"), vgl. http://www.sevenstarpv.com/bbx/962893-962893.html. Das wird auf der Firmenseite von Flight Electronics bestätigt, s. http://www.798.com.cn/about.aspx?BaseInfoCateId=8&ProductsCateId=8&CateId=8&ViewCateID=8, man beachte den Namen der URL: 798.com.cn, beide Links Stand: 16.11.2020, s. im Internet Archive. Die Verwaltung von Flight Electronics sitzt Stand 2019 im 798 in Abschnitt D, von der 798 Road | 798 路 aus hinter den Parkplätzen. Es handelt sich um eine der heute neun Tochterfirmen der Sevenstar Group.

[297] Der Firmenname hat etliche Übersetzungen ins Englische erfahren, sowohl von Sevenstar selbst als auch in der Sekundärliteratur, allein „Sevenstar" wird in jeglichen Varianten geschrieben (Seven Star, Seven-Star, SevenStar, Seven Stars), der Gesamtfirmenname findet sich unter anderem als „Seven-Star Huadian Science and Technology Group", Yin et al. 2015: 151. Hier wird die für Beijing Sevenstar 2017 offiziell mitgeteilte englische Version verwendet. Sevenstar ist in einem Wort darüber hinaus als Logo auf dem Firmengebäude in der Jiuxian qiao donglu zu finden, vgl. http://www.sevenstarpv.com/, Stand: 11.12.2020, s. im Internet Archive.

[298] Alle fünf Daten von Juni 1999 bis Dezember 2000 nach Zhao und Li [ab 2010].

[299] Nach China Economic Herald 2010. Die Zhengdong Group wurde 1989 gegründet und führt als Energieversorgerin die Funktion der ehemaligen Fabrik 751 (Teilbereich 5) weiter. Ein weiteres Standbein der Gruppe ist die Vermietung des Geländes, genannt 751 D·Park 北京时尚设计广场, hier finden seit Mitte der 2000er Jahre vor allem Veranstaltungen im Bereich Fashion und Design statt, vgl. https://baike.baidu.com/item/北京正东电子动力集团有限公司/7014409, Stand: 1.10.2022.

[300] Die firmeneigene Website von Sevenstar thematisiert die Gründung gar nicht, sondern spricht schlicht von einem „über 50-jährigen Erbe" (传承了 50 多年), http://www.sevenstarpv.com/bbx/962893-962893.html, Stand: 12.3.2018. Als frühstes Datum, wenn auch der Auflistung von Zhao und Li [ab 2010] widersprechend, ist der 6.10.1999 zu finden auf Baike https://baike.baidu.com/item/北京七星华电科技集团有限责任公司/8261975?fr=aladdin, Stand: 2.12.2020, und https://www.11467.com/qiye/29485498.htm, Stand: 1.10.2022. Dezember 2000 heißt es bei China Economic Herald 2010 und bei Koch 2016: 412. Das Jahr 2000 nennen Sun 2010: 214 und Yin et al. 2015: 151 sowie Zhang 2014: 832, dort mit dem Zusatz: „Factory 798 was downgraded from a state-level SOE [State Owned Enterprise] to a municipal-level SOE, named Seven Stars Group" (so auch in Sun 2010: 214 „reformed into a municipal SOE with a share-holding system"), dies wird widerlegt in Beijing Sevenstar 2017: 518, wonach die Fabriken bereits 1985 an die Stadt Beijing übertragen worden sein sollen; Zhang verweist auf Huang 2008, der allerdings 2001 als Gründungsjahr nennt, 2008: 167f/190. Cui und Lin 2004 nennen keine Jahreszahl und Ren 2015: 2f scheint Sevenstar mit dem Kombinat gleichzusetzen, so auch Currier 2008: 242, eine der Quellen, auf die häufig verwiesen wird.

Organisationsformen (vom Kombinat 718 über Einzelfabriken). Dieses Datum ist deshalb relevant, da die Gründung von Sevenstar die erneut steigende Bedeutung des Areals hervorhebt – wenn auch zunächst nur als Immobilienverwalter. Als Abschluss der Firmengründung kann wohl nach den hier vorliegenden Daten Dezember 2000 genannt werden. Aus nicht ersichtlichen Gründen verzichtet Sevenstar selbst in der Kurzversion des englischen Firmennamens auf den Zusatz Group, also Konzern oder Gruppe, der im Chinesischen auch bei der Kurzform stets mitgenannt wird, *Qixing jituan* 七星集团. In der nicht-chinesischen Sekundärliteratur wird dieser Zusatz jedoch dem chinesischen Standard entsprechend meistens mitgenannt. In dieser Arbeit wird der Name „Sevenstar“ verwendet, wenn noch nicht eindeutig ist, ob es sich um „Sevenstar Lianfa“ oder die „Sevenstar Group“ handelt, danach wird der Name „Sevenstar Group“ verwendet.

Das 11. Forschungsinstitut ist bereits seit 1960 unabhängig und hat als „geheime Einheit“ (保密单位)[301] einen Sonderstatus. Fabrik 751 wird mit der Umwandlung von Sevenstar im November 1999 in einen Konzern erneut unabhängig. Fabrik und Gelände müssen etwa zum selben Zeitpunkt wie bei Sevenstar der Zhengdong Group übertragen worden sein. Die umliegenden Gebiete müssen dann entweder im Laufe der Zeit oder ebenfalls um 2000 an die Beijing Electronic Zone (BEZ) gegangen sein. Die Verhandlungen von Sevenstar mit der BEZ über weitere Landverkäufe scheinen bereits vorher aufgenommen worden und parallel gelaufen zu sein. Da es sich bei allen Parteien um staatliche Gebilde handelt, die dem Ministerium unterstellt als Eigentümer tätig sind, werden hier Eigentumsrechte (产权) und Nutzungsrechte (使用权) gleichbehandelt.[302] Als Gesamtgrundstücksgrößen sind für die Sevenstar Group, also nach Gründungsabschluss im Dezember 2000, 32,4 Hektar genannt und für die Zhengdong Group 22,73 Hektar.[303] Die Größe der BEZ ist nicht zu finden.

Drei Immobilienbereiche wurden von Sevenstar verkauft: Der Apartmentkomplex Jiu Xian Condominium 酒仙公寓 von 1999 gehört (heute?) zur Yihai Group 怡海集团.[304] Das jetzige Gebiet von Hongyuan, sowohl die Hongyuan Apartments 宏源公寓

[301] China Economic Herald 2010.
[302] Ebd. differenziert Eigentums- und Nutzungsrechte aus, verwendet beide Bezeichnungen allerdings teilweise synonym.
[303] China Economics Herald 2010. Es handelt sich um Größenangaben nach den Immobilienverkäufen, die im nächsten Absatz ausgeführt werden. Laut 751info.com besteht die Fläche der Zhengdong Group aus insgesamt 22 Hektar, http://www.751info.com/news/sskj/index.html, 13.11.2020; laut Baike aus 26 Hektar Grundfläche (占地) und 25 Hektar Mietfläche (出租面积), https://baike.baidu.com/item/北京正东电子动力集团有限公司/7014409, Stand: 13.11.2020.
[304] https://baike.baidu.com/item/北京酒仙公寓/15570409?fr=aladdin, Stand: 1.10.2022, und https://bj.lianjia.com/xiaoqu/1111027377438/; Beginn der Erschließung 1996, laut https://bj.loupan.com/info/2569.html, beide Stand: 3.12.2020.

als auch das Hongyuan Hochhaus 宏源大厦, verkaufte die Sevenstar Group 2001.[305] Bei diesen drei handelt es sich um Neubauten. Weder neu gebaut noch vermutlich vormals Sevenstar zuzurechnen, ist das außerhalb der ursprünglichen Fabrikbereiche liegende ehemalige Lager 810 (810 库), das heute Lantao Center 蓝涛中心 heißt und Beijing Lantao Immobilienverwaltung Co., Ltd. 北京蓝涛物业管理有限公司 gehört.[306] Die Grundbesitzverhältnisse des Areals (s. Abb. 16) klärten sich also zwischen 1999 und 2001.

Allgemeiner Konsens ist, dass es sich beim Kombinat 718 und in seiner Weiterführung der Einzelfabriken sowie beim 11. Forschungsinstitut um eine militärische Produktionsanlage gehandelt hat oder noch handelt. Quellen sind dafür in der Sekundärliteratur nirgends angegeben. Das lässt sich aber bereits dadurch belegen, dass einst der Generalstab der Volksbefreiungsarmee den Bau vorangetrieben hat, die Kostendeckung zum Teil „als Ausgaben für Militärhandel“ 1951 von Zhou Enlai genehmigt wurden und das Ministerium für Post- und Fernmeldewesen der Zentralen Militärkommission für das Bauprojekt zuständig war.[307] Produziert wurde auch für den zivilen Bedarf, etwa Bauteile für Rundfunkgeräte. Vor allem aber wurden Hochfrequenztechnik zur Landesverteidigung und Automatisierung der Industrie entwickelt,[308] vielleicht außerdem wichtige Komponenten für Chinas erste Atombombe (1964) und ersten künstlichen Satelliten (1970).[309] Heute wird der Aspekt militärischer Produktion von der Sevenstar Group ansonsten nicht mehr erwähnt. Stattdessen gehe es um integrierte Schaltkreise, Photovoltaiktechnik und Lithium-Akkumulatoren als Kerntechnologie für Elektromotoren.[310]

Ein weiterer Konsens scheint darin zu bestehen, dass die Zahl 7 am Anfang der Namen von Fabrikanlagen als Deckname für militärische Einrichtungen verwendet

[305] Mit einem Eigentumsrecht von 70 Jahren, s. https://hongyuangongyu.fang.com/xiangqing/, Stand: 1.10.2022.
[306] Da das Lantao Center auf einer Immobilienseite der Elektronikstadt (hier: 电子城 IT 产业园) aufgenommen ist, vgl. http://www.bj-sydc.com/dasha/1393.html, Stand: 1.10.2022, gehört es wohlmöglich tatsächlich zur BEZ, wie Zheng 2020: 81 schreibt. Es könnte sich um eines der umliegenden Gebiete handeln, die um 2000 der BEZ zugeschlagen wurden, so in China Economic Herald 2010.
[307] Beijing Sevenstar 2017: 33, 514.
[308] Ebd.: 17.
[309] Vgl. Cui und Lin 2004: Abschnitt 1.1 und Anhang und Zhu 2004: 4 (in der Einleitung von Yin Jinan 尹吉男). Beide Quellen haben vermutlich ein und denselben Ursprung aus dem Umfeld des damaligen Künstler·innenviertels 798, weitere Informationen sind allerdings weder angegeben noch aufzufinden. Sowohl ein Für als auch Wider dieser Behauptungen sind denkbar: Diese Informationen könnten stimmen und heute der Geheimhaltung unterliegen, vor allem, falls möglicherweise weiterhin in dieser Richtung produziert wird. Cui und Lin könnten aus ihrem Forschungsprojekt heraus etwa aus Gesprächen mit damaligen Arbeiter·innen an diese Daten gekommen sein, vielleicht handelt es sich um allgemein verbreitete Gerüchte. Genauso gut könnten die Informationen auch nicht stimmen, da aus dem zeitlichen Abstand und Stolz der erbrachten Leistungen heraus umso mehr darüber zu finden sein müsste.
[310] Beijing Sevenstar 2017: 6f.

wurde. Dies ist immer wieder in der Sekundärliteratur erwähnt, allerdings ohne Quellenangaben,[311] jedoch nicht offiziell zu finden.[312]

Allein das 11. Forschungsinstitut geht auch heute noch offensiv mit seiner militärischen Produktion um. Seit 2002 untersteht das 11. Forschungsinstitut neben 46 weiteren in 24 Provinzen Chinas der zum Zweck der Zusammenführung der Elektronikforschung gegründeten China Electronic Technology Group Corporation (CETC) 中国电子科技集团有限公司 (kurz: 中国电科) und trägt den vollständigen Namen North China Research Institute of Electro-Optics (NCRIEO) 中国电子科技集团公司第十一研究所, wobei im chinesischen Namen weiterhin das 11. Forschungsinstitut genannt ist. Die CETC ist laut Selbstbezeichnung ein „elektronisches Großinformationssystem für militärische und zivile Zwecke“ (军民用大型电子信息系统) der Zentralregierung.[313] Das Unternehmen untersteht zu 100% der Kommission (des Staatsrats) zur Kontrolle und Verwaltung von Staatsvermögen.[314] Seit Dezember 2017 agiert die CETC als Gesellschaft mit beschränkter Haftung (有限公司). Ihr Geschäftsfeld umfasst Entwicklung, Produktion und Vertrieb etwa von militärischer elektronischer Ausrüstung und Systemintegration, elektronischer Ausrüstung von Waffenplattformen, militärischer Software und elektronischer Basisprodukte.[315] Aber auch die Hochsicherheitsüberwachung internationaler Veranstaltungen etwa bei den Olympischen Spielen, der Weltausstellung Expo, bei APEC- und G20-Gipfel sowie nationalen Militärparaden oder dem Katastrophenschutz sowie die Technologie für Lager in Xinjiang sollen von CETC

---

[311] Etwa bei Huang 2004: 14/12 (Fu Ke) und 33/- (Eliot Kiang), Cui und Lin 2004, Yang und Zhang 2007 und Zheng 2020: 52.

[312] Auf einer Frage-und-Antwort-Seite von Baidu heißt es sogar auf die Frage eines Nutzers „Steht die Zahl 7 am Anfang von chinesischen Streitkräften für einen hohen Geheimhaltungsgrad?“ (在中国的部队中 7 字开头的部队保密级别高吗？): „Jegliche Informationen über Position, Anzahl, Einrichtung, Art und Ausrüstung der Truppen gehören zu den Staatsgeheimnissen. Fragen Sie nicht, sonst machen Sie sich schnell verdächtig, Staatsgeheimnisse zu stehlen. Nach dem Strafrecht werden diejenigen, die das Verbrechen des Diebstahls staatlicher Geheiminformationen begehen, zu einer Freiheitsstrafe von wenigstens fünf Jahren, aber nicht mehr als zehn Jahren verurteilt; diejenigen, die die Staatssicherheit ernsthaft gefährden oder schwere Verluste im Interesse des Staates verursachen, werden zu einer Freiheitsstrafe von wenigstens zehn Jahren oder lebenslanger Haft verurteilt; wenn der Schaden für den Staat und das Volk besonders schwerwiegend ist oder die Umstände besonders abscheulich sind, kann die Höchststrafe die Todesstrafe sein.“ (凡涉及部队位置、番号、编制、性质、装备等信息均属于国家秘密，切勿询问，否则很容易涉嫌窃取国家机密。刑法规定对构成窃取国家秘密情报罪的，处五年以上十年以下有期徒刑；对严重危害国家安全或者使国家利益遭受重大损失等情节特别严重的，处十年以上有期徒刑或者无期徒刑；其中对国家和人民危害特别严重的或者情节特别恶劣的，最高刑可以判处死刑。), s. https://zhidao.baidu.com/question/876337795133939572.html, Stand: 1.10.2022.

[313] S. vom 28.4.2019 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20190428010333/http://www.cetc.com.cn/zgdzkj/_300891/_300895/index.html, Stand: 1.10.2022.

[314] Bekannter unter dem englischen Namen State-owned Assets Supervision and Administration Commission (of the State Council), kurz: SASAC, 国务院国有资产监督管理委员会. Ziel dieser Sonderkommission war und ist die Modernisierung und Umstrukturierung großer Staatsunternehmen.

[315] Vgl. https://baike.baidu.com/item/中国电子科技集团有限公司/22426026?fr=aladdin, Stand: 1.10.2022.

stammen. Der Unternehmensslogan lautet „Die nationalen Interessen stehen über allem anderen 国家利益高于一切“.[316] Neben den Forschungsinstituten hat das Unternehmen gut zwei Dutzend Hochtechnologiefirmen gebildet, 50 Unterfirmen, über 100 Holdings und investiert in 50 ausländische Unternehmen, Stand 2019 wies CETC 523 nachgeordnete Unternehmen und Institutionen mit insgesamt 160 000 Mitarbeiter·innen auf. Internationale Aufmerksamkeit erlangte CETC 2015 mit der Kooperation der Technischen Universität Graz für die Forschungspartnerschaft Sino-Austrian Electronic Technology Innovation Centre (SAETIC), worauf CETC 2016 die europäische Zentrale und damit das erste Büro außerhalb Asiens im österreichischen Graz eröffnete. 2017 kooperierte CETC ähnlich mit der University of Technology Sydney (UTS), worauf erstmals kritische Stimmen laut wurden.[317]

Das NCRIEO, das 11. Forschungsinstitut, forscht heute zu Laser- und Infrarottechnologie für Materialien, Geräte, Instrumente, Ausrüstung und Systeme. Es verfügt über 42 000m^2 Labor- und Werkstätten und fast tausend Mitarbeiter·innen und hat mehrere Gesellschaften mit beschränkter Haftung gegründet. Luo Peilin 罗沛霖, erster Ingenieur des Kombinats 718, war erster Direktor des 11. Forschungsinstituts.[318] Mitten im heutigen Kunstviertel 798 geht man vom Haupteingang (四号门) aus in der 798 Road | 798 路 am Tor des hermetisch abgeriegelten und überwachten Instituts vorbei.

Die Sevenstar Group war also gegründet, die Grundbesitzverhältnisse waren geklärt, die Pläne der Elektronikstadt für einen weiteren Umgang mit dem Gelände standen. Eigentlich hätte alles seinen Lauf gehen können, wären da nicht die Künstler·innen gewesen, die sich immer zahlreicher in den ehemaligen Fabrikanlagen einzumieten be-

---

[316] Weiter ausformuliert bedeutet das: „In der neuen historischen Periode wird CETC […] die Entwicklung durch Innovationen vorantreiben, die tiefe Integration ziviler und militärischer Kräfte fördern und sich bemühen, ein innovatives, weltweit führendes Unternehmen aufzubauen, um die ‚große Machtwaffe‘ zu werden, auf die sich die Partei und der Staat verlassen.“ (在新的历史时期，中国电科[…]强化创新驱动发展，推进军民深度融合，努力打造世界一流创新型领军企业，成为党和国家依靠的“大国重器”。), s. vom 28.4.2019 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20190428010333/http://www.cetc.com.cn/zgdzkj/_300891/_300895/index.html, Stand: 1.10.2022.

[317] S. ebd., die Unternehmenswebsite http://www.cetc.com.cn/ ist nicht erreichbar. Vgl. https://baike.baidu.com/item/中国电子科技集团有限公司/22426026?fr=aladdin und https://aiqicha.baidu.com/company_detail_28693306035614. Für SAETIC s. https://pressearchiv.tugraz.at/pressemitteilungen/2015/24.11.2015.htm, für die europäische Zentrale von CETC s. https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Berichte_von_Unternehmen/CETC, für Sydney https://www.theguardian.com/australia-news/2017/dec/16/calls-for-regulation-of-universities-partnering-with-military-linked-foreign-companies; vgl. https://unitracker.aspi.org.au/universities/china-electronics-technology-group-corporation/; alle Stand: 1.10.2022.

[318] Vgl. die Unternehmenswebsite http://www.ncrieo.com.cn/, http://www.ncrieo.com.cn/11/338291/338279/index.html und https://baike.baidu.com/item/中国电子科技集团公司第十一研究所; ähnlich der CETC ist das hiesige Verständnis der Unternehmenskultur (企业文化), vgl. http://www.ncrieo.com.cn/11/338291/338300/index.html, und der Qualifikation (资质能力), vgl. http://www.ncrieo.com.cn/11/338291/338302/index.html, alle Stand: 16.11.2020.

gannen. Hier folgt nun, mit eingerückten Daten wie oben, die weitere strukturelle Übersicht der Geschichte des Viertels.

Geschichte des Kunstviertels 798 unter der Sevenstar Group

Vermutlich nannten die ersten Künstler·innen das Gelände „798“, weil sie sich zunächst hauptsächlich in den Anlagen der damaligen Fabrik 798 einmieteten, deren Gebiet die größte Gesamtfläche des Areals ausmacht (vgl. Abb. 15). Auch später konzentrierte sich ein Großteil der Ansiedelung von Künstler·innen und Galerien auf dieses Gebiet.[319] Zu finden ist dazu allemal im Ansatz, dass die Sevenstar Group den Künstler·innen 2003 die Verwendung des Namens 798 untersagte, sowohl für den Ausstellungstitel „Reconstruction 798 再造 798“ (die sie daraufhin vor Ort überklebten)[320] als auch für das Aufstellen von Hinweisschilder mit dem Titel „798 Art Zone | 798 艺术区“. Stattdessen konnten sie die Bezeichnung des Gebietes verwenden: Dashanzi.[321] Die drei von den Künstler·innen von 2004 bis 2006 jährlich ausgerichteten Kunstfeste hießen dann entsprechend „Dashanzi International Art Festival (DIAF) 北京大山子国际艺术节“. Bis heute wird Dashanzi synonym für Kunstviertel 798 verwendet. Bis dahin ließ die Sevenstar Group die Künstler·innen, wenn auch mit Skepsis, einigermaßen frei gewähren. Mietverträge von fünf Jahren waren anfangs die Regel, doch der Plan des Abrisses 2005 stand und rückte näher.

Ab 2003 wurde die Situation für beide Seiten ernster, die Künstler·innen begannen, ihren Ort zu verteidigen, der Sevenstar Group wurden die Künstler·innen zu fordernd. Deswegen suchten die Künstler·innen, allen voran Huang Rui 黄锐 und Xu Yong 徐勇, das Gespräch mit der staatlichen Seite. Huang Rui gab zu diesem Anlass 2004 eine Publikation heraus, die 2008 auf dem Festland eine Neuauflage erfuhr. Diese beiden Bände dienen hier als Grundlage, die Inhaltsverzeichnisse sind in Anhang 3 wiedergeben:

– Huang Rui 黄锐 (Hg.) (2004): Beijing 798: Reflections on Art, Architecture and Society in China | 798 工厂：创造北京的新艺术、建筑、社会. Hongkong: Timezone 8.[322]

[319] Vgl. Landscape China 2009.
[320] Gespräch mit Xu Yong 徐勇, Beijing, 17.3.2019.
[321] Das Kunstviertel 798 gehört administrativ zum Einwohnergebiet Dashanzi 大山子 im Viertel Jiuxian qiao 酒仙桥 im nordöstlichen Teil des Bezirks Chaoyang (vgl. Anhang 2). Seit der Ming-Dynastie (1368–1644) soll das Gebiet nördlich des Flusses Bahe 坝河 ein Friedhof gewesen sein. Es wird vermutet, dass die Bezeichnung Dashanzi, wörtlich etwa: großes Gebirge, von den Grabhügeln stammt, vgl. Beijing Tourism 2016.
[322] Der Dank für die Ausgrabung dieser Ausgabe gilt Lui Chen 陈路, Beijing im Sommer 2017.

– Huang Rui 黄锐 (Hg.) (2008): Beijing 798: Reflections on a “Factory” of Art 北京 798：再创造的“工厂”. Chengdu: Sichuan Publishing.

Huang Rui (*1952 in Beijing) war Gründungsmitglied der Künstler·innengruppe Stars Group 星星画会, die 1979 in Beijing die erste Ausstellung seit Öffnung des Landes organisierte. Von 1984 bis 2001 lebte er in Japan. Nach seiner Rückkehr zog er als einer der frühen Künstler·innen ins 798 und eröffnete sein Huang Rui Studio 黄锐工作室, das im März 2007 von der Sevenstar Group geschlossen wurde. Er gilt als Künstler der Avantgarde, begonnen mit Malerei, griff er bald andere Kunstformen wie Installation, Performance und Fotografie auf. Er kuratiert und publiziert bis heute und ist sozial- und kulturkritisch aktiv. Häufig bezieht er Sprache mit in seiner Arbeit ein, politische Slogans und Wortspiele wie in den Ausstellungstiteln der von ihm kuratierten 798-Kunstfestivals DIAF.[323] Mit zahlreichen Ausstellungen im 798 von 2003 bis 2006 erreichte er nationale wie internationale Aufmerksamkeit für das Viertel und schlussendlich das Ende der Abrissdrohungen. Die vorliegende Publikation von 2004 wurde in Hongkong verlegt, was bedeutet, dass sie auf dem Festland nicht vertrieben werden durfte. Dennoch wurde sie in den relevanten Kreisen verteilt. Beide von vorne auf Englisch und von hinten auf Chinesisch konzipierten Bücher umfassen Stimmen von Künstler·innen und Kurator·innen sowie Journalist·innen und ehemaliger Veteran·innen.[324] Dazu sind Bilderstrecken in Schwarzweiß aus der Geschichte der Fabrik und in Farbe der damaligen Gegenwart aufgenommen sowie Architekturentwürfe für die Zukunft.

Von der Sevenstar Group selbst existiert zu diesem Konflikt keine Stellungnahme. Durch die mediale Aufmerksamkeit, die die Künstler·innen generiert hatten, rückten die Ansichten der Verwaltung zunehmend in den Hintergrund.[325] Gelegentlich klingt diese einseitige Perspektive in der Sekundärliteratur an, aber generell lagen und liegen

[323] DIAF 2004: „Radiance and Resonance 光、音 / 光阴 [*guāng*, *yīn*/ *guāngyīn*]“, DIAF 2005: „Language/ Fable 语言 / 寓言 [*yǔyán*/ *yùyán*]“, DIAF 2006: „Beijing/ Background 北京 / 背景 [*Běijīng*/ *bèijǐng*]“.

[324] Die hier angegebenen Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf die vorderen englischen und hinteren chinesischen Buchteile. In der Neuauflage von 2008 entspricht der englische dem chinesischen Teil, mit gelegentlichen Auslassungen im Chinesischen. In der ersten Ausgabe von 2004 sind sieben Beiträge übersetzt – wobei in der chinesischen Fassung einige Passagen ausgelassen wurden –, dazu kommen neun Beiträge ausschließlich auf Englisch und zwei Beiträge ausschließlich auf Chinesisch. Huang 2008 übernimmt fünf der Beiträge von 2004, dazu kommen vier neue. Beachtenswert ist das unterschiedliche Impressum, beispielsweise ist die Sevenstar Group in der chinesischen Fassung beider Ausgaben an erster Stelle genannt, in der englischen 2004 gar nicht, 2008 als eine unter 39 Einzelpersonen und 19 Institutionen. Außerdem wird 2004 die Sevenstar Group im chinesischen Klappentext als „jetzige Besitzerin“ (现属地) genannt, und es wird von zwei historischen „Gesellschaftsexperimenten“ (社会实验) gesprochen. Der englische Klappentext beginnt mit „a study in contrast, two eras“ und geht kurz auf den Hintergrund von DDR, Militärfabrik und jetziger Künstler·innengemeinschaft ein; 2008 sind beidseits weder die Sevenstar Group noch das Militär erwähnt.

[325] Aufgrund der verfügbaren Materialien fällt auch in der vorliegenden Ausführung der Standpunkt der Sevenstar Group verkürzt aus.

die Sympathien dort eindeutig bei den Künstler·innen. Das Drama wird schließlich von staatlicher Seite beendet und die Kulturindustrie gefördert.

- 2000: der Bildhauer Sui Jianguo mietet sich einen eigenen Raum (bis 2005);[326] die Publizistin Hung Huang 洪晃 zieht ins 798
- 19.7.2001: Wang Yanling 王彦伶 wird zum Geschäftsführer von Flight Electronics (七星飞行) ernannt[327]
- 2001: vermehrt ziehen Künstler·innen ins Viertel, zumeist werden die Designerin Lin Jing 林菁 und die Musikerin Liu Suola 刘索拉 genannt, die zuerst ihre Studios im 798 einrichten, gefolgt von Huang Rui (bis 2007),[328] Zhao Bandi 赵半狄, Chen Lingyang 陈羚羊, Cang Xin 苍鑫 und Bai Yiluo 白宜洛; Robert Bernell (in China bekannt als 罗伯特) eröffnet seine Buchhandlung Timezone 8 东八时区 in einer ehemaligen muslimischen Kantine im 798[329]
- April 2002: auf Empfehlung von Huang Rui zieht mit Beijing Tokyo Art Projects (BTAP) 北京东京艺术工程 die erste Galerie ins 798 (seit 2006 unter dem Namen: Tokyo Gallery + BTAP 東京画廊+ BTAP); im Oktober findet ihre erste Aus-

[326] In Fabrik 706 laut Huang 2008: 168/190.

[327] Zum Hintergrund von Wang Yanling (*1965 aus Beijing): Wang hält einen BA in Physik der Lanzhou Universität (兰州大学物理系学士), einen Executive Master of Business Administration (EMBA) der China Europe International Business School (CEIBS, 中欧国际工商管理学院 EMBA) sowie einen MA in Kunstmanagement der CAFA (中央美术学院艺术管理硕士). Er begann 1986 als Ingenieur in der Teilfabrik für Magnetstahl der Fabrik 798 (798 厂磁钢分厂) und arbeitete sich zunächst in der Fabrik und später in der Sevenstar Group sukzessive hoch: Wang wurde vom Techniker (技术员) zum Abteilungsleiter (部主任) und Manager (经理), er wurde 1998 Filialdirektor im Bereich Metallmagnetpulver der Fabrik 798 (798 厂金属磁粉芯分厂长). Als am 6.12.1999 Flight Electronics (七星飞行) gegründet wurde, übernahm Wang zunächst die Stellvertretende Geschäftsführung (副总经理) und am 19.7.2001 dann die Geschäftsführung (总经理). Wang Yanling trat damit erstmals in entscheidender Position auf, weshalb dieses Datum zum Ausgangpunkt für seine hier aufgeführte Karriere dient, vgl. Han 2016. Nachdem Flight Electronics 2002 zur Tochter der Sevenstar Group wurde, übernahm er im Laufe der Zeit bei der Flight Electronics Vorsitz und Geschäftsführung (董事长、总经理) und bei der Sevenstar Group den Vizevorsitz (副总裁) sowie 2006 bei Sevenstar Electronics (七星电子) Vorsitz und Geschäftsführung. Bei der Sevenstar Group wurde er am 26.1.2010 zu einem der sieben Direktoren und zusätzlich am 24.6.2011 zum Geschäftsführer ernannt. Für den vorliegenden Zusammenhang wird besonders wichtig, dass er den Vorsitz (董事长) für die 2007 gegründete Sevenstar-Tochter 798 Culture (798 文化公司) ab spätestens 30.8.2011 innehält. Er besitzt Aktien der Sevenstar Group, von Flight Electronics und 798 Culture. Nach http://www.cfi.net.cn/p20100928001951.html, vom 28.9.2010, https://news.artron.net/20130918/n975011.html, vom 28.12.2017, https://www.qixin.com/company/440a1092-b636-4d07-a362-33697285066d, https://aiqicha.baidu.com/company_detail_25487112262418?rq=es&pd=ee&from=ps, alle Stand: 1.10.2022, außer Artron Stand: 14.12.2020. Im April 2021 wurde Wang Yanling einer „disziplinarischen und aufsichtsrechtlichen Überprüfung“ unterzogen, „er steht im Verdacht, schwere disziplinarische Verstöße begangen zu haben“ (涉嫌严重违纪违法，目前正接受纪律审查和监察调查), s. Beijing Daily 2021, was bedeutet, dass er zumindest in Untersuchungshaft kam. Bis Oktober 2022 wurde kein neuer „Gründer des 798“ ernannt, s. GWBJ 2022.

[328] Huang Rui selbst schreibt in seiner Kurzbiografie in Huang 2009: 453, dass er von 2002 bis 2006 Mitinitiator (发起人) des Kunstviertels 798 war.

[329] Gelegentlich weichen Namen und Zeiten ab, vgl. Huang 2004: 5f/- (Karon Morono Kiang), 36/- (Eliot Kiang) und Wu 2012a: 276. Mehr zu Robert Bernell in Connolly 2008 und Jocks 2008a; eventuell kam Bernell etwas später ins 798, laut Ye Ying 叶滢 im März 2002, s. Huang 2008: 26/28.

stellungseröffnung statt: „Beijing Afloat 北京 ‘浮世绘’ “, 12.10.–31.12.2002, kuratiert von Feng Boyi 冯博一 mit elf Künstler·innen[330]

– 2002: Xu Yong 徐勇[331] mietet das gesamte Gebäude von Dayaolu 大窑炉 (heute die Art Factory 艺术工厂, Ausstellungsräume der Sevenstar Group); der Yan Club 仁俱乐部艺术中心 eröffnet in einer ehemaligen Arbeiter·innenkantine
– 17.2.2003: Lu Jie 卢杰 zieht mit seinem 25,000 Cultural Transmission Center 二万五千里文化传播中心 ins 798 (für das Long March Project 长征计划, Umbenennung in: Long March Space 长征空间)

Der Erhalt alter, gewachsener Stadtstrukturen war bereits in den 1980er und vermehrt in den 1990er Jahren Thema in der Kunst. Unter Deng Xiaoping galt die Devise der Erneuerung: Mit Reformen und Modernisierungen wollte man international Anschluss gewinnen, alte Straßenzüge wurden abgerissen, um moderne Hochhäuser und Schnellstraßen zu bauen.[332] 2001 gaben sowohl der Beitritt in die WTO als auch der Zuschlag für die Olympischen Spiele 2008 diesen Vorhaben einerseits einen weiteren Schub. Gleichzeitig aber wurde andererseits auch damit begonnen, einen bedächtigeren Umgang zu fördern. In diese Zeit fallen Debatten zum Denkmalschutz, die von staatlicher Seite unter anderem unter dem Gesichtspunkt touristischer Attraktionen aufgegriffen wurden.[333] In diese Zeit fällt außerdem der Kampf der Künstler·innen um den Erhalt der Fabrikstrukturen des ehemaligen Kombinats. Alt bedeute nicht gleich veraltet, so Huang Rui.[334] Die alten Fabriken boten nicht nur große und billige Räume. Sie boten ideale Arbeitsverhältnisse, sowohl für Fabrikarbeiter·innen als auch für Künstler·innen: Die hohen Bauten, deren bogenförmige Scheddächer nach Norden ausgerichtet sind, liefern gutes Oberlicht. Vor allem aber boten sie einen geschichtsträchtigen Ort. Dabei sei es nicht um nostalgische Rückbesinnung auf vergangene

[330] Nicht auf der Website der Galerie gelistet; vgl. http://www.artlinkart.com/cn/exhibition/overview/61baABmi, Stand: 1.10.2022. Von Sui Jianguo wurden die roten Dinosaurier in den Käfigen ausgestellt, von denen drei heute vor dem Ullens Center (UCCA) stehen.
[331] Xu Yong (*1954 in Shanghai) kam in jungen Jahren nach Beijing. Er lernte autodidaktisch fotografieren, betrieb eine Werbefirma, engagiert sich seit den 1980er Jahren gegen den Abriss der Altstadt, der Hutongs, in Beijing und organisierte in den 1990ern Hutong-Touren in dem später beliebten Ausgehviertel Shichahai. Von 2003 bis 2012 betrieb er den 798 Space 时态空间. Heute ist er als Fotograf international besonders bekannt für seine Bilder der Hutongs und seine Serie „Negatives 底片“, Fotos von den Student·innenprotesten 1989 auf dem Tian’anmenplatz, die er 25 Jahre nach den Ereignissen als abgescannte Negative zeigt, s. Xu 2015 und https://www.studiointernational.com/index.php/xu-yong-video-interview-negatives-china, Stand: 1.10.2022.
[332] Vgl. zur Stadtentwicklung Wu und Gaubatz 2013, Hsing 2010 und Liu und Lin 2014 sowie offizielle statistische Erhebungen des Beijing Municipal Bureau of Statistics 北京市统计局, des NBS Survey Office in Beijing 国家统计局北京调查总队: Beijing Statistical Yearbook 北京统计年鉴 und der China Statistics Press ab 2008, s. http://tjj.beijing.gov.cn/ (Chinesisch) und http://tjj.beijing.gov.cn/EnglishSite/ (Englisch), Stand: 1.10.2022, und vgl. speziell zu urbaner Governance Zielke und Waibel 2014.
[333] Vgl. Lee und Lim 2014.
[334] Huang 2004: 2/2.

Zeiten gegangen.[335] Diese habe keiner zurückgewollt, mit diesen sei eher kritisch und satirisch umgegangen worden.[336] Dennoch ging man besonders behutsam mit diesem Erbe um. Als etwa die roten politischen Parolen an den Wänden entdeckt wurden, wurden sie freigelegt und erhalten.[337] Die Hallen wurden zum Leben und Arbeiten umgebaut, aber stets im Versuch, sich an der alten Struktur zu orientieren.[338]

An diesen Diskurs schlossen sich raum- und kunstspezifische Fragestellungen: Es ging um Orte für öffentliche Ausstellungen, Performances und Installationen und um den Dialog mit der Öffentlichkeit im Allgemeinen, um ein „Konglomerat“ statt einer „Fragmentierung“ der Kunstszene[339] sowie um den Bezug von Kunstwerk und Ort in gegenwärtiger Vergangenheit und wie sich beide befruchten.[340] Die möglicherweise vermeintliche Entdeckung der Bauhausarchitektur der Fabrikhallen kann für damals und bis heute zumindest als gelungenes Marketing bezeichnet werden.[341]

– April 2003: Die ersten Kunstveranstaltungen finden statt: „Reconstruction 798 再造 798“, 13.4.–8.5.2003, wird zur Eröffnungsausstellung der Galerie 798 Space 时态空间 von Xu Yong, mit Beteiligung von 798 Photo Gallery 百年印象摄影画廊 und 25,000 Cultural Transmission Center (Long March Space) von Lu Jie, unter Einbezug der Künstler·innen, Medienfirmen und Clubs vor Ort, initiiert von Huang Rui und Xu Yong, kuratiert von Qiu Zhijie 邱志杰 und Zhang Li 张离; wegen der Epidemie SARS sind die Besucherzahlen geringer, dennoch werden 2 000 bis 5 000 Besucher·innen für den Eröffnungstag genannt[342]

---

[335] Huang 2004: 72/162 (Bérénice Angremy).
[336] Huang 2004: 29/33 (Ye Ying 叶滢).
[337] Gespräch mit Xu Yong 徐勇, Beijing, 17.3.2019.
[338] Huang 2004: 128–149. Einige Künstler·innen waren aus dem Ausland zurückgekehrt und hatten, besonders im Westen und vor allem in New York, eine Loft-Kultur des Umbaus zu Künstler·innenstudios kennengelernt.
[339] Ebd.: 74/164 (Bérénice Angremy).
[340] Die Interaktionen beträfen die Künstler·innen und ihre Arbeit mit dem Ort, mit den Besucher·innen und mit der Ausstellung, so Wu Hung in Huang 2004: 61/170 (auch in Huang 2008).
[341] Zaha Hadid soll 2003 als erste „entdeckt“ haben, „dass hier der weltweit größte Komplex an industrieller Bauhausarchitektur steht.“, s. Beijing Sevenstar 2017: 128. Darauf „erklärte“ Chefingenieur Luo Peilin, „dass die Gebäude des ‚DOC’ vom Entwurfsbüro Dessau im Bauhausstil entworfen wurden.“ Hier wird allerdings lediglich der Name Dessau synonym für Bauhaus verwendet, ebd.: 129–32. Dies wird bereits von Jonathan Napack infrage gestellt in Huang 2004: 26–31/-, Huang 2008: 42–47/54–61, sowie in Cui und Lin 2004: Abschnitt 1.1, vgl. auch Zheng 2020: 163–65. Anfangs scheint Bauhaus als einzigartiger, in Asien selten vorkommender Stil und damit als Argument von den Befürworter·innen für den Erhalt des Kunstviertels aufgegriffen worden zu sein, vgl. Chou 2012: 207. Nachdem im Zuge der Entwicklung der Kreativindustrie 2007 der Originality Square 创意广场 neu eröffnet und benannt wurde, s. Huang 2008: 24/27 (Philip Tinari), ist der Platz neben dem At Café an der 798 Road | 798 路 inzwischen zum Bauhaus Square 包豪斯广场 ernannt.
[342] China Economic Herald 2010 nennt 2 000 Besucher·innen, Cui und Lin 2004: Abschnitt 2.3 nennen 2 500, Xu Yong spricht von 3–4 000, Gespräch Beijing, 17.3.2019, und Bérénice Angremy nennt 5 000, in Huang 2004: 71/-. Die öffentliche Aufmerksamkeit fällt erstmals auf das Künstler·innenviertel. Weitere Ausstellungen für das Jahr 2003 sind in Anhang 4 gelistet. Vgl. für Aufzählungen wichtiger Veranstal-

- Sommer 2003: Buchläden eröffnen, weitere Galerien, ein französisches Restaurant, ein Teehaus im Ming-Stil, der Dance Club Vibes[343]
- 2003: das amerikanische Magazin Newsweek nimmt Beijing erstmals als Weltstadt in ihre „Top 12“ mit auf,[344] was nationale und internationale Aufmerksamkeit hervorruft

In der Anfangszeit lebten und arbeiteten Künstler·innen und Fabrikarbeiter·innen gemeinsam auf dem Gelände im damaligen Randgebiet der Stadt. Ausgelöst durch die zahlreichen Veranstaltungen im Künstler·innenviertel 798 blickten erstmals Öffentlichkeit und Medien auf das Viertel. Besonders internationale Berichte war man bislang nicht gewohnt, nach Newsweek berichteten Time Magazine, New York Times, South China Morning Post, CNN und andere über 798, auf chinesischer Seite begleitet von Zhou Wenhan 周文翰 von The Beijing News 新京报. Damit erhielt Beijing schlagartig das „Potential zur Weltstadt“.[345] Viele prominente Führungs- und Kulturpersönlichkeiten, die sich das Geschehen zwischen 2003 und 2004 vor Ort ansahen, werden ebenfalls als Beleg aufgelistet.[346] Westliche Beispiele der Konversion von Industrieanlagen in Künstler·innen- oder Kunstviertel wurden herangezogen, insbesondere das New Yorker SoHo seit den 1970ern.[347] Themenschwerpunkte bildeten Architektur, Umwandlung und Bewahrung.

Die Verwaltung dürfte nicht gewusst haben, wie sie mit den Künstler·innen und der öffentlichen Aufmerksamkeit umgehen sollte. Sie sollen geschwiegen und Interviews abgelehnt haben und scheinen als einzige Möglichkeit eine harte, unnachgiebige Haltung gesehen zu haben. Das Kunstviertel sei allmählich zu einem Symbol des „Neuen Beijing“ und der Internationalisierung geworden, die interessierte Öffentlichkeit habe mit den Künstler·innen sympathisiert, und internationale Beobachter·innen blickten enthusiastisch auf die neue Szene. Währenddessen seien Arbeiter·innen und Verwaltung der einstigen Prestigeindustrie mit Kunstwerken konfrontiert worden, die ihre po-

---

tung der Anfangsjahre im 798 Huang 2004: 70–75/160–67 (Bérénice Angremy) und -/22–49 (He Wenzhao 和文朝).

[343] Huang 2004: 26/- (Jonathan Napack).

[344] Liu und Simons 2003.

[345] Vgl. Cui und Lin 2004: Abschnitt 3.2 und Anhang 4. Aus China berichteten unter anderem CCTV 中央电视台, Hunan Satellite TV 湖南卫视, Beijing Youth Daily 北京青年报, Beijing Youth Weekly 北京青年周刊, Beijing Business Today 北京现代商报, Life Week 三联生活周刊, China Culture Newspaper 中国文化报, vgl. Landscape China 2009 und Huang 2008: 29/32 (Ye Ying 叶滢). Currier 2012 beschreibt den Ansatz, dass Beijing mit dem Statussymbol, eine globale Stadt zu sein, „verkauft“ wurde.

[346] Vgl. als Argumentation damals Huang 2004 und zur späteren Repräsentation Wang [2019].

[347] Neben dem New York SoHo (South of Houston Street) in Paris Quay D’Orsay, in London South Bank, in New York Greenwich Village, East Village und Tribeca (Triangle Below Canal Street), vgl. Huang 2004: 7/- (Karon Morono Kiang). Für China sind weitere Beispiele ab etwa 2000 das M50 (Moganshan lu) und die Fabrikgebäude am Suzhou Fluss, beide in Shanghai, vgl. Huang 2004; 84–87/- (Carol Lu).

litische Führung karikierte. Die Infragestellung ihres Selbstverständnisses durch leidenschaftliche Künstler·innen mit ihren konträren Idealen und konzeptuellen Ansätzen muss schockierend gewesen sein. Die Sevenstar Group war angetreten, 2005 das Viertel abzureißen und als teure Investition zu veräußern. Sie können sich nicht anders zu helfen gewusst haben, als mit Regularien durchzugreifen, so seien etwa Mietverträge eingefroren und Veranstaltungen verboten sowie Gebäude abgerissen worden. Das wiederum habe die Künstler·innen gezwungen, sich an die Regierung zu wenden. Anlässlich des ersten Dashanzi International Art Festivals (DIAF 2004) sei die Lage eskaliert.[348] Dies ist die Hochphase des Konflikts zwischen den Künstler·innen und der Sevenstar Group um den drohenden Abriss des Viertels, der zunehmend die Regierung involvierte.[349]

- Anfang 2004: es finden zwei staatliche Konferenzen zum 798 statt,[350] sich für die Bewahrung des Viertels einsetzend nehmen teil: der Firmengründer und Kunstsammler Chen Dongsheng 陈东升[351] und, besonders prominent, der Künstler und damalige Professor der Qinghua Universität Li Xiangqun 李象群, der später ein Stadtministeramt wahrnehmen wird und seit 2016 Direktor der Lu Xun Academy of Fine Arts ist; nach positiver Aufnahme reicht Li wegweisende Eingaben (议案) ein[352]
- 20.4.2004: offener Brief der Sevenstar Group an alle Mieter·innen zum Verbot von DIAF 2004, falls keine offiziellen Genehmigungen vorliegen sollten; Perso-

[348] Vgl. für diesen Absatz insbesondere den von Ye Ying 叶滢 als einen der wenigen vorliegenden Berichte, der beide Seiten zu beleuchten versucht, in Huang 2008: 28–31/30–35. Liu und Wang 2008 sprechen davon, dass 2004 der „anhaltende geheime Krieg schließlich öffentlich ausbrach“ (持续的暗战终于有了一次公开的爆发).

[349] Hinzugezogen wurden Kulturministerium (文化部), Ministerium für öffentliche Sicherheit (公安部), Stadtregierung Beijing (北京市政府), Behörde für Tourismus (旅游局), Behörde für Kultur (文化局), Gespräch mit Xu Yong, Beijing, 17.3.2019.

[350] Die Titel der Konferenzen: „Vorschläge zur Positionierung der Stadt Beijing und zur vollen Entfaltung der einzigartigen kulturellen Vorteile Beijings“ (关于北京市城市定位和发挥北京独特的文化产业优势的建议) und „Vorschläge zum Schutz von Gebäuden und Kulturindustrien im ehemaligen Kombinat 718“ (关于原 718 联合厂地区建筑及文化产业保护的议案).

[351] Chen ist Gründer und Vorsitzender der Lebensversicherung Taikang Life 泰康人寿 sowie des Kunstauktionshauses China Guardian 中国嘉德. Er wird in dieser Arbeit im fünften Kapitel noch eine Rolle spielen.

[352] Vgl. Chou 2012: 207. Diese Eingaben sind sonst nur in Medienberichten zu finden, der ausführlichste Ausschnitt in Cui und Lin 2004: Abschnitt 3.2: „Eingabe zum ‚Schutz eines alten Industriegebäudes und Schutz einer sich entwickelnden Kulturindustrie‘ von Li Xiangqun, 18.2.2004“ (2004 年 2 月 18 日，李象群：《保护一个老工业建筑遗址，保护一个正在发展中的文化产业》的议案). Es folgen Richtlinien zum Schutz sogenannter „frühmoderner Bauten“, s. Landscape China 2004. Daraufhin wurde eine Online-Umfrage mit Expert·innen und Wissenschaftler·innen durchgeführt, die sich den Fragen der Bürger·innen stellten. Initiiert unter anderem von der Planungskommission der Stadt Beijing (北京市规划委员会) und The Architectural Society of China (中国建筑学会) wurde die „Beijing Architecture Cultural Week 北京建筑文化周“ organisiert und die Frage nach den „Zehn besten architektonischen Kulturstätten in Beijing“ (北京十大建筑文化) gestellt, das Ergebnis: 798 erzielte Platz drei nach den Vergnügungsorten Houhai und Sanlitun, vgl. http://cul.sina.com.cn/2004buildweek/04index.html, Stand: 1.10.2022.

nen und Autos, die nicht auf das Gelände gehören, dürfen es fortan nicht betreten[353]

- 23.4.2004: die Künstler·innen ersuchen die Bezirksregierung Chaoyang[354] um Hilfe
- 24.4.–23.5.2004: das erste DIAF findet statt, „DIAF 2004: Radiance and Resonance: Signals of Time 光、音 / 光阴: 首届北京大山子国际艺术节"; die Organisator·innen sprechen von 80 000 Besucher·innen[355]

Der Konflikt kann zugespitzt betrachtet werden als einer zwischen wirtschaftlichem Überleben und in Aussicht stehendem Profit gegen kulturelle und künstlerische, also ideelle Werte.[356] Ab März 2004 unternahmen Vertreter der Stadtregierung Besuche ins 798. Wang Qishan 王岐山, damaliger Bürgermeister von Beijing, der selbst „offene und verdeckte Besuche" ins Kunstviertel unternommen haben soll, soll im Juli 2004 die Haltung vertreten haben, zu „Beobachten, Verwalten, Bewerten" (看一看，管一管，论一论).[357] Im März 2005 wurde eine Forschungsgruppe unter der Leitung der Propagandaabteilung der Bezirksregierung Chaoyang gegründet, an der Personen aus der Stadtplanungskommission, der Entwicklungs- und Reformkommission und dem Sicherheitsbüro teilnahmen. Die Mitte 2005 gelieferten Forschungsergebnisse führten dazu, „die Gebäudeerhaltung ernst zu nehmen" und den 2005 geplanten Abriss vorerst aufzuhalten.[358]

Nach weiteren Auseinandersetzungen zwischen der Sevenstar Group und den Künstler·innen[359] endet 2006 die Phase des staatlichen Beobachtens: Das Fabrikge-

---

[353] Dieser Brief ist zitiert in Huang 2008: 29f/33 (Ye Ying 叶滢).
[354] In Ausschnitten ebd.: 31/33.
[355] Huang 2008: 17/20 (Bérénice Angremy) und 171/192, für 2005 werden 100 000, für 2006 werden 160 000 Besucher·innen genannt, ebd: 171f/192ff. Wang 2007: Abschnitt 1 nennt für 2004 ebenfalls insgesamt 80 000 Besucher·innen, für 2005 eine Höchstzahl von 10 000 pro Tag, s. ebd. für weitere Erhebungen der Besucher·innenzahlen.
[356] Vgl. Huang 2004: 2/o. A. [0] (Huang Rui). Wobei Huang argumentiert, dass es bereits beim Aufbau des Kombinats bei der damals immensen Investition weder auf chinesischer noch auf DDR-Seite um Profit gegangen sei. Dass die Ausgaben allerdings schon nach zweijähriger Produktion wieder eingeholt sein sollen (Beijing Sevenstar 2017: 459), ist bei Huang nicht angemerkt. In Huang 2008: 4/3f dreht er die Argumentation dann um, und die Investitionen werden als Beleg von Profitdenken vorgetragen. Dazu merkt er an, dass „By the same token there is reason to be suspicious of newcomers.", schließlich würde man nicht wissen, was die „managers" der neuen Galerien vorhätten.
[357] China Economic Herald 2010.
[358] Ebd.
[359] Dokumentiert seitens der Künstler·innen in Huang 2008. So ist in Huang Ruis Einleitung etwa von der Schließung von Eingängen zu lesen (6f/6f) oder von der Entfernung einer installativen Performance durch die Sevenstar Group im Jahr 2006 (-/9). Außerdem druckt Huang die Kurzfassung eines Briefes vom Juli 2006 an die Verwalter ab, in dem es um Straßenverbesserung, die Müllsituation, um Begrünung und die Eröffnung eines Supermarktes geht (4–6/4–6).

lände bleibt bestehen (工业遗存)[360] und die Phase von „Erhalten und Entwickeln“ (保留并发展) beginnt.[361]

- 2005: Sui Jianguo zieht aus seinem Studio im Kunstviertel 798 aus
- 27.12.2005: auf der 11. Vollversammlung der 9. Legislaturperiode der Stadtregierung Beijing (北京市委九届十一次全会) fällt der Beschluss für die Entwicklung der „Kultur- und Kreativindustrie“ (文化创意产业) in Beijing[362]
- 28.3.2006:[363] um staatliche Kontrolle zu gewährleisten, wird das **Administrative Committee of 798 Art Zone (798 艺术区管委会)**[364] gegründet, ein Büro unter gemeinsamer Führung der Sevenstar Group und der Bezirksregierung Chaoyang
- Juli und Dezember 2006: auf die Vollversammlung vom Dezember 2005 folgend werden insgesamt mehr als 120 Millionen RMB zweckgebundener Fördergelder für eine umfassende Umwandlung und Verwaltung des 798 bereitgestellt[365] und das Kunstviertel als Vorzeigemodell für die zukünftige Entwicklung der Kultur- und Kreativindustrie in Beijing anerkannt (文化创意产业集聚区)[366]

Nach der Vollversammlung und durch die Gründung des Verwaltungskomitees wurde der ursprüngliche Plan der Elektronikstadt nicht komplett verworfen. Stattdessen wurde die Kategorie der Kultur- und Kreativindustrie stellvertretend für die Hightech-Industrie verwendet. Die Verantwortung für das Fabrikgelände ist danach doppelt zweigeteilt: Zum einen obliegt die Vermietung weiterhin der Sevenstar Group, verant-

[360] Gespräch mit Han Xuezhi 韩学智, Veteran der Fabrikzeit, Beijing, 26.3.2019.
[361] Liu und Wang 2008.
[362] Hui 2006: 318 und Liu und Wang 2008. Der Beschluss folgt dem 11. Fünfjahresplan (2006–2010) des Zentralkomitees der KPCh im Oktober 2005, s. zur Reform des Kultursystems: China Legal Publishing House 2006. Kulturindustrialisierung wurde von der KPCh erstmals im Jahr 2000 im 10. Fünfjahresplan (2001–2005) als offizielles politisches Ziel aufgeführt, vgl. Hui 2006: 318 und Chou 2012: 198. Auf den 12. Fünfjahresplan (2011–2015) folgte von der Stadtregierung Beijing das erste Weißbuch für die Kultur- und Kreativindustrie (北京文化创意产业发展白皮书), s. State-Owned Cultural Assets 2016.
[363] Dieses genaue Datum findet sich etwa in Landscape China 2009 und Keane 2009b: 89.
[364] So der Name auf dem Eingangsschild des Büros im 798 in Bereich A in der 797 Middle Street | 797 中街, Stand: 2017. 管委会 ist die Kurzform von: 管理委员会, bestätigt vom 798 Service Center | 798 服务中心, Dezember 2020. Andere Bezeichnungen finden sich bei Huang 2008: 4–5/4–5 (Huang Rui), „798 Art District Management Office | 798 艺术区管理办公室“, als Kurzfassung verwendet er die allgemeinen Bezeichnung „management bureau 管理部门“; Landscape China 2009 fügt den Zusatz „Aufbau“ hinzu, „北京 798 艺术区建设管理办公室“; Sun 2010: 228 spricht vom „798 joint-management office“. Von diesem Zeitpunkt an erhielt das damals als Kunstviertel Dashanzi bezeichnete Gebiet wie 2003 von den Künstler·innen vorgeschlagen den Namen Kunstviertel 798, Gespräch mit Xu Yong, Beijing, 17.3.2019.
[365] Liu und Wang 2008: „并拨出专项引导资金合计超过 1.2 亿元，对 798 进行全面改造和管理“.
[366] S. Liu und Wang 2008 und vgl. Chong et al. 2019: 67. Das Kunstviertel wurde im Dezember 2006 als eines von zehn „Kultur- und Kreativclustern“ in Beijing anerkannt, vgl. Keane 2009b: 89. Laut Chou 2012: 209 wurden der Kulturindustrie in Beijing insgesamt 500 Millionen RMB von der Stadtregierung zugesprochen.

wortet von ihrer Tochterfirma Property Management 七星物业 (heutiger Name: 798 Service Center | 798 艺术区服务中心).[367] Zum anderen wird die Zielsetzung für die kulturindustrielle Entwicklung durch das Verwaltungskomitee, das Administrative Committee of 798 Art Zone, sichergestellt. Diese ist zweigeteilt in die gemeinsame Führung von der Bezirksregierung Chaoyang und der Sevenstar Group. Politisch steht das Komitee direkt unter der Aufsicht der Propagandaabteilung des Bezirks Chaoyang, wirtschaftlich gehört es zur Sevenstar Group. Das Property Management kümmert sich um Vermietung und Unternehmensführung und agiert prinzipiell unabhängig vom Verwaltungskomitee, die Sevenstar Group bleibt also die Grundbesitzerin und agiert nach Marktprinzipien. Aber obwohl das Verwaltungskomitee keine Entscheidungsgewalt über die Immobilienverwaltung hat, handelt die Sevenstar-Tochter doch auch im Sinne der Regierung: Die Sevenstar Group hat sich verpflichtet, das Kunstviertel zu erhalten und weiterhin an Kulturunternehmen und Künstler·innen zu vermieten. Das Verwaltungskomitee wiederum wird einerseits im Sinne der Unternehmensführung von der Sevenstar Group geführt, andererseits im Sinne der politischen Ausrichtung von der Bezirksregierung. Das Komitee richtet Kulturveranstaltungen und Kunstfestivals aus, empfängt bedeutende Besucher·innen und ist darüber hinaus für Infrastrukturmaßnahmen zuständig. Wenn nötig, können Bezirkspolizei und Straßenkomitees hinzugezogen werden. Entscheidend bleibt die Gewährleistung der politisch korrekten Ausrichtung.[368] Dieses Konstrukt gilt bis heute (Stand: 2022).[369]

---

[367] Die Informationen zu dieser Tochter sind ein wenig verwirrend, so hat es laut einer Mitarbeiterin vom heutigen 798 Service Center zuvor bereits ein Service Center gegeben, von dem sie aber weder weiß, in welche Zuständigkeit es gefallen, noch, was daraus geworden ist, Stand: Dezember 2020. Die Sevenstar Group unterhält Stand 2020 neun Tochterfirmen, von denen die früheste bereits 1999 und damit mutmaßlich unter Sevenstar Lianfa gegründet wurde, aber von denen nicht alle Gründungsdaten eindeutig ermittelt werden konnten. Es handelt sich um: 1. Sevenstar Electronics 七星电子, 2. Flight Electronics 七星飞行, 3. 797 Audio 七九七音响, 4. Green Solar 匈牙利, 5. 798 Culture | 798 文化股份 (s. unten den eingerückten Eintrag der Gründung am 14.9.2007), 6. Sevenstar Photovoltaic 七星光伏, 7. 798 Service Center | 798 艺术区服务中心 (vorheriger Name: Property Management 七星物业, mit vollem Namen: 北京七星物业管理有限公司), 8. Social Security Center 七星社保, 9. Living Property Management Center 生活物业 (北京七星生活物业管理中心, 2013 gegründet, Vorsitz Stand 2020: Cai Junwu 蔡军武, https://aiqicha.baidu.com/person?personId=9d980b60801fbd80c9389713db99b33f); die Kurznamen folgen der Organisationsstruktur der Gruppe auf der Unternehmenswebsite http://www.sevenstarpv.com/bbx/962893-962893.html, beide Stand: 16.11.2020. Vermutlich haben Tochter sieben und neun im Laufe der Zeit ihre Zuständigkeiten verändert.

[368] Vgl. Sun 2010: 223–27. Dazu gehört auch die Strafverfolgungsbehörde für den Kulturmarkt der Stadt Beijing (Beijing Law Enforcement on Cultural Market) 北京市文化市场综合执法总队, kurz: 文化执法大队, hier mit einer Brigade (大队) statt aus der Zentrale (总队), in der Funktion der Zensurkontrolle als *chengguan* 城管, milde ausgedrückt: Ordnungshüter.

[369] Mit dem Unterschied, dass die Sevenstar-Immobilienverwaltung (heute als 798 Service Center) inzwischen eng mit der Sevenstar-Tochter 798 Culture zusammen und unter dem Dachnamen Sevenstar Group ebenfalls Kulturveranstaltungen ausrichtet sowie auf dem Gelände ein Auktionshaus (2017) und ein Museum (2020) gebaut hat – wobei beide (bislang) noch kaum bespielt werden, Stand: 2022.

Sun Meng legt anhand der personellen Positionsvergabe bei Gründung des Komitees 2006 die Struktur dar:[370] Wu Guiying 吴桂英, damaliger Stellvertretender Parteisekretär der Bezirksregierung Chaoyang,[371] ist seitens der Regierung ins Verwaltungskomitee des Kunstviertels 798 gesandt, ihm obliegen politische Kontrolle und Entscheidungshoheit. Chen Yongli 陈勇利, damaliger Vizepräsident der Sevenstar Group,[372] obliegt die Unternehmensführung. Laut Sun verfüge Chen damit über die höchste Entscheidungsgewalt, solange er den Richtlinien von Wus Propagandaabteilung folge: Nach außen stehe Wu in politischen Angelegenheiten in der höheren Position, nach innen stehe Chen besonders in ökonomischen Fragen in der höheren Position. Häufig würden beide Funktionen zusammengehören, da die politische Ausrichtung ebenfalls auf Entwicklung ausgerichtet sei. Man könnte also sagen, dass das Kunstviertel von der Regierung angeleitet wird und im Sinne der Erschließung von Kunstmarkt und Tourismus marktorientiert arbeitet.

Das Verwaltungskomitee beginnt bereits 2006 mit der Ausrichtung und Übernahme von Kunstfestivals, das erste ist das „798 Creative Culture Festival 2006 北京 798 创意文化节“, 28.9.–16.10.2006. Damit gehen die Machtverhältnisse von den Künstler·innen auf die neue Koalition zwischen Bezirksregierung und Sevenstar Group über.[373] Damit ist das Viertel aber auch von den Abrissdrohungen befreit und es beginnt die Phase der Galeriegründungen sowie des 798 als Repräsentationsort des Kunstmarktes.[374]

Das Kunstviertel 798 wird 2007 von der China National Tourism Administration (国家旅游局) auf die nationale Liste touristischer Sehenswürdigkeiten aufgenommen. Nun hieß es für Tourist·innen der Olympischen Spiele 2008, sie sollten in Beijing die Große Mauer, die Verbotene Stadt und das Kunstviertel 798 besichtigen.[375] Dazu

---

[370] Sun 2010: 225–27.

[371] Bis September 2015, bis 2017 Vorsitzender ebd., Stellvertreter: Wang Hao 王灏, seit 2018 bis 2022 Vorsitz: Wang Hao, seit 2022 Vorsitz: Wen Kui 文献, vgl. die einzelnen Jahre im Internet Archive https://web.archive.org/web/20171117173809/http://ldzl.people.com.cn/dfzlk/front/personProvince1.htm und jeweils aktuell http://ldzl.people.com.cn/dfzlk/front/personProvince1.htm, Stand: 15.7.2022.

[372] Für 2018 lässt sich feststellen, dass Zhang Jianhui 张建辉 diese Position innehatte, vgl. Meng 2018.

[373] Das letzte von Huang Rui und anderen Künstler·innen ausgerichtete DIAF fand 2007 nicht mehr im 798 statt. Laut Huang 2008: 18/20 (Bérénice Angremy) hätten sie sich weiterentwickelt, seien größer geworden, bezögen nun ganz Beijing mit ein. Xu Yong gibt an, dass Huang Rui damals als Kurator angefragt worden sei, aber wegen der kommerziellen Ausrichtung abgelehnt habe, Gespräch Beijing, 17.3.2019.

[374] Bereits 2004 hatte Alexander Ochs seine Galerie White Space 空白空间 im 798 eröffnet, 2006 eröffneten etwa Beijing Commune 北京公社 und Tang Contemporary 当代唐人, 2007 eröffneten das Ullens Center for Contemporary Art (UCCA) 尤伦斯当代艺术中心 und Gallery Faurschou 林冠画廊. Mehr zu den Galerien in Kapitel drei.

[375] Vgl. Landscape China 2009. Dazu heißt es in Liu und Wang 2008: „Chen Gang, Sekretär des Bezirksparteikomitees Chaoyang, sagte kürzlich auf dem Empfang [im] 798 für den Eröffnungstag der Olympischen Spiele: ‚Was gibt es in Beijing zu beachten? Ich hoffe, Sie können sich an unseren Slogan erinnern: Große Mauer, Pekingente, 798!‘“ (朝阳区区委书记陈刚在前不久的 798 奥运接待开放日上曾表示：“北京有什么地方值得关注？我希望大家能记住我们的口号：长城、烤鸭、798！”)

Huang Rui: „798 is hardwired into the urban economy. Every hidden corner now has a price tag on it“. Philip Tinari, Kurator und später Direktor des Ullens Center: „Most of the artists are gone and the stores [gemeint sind neben den Galerien die zahlreichen Touristengeschäfte] are moving in, as the cycle that took thirty years to unfold in SoHo happens here in just five.“ Leng Lin 冷林, Kurator und Galerist: „The problem in China is that we don't have limits, systems, standards or logic. It is such a mess. But the speed of development is so high that it exposes everyone's creativity.“[376]

Ab 2007 ergreift die Sevenstar Group erstmals selbst Umbaumaßnahmen. In den folgenden Jahren steigert sich das Verständnis vom Kunstviertel 798 als wichtigem Repräsentationsort des Kunstmarktes. Mit dem Anstieg der Bekanntheit steigen Image und Nachfrage. Restaurants, Cafés, Shops und Souvenirläden reihen sich an Design- und Medienfirmen, die Anzahl der Galerien wird zum Beispiel mit sechs in 2003, 153 in 2008 und 172 in 2013 beziffert.[377]

- 2007: Plan der Verwaltung zur Verbesserung der Infrastruktur: „Zur Umgestaltung der Infrastruktur und Regulierung der Umgebung des Kunstviertels 798“ (798 艺术区基础设施改造和环境整治工程)[378]
- 14.9.2007: Gründung der Tochterfirma der Sevenstar Group **798 Culture (798 文化股份)**[379] – ab 2015 wird diese Tochter im Kulturbereich immer umtriebiger[380]
- 2008: Tourismus zu den Olympischen Spielen 2008 in Beijing
- ab 2015: Wandlungsphase der Sevenstar Group vom Verwalter zum gleichzeitigen Kulturproduzenten; Wang Yanling beginnt, sich als „Gründer des Kunstviertels 798“ (798 艺术区创始人) zu bezeichnen[381]

---

[376] Alle aus Huang 2008: 10/- (Huang Rui), 24/27 (Philip Tinari), 34f/39 (Leng Lin nach Ye Ying 叶滢).
[377] So in Yin et al. 2015: 152. Sun 2010: 230 gibt für 2003 22 Kunstinstitutionen an und mit Daten des Verwaltungskomitees für 2008 398, Liu und Wang 2008 geben für 2008 400 institutionelle und individuelle Mieter·innen an. Vgl. für die Nutzung der Mietflächen Wang 2007: Abschnitt 1. Die Angaben schwanken und sind ständigen Fluktuationen unterworfen, die Verfasserin dieser Arbeit hat Ende 2017 etwa 140 Galerien gezählt. Zum Vergleich wird die Anzahl der Galerien in ganz Berlin in der Hochphase Anfang der 2010er Jahre auf über vierhundert geschätzt, vgl. König 2019: 136.
[378] Liu und Wang 2008.
[379] 798 Culture ist auf Chinesisch heute geläufiger als 798 文化公司, mit vollem Namen: Beijing 798 Creative Industry Investment Co., Ltd. 北京 798 文化创意产业投资股份有限公司, Vorsitzender (董事长) ist, ab 2011 und mindestens bis 2021, Wang Yanling. Das Geschäftsfeld des Unternehmens umfasst Investitionen und Investitionsmanagement, Organisation von Kultur- und Kunstaustausch und Durchführung von Ausstellungen – besonders in den beiden letzten Punkten wird diese Tochter immer aktiver und sichtbarer; vgl. https://baike.baidu.com/item/北京 798 文化创意产业投资股份有限公司/20344872?fr=aladdin, Stand: 5.12.2020.
[380] Vgl. Kapitel vier: Kunstzeitschrift *Yishu hui*.
[381] So in den hauseigenen Werbemaßnahmen, online zu finden ab September 2016, https://www.meipian.cn/5tpzpjc, Stand: 14.12.2020. Ab 2017 setzt sich diese Bezeichnung durch (wobei Wang in diesen

– 27.1.2018: das Kunstviertel 798 wird auf die „Nationale Liste des zu erhaltenden industriellen [Kultur-]Erbes“ (中国工业遗产保护名录) gesetzt[382]

Viele bedauerten bereits 2006, dass Kommerzialisierung und Gentrifizierung die Künstler·innen aus dem von ihnen erschlossenen Ort zu vertreiben begannen. Obwohl seit Jahren kaum noch Künstler·innen tatsächlich im 798 leben,[383] ist unumstritten, dass das Kunstviertel 798 weiterhin das Zentrum der Gegenwartskunst in Beijing ist, in dem sich die Kunstszene regelmäßig trifft. Die Sevenstar Group hat im Laufe der Zeit verstanden, dass Studios von Künstler·innen ein Kunstviertel beleben, und 2018 Künstler·innenateliers im nordöstlichen Areal neu erschlossen. Die dort arbeitenden Künstler·innen sind allerdings handverlesen, sie werden von den Verwaltern ausgewählt und müssen auch über finanzielle Kapazitäten verfügen, um sich die Mietpreise leisten zu können.

Mietpreise werden entsprechend wirtschaftlicher Gepflogenheiten pro Quadratmeter pro Tag berechnet. Die Preise sollen im 798 anfangs bei 0,3 RMB/Tag/m^2 gelegen haben, 2002 bei 0,6 und 2004 bei 2,5 RMB/Tag/m^2.[384] 2018 lagen die Quadratmeterpreise im 798 für Galerien bei 5–8 RMB/Tag, abhängig von der Lage. Der Mietpreis für die neu erschlossenen Künstler·innenateliers lag bei etwa 3 RMB/Tag/m^2, die Kosten eines normal großen Ateliers von 300m^2 belaufen sich gemäß dem üblichen Zahlungszyklus also auf 328 500 RMB für ein Jahr, was knapp 42 500 Euro entspricht (Stand: Februar 2018).[385]

Kontexten häufig auch als Vorsitzender, 总裁, der Sevenstar Group bezeichnet wird, der er nicht ist). Auf der Website von 798 lautet das rückdatierte Narrativ: „In 2002, under his leadership and promotion, he created the 798 Art District, which transformed the vacant old industrial plant into the world-famous art district today.“, https://www.798art.org/about/founder, Stand: 14.12.2020, s. vom 24.12.2019 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20191224174401/https://www.798art.org/about/founder. Diese Inanspruchnahme eines Gründungsmythos wird aus der Beijinger Kunstszene gelegentlich kommentiert, so etwa vom Kurator Shu Yang 舒阳 am 23.2.2019 in den WeChat-Moments: „Wer hat 798 gegründet? […] Wie könnten es die kleinen Bürokraten einer national bedeutenden Militärfabrik sein?“ (谁创始了 798？[…]怎么可能是一个国家重要军工厂的小官僚们呢？), „Es waren Huang Rui, Xu Yong und andere, die die Führung übernahmen, und die Künstler·innen, die mit ihren Aktivitäten ausdrücklich so viel wie möglich bewirken wollten“ (是黄锐、徐勇等牵头和艺术家们明确要通过活动尽量产生影响).

[382] Vgl. China City Planning 2018. Zwar wird die Fabrikanlage in der Begründung als eines der 156 Schlüsselprojekte bezeichnet (die 156 waren sowjetische Projekte, das Kombinat ist als 157. Projekt bekannt, s. Beijing Sevenstar 2017: 35), interessant ist die kurze Begründung dennoch. Hervorgehoben wird unter anderem die Produktionsleistung, die in Phasen der Hochproduktion die Hälfte der militärischen Produkte des Landes betragen haben soll.

[383] Eine der wenigen Ausnahmen sind die Gao Brothers 高氏兄弟, die weiterhin in der Sevenstar East Street 七星东街 wohnen und arbeiten, Stand: 2022.

[384] Vgl. Cui und Lin 2004: Abschnitt 3.2, Huang 2008: 24/28 (Ye Ying 叶滢) und Zhang 2019. Xu Yong spricht für 2002 für seine Räume von einer Miete von 0,65 RMB/Tag/m^2, für Weitervermietungen habe er intern 0,32 RMB genommen. Der Vertrag sei bis zum 31.12.2005 abgeschlossen worden, danach sollte der Abriss stattfinden, Gespräch in Beijing, 17.3.2019.

[385] Zum Vergleich: Der Studiopreis etwa im nahegelegenen (seit 2019 abgerissenen) Huantie 环铁 lag bei gut 1,5 RMB/Tag/m^2, im etwas entfernteren Feijiacun 费家村 zahlte man noch 0,8 RMB/Tag/m^2; die Angaben sind ein Annäherungswert von Künstler·innen und Galerist·innen.

KAPITEL III
Galerien im Kunstviertel 798, 2002–2020

Ziel dieses Kapitels ist, die relevanteren Galerien im Kunstviertel 798 vorzustellen. Hier wird von Galerien gesprochen, weil sie den Großteil der Räumlichkeiten ausmachen. Korrekterweise handelt es sich um Ausstellungsräume, da ebenfalls Institutionen, Stiftungen, Museen und Privatmuseen, teils Studios oder Offspaces unter diese Bezeichnung fallen. Auch dieses Kapitel ist zweigeteilt: Im ersten Teil werden die Galerien anhand von Datensätzen aus Onlineportalen sortiert und ausgewertet. Die getroffene Auswahl von 25 Galerien wird im zweiten Teil in Form eines Registers vorgestellt.

Wie bereits im vorherigen Kapitel deutlich wurde, ist die Faktenlage des vielfältigen Kunstviertels unübersichtlich. Sowohl die Gesamtanzahl der im 798 jemals eröffneten als auch die Anzahl der weiterhin aktiven Galerien bleiben Annäherungswerte. Die Einschätzungen ihrer Bedeutung sind in der Regel subjektiv. Einzig der Anfangszeitpunkt ist eindeutig mit der ersten öffentlichen Galerieausstellung 2002 belegt. Das Jahr 2020 bietet insofern eine Zäsur und wurde hier als Endpunkt gewählt, weil die Ausstellungen in diesem Jahr aufgrund der Covid-19-Pandemie abrupt abnahmen. Zwar wurde das öffentliche Leben in China im Frühsommer 2020 wieder aufgenommen, aber es galten das ganze Jahr 2020 hindurch und es gelten seither anhaltend besondere Umstände und vermehrte Kontrollen.[386] Ob die Pandemie in Zukunft möglicherweise als Vorwand genutzt wird, um weitere Einschränkungen zu begründen, bleibt abzuwarten. Aktuell ist schwer einzuschätzen, welche Maßnahmen dem Pandemieschutz untergeordnet sind.[387]

Galerien: Auswertung

Es existieren keine Nachschlagemöglichkeiten zum Beispiel von in Handelsregistern gemeldeten Mitgliedern, die einen transparenten oder auch nur ansatzweise gesamtheitlichen Überblick vermitteln könnten. Um die relevanteren Galerien zu bestimmen, die im Zeitraum von 2002 bis 2020 tätig waren, wurden zunächst Archive, Zeitschriften und Onlineportale in Betracht gezogen, die sich generell mit Kunst und Ausstellungen in China beschäftigen (vgl. Anhang 5). Dabei kristallisierten sich chinesische Online-

[386] Der Dank für diverse Gespräche besonders zwischen 2020 und 2022 gilt Dr. Clemens Treter, Leiter des Goethe-Instituts (China), 2016–2022, mit Sitz im 798.
[387] Dass die Zurückweisung möglicher kritischer Inhalte und damit eventuell der Rückgang von Ausstellungen unter Berufung auf die Coronapandemie in absehbarer Zukunft vermutlich nicht abnehmen wird, ist aktuell nur eine prognostische These, Stand: Oktober 2022.

portale heraus, die Datenbanken über Ausstellungen und Galerien angelegt haben und pflegen. Häufig verfolgen diese Portale dabei das Geschäftsmodell, über ihre Plattformen mit Kunstwerken zu handeln – im westlichen Kontext etwa bekannt durch den amerikanischen Anbieter Artsy. Andere Onlineportale verstehen sich als Kunstinformationsplattformen oder als Kunstnachrichtenportale. Ein weiteres Modell sind Metaportale, die Beiträge anderer Plattformen bündeln. Subskriptionsgebühren werden vorwiegend von internationalen Portalen erhoben (etwa bei Artforum International, Kunstforum International und ArtAsiaPacific), bei denen es sich um klassische Kunstzeitschriften handelt, die um einen Onlineauftritt erweitert wurden. Chinesische Kunstzeitschriften verfügen größtenteils über keinen Onlineauftritt, weshalb der digitale Zugriff hier entfällt. Digitale chinesische Fachportale finanzieren sich vorwiegend über Werbung und/oder jährliche Servicegebühren. Geläufig ist auch das Mischmodell mit eigenen Inhalten und dem kostenpflichtigen Einstellen von fremden Inhalten – englischsprachig ist besonders e-flux bekannt. Für ihre Kundschaft bieten einige dieser Onlineportale vielfältige Suchfunktionen an. Es handelt sich bei diesen Informationen tendenziell also um Dienstleistungen.

Für die vorliegende Analyse wurden drei chinesische Onlineportale ausgewählt, deren Filtermöglichkeiten die Ortsauswahl Beijing zulassen. Der Zugriff bezieht sich auf Daten, die online frei verfügbar sind. Im Folgenden werden zunächst diese drei Portale vorgestellt. Die dort extrahierten Datensätze, ihre jeweiligen Besonderheiten und der Umgang mit ihnen werden im Anschluss beschrieben. Daraufhin werden weitere Erkenntnisse geschildert, die aus den Datensätzen hervorgegangen und von allgemeinem Interesse für das Kunstviertel 798 sind. Abschließend wird die Galerienauswahl dargelegt.

Onlineportale

ArtLinkArt, Artron und Hi Art sind die drei Onlineportale mit den größten und kohärenteste Datensätzen. Der Zugriff auf die angegebenen Websites entspricht, sofern nicht anders angegeben, Stand: Februar 2021.

ArtLinkArt 中国当代艺术数据库 | chinesisch und englisch
Gründung: Mai 2009[?],[388] Sitz: Shanghai,[389] URL: http://www.artlinkart.com/cn/, http://www.artlinkart.com/en/

[388] Laut Chan 2014 wird dieses Datum als Einführung der Website genannt.
[389] Dahinter steht, laut Weibo-Auftritt von ArtLinkArt, eine 2001 gegründete Shanghaier Firma (上海东创艺术品有限公司, 上海市[长宁区]定西路 727 号 2 号楼 3A).

Von den drei Portalen ist ArtLinkArt am intransparentesten und gleichzeitig am ergiebigsten. Es handelt sich um ein Onlineportal zum freien Einstellen von Inhalten für: Ausstellungen, Galerien, Künstler·innen und Kunstwerke, von: Galerist·innen, Künstler·innen und Kunstliebhaber·innen. Tatsächlich ist nicht ersichtlich, wer hinter dem Portal steht und welches Geschäftsmodell zugrunde liegt. Ausschließlich Galerist·innen können sich für das Eröffnen einer eigenen Galerieseite auf dem Portal registrieren. Ansonsten kann jeder frei Informationen über eine Mailadresse einreichen. Es lässt sich keine Finanzierungsquelle für dieses Portal feststellen.[390]

Die Seite „About“ (关于我们) ist nur auf Englisch zugänglich und beinhaltet als einzige Information „What is ArtLinkArt?“ mit vier Unterpunkten. Diese beginnen alle mit „ArtLinkArt is“: „an online database project for Chinese contemporary art“, „a bilingual art website for both Chinese and English readers“, „targeting on archiving the complete Chinese contemporary art history more accurately and subjectively“ und „a basic information register for everything from academic study to investment reference and other professional purposes“.[391]

Die Datensätze werden beständig aktualisiert. Sie können unter Ausstellungen nach Region und Zeit gefiltert werden. Die Zeiteinteilung ist nach Jahren sortiert, sie beginnt in der Gegenwart und endet mit „earlier“ (更早), die die Jahre 1989 bis 2012 betreffen. Für die Region Beijing sind insgesamt chinesisch (cn): 13 635 und englisch (en): 9 688 Ausstellungsergebnissen angegeben.[392] Der chinesische Reiter vor 2013 ist allerdings leer, weshalb die chinesische Version nur von 2013 bis 2020 eingesehen werden konnte.[393] Entsprechend konnten hier insgesamt cn: 4 270 und en: 9 623 Datensätze ausgewertet werden. Es existieren theoretisch knapp 30% mehr chinesische als englische Datensätze, faktisch allerdings etwa 55% weniger. Außerdem beinhalten die Daten häufige Messeauftritte (cn: 745, gut 17%; en: 1 044, gut 10%). Diese wurden herausgerechnet und entsprechend mit Datensätzen von cn: 3 525 Ausstellungen, Beginn 2013, und en: 8 579 Ausstellungen, Beginn 2002, gearbeitet.

---

[390] So ist etwa der Link zu den „Sponsors“ (赞助商) auf dem mit Kunstrezensionen verknüpften Metaportal „with or without art“ (wowa) genauso leer wie die meisten der dortigen „Sources“ (来源), s. Menüleiste unten auf http://wowa.artlinkart.com/cn/. Der Reiter „Collaboration“ (合作) auf der Hauptseite verweist auf verlinkten Austausch von Logos mit über 150 Galerien und anderer Veranstalter·innen, http://www.artlinkart.com/cn/collaboration. Bei den sechs verlinkten Logos, die auf der Startseite und allen Unterseiten fest eingegliedert sind, handelt es sich um eine Auswahl der wowa-Kollaborationen, von denen allerdings nur eine mit gültigem Link verknüpft ist (Pro Helvetia Shanghai). Die letzten Einträge in den sozialen Medien (Facebook, Twitter und Weibo) sind von 2014.

[391] http://www.artlinkart.com/ala_about/en/about.html, vgl. für ältere Versionen Chan 2014 und Lazic 2014.

[392] http://www.artlinkart.com/cn/exhibition/geographically/beijing/, http://www.artlinkart.com/en/exhibition/geographically/beijing/.

[393] Davor soll der größte Datensatz der chinesischen Version liegen, der aber leider unzugänglich war. Es wird vermutet, dass es sich hier um einen Programmierfehler handelt. Mailanfragen an ArtLinkArt blieben unbeantwortet, eine Telefonnummer existiert nicht.

Artron.net 雅昌艺术网 | chinesisch
Gründung: Oktober 2000, Sitz: Beijing (Hauptsitz Artron Art Group: Shenzhen), URL: https://www.artron.net/

Artron.net ist ein Onlineportal der 1993 gegründeten Artron Art Group (雅昌文化集团),[394] die international als Druckerei im Kunstbereich bekannt ist. Auf Artron.net (im Folgenden: Artron) finden sich Unterseiten zu Kunstwerken, Künstler·innen, Galerien, Ausstellungen, Marktmonitor, Auktionen, dem Artron Preis (Award of Art China, AAC, 艺术中国, seit 2006) und vieles mehr.[395] Artron vermittelt über eigene und externe Onlineauktionen Kunstwerke zum Verkauf und nimmt dafür Provision. Artron ist mit Galerien und Auktionshäusern verbunden, Käufer·innen und Verkäufer·innen verfügen über ein Konto, mit dem sie angemeldet Transaktionen durchführen können. Artron generiert seine Datenbasis über Ausstellungen, Kunstwerke und Künstler·innenprofile von Galerien und Institutionen, aber auch von Privatsammler·innen oder Künstler·innen, die diese für einen Jahresbeitrag selbständig einpflegen können. Darüber hinaus kooperiert Artron auf seiner Website mit anderen Medien (合作媒体), sowohl mit offiziellen Vertreter·innen als auch mit anderen Kunstportalen. Nach Registrierung und Freischaltung ist die einmalige Erstellung einer Galerieseite kostenlos, für das Ergänzen von Ausstellungen sowie Änderungen der Galerieseite (zusätzliches Material, mehr Sichtbarkeit und ähnliche Dienstleistungen) wird eine Gebühr erhoben.[396]

Vor dem verbreiteten Gebrauch öffentlicher Konten auf WeChat ab 2013[397] verfügten besonders kleinere chinesische Galerien über keinen eigenen Webauftritt. Stattdessen nutzten viele Artron als Repräsentanz. Dass hier nicht (im Gegensatz zu ArtLinkArt) die Websites der Galerien verlinkt sind, könnte mit der Nutzung von Artron als eigenem Auftritt zusammenhängen. Allerdings wird auch aktuell nicht auf öffentliche WeChat-Konten verwiesen, was den Rückgang von Artron als Plattform für Galerien begründen könnte.

Unter dem Reiter „Galerien“ (画廊) können die Filter „Beijing“ und „798“ gewählt werden, es folgen 195 Ergebnisse; insgesamt für Beijing 1 306, insgesamt für China 4 766 Galerien.[398] Die letzten beiden Zahlen erscheinen im Vergleich ungewöhnlich hoch und können nicht verifiziert werden. Der Reiter „Ausstellungen“ (展览) liefert ins-

[394] Vgl. https://baike.baidu.com/item/雅昌艺术网/5978718?fr=aladdin.
[395] https://www.artron.net/aboutus/aboutus.php.
[396] Tatsächlich müsste eine Galerieseite eröffnet werden, um den Servicebeitrag einsehen zu können, vgl. https://gallery.artron.net/help/introduce/. Vermutlich sind etliche ältere Galerienseiten nicht mehr erreichbar, weil die Galerien entweder nicht mehr existieren oder nicht mehr zahlen.
[397] Nach der Einführung von WeChat 2011 folgte dort im August 2012 die Einführung der öffentlichen Konten. 2013 wurden etliche weitere Funktionen eingeführt und der anhaltende Erfolg der App begann.
[398] Vgl. https://gallery.artron.net/gps/.

gesamt gut 65 000 Ausstellungen in ganz China und 20 000 in Beijing. Trotz der dort ebenfalls zu einem Großteil aufgenommenen Dauerausstellungen erscheint auch dieser Wert im Vergleich zu den anderen Portalen als zu hoch.[399] Im Reiter „Galerien“ gibt es den Unterreiter „Ausstellungen“ mit 7 402 Ergebnissen für Beijing, was realistischer erscheint und deshalb für die Analyse verwendet wurde.[400] Obwohl der Filter auf Beijing gesetzt ist, fanden von 7 402 Ausstellungen 1 354 nicht in Beijing statt, knapp 20%. Dabei handelt es sich auch um Galerien, die eine Dependance in Beijing haben, die meisten sind aber nicht mit Beijing in Verbindung zu bringen. Es handelt sich insbesondere um die Jahre 2006–2010. Es ist zu vermuten, dass mindestens ähnlich viele Ausstellungen aus Beijing in andere Städte gerutscht sind – diese Prüfung wurde nicht vorgenommen, dafür wurden die Ausstellungen außerhalb Beijings bei der anschließenden Bewertung heraus- und also mit 6 048 Datensätzen weitergerechnet, Beginn 2005.

Hi Art | Hi 艺术[401] | chinesisch
Gründung: 2006, Sitz: Beijing, URL: http://www.hiart.cn/

Hi Art begann 2006 als Kunstzeitschrift. 2011 wurde der als Fachportal angelegte Internetauftritt eingeführt. Dieser macht seither und mit dem 2014 eingeführten offiziellen WeChat-Konto den Großteil des Geschäftsbereichs aus.[402] Das Büro von Hi Art befindet sich im 798 (in der 797 Road | 797 路), nah am dortigen Kunstgeschehen. Ebendort ist auch der Verlag von Hi Art untergebracht (Hi 艺术杂志社). Zu Hi Art gehören darüber hinaus physische Schau- und Verkaufsräume: Der hiartstore (hi 小店) hat auf der Website einen eigenen Reiter, hier werden online Kunstwerke verkauft, offline finden Ausstellungen im 798 statt (in der 798 East Street | 798 东街). Bis 2015 zeigte HIHEY *Yishu zhongxin* (HIHEY 艺术中心) ebenfalls im 798 Ausstellungen (in der Ceramics 3rd Street 陶瓷三街). Der hiart space (Hi 艺术中心) liegt südlich vom 798 (im Universal Business Park, UBP, 恒通国际商务园).

Hi Art bietet eigene Beiträge mit Fokusthemen, Kolumnen und Bildstrecken. Über den Reiter „Informationen“ (资讯) finden sich Listen zu „Veranstaltungen“, „Ausstellungen“, „Auktionen“ und „Überschneidungen“ (事件, 展览, 拍卖, 跨界), dort in Ausstellun-

[399] S. http://exhibit.artron.net/exhibition/6-北京-0-1. Darüber hinaus existiert ein schmaler, englischsprachiger Auftritt von Artron, wo nach Ausstellungen und Ort gesucht werden kann, http://en.artron.net/. Dort gelangt man zu einer Exceltabelle mit 1 239 Ergebnissen von 2007 bis 2015, s. https://en.artron.net/exhibit/inc_zlsk_sf.php?shengfen=beijing. Vgl. ebd. die kurze „About“-Seite, http://en.artron.net/about/aboutus.php.
[400] https://gallery.artron.net/exhibit/beijing.html.
[401] Die englische Schreibweise Hi Art (auch: hiart, Hiart) richtet sich nach der Häufigkeit bei Google.
[402] Vgl. unter dem Reiter „Zeitschrift“ (杂志) das Popup „Über Hi Art“ (关于 Hi 艺术), http://www.hiart.cn/.

gen 4 030 Ergebnisse.[403] Es ist nicht ersichtlich, woher die Informationen stammen, wenn es sich nicht um eigenen Inhalt von Hi Art handelt. Auf der Website können weder kostenlose noch kostenpflichtige Inhalte eingestellt werden, auch die Login-Funktion funktioniert nicht. Es existieren keine Galerienseiten, allerdings kann in der Suchleiste nach Galerien (Institutionen/ Organisationen, 机构) gesucht werden. Es ist davon auszugehen, dass Inhalte wie Ausstellungsankündigungen von der Redaktion von Hi Art selbst zusammengesucht werden. Da die Informationen in bedeutendem Umfang variieren, liegt die Vermutung nahe, dass sie so eingefügt werden, wie sie aufgefunden wurden. Die ergiebigste Suchfunktion läuft auf Hi Art über den Kalender, in dem regional nach Beijing gefiltert werden kann, das Ergebnis sind 5 192 Ausstellungen, Beginn 2011.[404]

Da es von ArtLinkArt zwei Datensätze gibt, einen englischen und einen chinesischen, wird hier stets von vier Datensätzen gesprochen (ArtLinkArt en, ArtLinkArt cn, Artron und Hi Art). Diese unterscheiden sich in aufgenommenen Jahrgängen und Anzahl der Ausstellungen:

Portal	ArtLinkArt en (2002–2020)	ArtLinkArt cn (2013–2020)	Artron (2005–2020)	Hi Art (2011–2020)	Gesamt
Ausst. in Beijing	8579	3525	6048	5192	23344
Ausst. im 798	4137	1687	3067	2373	11264

Abb. 18: Anzahl der Ausstellungen (Ausst.) in Beijing und von diesen im 798 der vier Datensätze der ausgewählten Onlineportale, Stand: Januar 2021.

Jeder der vier Datensätze weist Besonderheiten auf. Jede der in ihnen aufgenommenen Ausstellungen besteht in der Regel aus Titel, Datum, Künstler·in, Institution und Mediendaten (Ausstellungsposter, Bilder, Texte). Falls die angegebene Galerie über einen eigenen Auftritt bei ArtLinkArt oder Artron verfügt, ist dieser verlinkt. Dort finden sich dann weitere Informationen zu der Galerie. Die Datensätze von Artron sind nicht so sauber wie die von ArtLinkArt. Häufig funktionieren Links hier nicht (mehr) oder die Galerienlinks verweisen auf andere Galerien. Hi Art hat weder intern noch extern verlinkt. Außerdem sind auf Hi Art im Gegensatz zu ArtLinkArt und Artron viele kleine Räume aufgenommen, die nicht in erster Linie Galerien sind – aus dem Kunstviertel 798 etwa Verkaufsshops von Ullens und Whitebox, zusätzlich sind Designläden aufgenommen, Restaurants und Cafés, Clubs, vor allem auch Hotels, in denen Ausstellungen großteils nur ein- oder zweimal stattfinden.

[403] http://www.hiart.cn/news/show_list/629g.html.
[404] http://www.hiart.cn/exhibition/show_list.html?city=1476.

Die Galeriennamen wurden für den späteren Abgleich auf den größten gemeinsamen Nenner vereinheitlich – wenn die Galerien weiterhin existieren, mit ihren offiziellen Namen; die englischen Galeriennamen wiesen größere Schwankungen auf, wenn diese nicht existieren, sind sie in Umschrift kursiv wiedergegeben. Je älter die Einträge waren, desto schwieriger war es, die häufig vergangenen Orte aufzufinden.

Bei Ausstellungen, für die zwei oder mehr Galerien angeben sind, handelt es sich meistens um Kooperationen an einem Ort. Wenn nicht herausgefunden werden konnte, wo die Ausstellung tatsächlich oder hauptsächlich stattgefunden hat, wurde der erstgenannte Raum gewählt; wenn es sich um eine Ausstellung einer Galerie in einem Museum gehandelt hat, wurde das Museum gewählt. Gelegentliche Galerien übergreifende Ausstellungen wurden, wenn erkennbar, als mehrere Orte einbezogen. Da ihre Anzahl sehr gering ist, wurden die Auswirkungen auf die Gesamtzahlen nicht berücksichtigt. Zusätzlich findet sich in allen vier Listen sporadisch die Bezeichnung „798 *Yishuqu*“ (798 艺术区), Kunstviertel 798. Diese ist bei der Bearbeitung in eckigen Klammern wiedergegeben, da nicht immer eindeutig ist, ob es sich um eine Veranstaltung des 798 Service Centers handelt oder nur kein Galeriename existiert.

Manche Galerien haben ihren Namen oder Standort geändert. Es wurde versucht, dies einzubeziehen, war aber nicht immer abschließend zu klären. Bei einigen Galerien werden häufig drei oder vier Ausstellungen parallel gezeigt oder es wurden unterschiedliche Events wie einmalige Filmvorführungen mit aufgenommen – etwa bei Hive Center for Contemporary Art oder Ullens Center for Contemporary Art. Dies wurde ebenfalls belassen, da es etwas über ihre Raumgrößen und Aktivität aussagt.

Datensätze

Auf Grundlage der gewonnenen Daten können systematische Vergleiche angestellt werden. Der Onlinebezug ergab sich zugriffsbedingt. Dabei ist zu beachten, dass die Datensätze aus den Webseiten nicht gecrawlt, also computergeneriert extrahiert wurden, sondern manuell. Der Unterschied besteht darin, dass bei manuellem statt automatisiertem Herangehen trotz äußerster Vorsicht eher Fehler unterlaufen können. Dazu kommen die den Daten immanenten Fehler. Beides führt zu einer gewissen Unschärfe der vorliegenden Daten. Dennoch liefern sie einen Einblick in die Lage des Viertels und tragen zur Aufklärung der allgemeinen Unübersichtlichkeit bei.[405]

[405] Die Datensätze finden sich entweder für eine Volltextsuche oder bei Bedarf für weitere Sortierungen als Exceltabelle auf dem separaten, nicht von der Prüfungskommission angenommenen USB-Stick unter Nummer 4 (202101_ArtLinkArt_Artron_HiArt).

Alle vier Datensätze beinhalten die auf den Plattformen aufgenommenen Ausstellungen ihres jeweiligen Zeitabschnitts in ganz Beijing. Es handelt sich demnach um Datensätze mit Ausstellungsankündigungen. Im nächsten Schritt wurden die Galerienamen exzerpiert. Auch hier hätte mit einem Teil der Daten computergeneriert vorgegangen werden können, weil entweder direkt Adressen angegeben sind oder weitere Verlinkungen auf die Galerienseiten der jeweiligen Plattform verweisen. Häufig ist dies aber nicht der Fall oder es haben sich Ortswechsel vollzogen, die in den Ursprungsdaten teilweise unberücksichtigt bleiben. Insofern war ein manuelles Vorgehen hier unumgänglich. In diesem Schritt wurde den Daten ein Feld hinzugefügt, das den Ort angibt (798, Caochangdi und weitere wie Pingod). Der Datensatz wurde außerdem bereinigt von Messeauftritten bei ArtLinkArt (en: gut 10%, cn: gut 17%) und von falsch einsortierten Daten außerhalb Beijings bei Artron (knapp 20%).

Daraus ergeben sich für 2002 bis 2020 ein Gesamtdatensatz von 23 344 Ausstellungen in Beijing und ein daraus extrahierter Datensatz von 11 264 Ausstellungen im 798. Demnach haben 48% der Ausstellungen in diesem Zeitraum in Beijing im 798 stattgefunden.

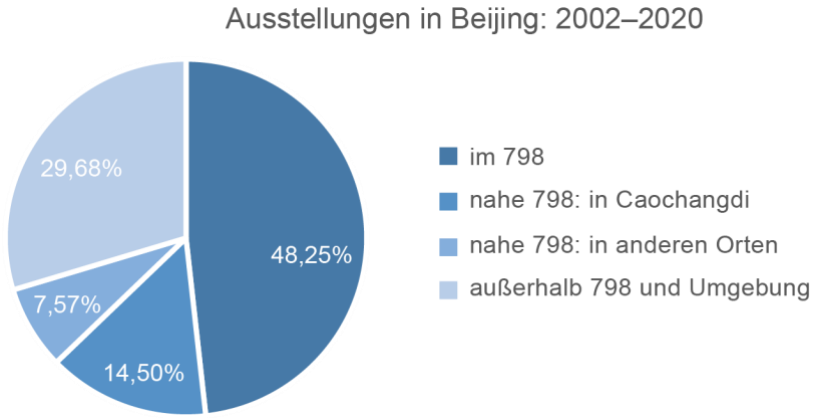


Abb. 19: Ausstellungen in Beijing von 2002 bis 2020; Stand: Januar 2021. Vgl. in der Exceltabelle 202101_ArtLinkArt_Artron_HiArt das Blatt Ausstellungen_Ueberblick.

Dazu fanden 22% der Ausstellungen in Beijing in unmittelbarer Nähe des Kunstviertels 798 statt; 14,5% in Caochangdi, dem für Beijinger Verhältnisse nahen, zwei Kilometer entfernten Kunstviertel, und 7,5% in kleineren Orten in der Nähe.[406] Damit wird deutlich, dass insgesamt 70% der Ausstellungen in Beijing von 2002 bis 2020 im 798 und seiner unmittelbaren Nähe stattgefunden haben (48% im 798 plus 22% nahe 798).

[406] Zusätzlich zum Kunstviertel Caochangdi 草场地 zählen in der Nähe: 751 D·Park 北京时尚设计广场, Beigao 北皋, Feijiacun 费家村 (bis 2017), Heiqiao 黑桥 (bis 2017), Huantie 环铁 (bis 2019), Lidu 丽都, Nangao 南皋, Universal Business Park (UBP) 恒通商务园 und Wangjing 望京 (insbesondere CAFAM), vgl. die Karte von Beijing in Abb. 14 (unten) in Kapitel zwei.

Die folgende Analyse bezieht sich ausschließlich auf Galerien und Ausstellungen im 798, auf die insgesamt ausgelesenen gut 11 000 Ausstellungen. Zunächst wurden aus allen vier Datensätzen Pivot-Tabellen erstellt:[407] In den Zeilen untereinander stehen die Galerien, in den Spalten nebeneinander die Jahre. Daraus entstehen einfache Betrachtungen wie die Anzahl der Ausstellungen pro Jahr je Galerie (als Beispiel Abb. 20). Dazu wurden die Summen der Ausstellungen pro Jahr und der Galerien pro Jahr sowie die Erstauftritte der Galerien errechnet (als Beispiel Abb. 21).

Galerien Jahr | Anzahl der Ausstellungen	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	Gesamt
Ullens Center for Contemporary Art						2	11	18	20	20	9	9	10	15	7	4	12	5	2	**144**
Hive Center for Contemporary Art												19	20	17	19	14	16	12	12	**129**
Tang Contemporary Art					6	18	15	5	5	8	4	7	4	2	8	9	12	6	12	**121**
Long March Space		6	6	16	26	6	7	5	6	3	4	3	2	3	3	3	5	2	2	**108**
Star Gallery				4	6	16	7	7	5	4	2	4	10	4	6	9	6	3	3	**96**
Whitebox Art Center								5	17	13	13	7	7	4		7	5	2	1	**81**
New Millennium Gallery				10	8	9	9	10	8	9	9	3	1	1						**77**
Space Station								2	8	6	8	8	9	7	5	7	5	4	5	**74**
Beijing Commune				4	7	6	5	6	4	5	4	3	5	5	3	4	4	5	2	**72**
Magician Space							3	4	4	5	6	5	7	7	4	5	6	3	6	**65**
Yan Club Arts Center / Yan Gallery	1	5	5	6	10	11	6	6	5	3	3	2								**63**
3818 Cool Gallery			6	6	15	18	4	5	6											**60**
Art Seasons			2		5	8	10	3	2	5	5	5	7	6						**58**
Mountain Art					4	9	6	6	7	7	6	6	4	1	1					**57**
PIFO Gallery					2	2	5	9	7	6	3	2	3	3	1	5	3	4	1	**56**
Boers-Li Gallery									6	7	3	5	2	2	3	7	9	7		**51**
Triumph Gallery						1	6	2	4	6	4	5	3		4	2	6	3	4	**50**
Gallery Yang									1	6	5	8	8	7	6	7	2			**50**
Asia Art Center						1	9	3	2	7	2	1	2		2	4	6	5	4	**48**
Galleria Continua				3	1	4	4	2	3	3	2	2	5	1	4	3	5	3	1	**46**

Abb. 20: Ausschnitt der Pivot-Tabelle von ArtLinkArt (englisch) mit den ersten zwanzig Galerien, sortiert nach den höchsten Gesamtergebnissen.

Jahr	Summe Ausstellungen	Summe Galerien/ Jahr	Galerien Erstauftritt
2020	155	49	9
2019	172	53	8
2018	211	50	3
2017	216	59	16
2016	159	43	10
2015	158	41	6
2014	184	48	5
2013	209	55	6
2012	190	57	5
2011	292	70	5
2010	394	84	9
2009	443	106	19
2008	469	127	47
2007	456	92	42
2006	271	58	35
2005	92	22	14
2004	38	9	4
2003	25	7	5
2002	3	2	2
Gesamt	**4137**	**1032**	**250**

Abb. 21: Pivot-Tabelle von ArtLinkArt (englisch) mit den Summen der Ausstellungen pro Jahr, der Galerien pro Jahr und mit den Erstauftritten der Galerien. Die Erstauftritte werden vom ältesten Datum, von 2002 nach oben gelesen.

[407] Der Dank für die Heranführung an die Erstellung von Pivot-Tabellen gilt Andreas Schneider, Februar 2021.

Die beiden Werte, mit denen hier gemessen wird, sind die Anzahl der Galerien und ihrer Ausstellungen. Aufgrund der unterschiedlichen Anfangsjahre und Aufnahmen, weist jedes Portal eine unterschiedliche Anzahl von Galerien auf:

Portal | Jahr	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
ArtLinkArt en	2002–2020 | 250 Galerien im 798																		
ArtLinkArt cn												2013–2020 | 158 Galerien im 798							
Artron				2005–2020 | 243 Galerien im 798															
Hi Art										2011–2020 | 189 Galerien im 798									

Abb. 22: Jahre des Aufkommens der Datensätze in den einzelnen Portalen und Anzahl der jeweiligen Galerien.

Beim Übereinanderlegen der Galeriennamen kommen nur 90 Galerien in allen vier Datensätzen vor, 127 Galerien kommen in zwei bis drei Datensätzen vor. Insgesamt aber ergibt sich eine Anzahl von 399 unterschiedlichen Galerien von 2002 bis 2020.[408] Grob visualisiert sieht eine Aufschlüsselung der Überlappungen so aus:

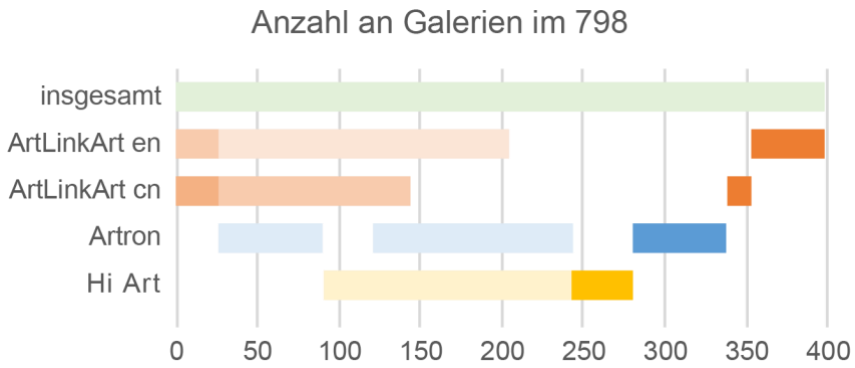


Abb. 23: Anzahl an Galerien im 798 insgesamt und Überlappungen von den vier Portalen.

Die Zahl von 399 Galerien ist insofern relevant, weil sie wenigstens näherungsweise einen Überblick über die Gesamtanzahl der Galerien gibt, die jemals im 798 existiert haben.[409]

Bereits aus diesen Daten können etliche Informationen herausgefiltert werden: über Erfolge und Misserfolge, Beständigkeit und auch Umfang der einzelnen Galerien, über den Wandel des Viertels oder allgemein über Boomzeiten in der Kunstszene. Zur Visualisierung wurde im Folgenden der Datensatz von ArtLinkArt (englisch) gewählt, weil er den gesamten Zeitraum von 2002 bis 2020 abdeckt. Er weicht nur marginal von den

[408] Nur in jeweils einem Portal kommen folgende Anzahl von Galerien vor: nur bei ArtLinkArt (englisch und chinesisch) 88 Galerien (nur in ArtLinkArt en: 47, nur in ArtLinkArt cn: 15), nur bei Artron 57 und nur bei Hi Art 37 Galerien. Vgl. in der Exceltabelle 202101_ArtLinkArt_Artron_HiArt das Blatt Galerien_Ueberblick.
[409] S. für eine Gesamtliste aller Galerien im 798 Anhang 6.

Gesamtergebnissen aller Portale ab, kommt aber ohne ansonsten notwendige Zuschneidungen etwa bei den Anfangsjahren aus.

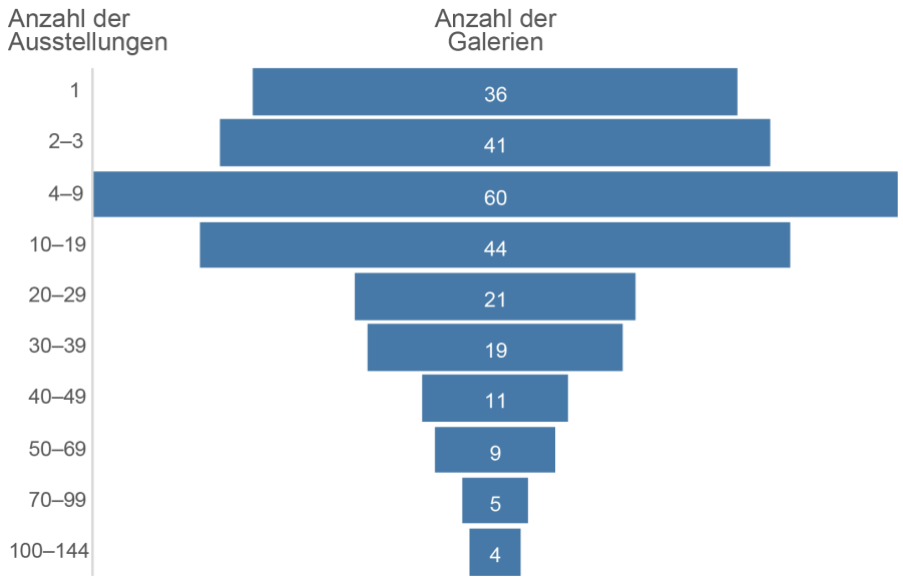


Abb. 24: Anzahl der Galerien mit Anzahl der Ausstellungen bei ArtLinkArt (englisch).

In diesem Trichterdiagramm wird deutlich, dass von den insgesamt 250 Galerien bei ArtLinkArt (englisch) 36 Galerien nur je eine einzige Ausstellung gezeigt haben. 137 Galerien haben unter zehn Ausstellungen gezeigt. 69 Galerien haben über zwanzig und mehr Ausstellungen gezeigt, und davon haben nur 18 Galerien über 50 Ausstellungen gezeigt.[410] Natürlich ist hier zu bedenken, dass manche Galerien mehr als eine Ausstellung gleichzeitig zeigen und wieder andere Galerien zu späteren Zeiten ins Viertel gezogen sind. Dennoch scheint die Tendenz der vielen kurzlebigen Galerienauftritte eindeutig.

Entsprechend wurde der Datensatz der 250 Galerien bei ArtLinkArt (englisch) für das nächste Diagramm so aufgeschlüsselt, dass unten die ersten fünf Galerien mit der höchsten Anzahl an Ausstellungen einzeln dargestellt sind. In der Mitte sind die folgenden zwanzig, die mit den fünf vorherigen in die spätere Auswahl der 25 relevanteren Galerien gekommen sind, zusammen dargestellt und oben die restlichen Galerien. Aus den Jahren und der Anzahl von Ausstellungen der einzelnen Galerien lässt sich herauslesen, wann ihr höchstes Aufkommen war.

[410] Vgl. in der Exceltabelle 202101_ArtLinkArt_Artron_HiArt das Blatt ALA_en_Pivot.

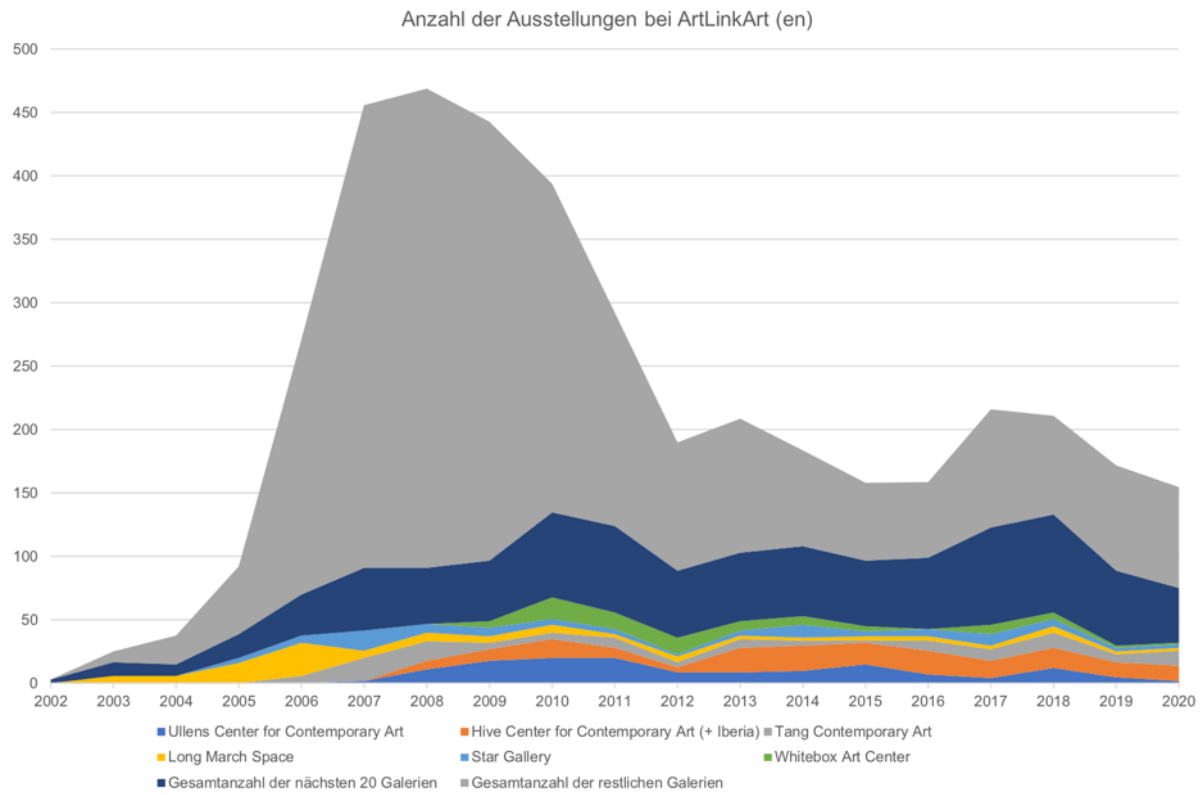


Abb. 25: Anzahl der Ausstellungen bei ArtLinkArt (englisch). Unten, farbig: Einzeldarstellung der ersten fünf Galerien mit den meisten Ausstellungen; mittig, dunkelblau: die nächsten zwanzig Galerien zusammengefasst; oben, grau: die restlichen Galerien zusammengefasst.

Die Erkenntnis, dass die Ausstellungsanzahl von 2004 auf 2005 zuzunehmen begann, sich von 2005 auf 2006 steigerte und in eine Boomzeit von 2007 bis 2009 mündete, ist nicht neu (vgl. in Kapitel eins das Unterkapitel „Kunstmarkt“). Weitere, wenn auch kleinere Hochphasen sind für 2013 und dann für 2017, 2018 erkennbar. Interessant ist dabei, wie sich die stabileren Galerien verhalten. Diese treten mit Beginn der Boomzeit 2007 relativ konstant auf – als Höhepunkte sind 2010, 2011 und 2014 sowie 2017, 2018 erkennbar. Sie scheinen also stets auf das allgemeine Geschehen zu reagieren.

Galerienauswahl

Zur Auswahl der relevanteren Galerien wurde die Gesamtzahl von Ausstellungen in Galerien der vier Portale zusammengefügt. Der Vergleich von Summe, Mittelwert und Maximalwert ergab ähnliche Ergebnisse, die Summe wurde gewählt, weil sie am unempfindlichsten gegenüber Ausreißern ist.

Galerien		Anzahl der Ausstellungen in				Ausstellungen		
en	cn	ALA en	ALA cn	Artron	HiArt	Summe	Mittelwert	Max-Wert
Hive Center for Contemporary A	蜂巢当代艺术中心	129	131	130	86	476	119,00	131
Ullens Center for Contemporary	尤伦斯当代艺术中心	144	67	67	130	408	102,00	144
Whitebox Art Center	白盒子艺术馆	81	36	47	89	253	63,25	89
Tang Contemporary Art	当代唐人艺术中心	121	46	35	38	240	60,00	121
Star Gallery	星空间	96	45	23	68	232	58,00	96
Space Station	空间站	74	52	20	72	218	54,50	74
New Millennium Gallery	千年时间画廊	77	10	84	41	212	53,00	84
Triumph Gallery	艺·凯旋画廊	50	29	89	28	196	49,00	89
Long March Space	长征空间	108	25	20	36	189	47,25	108
Gallery Yang	杨画廊	50	39	26	48	163	40,75	50
Beijing Commune	北京公社	72	33	14	42	161	40,25	72
Exclamation Art Space	感叹号艺术空间	2		142	15	159	53,00	142
Asia Art Center	亚洲艺术中心（北京）	48	24	40	47	159	39,75	48
Magician Space	魔金石空间	65	48	21	24	158	39,50	65
PIFO Gallery	偏锋画廊	56	23	35	44	158	39,50	56
Overview Joy Art	卓越艺术	35	26	70	26	157	39,25	70
Soka Art Center	索卡艺术中心（北京）	41	34	13	51	139	34,75	51
Platform China Contemporary A	站台中国当代艺术机构	41	43	25	30	139	34,75	43
HdM Gallery	HdM 画廊	46	39	14	39	138	34,50	46
Bridge Gallery	桥舍画廊	41	21	32	40	134	33,50	41
Pace Beijing	佩斯画廊（北京）	43	24	19	39	125	31,25	43
Mountain Art Beijing & Frank Lin	山艺术·北京林正艺术空间	7	7	86	22	122	30,50	86
Galleria Continua	常青画廊	46	22	28	26	122	30,50	46
Mouart	妙有艺术	33	38	49	1	121	30,25	49
Xin Dong Cheng Space for Cont	程昕东国际当代艺术空间	35	4	36	26	101	25,25	36

Abb. 26: Häufigkeit der Ausstellungen der Galerien aller vier Portale, sortiert nach absteigender Summe der 25 höchsten Werte. Hier sind bereits die im Folgenden ausgewählten Galerien gelb markiert, je dunkler, desto einflussreicher. ALA: ArtLinkArt. Vgl. in der Exceltabelle 202101_ArtLinkArt_Artron_HiArt das Blatt Haeufigkeit.

Aus diesen Grundwerten wurde die folgende Auswahl getroffen:

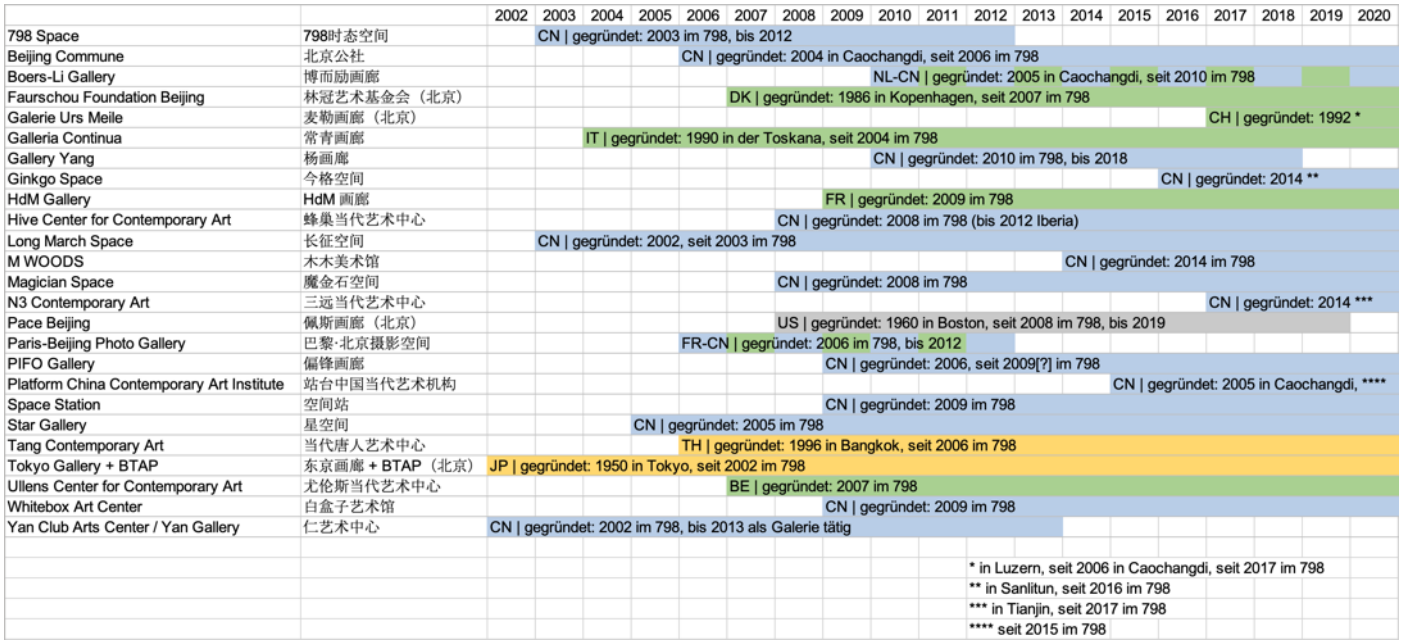


Abb. 27: Ausgewählte Galerien und ihre jeweilige Zeitspanne im 798, alphabetisch sortiert. Blau: China, grün: Europa, gelb: Asien, grau: Amerika.

Die vorliegende Auswahl ergibt sich aus verschiedenen Gesichtspunkten. Zunächst wurden die ersten drei Galeriennennungen aufgenommen: 1. Hive Center for Contemporary Art, das bis 2012 Iberia Center for Contemporary Art (伊比利亚当代艺术中心) hieß – mit insgesamt 87 weiteren Ausstellungen behauptet Iberia Hive auf Platz eins;

2. Ullens Center for Contemporary Art; und 3. Tang Contemporary Art, das nach Gründung des zweiten Ausstellungsraumes 2017 Tang Contemporary Art [Space 1] und Tang Contemporary Art [Space 2] heißt – mit insgesamt 65 weiteren Ausstellungen erreicht Tang Contemporary damit Platz drei. Bei allen dreien handelt es sich um national wie international renommierte Orte.

Die in den Portalen folgenden drei Galerien sind ebenfalls aufgenommen: Bei 4. Whitebox Art Center, 5. Star Gallery und 6. Space Station handelt es sich um eher kleine bis mittelgroße chinesische Galerien, die bis heute aktiv und, abgesehen von Star Gallery, auch international tätig sind. Obwohl sie nicht zu den einflussreichsten Adressen gehören, ist jede für sich interessant.

Die im Folgenden aufgenommenen zwanzig Galerien entsprechen nicht der Nummerierung: Star Gallery wurde zusammen mit PIFO Gallery aufgenommen, weil sie in allen vier Portalen weit oben stehen. Sie sind in dieser Auswahl als Vertreter der in Abb. 26 nicht markierten Galerien zu verstehen. Star Gallery wurde dabei wegen ihres prominenten Platzes in den Portalen gewählt; PIFO Gallery, weil sie sich durch umtriebige Werbemaßnahmen auch international einen Namen macht.[411] Es handelt sich bei Star Gallery um eine kleinere, bei PIFO um eine mittelgroße und bei beiden um rein chinesische Galerien mit experimentellem Portfolio.

Insgesamt weit oben und deshalb ausgewählt wurden außerdem: Long March Space, Gallery Yang, Beijing Commune und Magician Space, Platform China Contemporary Art Space, Pace Gallery und Galleria Continua sowie zusätzlich HdM Gallery als kleinere, aber international wichtige Galerie.

Boers-Li Gallery und Tokyo Gallery + BTAP sind noch unter den ersten dreißig dieser Liste, beide sind international ausgerichtet. Boers-Li Gallery war anfangs in Caochangdi ansässig und weist deshalb nicht die Gesamtzahl ihrer Ausstellungen auf. Tokyo Gallery gebührt hier darüber hinaus ein Platz, weil sie die erste Galerie im 798 war. So erhalten auch Yan Club Arts Center / Yan Gallery und 798 Space Aufnahme, weil sie als künstler·innenbetriebene Galerien zwei der ersten aktiven Veranstaltungsräume boten.

Außerdem sind aus unterschiedlichen Gründen mit aufgenommen: Ginkgo Space und N3 Contemporary Art sind als kleinere chinesische Galerien aufgrund ihrer jeweils eigenen formalen Ansätze interessant. M WOODS wurde 2014 als eines der ersten Privatmuseen in Beijing eröffnet. Faurschou Foundation Beijing war zunächst als Galerie und ist seit 2011 als Stiftung im 798. Galerie Urs Meile ist seit 2017 im 798, zuvor seit 2006 in Caochangdi. Die beiden letztgenannten sind als internationale Vertreter

[411] PIFO Gallery schaltet beispielweise seit Juli 2020 Werbung in den Galerienlisten von Artforum International (ab Vol. 58, Nr. 10).

wichtig für das Viertel. Paris-Beijing Photo Gallery wurde 2006 gegründet und 2012 geschlossen. Im Gegensatz zu Shanghai gibt es in Beijing kaum reine Fotogalerien, insofern hat die Galerie die Szene in ihrer Zeit geprägt und hier ebenfalls Aufnahme verdient.

Galerien: Register

Im Folgenden werden 25 ausgewählte Galerien vorgestellt. Die Reihenfolge ist alphabetisch. Jeder Galerie steht ein kurzer Stichwortkatalog mit Informationen vorab,[412] auf das ein Kurzprofil folgt. Hier werden neben den Ausstellungsorten insbesondere auch die Galerist·innen vorgestellt. Dazu sind einige Künstler·innen im Portfolio der Galerien wiedergegeben. Galerien sind als Akteurinnen im ständigen Wandel begriffen und Informationen zu ihren Hintergründen und besonders den aktuellen Situationen kaum außerhalb von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln aufgenommen. Häufig wurden die Onlineauftritte der Galerien als Primärquellen hinzugezogen, diese und die gesamte Zusammenstellung hier sind, soweit nicht anders vermerkt, Stand: Mai 2021.

798 Space Gallery | 798 时态空间 (bis 2012)

Weiterer Name	798 Space 时态空间
Eingetragene Firma	北京时态空间文化艺术有限公司[413]
Website	http://798space.com/ (seit 2014 offline)[414]
Adresse	Ceramics 3rd Street 陶瓷三街
Öffnungszeiten	täglich: 10:30–19:30 Uhr
Gründung	2003 im 798, bis 2012
Gründer	Xu Yong 徐勇[415]

[412] Die offiziell im Handelsregister eingetragenen Firmennamen sind auf Chinesisch wiedergegeben. Da mögliche englischsprachige Versionen nicht rechtskräftig und damit nicht relevant sind, wurden sie hier ausgelassen. Vgl. für die Aufnahme der Teilnahmen an Kunstmessen Anhang 7: Kunstmessen in China, Hongkong und Taiwan (Auswahl). Die angegebenen Eintrittspreise sind ein Hinweis auf den Versuch der Regulierung durch die Galerien auf die touristische Öffnung des Viertels. Dies betrifft insbesondere die kleineren Galerien, UCCA und M Woods nehmen von Anfang an Eintritt.
[413] Vgl. 99ysblog 2013.
[414] S. vom 6.2.2014 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20140206162514/http://www.798space.com/index_en.asp.
[415] Vgl. in Kapitel zwei, „Sevenstar Group“, Unterkapitel „Geschichte des Kunstviertels 798“ den Stichpunkt „2002“.

Im August 2002 mietete Xu Yong, Jahrgang 1954 aus Shanghai, als einer der ersten Räume von insgesamt über 4 000m² an. Damals wurden die Räume noch zugeteilt und er nahm, was er bekommen konnte. Es handelte sich um den östlichen Teil der ehemaligen Werkhallen für Keramik. Wegen des 90 Meter hohen Schornsteins[416] wurde der Ort auch Dayaolu 大窑炉, großer Brennofen, genannt,[417] er existiert heute nicht mehr. In den Räumen wurden Ateliers eingerichtet, ein Buchladen und eine Bar sowie die 798 Photo Gallery 百年印象摄影画廊 und das etwas später von Huang Rui 黄锐 eröffnete At Café 爱特咖啡, die beide weiterhin existieren. Vor allem ging es in den Räumen um die 1 200m² große Ausstellungsfläche von 798 Space. Heute befinden sich dort die von der Sevenstar Group betriebenen Galerieräume namens Art Factory 艺术工厂. Ein halbes Jahr verbrachten Xu und sein Team mit Renovierungsarbeiten. Sie achteten darauf, etwa die alten ostdeutschen Industrieanlagen zu erhalten und die bei der Bearbeitung der Wände mit Hochdruckreinigern entdeckten Originalparolen.[418] Am 13.4.2003 wurde die erste Ausstellung eröffnet, initiiert von Huang Rui und Xu Yong unter Beteiligung aller bis dahin vor Ort ansässigen Künstler·innen und eröffneten Veranstaltungsräume: „Reconstruction 798 再造 798“, im 798 Space mit der Ausstellung „回音“, Echo. SARS war kaum vorbei, weshalb keiner damit gerechnet habe, dass so viele Leute kommen würden. Es war das erste große Kunstfest in Beijing, Tausende Besucher kamen. Sowohl von offizieller als auch vonseiten der Medien sei die Stimmung offen gewesen.[419] Man habe damals noch nicht gewusst, wohin das Unterfangen führen würde, aber durch die Erfahrungen international bekannter Kunstviertel bereits eine Ahnung gehabt.[420]

In den ersten Jahren fanden zahlreiche Ausstellungen im 798 Space statt, zumeist kuratiert von heute allseits bekannten Namen (etwa Qiu Zhijie 邱志杰, Feng Boyi 冯博一 und Wu Hung 巫鸿) und mit alsbald international bekannten Künstler·innen (Sui Jianguo 隋建国, Zhang Dali 张大力, Xu Bing 徐冰 usw.). Die Anfangsfinanzierung ermöglichte Xu durch die Hutong-Touren, die er bis dahin betrieben hatte, und durch den Verkauf seiner Fotografien. Zur weiteren Finanzierung öffnete er 798 Space im Laufe

[416] Vgl. Beijing Sevenstar 2017: Kapitel 9, „Teilfabrik 3“.
[417] Die Räume waren unterteilt in Dayaolu Workshop A und B 大窑炉 A / B 车间 (auch: 空间, 生产车间).
[418] Vgl. eeo.com.cn 2007.
[419] Xu Yong spricht diesen Wandel dem Selbstbewusstsein durch den 2001 erhaltenen Zuschlag der Olympischen Spiele für 2008 zu. Xu vermutet, dass sich bestimmt 90% der Menschen aus der zeitgenössischen und auch traditionellen Kunstszene Beijings das Festival angesehen haben. Er spricht von einem großen Ereignis, das zeitgenössische Kunst ins öffentliche Bewusstsein gerückt habe. Außerdem habe der Ort eine Aufbruchsstimmung verheißen, von einer geschichtsträchtigen Industrieanlage in die Gegenwart überführt werden zu können. Gespräch mit Xu Yong, Beijing, 17.3.2019.
[420] Obwohl der Mietvertrag für drei Jahre unterschrieben worden war, habe man damals schon gehofft, den Ort erhalten zu können. Dennoch seien sich die Beteiligten zunächst sicher gewesen, dass der Abriss 2005 kommen würde, ebd.

der Zeit vermehrt für externe Veranstaltungen, insbesondere für die internationale Modeindustrie (etwa Dior), für Produkteinführungen (Sony) und für westliche Kulturinstitutionen (Institut français).[421] Als das Viertel nach der Entscheidung seines Erhalts ab 2006 immer bekannter wurde, stiegen die Mietpreise. Der Konflikt zwischen der Sevenstar Group und Xu Yong eskalierte Ende 2012 anlässlich der Eröffnungsveranstaltung des 5. Filmfestes der Europäischen Union, die im 798 Space stattfinde sollte. Türen seien verriegelt und Mietrückstände beanstandet worden.[422] Der Disput endete mit dem Auszug Xu Yongs. Von 2006 bis 2012 fanden mindestens zwanzig Ausstellungen statt.[423]

Beijing Commune 北京公社

Eingetragene Firma	北京北计京划信息咨询有限责任公司
Website	http://www.beijingcommune.com/
WeChat-ID	beijingcommune
Adresse	Sevenstar Road 七星路
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 10–18 Uhr
Gründung	2004 in Caochangdi, seit 2006 im 798
Gründer	Leng Lin 冷林
Publikationen	gelegentliche Ausstellungskataloge, Werkkatalog 2005–2013[424]
Kunstmessen	international: Taipei Dangdai; China: Beijing Contemporary und CIGE in Beijing, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Art Shenzhen und andere[425]

Leng Lin, Jahrgang 1965 aus Beijing, erhielt 1988 an der Central Academy of Fine Arts (CAFA) seinen Abschluss in Kunstgeschichte. Danach war er Herausgeber der Zeitschrift „Literature and Art Studies 文艺研究“[426] und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Literaturinstitut der Chinese Academy of Social Sciences (中国社会科学院文学研究

[421] Vgl. eeo.com.cn 2007 und s. vom 27.1.2012 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20120127112950/http://www.798space.com/subpage_en.asp?classid=19.
[422] Vgl. 99ysblog 2013, Liu 2012, Art Radar 2012.
[423] Laut der Hauptunterseiten im Internet Archive vom 1.12.2006 (3 Ausstellungen), 13.7.2007 (2 Ausstellungen), 9.4.2008 (5 Ausstellungen), 1.1.2009 (5 Ausstellungen), 8.1.2010 (3 Ausstellungen), 24.7.2010 (1 Ausstellung), 7.10.2013 (1 Ausstellung): https://web.archive.org/web/20131007155600/http://www.798space.com/subpage_en.asp?classid=18.
[424] S. Beijing Commune o. A. [2013].
[425] S. http://www.beijingcommune.com/fair.
[426] Seit 1979 monatlich erscheinende Kunstzeitschrift der Chinese National Academy of Arts (中国艺术研究院) in Beijing, einer staatlichen Kunstakademie, die direkt dem Kulturministerium untersteht, vgl. https://baike.baidu.com/item/文艺研究/10072770?fr=aladdin.

所). Seit 1994 betätigt er sich in der zeitgenössischen Kunst als Kritiker, Kurator und Händler. Besonderes Echo erzielte die von Leng kuratierte Ausstellung „It's Me: An Aspect of Chinese Contemporary Art in the 1990s 是我——90 年代中国现代艺术新趋向“,[427] Ende 1998 im Beijinger Arbeiterkulturpalast (北京劳动人民文化宫) in der Außenanlage der Verbotenen Stadt. Obwohl die Ausstellung am Abend zuvor verboten wurde, bildet sie mit dem gleichnamigen Artikel ein wichtiges Zeugnis zum Verständnis der zeitgenössischen chinesischen Kunst der 1990er Jahre und begründete Lengs Reputation.[428]

2004 gründete Leng Lin die Beijing Commune, die erste Ausstellung fand 2005 in den damaligen Räumen in Caochangdi statt, 2006 zog die Galerie ins 798 an den heutigen Standort.[429] Die knapp 250m^2 große Galerie umfasst zwei Räume, die gelegentlich als ein Raum genutzt werden, bis Ende 2020 fanden insgesamt 75 Ausstellungen statt. Laut Selbstdarstellung anfangs auf Gruppenausstellungen ausgerichtet, um die Zeitumstände zu erkunden, finden inzwischen hauptsächlich Einzelausstellungen zur, wie es heißt, gezielteren Untersuchung statt.[430] Das Programm begann mit etablierten Künstler·innen wie Zhang Xiaogang 张晓刚 und Yin Xiuzhen 尹秀珍[431] und richtete sich im Laufe der Zeit vermehrt auf junge Künstler·innen wie Wang Guangle 王光乐 und Liang Shuo 梁硕.[432] Bevor Leng 2008 Direktor der (siehe:) Pace Beijing wurde, zeigte er in der Beijing Commune unter anderem Yin Xiuzhen und Song Dong. Aber auch später zeigte er zunächst dort etwa 2010 Xiao Yu 萧昱, den er ab 2014 mit in die Pace Beijing übernahm.

Boers-Li Gallery 博而励画廊 (seit 2020: Spurs Gallery 马刺画廊)

Kurzname	Boers-Li 博而励 (bis 2020)
Eingetragene Firma	北京优艾思画廊有限公司, seit 2020: 北京磐基恒瑞文化有限公司

[427] S. Leng 2009 [1998], Leng 2018; vgl. Koch 2016: 364–367.
[428] Diese Ausstellung wurde unter anderem erneut 2016 prominent aufgegriffen in der Ausstellung „An Exhibition about Exhibitions: Displaying Experimental Art in the 1990s 关于展览的展览：90 年代的实验艺术展示“, kuratiert von Wu Hung 巫鸿, 26.6.–31.10.2016, im Beijing OCAT Research Center, s. Wu 2016: 95–142. Diese basiert wiederum auf der von Wu in Chicago kuratierten Ausstellung „Canceled: Exhibiting Experimental Art in China“, 19.11.2000–7.1.2001, im David and Alfred Smart Museum of Art, s. Wu 2000.
[429] S. http://www.beijingcommune.com/about.
[430] Ebd.
[431] Dazu: Yue Minjun 岳敏君, Song Dong 宋冬, Hong Hao 洪浩, Liu Jianhua 刘建华 und andere.
[432] Dazu: Fan Shuru 范叔如, Hu Xiaoyuan 胡晓媛, Liang Yuanwei 梁远苇, Lu Yang 陆扬, Ma Qiusha 马秋莎, Shang Yixin 尚一心, Song Ta 宋拓, Xie Molin 谢墨凛, Yang Xinguang 杨心广, Yu Ji 于吉, Zhao Yao 赵要 und andere.

Websites	https://boersligallery.com/ (seit 2020 offline),[433] http://spursgallery.com
WeChat-ID	Boersligallery (geschlossen), SPURSGallery (Beiträge seit November 2019)
Adresse	797 Road D06 | 797 路 D06
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 11–18 Uhr
Gründung	gegründet 2005 zunächst als Universal Studio-Beijing | U 空间 in Caochangdi (Architektur: Zhu Pei 朱锫), 2006 Umbenennung in Boers-Li Gallery, 2010 Umzug ins 798, 2017 Umzug innerhalb des 798, 2020 Umbenennung in SPURS Gallery[434]
Gründer	Waling Boers[435] und Pi Li 皮力[436], 2012 Austritt von Pi Li, 2016 wird Jia Wei 贾伟[437] Partnerin, 2019 Austritt von Waling Boers, 2020 wird Sherry Lai 来梦馨[438] Partnerin
Weitere Niederlassungen	New York (2017–2019)
Hauptsitz	Beijing
Kunstmessen	international: Art Basel (Basel, Miami und Hongkong), Frieze (New York und Masters in London), Taipei Dangdai; China: Beijing Contemporary und CIGE in Beijing,

[433] S. vom 23.1.2020 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20200123140309if_/http://www.boersligallery.com/undefined/Gallery.

[434] S. https://mp.weixin.qq.com/s/zDdrbzqZuoW9ApWC2Hq6TQ.

[435] Waling Boers, chinesischer Name: Bao Wenlin 包文麟, Jahrgang 1954 aus Naaldwijk, Niederlande, studierte Soziologie und Kunstgeschichte an der Universität von Amsterdam. Als Kurator gründete er das gemeinnützige Büro Friedrich in Berlin-Mitte (1997–2006, 1998 registriert als eingetragener Verein, http://www.buerofriedrich.de/, Stand: 30.11.2018, s. vom 29.8.2019 im Internet Archive, https://web.archive.org/web/20190829155354/http://www.buerofriedrich.de/, Stand: 4.5.2021), wodurch seine Kontakte zu chinesischen Künstler·innen entstanden, vgl. Boers 2006.

[436] Pi Li, Jahrgang 1974 aus Wuhan, Sohn eines Professors für Kunstgeschichte, promovierte 2009 bei Wang Hongjian 王宏建 in Kunstgeschichte an der CAFA (ebd. BA 1996, MA 2000, seit 2001 unterrichtet Pi im Department of Art Administration). Als Kritiker in den 1990ern heute hochpreisiger Künstler·innen, kuratiert Li seit 2000 nationale und internationale Ausstellungen (etwa als Assistenzkurator für Fan Di'an 范迪安 im Centre Pompidou in Paris 2003 „Alors, La Chine", s. https://www.centrepompidou.fr/media/document/31/74/3174185e5db26142e38d1d165071d2a0/normal.pdf, Stand: 30.11.2018). Dazu publiziert er Aufsätze und Monographien (etwa Pi 2001), s. CAFA Art Info, vom 8.10.2011, http://www.cafa.com.cn/en/figures/historians/details/8110420. 2012 trat Pi Li aus der Galerie aus und wurde Kurator für chinesische Gegenwartskunst im M+, dem Museum für visuelle Kultur im West Kowloon Cultural District von Hongkong, das einen Großteil der chinesischen Kunstsammlung von Uli Sigg beherbergt, eröffnet im November 2021.

[437] Jia Wei absolvierte das Terry College of Business der University of Georgia. Von 2006 war sie verantwortlich für die chinesische Sammlung zeitgenössischer Kunst und den Kulturaustausch der britischen Red Mansion Foundation 红楼基金会 in Beijing und von 2009 bis 2015 Leiterin der Kunstabteilung von Beijing Poly Auction (北京保利国际拍卖现当代艺术部总经理), s. Yang 2016 und Zheng 2012.

[438] Sherry Lai wuchs in Kanada auf, erhielt ihren BA in Wirtschaftswissenschaften an der Boston University, Questrom School of Business, und ihren MFA an der Parsons the New School. Sie ist Mitglied des Guggenheim YCC Collection Committee in New York und Gründungsmitglied von UCCA Young Associates in Beijing. Laut Yu 2020 kam sie 2016 als Direktorin zu Boers-Li.

	ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Guangzhou Contemporary, Nanjing Art Fair, Art Shenzhen und andere[439]
Publikationen	knapp siebzig[440]

2005 gründeten der niederländische Kurator Waling Boers und der chinesische Kurator Pi Li das Universal Studio-Beijing als gemeinnützigen Kunstraum in Caochangdi.[441] Der institutionelle Anspruch konnte den finanziellen Notwendigkeiten nicht standhalten, und so wurden sie 2006 kommerziell und nannten sich fortan Boers-Li Gallery. 2010 erfolgte der Umzug ins 798. Mit dem Austritt aus der Galerie von Pi Li war Waling Boers von 2012 alleiniger Inhaber der Galerie. Als Partnerin kam 2016 Jia Wei dazu. Im Herbst 2017 erfolgte die Eröffnung der Niederlassung in New York, die 2019 nach insgesamt zehn Ausstellungen wieder aufgegeben wurde. Ebenfalls 2017 erfolgte der Umbau des neuen Raumes inklusive Café der Galerie, die danach auf 400m^2 auf zwei Stockwerken jährlich sechs bis acht Ausstellungen zeigte. In der Zeit im 798 seit 2010 waren es bis Ende 2020 insgesamt gut siebzig Ausstellungen.[442] 2019 verließ Boers die Galerie, und mit der neuen Partnerschaft von Sherry Lai und dem Namenswechsel im März 2020 wurden S.Lab und im Caféraum Room 6x8 als unabhängige Projekträume eingerichtet.[443]

Das Künstler·innenportfolio wurde mit den Partner·innen- und den Namenswechseln großteils weitergeführt. Es reicht von Vertreter·innen der späten 1970er Jahre der No Name Group 无名画会 bis zu jüngeren Künstler·innen der Post-1980er Generation, von Zhang Peili 张培力, Huang Rui 黄锐 und Xing Danwei 邢丹文 bis Guo Haiqiang 郭海强 und Ye Linghan 叶凌瀚. Auf deutscher Seite werden André Butzer und Anselm Reyle präsentiert.[444]

Faurschou Foundation 林冠艺术基金会

Kurzname	Faurschou 林冠基金会
Eingetragene Firma	林冠（北京）商业有限公司

[439] S. http://spursgallery.com/zh/Fairs.
[440] S. http://spursgallery.com/en/Publications.
[441] Erste Gruppenausstellung mit Vorträgen, Diskussionen und Filmvorführungen: „Open Up – a New Space for Art 开放：一个全新的艺术空间“, 25.11.–16.12.2005, s. http://www.boersligallery.com/news/open-up-a-new-space-for-art/, Stand: 30.11.2018, nicht mehr auf der Website von Spurs Gallery aufgenommen, s. vom 11.6.2019 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20190611195514/http://www.boersligallery.com/news/open-up-a-new-space-for-art/.
[442] S. http://spursgallery.com/en/Exhibitions.
[443] Vgl. http://spursgallery.com/en/S.LAB und http://spursgallery.com/en/ROOM6x8.
[444] S. http://spursgallery.com/en/Artists.

Website	https://www.faurschou.com/
WeChat-ID	faurschoubeijing
Adresse	Originality Square 创意广场
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr
Gründung	gegründet 1986 als Galleri Faurschou in Kopenhagen (bis 2011), 2007 mit der Dependenz Gallery Faurschou 林冠画廊 in Beijing im 798, 2011 Umwandlung in eine Privatstiftung
Gründer·innen	Jens Faurschou[445] und Luise Faurschou[446] (bis 2014)
Direktor	Kristian Eley
Weitere Niederlassungen	Kopenhagen und New York (seit 2019, in Greenpoint, Brooklyn)
Hauptsitz	Kopenhagen
Publikationen	11[447]

Jens Faurschou (sprich: Farsku) kam nach zwanzigjährigem Galeriegeschäft erstmals 2006 nach China und eröffnete 2007 die Gallery Faurschou in Beijing im 798. Mit der Eröffnungsausstellung „Robert Rauschenberg: Three Decades“[448] brachte er Rauschenberg (1925–2008) im November 2007 auf seine letzte Reise nach Beijing. Faurschous Anliegen war es zunächst, gewichtige westliche Künstler·innen in China zu zeigen. Wie für Urs Meile (siehe: Galerie Urs Meile), so war auch für Faurschou Ai Weiwei 艾未未 ein wichtiger Einstieg in chinesische Künstler·innenkreise – zehn Jahre

[445] Jens Faurschou, Jahrgang 1960 aus Funen, Dänemark, studierte BWL an der Copenhagen Business School. Nach einem Studentenjob in einer Kunstbibliothek (s. Dickie 2015) eröffnete er noch als Student 1986 mit seiner späteren Frau die Galleri Faurschou. Faurschou ist Mitbegründer der dänischen Produktionsfirma Khora Contemporary für Virtual Reality-Kunst (http://khoracontemporary.com/about/) und Mitbegründer des Kunstzentrums Copenhagen Contemporary (CC, http://cphco.org/en/about/cc/), s. https://www.private-museum-conference.com/portfolio_page/jens-faurschou/, Stand: 4.12.2018. Dazu kommen etliche andere Projekte, so zeigt die Faurschou Foundation seit 2015 in der St. Giorgio Cini Foundation in Venedig ein Parallelprogram zur Biennale in Venedig.

[446] Luise Faurschou, Jahrgang 1965 aus Næstved, Dänemark, studierte Kulturwissenschaften. Seit ihrer Scheidung und dem Ausstieg aus der Faurschou Foundation 2014 ist sie unabhängige Kunsthändlerin und Kuratorin. Seit 2015 managt sie die Faurschou Art Resources, s. http://www.faurschou-art-resources.com/about.html. Faurschou ist Gründungsdirektorin von ART 2030, einer gemeinnützigen Organisation, die Kunstprojekte auf die Ziele der United Nations 2030 Agenda für nachhaltige Entwicklung ausrichtet, s. http://www.art2030.org/about.

[447] Darunter sind drei Publikationen über Robert Rauschenberg sowie weitere über Cai Guo-Qiang 蔡国强, Ai Weiwei 艾未未 und Liu Xiaodong 刘小东, s. https://faurschouartbooks.com/.

[448] „罗伯特·劳森伯格：三十年”, 24.11.2007–2.2.2008, s. https://www.faurschou-art-resources.com/robert-rauschenberg-three-decades.html, Stand: 4.12.2018. Rauschenberg kam erstmals 1982 nach China, er zeigte seine erste Show 1985 in Beijing im NAMoC (damals National Art Gallery) und hatte damit weitreichenden Einfluss auf die „’85 New Wave“-Bewegung. 2016 lief dann die Retrospektive „Rauschenberg in China“ im UCCA, s. http://ucca.org.cn/en/exhibition/robert-rauschenberg-2/.

später nun allerdings unter anderen Marktbedingungen.[449] Daraufhin liefen Ausstellungen mit Ai Weiwei, Liu Wei 刘韡, Zhang Huan 张洹 und anderen renommierten chinesischen Künstler·innen in Beijing und Kopenhagen. 2011 entschieden die Faurschous, ihre Galerien in eine private Kunstinstitution mit eigener Sammlung von Gegenwartskunst umzuwandeln.

Im 798 liefen auf einer Ausstellungsfläche von 1 000m²[450] von November 2007 bis August 2011 insgesamt 10 Ausstellungen der Gallery Faurschou.[451] Von Oktober 2011 bis Oktober 2019 liefen insgesamt 17 Ausstellungen der Stiftung.[452] Das Kooperationsportfolio umfasst etwa: Louise Bourgeois, Zeng Fanzhi 曾梵志, Yoko Ono und Peter Doig.[453]

Galerie Urs Meile 麦勒画廊

Eingetragene Firma	北京麦勒艺术资讯有限公司
Website	https://galerieursmeile.com/
WeChat-ID	MeileBJ
Adresse	798 East Street D10 | 798 东街 D10
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 11–18:30 Uhr
Gründung	gegründet 1992 in Luzern, 2006 in Caochangdi,[454] im Mai 2017 Umzug ins 798 (Architektur: Mitsunori Sano)
Gründer	Urs Meile,[455] sein Sohn René Meile[456] ist für das Asiengeschäft zuständig
Direktorin Beijing	Zhao Mengzhuo 赵梦卓
Weitere Niederlassungen	Luzern
Hauptsitz	Luzern

[449] In Dickie 2015 heißt es: Nachdem Ai die Show von Rauschenberg in der Gallery Faurschou im 798 gesehen hatte, war er einverstanden, selbst auszustellen, die Frage lautete jetzt: „‘So how much commission do you take?’“
[450] S. http://exhibit.artron.net/agency/index/ORG11711/2.
[451] S. https://www.faurschou-art-resources.com/history.html, Stand: 4.12.2018.
[452] 2020 lief keine, 2021 eine weitere Ausstellung, s. http://www.faurschou.com/beijing/past-exhibitions/. Das Space wurde Ende 2021 geschlossen, temporär aufgrund von Umbaumaßnahmen, heißt es, s. https://www.faurschou.com/locations/, 19.7.2022.
[453] S. http://www.faurschou.com/cn/collaborating-artists/.
[454] Die Eröffnungsausstellung war von Xia Xiaowan 夏小万: „Painting From The Inside 在画里“, 9.9.–14.10.2006.
[455] Urs Meile, Jahrgang 1954 aus Luzern, ist Sohn eines Kunstsammlers und -händlers. Meile absolvierte eine Lehre als Hochbauzeichner, arbeitete darauf vier Jahre als Auktionator, dann in der Inventur am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaften und als Papierrestaurator am Kunstmuseum Basel. Ende der 1970er eröffnete er sein eigenes Atelier und begann, dort erste Ausstellungen auszurichten, bevor er schließlich 1992 seine Galerie in Luzern eröffnete, nach Gut 2017.
[456] René Meile machte seinen BBA an der Universität Zürich und studierte Chinesisch in Beijing. Seit 2009 arbeitet er in der Galerie Urs Meile und ist seit 2012 stellvertretender Direktor.

Kunstmessen	international: Art Basel (Basel, Miami und Hongkong), Art Taipei; China: Beijing Contemporary und CIGE in Beijing, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Art Chengdu und andere[457]
Publikationen	81 Künstler·innenkataloge und 9 Galeriekataloge[458]

Der Beginn von Urs Meile in China fällt mit Mitte der 1990er Jahre in die Zeit der Entdeckung der chinesischen Kunstszene durch den Westen. Auf Einladung von Uli Sigg, dem damaligen Botschafter der Schweiz in Beijing (1995–1998), besuchte Meile erstmals 1995 China und reiste mit Sigg über zwei Jahre hinweg immer wieder durch das Land.[459] Besonders die Begegnung mit Ai Weiwei 艾未未 1997 war ausschlaggebend. 2000 öffnete er ein Büro in Beijing und wurde 2003 die offizielle Partnergalerie von China Art Archives and Warehouse | CAAW 艺术文化仓库.[460] 2005 begann er nach Entwürfen von Ai Weiwei in Caochangdi zu bauen und eröffnete 2006 seine Galerie in Beijing. Die Künstler·innenresidenz befindet sich weiterhin in Caochangdi, kann allerdings nur noch im Sommer genutzt werden. Auf den Winter Ende 2016 zugehend wurde dort die Heizung abgestellt und Meile entschied sich für einen Umzug in das in der Zwischenzeit als gesichert geltende 798. Von insgesamt über 1 500m^2 Grundfläche mit 900m^2 Gebäudefläche mit drei großen Ausstellungsräumen in Caochangdi bezog die Galerie das ehemalige Lagerhaus in der Verbindungsstraße zwischen 798 Road und 797 Road mit 520m^2 Gebäude- und 300m^2 Ausstellungsfläche.

Von Mai 2017 bis Ende 2020 liefen insgesamt 16 Ausstellungen im 798. Die Galerie repräsentiert etablierte Künstler·innen wie Ai Weiwei, Qiu Shihua 邱世华, Wang Xingwei 王兴伟 und Tobias Rehberger und junge Künstler·innen wie Cheng Ran 程然, Cao Yu 曹雨 und Rebekka Steiger.[461]

Galleria Continua 常青画廊

Eingetragene Firma	北京常青画廊有限公司

[457] S. https://www.galerieursmeile.com/art-fairs/past.
[458] S. https://galerieursmeile.com/publications.html, Stand: 28.11.2018.
[459] Vgl. Jocks 2008b: 97.
[460] „Nach [Hans van] Dijks frühem Tod 2002 führte Ai Weiwei das China Arts Archive and Warehouse [sic] (CAAW) weiter. Es war 1999 aus einer Fusion von Van Dijks erstem Beratungsbüro, der New Amsterdam Art Consultancy, mit Ais Unternehmungen und denen des belgischen Sammlers Frank Uytterhaegen (1954–2011) entstanden. Nach der Jahrtausendwende wurde dann die Urs Meile Galerie [sic] zur offiziellen Partnergalerie des CAAW gemacht.“, Koch 2016: 332, Fußnote 112. Die Website www.archivesandwarehouse.com wird nicht mehr betrieben, Stand: 28.11.2018.
[461] S. https://www.galerieursmeile.com/artists.

Website	https://www.galleriacontinua.com/[462]
WeChat-ID	continua2005
Adresse	797 Road, Nr. 8503 | 797 路 8503 号
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 11–18 Uhr
Gründung	gegründet 1990 in San Gimignano (Toskana, Italien), 2004 im 798[463]
Gründer und Direktoren	Mario Cristiani (Partner), Lorenzo Fiaschi und Maurizio Rigillo (Direktoren und Partner)
Weitere Niederlassungen	San Gimignano, Les Moulins (Paris, seit 2007), Havanna (seit 2015), Rom, São Paolo und Paris (alle drei seit 2020)
Hauptsitz	San Gimignano
Kunstmessen	vertreten auf allen großen internationalen und chinesischen Messen[464]
Publikationen	32 insgesamt gelistet[465]

Das Interesse an China, so heißt es in der Selbstdarstellung von Galerieseite aus, sei durch die Freundschaften mit dem bildenden Künstler Chen Zhen 陈箴 und dem Schauspieler Xu Min 徐敏 entstanden.[466] Anfänglich sei das Ziel gewesen, die Mitte der 2000er Jahre noch wenig vertretene internationale Gegenwartskunst in China zu zeigen. Im Laufe der Jahre kam es zu vermehrtem gegenseitigen Austausch. Die Galerieräume von Continua sind alle in alten Gebäudekomplexen angesiedelt.[467] Die Ausstellungen im 798 werden meist speziell für den Raum konzipiert – auf einer Fläche von 1 000m^2 mit 13m Deckenhöhe des Hauptraumes. Die beiden oberen Stockwerke befinden sich im hinteren Bereich und sind in die Haupthalle hinein offen. Die jeweiligen Künstler·innen würden sich durch das Gebäude mit der Situation in Beijing ausei-

[462] Beijing unter https://www.galleriacontinua.com/exhibitions-list-pictures?stato=current&sede=beijing.
[463] Die Eröffnungsausstellung fand im Mai 2005 mit 16 internationalen Künstler·innen statt, online nur erwähnt unter https://www.galleriacontinua.com/about/beijing/history. Die erste online aufgenommene Ausstellung ist Chen Zhen 陈箴: „Transexpériences 融超经验“, 24.9.–24.12.2005, s. https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/transexperiences-167.
[464] Online jeweils nur die aktuellen Teilnahmen, s. https://www.galleriacontinua.com/virtual-artfair-list-pictures/current.
[465] Online 2003–2019, Chen Zhen ist hier besonders präsent, s. https://www.galleriacontinua.com/publications. Dazu kommen die gelegentlichen zweisprachigen Ausstellungsbroschüren.
[466] S. https://www.galleriacontinua.com/about/beijing/history.
[467] In Havanna befindet sich die Galerie in einem ehemaligen Kino aus den 1950er Jahren in der dortigen Chinatown. In Italien sind sie in einer toskanischen Kleinstadt ebenfalls in einem ehemaligen Kino ansässig, in Frankreich in einem ländlichen Vorort von Paris in einer Papierfabrik aus dem 18. Jahrhundert. Den Galeristen scheint stets das Pendeln zwischen Stadt und Land und eine Einwirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart wichtig. Die 2020 neu eröffneten Räume befinden sich in Rom im St Regis Hotel, in São Paolo in der Sportarena Pacaembu und in Paris im Zentrum in einem Apartmentkomplex, s. https://www.galleriacontinua.com/about.

nandersetzen und den Besucher·innen einen anderen Kulturraum eröffnen.[468] Bis Ende 2020 liefen insgesamt 38 Ausstellungen.[469]

Die Finanzierung läuft neben den Messeteilnahmen über öffentliche Gelder. In einem Interview erklärte Cristiani: „[We] Get public administration to mediate the market through no-profit solutions to create a guaranteed public space. We need to find this synergy between public and private, encourage the production and donation of public artworks“, „The possibility for art is to make politics.“[470]

Gallery Yang 杨画廊 (bis 2018)[471]

Eingetragene Firma	北京杨艾特画廊有限责任公司
Website	http://www.galleryyang.com/[472]
WeChat-ID	Galleryyang
Adresse	798 Middle 2nd Street D08 | 798 中二街 D08
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10:30–18 Uhr
Eintritt	10 RMB
Gründung	gegründet 2010 im Taikooli in Sanlitun, Beijing, 2012 Umzug ins 798, Originality Square 创意广场,[473] im Sommer 2016 Umzug innerhalb vom 798, 2018 erneuter Plan eines Umzuges ohne bisherige Umsetzung[474]
Gründerin	Yang Yang 杨洋
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong; China: Beijing Contemporary und CIGE in Beijing, ART021 in Shanghai[475]
Publikationen	3[476]

[468] S. https://www.galleriacontinua.com/about/beijing/history.
[469] Von: Antony Gormley, Kader Attia, Moataz Nasr, Nedko Solkov, Kendell Geers, Kiwon Park, Michelangelo Pistoletto und vielen mehr. Zu den nationalen Künstler·innen gehören: Chen Zhen, Cai Guo-Qiang 蔡国强, Gu Dexin 顾德新, Ai Weiwei 艾未未, Zhuang Huan 庄辉, Qiu Zhijie 邱志杰, Sun Yuan und Peng Yu 孙原&彭禹, s. https://www.galleriacontinua.com/artists.
[470] S. Abbiatici 2016.
[471] Nicht zu verwechseln mit Yang Gallery 杨·国际艺术中心 im Durchgang der Ceramics 3rd Street 陶瓷三街.
[472] Die Website wurde Ende April 2021 vom Netz genommen, s. vom 9.6.2020 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20200609170043/http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Home/Index. Das WeChat-Konto ist weiterhin online, aber ohne Aktualisierung seit 2018.
[473] Auf Artron.net 2018 gar mit genauen Daten: 6.11.2010–18.5.2012 auf 500m² im Taikooli in Sanlitun, dann am Originality Square 19.5.2012–31.3.2016 auf 800m².
[474] Auf der Galerieseite stand seit 2018 die Ankündigung der Suche nach neuen Räumlichkeiten, s. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/News?type=05d9f655-e281-d1aa-ca9e-3ddf9926ebd4, Stand: 15.4.2021, die letzte Ausstellung fand im Mai 2018 statt.
[475] S. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Exhibition?type=E004, Stand: 26.11.2018.
[476] Alle drei von 2016, s. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Publication.

Yang Yang ist studierte Informatikerin. Da sie Verwandtschaft in Bangkok hatte, ging sie 2003 zur Arbeitssuche nach Thailand und kümmerte sich dort bei (siehe:) Tang Contemporary zunächst um die Buchhaltung, während sie die Szene kennenlernte und sich mit Kunst auseinanderzusetzen begann. 2006 brachte sie Tang mit nach Beijing und studierte 2008 in der CAFA Kunstmanagement,[477] bevor sie 2010 ihre eigene Galerie öffnete und 2012 ins 798 umzog. Von Anfang an war sie auf aufstrebende Künstler·innenpositionen (新兴艺术家) ausgerichtet, häufig mit experimentellen Installationen.

Seit 2016 findet sich Gallery Yang auf knapp 1 000m^2.[478] Der weiße Innenhof, der für Außeninstallationen genutzt wird, führt hinten in einen weiteren schmalen Durchgangsraum. Das Café Yang 杨咖啡 im hinteren Teil der Ausstellungsfläche wurde nur ein Jahr als Café genutzt und danach als zusätzliche Ausstellungsfläche. Von 2012 bis Mai 2018 liefen insgesamt 42 Gruppen- und Einzelausstellungen sowie vier Projekte im 798,[479] die Yang Yang häufig mit bekannten Kurator·innen zusammen ausführte. Hervorzuheben ist die letzte Ausstellung der Galerie, von Zhang Yue 张玥: „If I Could 山鹰之歌“, kuratiert von Cui Cancan 崔灿灿, 23.3.–13.5.2018. Die explizit politische Kunst Zhang Yues begann in dieser Ausstellung im ersten Raum mit Infografiken über Waffen, Waffengebrauch und Schießwettbewerbe in China. Daraufhin ging es hauptsächlich um Rebell·innen und ihre Aktionen von 2015 in Kokang, Myanmar. Stets wurden dabei Parallelen zu China gezogen, es ging also eindeutig um politischen Aktivismus.[480]

---

[477] S. Art China o. A.

[478] Erste Ausstellung in den neuen Räumen war die Gruppenausstellung „Inner Universe 内宇宙“, 21.8.–1.9.2016, http://www.galleryyang.com/Portal/en-US/Exhibition/Detail/36da8fa6-3593-ddfd-767a-c934e0f2b74a, Stand: 15.4.2021. Die Liste der dort präsentierten Künstler·innen kann als repräsentativ für das Portfolio der Galerie gelten: aaajiao 徐文恺, Ding Shiwei 丁世伟, Dong Dawei 董大为, Fan Xi 范西, Gao Ruyun 高入云, Kong Lingnan 孔令楠, Li Binyuan 厉槟源, Lin Ke 林科, Lu Yang 陆杨, Sun Yan 孙研, UFO+Feng Hao | UFO+冯昊, Wen Ling 温凌, Yan Bing 闫冰, Zeng Hong 曾宏, Zhan Chong 詹翀, Zhang Yongji 张永基, Zhang Xinjun 张新军, Zheng Jiang 郑江.

[479] S. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Exhibition, Stand: 15.4.2021.

[480] Diese Ausstellung eröffnete 2018 zum zweiten Gallery Weekend Beijing 画廊周北京 im 798, einer vom 798 Verwaltungskomitee (管委会) organisierten Veranstaltung. Die Ausstellung wurde nicht nur nicht geschlossen, sondern erhielt die Auszeichnung „The Best Gallery Exhibition 2018 画廊周北京最佳展览奖“ (s. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/News, dort weiter unter „News: Zhang Yue 新闻：张玥“). Gallery Yang scheint in guter Verbindung zum Management der Sevenstar Group gestanden zu haben. So wird einer der Direktoren der Sevenstar Group, Wang Yanling, in der Galerieankündigung dem Sprachduktus von Sevenstar folgend als „the Founder of 798 Art District | 798 艺术区创始人“ erwähnt (s. ebd., dort weiter unter „Artron Roundtable 雅昌圆桌“). S. zur Ausstellung http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Exhibition/Detail/70004e6b-bd37-a2a9-4a9a-39b83ffa66cb, alle Stand: 15.4.2021, sowie ausführlich auf WeChat unter https://mp.weixin.qq.com/s/rn3O7Req0Mi0vgzHRCBPiw.

Ginkgo Space 今格空间

Eingetragene Firma	北京美藏文化艺术有限公司[481]
Website	http://www.ginkgospace.cn/
WeChat-ID	ginkgospace
Adresse	Sevenstar Road Building 65 七星路 65 幢
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 11–18 Uhr
Gründung	gegründet 2014 am Westtor vom Arbeiterstadion im Zentrum von Beijing,[482] im Oktober 2016 Umzug ins 798
Gründer	Jiang Wei 蒋伟
Kunstmessen	international: Asia Now Paris Asian Art Fair, Art Taipei; China: Art Beijing, ART021 in Shanghai, Art Shenzhen[483]
Publikationen	12[484]

Jiang Wei war zunächst im Finanzsektor tätig. Bis zur Eröffnung seiner Galerie war er Direktor der Artron Art Group 雅昌文化集团 sowie Vizepräsident und Manager von artron.net 雅昌艺术网.[485] Mit dem Ausstellungskonzept der ehrgeizigen Eröffnungsausstellung von Ginkgo Space im April 2015 habe man den kunstgeschichtlichen Rückgriff auf die westliche Moderne formal und inhaltlich entleeren wollen. Man habe die Form ohne bestimmte objekthafte oder ikonografische Zuordnung neu erfahrbar werden lassen wollen. Es sei, wie Jiang Wei es ausdrückt, um die Hinterfragung der eigenen Arroganz gegangen, um die künstlerische Orientierung zwischen Zeit und Raum. In den folgenden Einzelausstellungen sollten diese Themenkomplexe erweitert werden.[486] Darauf zeigt Jiang gelegentlich Gruppenausstellungen, und bislang lief

[481] Dieser Name ist auf dem WeChat-Konto angegeben, auf Baike auch: 北京今格空间文化艺术有限公司（曾用名：北京君卓观湖商务会所管理有限公司）, ebenfalls dort sind als Grundkapital (注册资本) 10 Millionen RMB angegeben, s. https://baike.baidu.com/item/北京今格空间文化艺术有限公司/21461185?fr=aladdin, Stand: 6.12.2018.

[482] Als 今格艺术中心, Adresse: 北京市东城区新中街 40 号（工人体育馆西门，近亚洲大酒店） auf knapp 1 300m², s. http://www.shuhuarencai.com/agency_1007.html, Stand: 6.12.2018.

[483] S. http://www.ginkgospace.cn/expo.

[484] S. http://www.ginkgospace.cn/album.

[485] S. http://void2015.com/Jiang-Wei und Zhang und Li 2008. Außerdem soll Jiang 15-prozentiger Anteilseigner der 2013 gegründeten Beijinger Auktionsfirma 北京美藏国际拍卖有限公司 sein, s. https://aiqicha.baidu.com/company_detail_30424977573165. Jiangs Frau Bai Jing 白晶 ist Chefredakteurin der von der Sevenstar Group herausgegebenen Kunstzeitschrift *Yishu hui* 艺术汇, vgl. Kapitel vier.

[486] Die Eröffnungsausstellung der Galerie am Arbeiterstadion fand im April 2015 mit 25 nationalen und internationalen Künstler·innen, einem dreiköpfigen Kuratorenteam und mit akademischer Beratung statt: „Void: There's Nothing More Left, But a Little Trace From Human Beings 虚空：禅意之维“, 25.4.–27.5.2015. S. http://void2015.com/, http://www.ginkgospace.cn/Exhibit/detail/159 und http://collection.sina.com.cn/cjrw/2015-11-26/doc-ifxmazmz8878700.shtml.

eine Show mit einer internationalen Künstlerin.[487] Der Fokus der Galerie richtet sich hauptsächlich auf lokale, häufig in den 1970er Jahren geborene Künstler·innen.[488] Vielfach handelt es sich dabei um abstrakte Ansätze. Bereits nach sechs Ausstellungen erfolgte der Umzug 2016 ins 798, da, so Jiang, die Galerie hier im Zentrum der Kunstszene Chinas sei.[489] Bis Ende 2020 liefen insgesamt 31 Ausstellungen, 25 im 798.[490] Das Künstler·innenportfolio umfasst unter anderen Zhang Fan 张帆, Chen Yufan 陈彧凡 und Chen Ruobing 陈若冰.[491]

Hadrien de Montferrand Gallery 和维画廊

Kurzname	HdM Gallery 和维画廊
Eingetragene Firma	杭州汉的门文化创意有限公司
Website	https://hdmgallery.com/
WeChat-ID	hdmgallery
Adresse	Sevenstar East Street 七星东街
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 11–18 Uhr
Gründung	2009 im 798
Gründer	Hadrien de Montferrand[492] und Laurent Dassault,[493] seit

[487] Antonia Low: „Rooms in Chapters 空间章回体“, 16.3.–16.4.2017, s. http://www.ginkgospace.cn/Exhibit/detail/146.
[488] S. Interview mit Jiang Wei in Pei 2018b.
[489] S. Pei 2018b („798 这个地方集聚了北京几乎 90%以上的主要的画廊。这个特点在今天不要说中国其他城市，大概在全世界的其他城市都很难有一个地区集聚了本地 90%以上重要画廊的区域，我觉得这是非常重要的一个特点。这是别的城市不可模仿的一个部分。“).
[490] S. http://www.ginkgospace.cn/exhibit.
[491] S. http://www.ginkgospace.cn/artist.
[492] Hadrien de Montferrand, Jahrgang 1976, stammt aus einer französischen Diplomat·innenfamilie, er studierte Kunstgeschichte und BWL an der Sorbonne in Paris. Von 2000 arbeitete er zwei Jahre für Unilever in China und anschließend in Paris als Marketing Direktor des französischen Auktionshauses Artcurial. Er sollte eine Zweigstelle des Auktionshauses nach Shanghai bringen, was allerdings scheiterte. 2008 war er für das UCCA tätig, bevor er 2009 seine Galerie im 798 zusammen mit Laurent Dassault eröffnete. Die HdM Gallery gilt seitdem als Geschäftsadresse in China für das Auktionshaus Artcurial, s. Lankarani 2009 und https://www.artcurial.com/en/artcurial-worlwide.
[493] Laurent Dassault, Jahrgang 1953 aus Neuilly-sur-Seine, einem Vorort im Westen von Paris, ist der Sohn von Serge Dassault (1925–2018), dem Politiker und Familienunternehmer des Rüstungs- und Medienkonglomerats Groupe Dassault. Laurent Dassault studierte Wirtschaftsrecht an der Universität Panthéon-Assas in Paris und an der ESLSCA Business School in Paris. Nach seiner Zeit als Reserveoffizier in der französischen Luftwaffe bis 1986 und dann im Bankwesen bis 1990, war er im Familienunternehmen für Weinbau und Kunst tätig. Er hat dort verschiedene Inhaber- und Aufsichtsratspositionen inne und ist seit 2018 Vizepräsident der Groupe Dassault. Außerdem ist er im Vorstand des Pariser Auktionshauses Artcurial, wiederum einer Tochterfirma der Groupe Dassault mit Hauptsitz im Hôtel Marcel Dassault in Paris. Darüber hinaus ist er Anteilseigner von Arquana, eines 2006 gegründeten Auktionshauses für Rennpferde, er ist (als „administrateur“) bei den Freunden des Centre Pompidou in Paris tätig und vieles mehr. Er versteht sich selbst als Mäzen und Kunstsammler, s. vom 24.2.2020 im Internet Archive: http://web.archive.org/web/20200224221724/http://www.laurent-dassault.com/biography-_r_27.html. Mehr zu Dassaults Geschäftstüchtigkeit auch in Lankarani 2009.

	2012 ist Olivier Hervet[494] Partner und Mitbegründer der Niederlassung in Hangzhou
Weitere Niederlassungen	Hangzhou (November 2013–2018)[495] und London (seit Sommer 2018)
Hauptsitz	Beijing
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong, Art Brussels, Photo London, Expo Chicago, Asia Now (Paris); China: Jingart in Beijing, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Art Shenzhen, Nanjing Art Fair und andere[496]

Die Galerie eröffnete 2009 im 798 mit einem Fokus auf Papierarbeiten zeitgenössischer chinesischer Künstler·innen, etwa von Yue Minjun 岳敏君. Da Ölarbeiten besser zu verkaufen sind, kamen diese bald neben gelegentlichen Installationsarbeiten hinzu. Die künstlerische Zusammenarbeit begann mit etablierten Namen wie Liu Xiaodong 刘小东 und Sui Jianguo 隋建国 und richtete sich im Laufe der Zeit vermehrt auf junge Künstler·innen wie He An 何岸, Qian Jiahua 钱佳华 und Li Jingxiong 李竞雄. Später präsentierte die Galerie auch westliche Künstler·innen, etwa Ivan Messac und Barthélémy Toguo.[497] Die Neueröffnung 2018 in London habe die chinesischen und westlichen Kunstwelten der Galerie vereinen sollen. Vor allem aber habe sie pragmatische Gründe gehabt, so de Montferrand: Zum einen würde die chinesische Kundschaft viel reisen, zum anderen hätten besonders junge chinesische Künstler·innen kaum eine Plattform im Westen.[498]

In dem einst wesentlich größeren, damals einheitlichen Gebäudekomplex der Keramikfabrik im 798, kam zunächst (siehe:) 798 Space unter und siedelte sich später das (siehe:) Ullens Center an. Im westlichen Seitenarm sind heute noch einige Parzellen mit Treppenhauszugängen und bürogroßen Räumen vorhanden. Am nördlichen Ende der Sevenstar East Street (zur Kombinatszeit: Ostlängsstraße) findet sich der Eingang, der in den ersten Stock zur HdM Gallery führt. Auf geschätzt 60m^2 Ausstellungsfläche fanden hier bis Ende 2020 insgesamt 32 Ausstellungen statt.[499]

---

[494] Olivier Hervet machte 2008 seinen BA an der Fakultät für Klassische Philologie der Universität Oxford. Er ist seit der Gründung 2009 bei der HdM Gallery, wo er das Netzwerk junger Sammler·innen entwickelte. 2012 wurde er mit dem Ziel Partner, eine zweite Niederlassung in China zu gründen, die Ende 2013 in Hangzhou folgte und sich zunächst auf junge Künstler·innen aller Medien konzentrierte.
[495] Diese Angaben entstammen auf Nachfrage von der Galerie, per E-Mail vom 21.4.2021. 2016 wurde außerdem ein Büro in Shenzhen betrieben, vgl. Mantoux 2018.
[496] Online gelistet seit 2015, trat HdM Gallery vermehrt von 2018 bis 2020 jährlich auf acht bis zehn Messen auf, s. https://hdmgallery.com/art-fairs/.
[497] S. https://hdmgallery.com/artists/.
[498] S. Mantoux 2018.
[499] Die Anzahl der Ausstellungen stieg in den letzten Jahren (2017 und 2018 je fünf, 2019 und 2020 je sechs), Ausstellungen online seit August 2010, s. https://hdmgallery.com/exhibitions/past/.

Hive Center for Contemporary Art 蜂巢当代艺术中心

Kurzname	Hive 蜂巢
Eingetragene Firma	北京蜂巢文化艺术有限公司
Website	http://www.hiveart.cn/
WeChat-ID	Hiveart2013, Hivebecoming (für junge Künstler·innen)
Adresse	Sevenstar Road E06 七星路 E06
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr
Eintritt	10 RMB, ermäßigt 5 RMB
Gründung	2008 im 798 als Iberia Center for Contemporary Art 伊比利亚当代艺术中心 (kurz: Iberia 伊比利亚; Architektur: Approach Architecture Studio 场域建筑, Liang Jingyu 梁井宇), [500] 2013 Umbenennung in Hive Center for Contemporary Art 蜂巢当代艺术中心 und seitdem kommerziell
Gründer Iberia	Gao Ping 高平[501]
Direktor Iberia	Xia Lifeng 夏季风[502]
Gründer und Direktor Hive	Xia Lifeng
Weitere Niederlassungen	Shenzhen (März 2017 bis 2020?)
Hauptsitz	Beijing
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong, Art Taipei; China: Art Beijing, Beijing Contemporary und CIGE in Beijing, ART021, West Bund Art and Design und Photofairs in Shanghai, Art Chengdu, Yangtze Art Fair, Nanjing Art Fair, Art Shenzhen[503]
Publikationen	13[504]

[500] S. http://www.aarchstudio.com/index.php/archives/1311. Dieses Büro verantwortete 2017 auch den Umbau des Hyundai Motor Studio Beijing 北京现代汽车文化中心 im 798, s. http://www.aarchstudio.com/index.php/archives/2185.

[501] Gao Ping, Jahrgang 1972, stammt aus einer Lehrer·innenfamilie aus einem kleinen Dorf (青田东源) bei Lishui, Zhejiang. Anfang der 1990er Jahre zog er nach Spanien, wo er im Im- und Export tätig war, einige Firmen gründete und sich allmählich der Kulturindustrie zuwandte, s. Shanghai Securities News 2009.

[502] Jahrgang 1969 aus Zhejiang, ist Xia Lifeng außerdem Vorsitzender (会长) der Art Gallery Association 北京画廊协会 in Beijing und Vorstandsmitglied (理事) der Asia Pacific Art Gallery Alliance (APAGA) 亚太画廊联盟, s. Yang 2017.

[503] S. http://hiveart.cn/news-category/art-fairs/.

[504] S. http://hiveart.cn/publications/, darunter befinden sich aufwendig gestaltete Gesamtverzeichnisse und Einzelpublikationen.

2007 gründete Gao Ping in Madrid die International Art and Culture Foundation of Spain (IAC) 西班牙国际文化艺术基金会[505] und 2008 im 798 das Iberia Center. Neben chinesischen Kunstprojekten lag das Augenmerk auf Film, insbesondere auf Dokumentarfilm und unabhängigen Film aus China. Es gab ein Filmarchiv,[506] eine Mediathek und ein Auditorium, dazu den Iberia Art Store sowie Café und Restaurant.[507]

Xia Lifeng, einst avantgardistischer Dichter und Autor[508] sowie Literaturkritiker, wandte sich 2006 der Kunstkritik zu und kuratierte ab 2007 Ausstellungen, national und international vor allem in Spanien. Seit Gründung 2008 ist er Direktor von Iberia, das er seit 2013 eigenständig kommerziell betreibt und in Hive Center for Contemporary Art umbenannte.[509] Bei Hive, Bienenstock, ist der Name Programm: 2017 eröffnete Xia eine Niederlassung in Shenzhen im OCT-Loft,[510] um sich im internationalen Umfeld in der Nähe Hongkongs kommerziell zu erweitern. Der Ausstellungsfokus liegt in Beijing, im 798 bespielt Hive auf 4 000m^2 mit teilweise 8 bis 11 Metern Deckenhöhe in fünf Ausstellungsräumen häufig drei Ausstellungen parallel. Neben regelmäßigen Gruppenausstellungen laufen vorwiegend Einzelausstellungen, von 2013 bis Ende 2020 liefen insgesamt 114 Ausstellungen.[511] Zum Programm gehören sowohl aufwendige Retrospektiven und Überblicksausstellungen als auch umfangreiche Einzelausstellungen häufig junger Künstler·innen.

---

[505] In verschiedenen englischen Variationen auch International Art & Culture Foundation (IAC) of Spain, s. Shanghai Securities News 2009.

[506] Das Independent Film Archive, Iberia (IFAI) 伊比利亚当代艺术中心影像档案馆, s. Wang 2009.

[507] S. http://art.china.cn/zixun/2010-01/16/content_3346869.htm und für eine Auswahl an Ausstellungen und Begleitartikeln https://www.mutualart.com/Organization/Iberia-Center-for-Contemporary-Art/85D3B5A281C83FA3#more.

[508] Von Xia Lifeng nennt Yang 2017 etwa einen Band mit Erzählungen und zwei mit Gedichten („小说集《罪少年》，诗集《学习写作》、《感伤言辞》“).

[509] 2012 wurde Gao Ping wegen des Vorwurfs der Geldwäsche in Spanien verhaftet und 2013 zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, von der er 2015 auf Kaution freikam, vgl. Berwick und Lague 2017.

[510] OCT-Loft in Shenzhen 深圳华侨城创意园, OCT steht für Overseas Chinese Town (华侨城), s. http://www.octloft.cn/, Stand: 9.11.2018; 2021 ist Hive dort nicht mehr gelistet.

[511] Eine frühere Galerieseite war seit 2011, also zu Zeiten Iberias, online und zählte von 2011 bis Oktober 2018 insgesamt 122 Ausstellungen, s. http://www.hiveart.cn/cnexhibition.aspx, Stand: 9.11.2018. Später ist die Galerieseite nur noch seit 2013, mit Beginn von Hive, online, s. http://hiveart.cn/exhibitions/. Dazu kommen gelegentliche Ausstellungskooperationen, etwa 2013 und 2014 in Beijing im Today Art Museum 今日美术馆, 2015 in Shanghai im Long Museum 龙美术馆, 2015 in Hangzhou im Zhejiang Art Museum 浙江美术馆, in Hive Shenzhen liefen bis Oktober 2018 insgesamt acht Ausstellungen, daraufhin nicht verifizierbar. Das Portfolio besteht aus vielen jungen, nach 1980 geborenen Künstler·innen, in Shenzhen ansässige Künstler sind Liang Shuo 梁铨 und Zhou Li 周力, s. http://hiveart.cn/artists/.

Long March Space 长征空间

Eingetragene Firma	北京长征文化艺术有限公司
Websites	http://www.longmarchspace.com/, http://longmarchproject.com/
WeChat-ID	longmarchspace
Adresse	798 Middle 1st Street | 798 中一街
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 11–19 Uhr
Gründung	2002 gegründet als 25,000 Cultural Transmission Center 二万五千里文化传播中心 für das Long March Project 长征计划;[512] Umzug am 17.2.2003 ins 798 mit der Namensänderung in Long March Space; Umbau 2016 (Architektur: Studio HVN)
Gründer	Lu Jie 卢杰[513]
Kunstmessen	international: Art Basel (Basel, Miami und Hongkong), Frieze (New York und London), FIAC Paris, Art Taipei; China: Art Beijing und Jingart in Beijing, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Art Chengdu und andere[514]
Publikationen	19[515]

Lu Jie, Jahrgang 1964 aus Fujian, ausgebildet bis 1988 als Künstler an der China Academy of Arts (CAA) in Hangzhou, machte 1999 seinen MA in Curating am Goldsmiths, University of London.[516] Dort initiierte er und gründete dann 2000 in New York die gemeinnützige Long March Foundation 长征艺术基金会 und begann das Projekt „The Long March – A Walking Visual Display 长征——一个行走中的视觉展示“. 2002 brach Lu nach zweijähriger Recherche mit einem Team von Ruijin, Provinz Jiangxi auf, um den historischen Langen Marsch von Mao Zedong und der Roten Armee (1934–1935) von 25 000 Li, 12 500 km, nachzugehen. Er beschrieb es als: „this search for utopia, this sharing of resources, this going beyond the limits of body and ideology“.[517]

[512] S. http://longmarchproject.com/zh/site13-bj/.
[513] Lu war unter anderem wissenschaftlicher Beirat des Asia Art Archive (AAA) 亞洲藝術文獻庫, Hongkong, s. https://aaa.org.hk/en/collections/search/search/actors-id:1147, und ist redaktioneller Beirat der Kunstzeitschrift Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vancouver, s. http://yishu-online.com/about-yishu/. Er nimmt regelmäßig an nationalen und internationalen Symposien teil.
[514] S. http://www.longmarchspace.com/zh/?s=博览会.
[515] Im Eigenverlag und mit wechselnden Verlagen, s. http://www.longmarchspace.com/book/.
[516] S. http://curatorsintl.org/collaborators/lu_jie.
[517] S. Lu 2006.

Nach drei Monaten kehrten sie von der zwölften der insgesamt zwanzig Stationen zurück nach Beijing in das zuvor aus diesem Anlass gegründete 25,000 Cultural Transmission Center.

Kokuratiert von Qiu Zhijie 邱志杰 waren in dem bis heute andauernden Projekt in seiner Hauptphase von 2002 bis 2005 Hunderte Freiwillige involviert, Künstler·innen, Autor·innen, Kurator·innen, Theoretiker·innen und Aktivisten·innen. Es entstanden Beiträge von 250 nationalen und internationalen Künstler·innen, die im In- und Ausland ausgestellt wurden. Teilnehmende Künstler·innen waren unter anderem Xu Bing 徐冰, Sui Jiangguo 隋建国, Yang Shaobin 杨少斌, Xu Zhen 徐震 und Zhao Gang 赵刚, international bekannt ist besonders Qin Gas 琴嘎 Rückentattoo dieses Langen Marsches („The Miniature Long March 微型长征“, 2002–2005).[518]

Seitdem agiert der Long March Space als Galerie, Offspace und Verlagshaus. Die Ausstellungsfläche umfasst 2 500m^2, bis Ende 2020 liefen insgesamt 107 Ausstellungen in Malerei, Skulptur, Installation und Video.[519] Der Ansatz laut Selbstbeschreibung heißt weiterhin: „to progressively showcase intellectually and culturally significant works“.[520]

M Woods 木木美术馆

Eingetragene Firma	睿思优明（北京）公关顾问有限公司第一分公司
Website	https://www.mwoods.org/
WeChat-ID	MWoodsBeijing
Adresse	797 Road D06 | 797 路 D06
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10:30–18 Uhr
Eintritt	80 RMB, ermäßigt 50 RMB, kostenlos bei Mitgliedschaft (jährlich 2018: 180 RMB, ermäßigt 100 RMB, 2021: 598 RMB)
Gründung	Oktober 2014 im 798

[518] S. http://longmarchproject.com/qin-ga-miniature-long-march/.
[519] S. http://www.longmarchspace.com/exhibitions/. Künstler·innen der Galerie sind: Chen Chieh-jen 陈界仁, Chen Tianzhuo 陈天灼, Guo Fengyi 郭凤怡, Huang Ran 黄然, Hu Xiangqian 胡向前, Liu Wei 刘韡, Su Yu-Xin 苏予昕, Wang Jianwei 汪建伟, Wang Sishun 王思顺, Wu Shanzhuan 吴山专 sowie Wu Shanzhuan und Inga Svala Thorsdottir 吴山专&英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔, Xu Zhen 徐震, Yang Shao-bin 杨少斌, Yu Hong 喻红, Zhan Wang 展望, Zhang Hui 张慧, Vivien Zhang 张月薇, Zhao Gang 赵刚, Zhou Xiaohu 周啸虎, Zhu Yu 朱昱 und andere, s. http://www.longmarchspace.com/artists-cat/represented-artists/.
[520] S. http://www.longmarchspace.com/en/about/.

Gründer·innen	Lin Han 林瀚[521] und Wanwan Lei 雷宛萤（晚晚）,[522] von 2015 bis 2019 fungierte Michael Xufu Huang 黄勖夫[523] als Mitbegründer
Direktor	Victor Wang 王宗孚 (Chefkurator und künstlerischer Leiter)[524]
Weitere Niederlassungen	April 2018 begannen die Arbeiten an der 2019 eröffneten M Woods Art Community 木木艺术社区 in den Beijinger Hutongs mit den Museumsräumen M Woods Hutong und dem Galerieraum und Nachtclub Guī,[525] 2019 eröffnete außerdem ein Restaurant unter dem Namen M Tongue 木木舌头 seitlich von M Woods mit Zugang von der 798 Middle 2nd Street | 798 中二街
Hauptsitz	798, Beijing

Anfang der 2010er Jahre begann der philanthropisch proklamierte Trend der Eröffnung von Privatmuseen[526] mit Gegenwartskunst, um Besucher·innen an der eigenen

[521] Jahrgang 1987 aus Beijing, ging Lin Han mit 14 Jahren nach Singapur. Er studierte Comicdesign an der Northumbria University in Newcastle upon Tyne, England. Danach war er unter anderem 2009 leitender Designer der Großveranstaltung „共和国 60 年体坛影响力“ [60 Jahre Volksrepublik und ihr Einfluss auf die Welt des Sports] und gründete eine Werbefirma (泰可喜传媒广告公司), eine Firma zur Beratung von Öffentlichkeitsarbeit (o. A.) und eine Stiftung für Kulturindustrie (海峡两岸文化产业基金). Über seinen Familienhintergrund ist wenig zu erfahren. Zwar heißt es einerseits, er würde aus einer die drei Welten Regierung, Wirtschaft und Kultur umfassenden, also einflussreichen Familie stammen, dass deren sozialer Status aber nicht luxuriös gewesen sei (s. auf Baike, https://baike.baidu.com/item/林瀚/13826743?fr=aladdin, und auf ifensi, einer Fanpage unter anderem für Douban-Stars, hier hauptsächlich über seine Frau Wanwan Lei, https://www.yyfensi.com/201408/13224.html, vom 9.4.2014). Lin Han ist andererseits jedoch als *fu erdai* 富二代 bekannt, als Nachkomme aus reichem Hause. 2011 begann er, Kunst zu sammeln und eine beachtliche Sammlung aufzubauen. 2017 wurde er mit seiner Partnerin in die Forbes China-Liste der „300 Top Innovators, Entrepreneurs And Leaders Under Age 30“ aufgenommen, s. Flannery 2017.

[522] Jahrgang 1987 aus Hongkong, Vater aus Hongkong, Mutter aus Beijing, ging Wanwan Lei mit 17 Jahren für ein Praktikum bei David Zwirner nach New York. Sie studierte Kunstmanagement an der CAFA, School of Humanities, und an der Columbia University. 2007 gewann sie ihre ersten Fans durch Artikel und Ausstellungen auf der Onlineplattform Douban, wo sie Künstler·innen aus ihrem Umfeld vorstellte. Für Offlineausstellungen gründete sie 2012 WanWan Lei Projects, s. Jiang 2012 und auf Baike https://baike.baidu.com/item/晚晚/15280394?fr=aladdin.

[523] Jahrgang 1994, Absolvent der University of Pennsylvania und des Dulwich College, galt Huang 2018 laut Baike als der jüngste Kunstsammler Chinas, s. http://baike.hrhrs.com/index.php?doc-view-4478.html, Stand: 27.11.2018. 2020 eröffnete er mit seiner Partnerin Theresa Tse das Privatmuseum X Museum | X 美术馆 in Cuigezhuang, Beijing, s. Chen 2020.

[524] In der Selbstdarstellung wurde 2018 online unter „About 关于“ eine Liste von 19 Personen geführt, 2021 waren es bereits 40 Personen, der gesamte Auftritt ist auf Chinesisch und Englisch, s. https://www.mwoods.org/zh/关于 und https://www.mwoods.org/en/about, beide Stand: 27.11.2018, und https://www.mwoods.org/About.

[525] Adresse: Dongcheng Bezirk, Qianliang Hutong 38, Gebäude 3 东城区隆福寺街 95 号钱粮胡同 38 号 3 号楼.

[526] Die Bezeichnung *bowuguan* 博物馆 wird für öffentliche, also staatliche Museen verwendet. Ein *meishuguan* 美术馆 ist ein Museum in nicht-öffentlicher, also privater Hand mit oder ohne institutionellen Rahmen und als Bezeichnung weit verbreitet, gelegentlich ersetzt durch *yishuguan* 艺术馆. Ein *yi-*

Sammlung teilhaben zu lassen. So wurden in Shanghai unter anderem das Long Museum und das Yuz Museum eröffnet. Mit 27 Jahren war Lin Han 2014 der jüngste Sammler mit einem Privatmuseum. 2015 wurde ihm, erstmals wieder nach elf Jahren vergeben, der offizielle Status als „gemeinnützige Privatinstitution 私人非盈利性机构“ für besonderen Kulturservice von der Kulturbehörde und dem Ministerium für zivile Angelegenheiten der Stadt Beijing verliehen.[527]

Im englischen Namen M Woods steht M für den Anfangsbuchstaben des Familiennamens Man 曼 von Lin Hans Mutter. Woods, Wald, ist die wörtliche Übersetzung von Lins eigenem Familiennamen 林, dessen Zeichen er im chinesischen Namen auseinander genommen hat in *mumu* 木木, Holz, Holz. In der Eingangshalle geht es linker Hand vorbei am Museumsshop (M Goods 木木商店) zur Rezeption. Ein stets zuvorkommendes und geschultes Personal begleitet die Besucher·innen auf Wunsch in die Räume oder lässt sie diese in Ruhe selbst betrachten. Die gesamte Atmosphäre wirkt sehr exklusiv. Auf 2 500m^2 ziehen sich die unterschiedlich weitläufigen und verwinkelten Räume über Treppen hinweg, teils mit Emporen mit Sicht auf große Leinwände, teils mit einzelnen Kunstwerken in Nischen. In der ständigen, in den äußeren Räumen des Gebäudes ausgestellten, sich stetig erweiternden Sammlung, finden sich nationale und internationale Meister·innenwerke etwa von Andy Warhol, Zeng Fanzhi 曾梵志, Yang Fudong 杨福东, Kader Attia, Paul McCarthy, Ai Weiwei 艾未未 und Xu Zhen 徐震 neben jungen Künstler·innen wie etwa Gao Ludi 高露迪 und Jian Ce 简策.[528] Jährlich finden zwei bis drei Großausstellungen im M Woods im 798 statt, bis Ende 2020 waren es insgesamt 17.[529] Die hinteren Räume beherbergten zunächst Wohn- und Arbeitsplatz für Residenzkünstler·innen, die dann zum Restaurant M Tongue umgewandelt wurden. Zusätzlich läuft das Bildungsprogramm M Measures (M Measures

---

shuguan verfügt in der Regel über keine eigene Sammlung, die anderen können, müssen dies aber nicht.

[527] S. die kurze Notiz zur Zulassung des Ministeriums für zivile Angelegenheiten der Stadt Beijing („北京木木美术馆：你单位 2015 年 9 月 25 日提出的民办非企业单位（法人）登记申请，经审查，符合法定条件。依据《民办非企业单位登记管理暂行条例》和《中华人民共和国行政许可法》第三十八条的规定，决定准予北京木木美术馆登记，发给《民办非企业单位（法人）登记证书》及其副本。请依照法律法规和核准的章程及业务范围开展活动，并于每年 5 月 31 日以前接受年度检查。“), http://mzj.beijing.gov.cn/templet/mzj/ShowArticle.jsp?id=115004&CLASS_ID=xkgs, Stand: 27.11.2018. Nach eigenen Angaben folgte: „In 2020, M WOODS was formally granted official heritage museum qualifications by The National Bureau of Cultural Heritage in China [博物馆资质], allowing the museum to present and host the most important Chinese cultural artefacts and relics.“ Diese Angabe findet sich ausschließlich auf der englischsprachigen, nicht auf der chinesischen Galerieseite (s. https://www.mwoods.org/About). Auf Regierungsseiten ist kein Hinweis dazu zu finden.

[528] Online sind über sechzig Künstler·innen gelistet, s. https://www.mwoods.org/collection.

[529] S. https://www.mwoods.org/Past-Exhibitions-Page. Dazu wurde 2020 als große Onlineausstellung geschaltet: „Art Is Still Here: A Hypothetical Show for a Closed Museum 艺术还在 一场闭馆期间的展览“, seit 13.2.2020, s. https://www.mwoods.org/Art-Is-Still-Here-A-Hypothetical-Show-for-a-Closed-Museum.

论坛),[530] außerdem stellt M Woods regelmäßig seine Räumlichkeiten für spezialisierte Messen, Kunstbasare und Musikfestivals zur Verfügung oder organisiert diese selbst. Dazu kommen Kooperation begleitender Vorträge etwa mit CAFA oder der Renmin University.[531]

Magician Space 魔金石空间

Eingetragene Firma	传扬信息科技（上海）有限公司
Website	http://magician.space/
WeChat-ID	MagicianSpace
Adresse	798 East Street | 798 东街
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 10:30–18:30 Uhr
Gründung	2008 im 798
Gründer	Qu Kejie 曲科杰[532]
Direktor	Billy Tang 曾明俊 (2013–2018)[533]
Kunstmessen	international: Art Basel (Basel und Hongkong), Frieze (London); China: West Bund Art and Design in Shanghai, Nanjing Art Fair, Art Shenzhen[534]

Das Illusionen andeutende Magician des englischen Galerienamens beinhaltet laut Selbstdarstellung der Galerie im chinesischen Namen *mo jinshi*, magischer Stein, zusätzlich einerseits das Schärfen und andererseits das sich Abhärten gegenüber diesen.[535] Es handle sich um eine Anspielung auf alchemistische Praktiken, um im Prozess des Destillierens und der Bearbeitung von Material wertvolle Mineralien zu entdecken. Es gehe sowohl um Inspektion und Reflektion als auch um verheißende Möglichkeiten auf der Suche nach „blinden Flecken“ an einem experimentellen Ort.[536]

---

[530] S. https://www.mwoods.org/10608108.

[531] Diese Informationen finden sich hauptsächlich auf dem offiziellen WeChat-Konto, vorwiegend auf Chinesisch.

[532] Qu absolvierte ein Studium der Druckgrafik an der Tianjin Academy of Fine Arts, s. Lin 2015: 36.

[533] Tang machte 2007–2010 seinen BA in Fine Art am Camberwell College of Arts, war 2013–2018 kuratorischer Direktor im Magician Space und ist seit 2018 Hauptkurator im Rockbund Art Museum 上海外滩美术馆 in Shanghai, s. http://www.magician-space.com/cnexhibition_articles.aspx?id=73&pid=62, Stand: 8.11.2018, und http://www.rockbundartmuseum.org/cn/page/detail/53cew.

[534] Vgl. http://magician.space/zh-hans/news/.

[535] *Mo jinshi* ist ein phonetisches Spiel der Transkription des englischen Galerienamens Magician. Wörtlich: *mo*, Dämon, magische Kraft; *jinshi*, Metall und Stein (für harte Objekte), traditionelle Inschriften auf Bronze oder Stein.

[536] Laut Selbstdarstellung („中文‘魔金石’，有磨砺、磨炼之含义，是一种‘反思’与‘检视’。英文 Magician [魔术师]，则带有魔幻、变化莫测的意味，代表更多的‘可能性’。“), s. http://magician.space/zh-hans/about/, 2018 noch verlinkt als „Manifesto“, s. http://www.magician-space.com/cnmanifesto.aspx, Stand: 8.11.2018, s. auch https://frieze.com/article/focus-magician-space.

Wenn nicht nur aus pragmatischen, so gab es bis 2018 vielleicht auch metaphorische Gründe, dass man vor Betreten der 80m² kleinen Ausstellungsfläche[537] außen klingeln musste, um von jemandem aus dem anliegenden Büroraum eingelassen zu werden.[538] Bis Ende 2020 fanden insgesamt 71 Ausstellungen statt.[539]

N3 Contemporary Art 三远当代艺术中心

Kurzname	N3 Gallery 三遠
Eingetragene Firma	天津和润厚朴文化传播有限责任公司
Website	http://n3gallery.com/zh/
WeChat-ID	n3_contemporary_art
Adresse	706 North 3rd Street B08-1 | 706 北三街 B08-1
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr
Gründung	gegründet 2014 in Tianjin, seit September 2017 im 798
Gründerin	Huang Liumei 黄榴梅

Huang Liumei, Jahrgang 1982 aus Xiamen, ist die Jüngste von neun Geschwistern einer Großfamilie mit einflussreichen Verbindungen. Sie studierte Malerei an der Tianjin Academy of Fine Arts.[540] Ihre erste Galerie, Distance Gallery 三远当代艺术中心,[541] eröffnete sie 2014 am Jinwan Plaza 津湾广场 in unmittelbarer Nähe zum Hauptbahnhof von Tianjin. Ihr Fokus galt zeitgenössischer chinesischer Malerei. In Tianjin stellte Huang meist noch traditionelle Medien aus, insbesondere Tusche auf Papier. Das änderte sie mit ihrem Umzug 2017 ins 798, wo sie nun vermehrt auf Leinwand und gelegentlich Installationen ausstellt. Weiterhin zeigt sie jedoch hauptsächlich Gruppenausstellungen, dazu gelegentlich Ausstellungen von Künstler·innenkollektiven. Es scheint ihr inhaltlich um die Frage nach dem Ausdruck von Form zu gehen[542] und nach dem

[537] Baike ist hier sehr präzise („展厅总面积 80 平方米。空间分为两个展厅；其中 60 平方米空间，高度为 4.5 米，20 平方米空间，高度为 3.3 米。“), s. https://baike.baidu.com/item/魔金石空间/8663545.
[538] Qu Keqie ließ 2018 Pläne der Erweiterung seiner Galerieräume verlauten („今年上半年，股市下跌、贸易战等也给艺术品交易市场带来了巨大的不确定性，在这种环境下，魔金石却选择扩大了自己原有的画廊空间“), s. Fan 2018. 2020 fand der Umbau statt, allerdings ohne Vergrößerung der Ausstellungsfläche.
[539] S. http://magician.space/zh-hans/online-view-room/. Im Portfolio der Galerie finden sich unter anderen Jiang Zhi 蒋志, Liu Chuang 刘窗, Liu Yefu 刘野夫, Yao Qingmei 姚清妹 und Yu Bogong 于伯公, s. http://magician.space/zh-hans/artists/.
[540] 天津美院综合绘画系, jetzt 综合艺术系, Department (oder unter neuer englischer Bezeichnung: School) of Comprehensive Art.
[541] S. http://dy.163.com/v2/article/detail/BPI3CA4Q05148GU7.html, Stand: 7.12.2018. Den chinesischen Namen hat Huang im 798 beibehalten, den englischen änderte sie nach dem neuen Standort der 706 North 3rd Street in N3.
[542] So in den Ausstellungen „Socialist Baroque 东北巴洛克“, 2.–31.12.2017, „The Order of Painting 绘画中的秩序“, 7.1.–30.3.2018, „New Expression of Beijing 北京新语“, 26.8.–14.10.2018, s. http://n3gallery.com/zh/exhibition/.

Bezug von Tradition in der Gegenwart. Dies wird zum Beispiel deutlich in der Kalligrafieausstellung der Yanjiang Group 阳江组合: „Are You Going to Enjoy Calligraphy or Measure Your Blood Pressure? 你先去看书法还是量血压“, kuratiert von Dai Zhuoqun 戴卓群, 27.10.–16.12.2018. Ihre Kalligrafie bezeichnet die Gruppe selbst als „soziales Schreiben“ (社会书写). Die sogenannte antiquierte Form des handschriftlichen Schreibens sehe die Gruppe in der gegenwärtigen technologisierten Umwelt in Zusammenhang mit der eigenen Herkunft: So befinde sich das politisch und ökonomisch weit abgelegene Yangjiang in der südwestlichen Provinz Guangdong in einer wilden, gleichzeitig aber urbanen Struktur zwischen Stadt und Land.[543]

Dazu trifft man in den Ausstellungen immer wieder auf renommierte Namen wie Xu Bing 徐冰, Ding Yi 丁乙 oder Mao Yan 毛焰. Die etwa 300m² große Ausstellungsfläche ist in zwei weiße, mit indirektem Oberlicht ausgestattete Räume unterteilt. Hinten geht der zweite Raum in einen schmalen, hohen Gang über, der die alte Fabrikstruktur wahrt. Bis Ende 2020 liefen im 798 insgesamt 17 Ausstellungen.[544]

Pace Beijing 佩斯北京 (bis 2019)

Eingetragene Firma	佩斯阿特（北京）商业有限公司
Website	https://www.pacegallery.com/, Beijing unter https://www.pacegallery.com/exhibitions/archive?location_id=492 (Stand: 2018, seit 2020 offline)
WeChat-ID	pacebeijing
Adresse	Originality Square 创意广场
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 10–18 Uhr
Gründung	gegründet 1960 in Boston, 8.8.2008 im 798 (Architektur: Richard Gluckman),[545] in Beijing bis 2019
Gründer	Arne Glimcher, weiterhin mit Vorsitz, sein Sohn Marc

[543] Die Mitglieder der Yangjiang Group, Zheng Guogu 郑国谷, Chen Zaiyan 陈再炎 und Sun Qinglin 孙庆麟, aktiv seit 2002, formell gegründet 2005, stammen aus und arbeiten in Yangjiang, an der Küste am Südchinesischen Meer. Sie stellen national und international aus, 2016 waren sie etwa Teil der Gruppenausstellung „Tales of Our Time“ im Guggenheim Museum in New York, s. https://www.guggenheim.org/video/yangjiang-group-tales-of-our-time. Der Ausstellungstitel, der nach Kalligrafie oder Blutdruck fragt, ist der Name der ersten Ausstellung der Gruppe. Er sei aus einer zufälligen Begegnung mit einem alten Mann entstanden, der seinen Blutdruck messen lassen wollte anstatt sich ihre Kalligrafie anzusehen. Die Gruppe hat diesen Titel bisher einige Male verwendet, von 2002 in der Galerie ShanghArt in Shanghai bis 2014 im Shanghai Minsheng Art Museum. Für die Ausstellung in der N3 Gallery s. http://n3gallery.com/zh/exhibition/阳江组合-你先去看书法还是量血压/, Installationsansicht: http://www.artlinkart.com/cn/space/exh_yr/767bACto/cbafstno.

[544] S. http://n3gallery.com/en/exhibition/.

[545] Umgestaltet für 20 Millionen USD, s. Wu 2014: 359.

	Glimcher war seit 1985 stellvertretender Direktor und ist seit 2011 Direktor und CEO
Startbudget Beijing	20 Millionen USD[546]
Direktor	Leng Lin 冷林[547]
Weitere Niederlassungen	Amerika: New York (in East 57th Street, seit 1963, in Chelsea, seit 2017), Palo Alto, Kalifornien (seit 2016); Europa: London (seit 2011, Umzug 2020 nach Mayfair), Genf (2018); Asien: Hongkong (zwei Spaces, seit 2014 und 2018)[548] und Seoul (zwei Spaces, seit 2017 und 2021)[549] sowie etliche temporäre und andere Räume[550]
Hauptsitz	New York
Kunstmessen	Pace Gallery ist auf allen großen Messen vertreten, dazu auf Taipei Dangdai; China: West Bund Art and Design in Shanghai, Jingart in Beijing, Art Chengdu[551]
Publikationen	4[552]

Pace Gallery (damals und bis 2010 PaceWildenstein) eröffnete als erste bedeutende Kunstgalerie Manhattans[553] ihre Niederlassung in Beijing, symbolträchtig am Tag der Eröffnung der Olympischen Spiele, dem 8.8.2008. In der ehemaligen Maschinenbau- und Elektrowerkstatt[554] am Originality Square mit durchgängig sägezahnförmigem Schalenscheddach liefen auf 2 000m² jährlich zwischen vier und sechs Ausstellungen, regelmäßig auch zwei parallel. Bis November 2018 waren es insgesamt 40 Ausstel-

[546] Vogel 2008.
[547] Siehe: Beijing Commune. Leng Lin ist „Asienpartner und Präsident von Pace Hong Kong, Beijing und Seoul“, laut einer Veranstaltungsankündigung von The Art Newspaper 艺术新闻 für den 8.11.2018 auf WeChat vom 3.12.2018.
[548] Während der Art Basel Hong Kong im März 2018 wurde die zweite Niederlassung von Pace Hong Kong in H Queen’s eröffnet. In diesem 2016 eröffneten Kunstkomplex sind außerdem seit 2018 Hauser & Wirth (Zürich) und David Zwirner (New York) ansässig, zuvor hatten sich dort bereits Pearl Lam (Hongkong) und Whitestone Gallery (Tokyo) und die ebenfalls im 798 vertretene Tang Contemporary (Bangkok) eingemietet, vgl. Freeman 2018.
[549] Vgl. Flash Art 2021.
[550] Als sogenannte Megaplayer (vgl. Shnayerson 2019: 4) handeln die Inhaber sehr umtriebig. Es finden regelmäßige Veränderungen statt, im Internet Archive vom 12.4.2019 des Onlineauftritts von Pace sind unter Ausstellungen für das Jahr 2016 gar drei Adressen in Festlandchina angegeben (neben der im 798 zwei in Shanghai), dazu zwei in Hongkong und eine in Taiwan, s. https://web.archive.org/web/20190412190559/https://www.pacegallery.com/exhibitions/archive?year=2016.
[551] S. https://www.pacegallery.com/exhibitions/archive?art_fair=true, Stand: 30.10.2018, und https://www.pacegallery.com/artfairs/status/archive/.
[552] S. https://www.pacegallery.com/catalogues?location_id=492, Stand: 30.10.2018.
[553] Vogel 2008.
[554] Zentrales Projektierungsbüro für Maschinenbau VEB Berlin-Köpenik: Grundrisslageplan E 137/8-001, 1954.

lungen.[555] Im Portfolio waren von Anfang an Zhang Huan 张洹 und Zhang Xiaogang 张晓刚, bald kamen Yin Xiuzhen 尹秀珍 und Song Dong 宋冬 und viele andere hinzu.[556] Seit Beginn der Pace Beijing war Leng Lin Direktor, der auf sein Netzwerk der 2004 von ihm gegründeten (siehe:) Beijing Commune zurückgreifen konnte. Dazu konnte Leng an das Portfolio einer der weltweiten Megagalerien anknüpfen und gewichtige internationale Künstler·innengrößen zum ersten Mal in China ausstellen.[557] Gerüchten zufolge begann der Rückzug von Pace aus dem 798 und damit aus Festlandchina Anfang 2018. Als Grund wurden die chinesisch-amerikanischen Spannungen im anhaltenden Handelskonflikt angegeben. Zu diesem Zeitpunkt wurde zunächst die Hälfte der Fläche an die Nachbarn der (siehe:) Faurschou Foundation abgetreten, im Anschluss fanden immer weniger Ausstellungen statt. Im Sommer 2019 wurde die Galerie im 798 geschlossen und nur mehr ein „private viewing room“ für Beijing angekündigt.[558]

Paris-Beijing Photo Gallery 巴黎•北京摄影空间 (bis 2012)

Alternativname	Galerie Paris-Beijing 巴黎·北京画廊
Eingetragene Firma	Galerie Paris-Beijing Limited
Website	http://www.galerieparisbeijing.com
Adresse	im Durchgang zwischen 798 Middle 1st und 2nd Street | 798 中一街 / 中二街 (später dort: TS1 Gallery 第壹艺术空间)
Gründung	Dezember 2006
Gründer·innen	Flore Degoul und Romain Degoul[559]

[555] Dazu kommt für 2019 mindestens eine Ausstellung in Pace Beijing: „Richard Tuttle: Double Corners and Colored Wood 理查德·塔特尔：双拐角与有色木“, 16.3.–27.4.2019, s. https://www.pacegallery.com/exhibitions/richard-tuttle/. Einige vergangene Ausstellungen im 798 von ausgewählten Künstler·innen sind noch mit auf der Galerieseite aufgenommen, s. https://www.pacegallery.com/search/?locale=en&query=beijing. Darüber hinaus zeigt Pace Gallery seit 2020 Onlineausstellungen (s. https://www.pacegallery.com/online-exhibitions/status/archive) unter anderem auch mit chinesischen Künstler·innen, so etwa von Yin Xiuzhen: „In the Spirit of Invincibility“, 16.–30.6.2020, s. https://www.pacegallery.com/online-exhibitions/yin-xiuzhen/. Es wurde also durchaus nicht der chinesische Markt, sondern der Standort in Festlandchina aufgegeben.

[556] Darüber hinaus sind weiterhin chinesische Künstler·innen der Galerie: Hong Hao 洪浩, Li Songsong 李松松, Liu Jianhua 刘建华, Mao Yan 毛焰, Sui Jianguo 隋建国, Yue Minjun 岳敏君 und andere, vgl. https://www.pacegallery.com/artists/.

[557] Internationale Künstler·innen, die in Pace Beijing ausgestellt haben, sind etwa David Hockney, Tim Eitel, Sterling Ruby und Hiroshi Sugimoto.

[558] Vgl. Pollack 2019 und Tsui 2019.

[559] Flore Degout, geborene Sassigneux, Jahrgang 1978, hat einen MA in Sinologie. Romain Degout ist studierter Jurist und war zunächst Hobbyfotograf. Das Paar reiste seit 1998 durch China und Asien, währenddessen Romain Degout als Fotojournalist zu arbeiten begann. Anlässlich des Chinajahres in Frankreich 2003, währenddessen auch die Ausstellung „Alors, la Chine?“ im Centre Pompidou lief, gründete Flore Degout den Verein Arsinica zur Förderung chinesischer Gegenwartskunst. Nach ihrem

Weitere Niederlassungen	Paris (seit 2009 mit Umzug innerhalb von Paris 2014; 2021 Umbenennung in Paris-B)
Hauptsitz	Paris (spätestens seit 2012)
Kunstmessen	international: Paris Photo, Art Paris, Asia Now (Paris), Art Basel Hong Kong, Art Stage Singapore und andere; China: ART021[560]
Publikationen	22[561]

Die Galerie Paris-Beijing begann als eine der ersten und wenigen Galerien für Fotografie im 798.[562] Auf 300m²[563] wurden Retrospektiven westlicher Fotograf·innen gezeigt, etwa von Marc Riboud, Erwin Olaf, Edward Burtynsky und Martin Parr. Dazu liefen Ausstellungen chinesischer Künstler·innen, die bei der Biennale in Venedig 2001 dabeigewesen waren, etwa Li Wei 李暐, Cang Xin 苍鑫 und Zhang Dali 张大力. Zum beidseitigen Austausch wurden Künstler·innenkataloge publiziert, an Fotografiefestivals und Kunstmessen teilgenommen und Kooperationen begründet. Einzelausstellungen liefen als Rückschauen für bekannte und Gruppenausstellungen als Sprungbrett für junge Künstler·innen. Laut Selbstdarstellung sei die Galerie „particularly receptive to artists who question our relationship to power and society, although this is not a guiding principle for the gallery.“[564]

2009 wurde die Galerie in Paris eröffnet, die seit 2012 ausschließlich betrieben wird. Die Degouls öffneten ihr Programm 2014 mit dem Umzug der Galerie innerhalb von Paris. Neben Fotokünstler·innen wie Yang Yongliang 杨泳梁, Liu Bolin 刘勃麟, Wang Ningde 王宁德 und Ren Hang 任航 (1987–2017) sowie Dorian Cohen und Baptiste Rabichon werden seitdem auch Installationskünstler·innen wie Mehmet Ali Uysual und Kim MyeongBeom von der Galerie repräsentiert.[565]

PIFO Gallery 偏锋画廊

Eingetragene Firma	北京偏锋新艺术工作室
Website	https://pifo.cn/

Studium ziehen die Degouls nach Beijing, s. Lincot 2012 und http://galeristes.fr/fr/paris/galerie/16129/galerie-paris-beijing. Beide gehören zur Jury von International Photography Awards (IPA), s. https://photoawards.com/jury/.

[560] S. http://www.galerieparisbeijing.com/art-fairs/.

[561] S. http://www.galerieparisbeijing.com/store/index.php?route=product/category&path=59.

[562] Nach 798 Photo Gallery 百年印象摄影画廊, seit 2003 in der Ceramics 3rd Street 陶瓷三街, die mit (siehe:) 798 Space Gallery zusammenarbeitete und bis heute existiert, vgl. Lin 2015: 91–94.

[563] S. https://photoawards.com/flore-romain-degoul/.

[564] S. http://www.galerieparisbeijing.com/about/.

[565] S. http://www.galerieparisbeijing.com/artists/.

WeChat-ID	pifo_gallery
Adresse	751 North Road B11 | 751 北路 B11
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr
Gründung	April 2006 in Sujiacun 索家村, Cuigezhuang, Beijing, 2009(?)[566] Umzug ins 798 (Architektur: Han Wenqiang 韩文强), 2019 Namensänderung von PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间 in PIFO Gallery 偏锋画廊
Gründer	Wang Xinyou 王新友[567]
Direktor	Yang Dayu 杨大宇[568]
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong, viennacontemporary; China: Beijing Contemporary, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Guangzhou Contemporary[569]
Publikationen	26[570]

„To be together“ ist das stets englisch geschriebene Motto, das regelmäßig im Zusammenhang mit PIFO zu lesen ist, in Selbstbeschreibung und von anderen aufgegriffen. Wang Xinyou habe seine Galerie mit Blick auf den traditionellen chinesischen Kunstmarkt und die westlichen Kunstsysteme gegründet, um verschiedene Facetten zusammenzubringen. Er habe die Kluft zwischen entweder kunsthistorischem Verständnis oder dem der aktuellen Kunstszene überwinden wollen. Er habe eine Plattform für Künstler·innen, Sammler·innen, Kunstinstitutionen, Kurator·innen und den Markt schaffen wollen.[571] *Pianfeng*, so der chinesische Name, kommt von der Redewendung 剑走偏锋, wörtlich: das Schwert, das schräg ansetzt; mit der Bedeutung, sich einem Thema indirekt annähern.[572] Der gesamte Auftritt findet auf Chinesisch und Englisch statt, selbst größtenteils auf WeChat.

---

[566] Laut Wang 2015 fand der Umzug 2008 statt, im März 2009 laut http://www.hualangol.com/index.php?act=usite&said=9&usid=16.

[567] Wang stammt aus dem Nordosten Chinas. Bevor er die Galerie gründete, sammelte er zunächst traditionelle chinesische Malerei und Kalligraphie. Allmählich sei er zur zeitgenössischen Kunst und schließlich zur abstrakten Kunst gewechselt. Er habe es sich zur Aufgabe gemacht, neue zeitgenössische Künstler·innen mit Potenzial zu entdecken, s. Wang 2015.

[568] Yang Dayu wird spätestens ab Dezember 2016 als Direktor der PIFO Gallery erwähnt, vgl. Pei 2018a und https://www.sohu.com/a/121094231_523114.

[569] S. https://pifo.cn/art-fairs/.

[570] S. https://pifo.cn/publications/, laut Galeriedarstellung habe es zu jeder Ausstellung eine Publikation gegeben, s. https://pifo.cn/contact/, die entweder nicht alle online aufgenommen sind oder was eine Wunschvorstellung ist.

[571] S. Wang 2015.

[572] Wang habe damals gerade ein Buch mit diesem Namen gelesen, von dem CAFA-Professor Yi Ying 易英: 偏锋——中国当代艺术家评论 [*Pianfeng*: Über zeitgenössische chinesische Künstler·innen]. Changsha: *Hunan meishu* 湖南美术 2004, nach Wang 2015.

Die Galerie ist 600m² groß und erstreckt sich über zwei Stockwerke, dazu kommen ein privater Showraum und ein außerhalb gelegenes Künstler·innenstudio. Mit fünf bis sechs Einzel- und Gruppenausstellungen pro Jahr zeigte PIFO bis Ende 2020 insgesamt 61 Ausstellungen im 798. Als Themenreihen liefen von 2006 bis 2012 sechs sogenannten „A+A"-Gruppenausstellungen für junge Künstler·innen und von 2008 bis 2019 zwölf nun ausgeschriebene „Abstract Art"-Gruppenausstellungen.[573]

Platform China Contemporary Art Institute 站台中国当代艺术机构（北京）

Kurzname	Platform China 站台中国
Eingetragene Firma	北京站台文化艺术发展有限公司
Website	http://www.platformchina.cn/[574]
WeChat-ID	platformchina
Adresse	798 Middle 2nd Street D07 | 798 中二街 D07 (Eingang von der 797 Road | 797 路)
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10:30–18 Uhr
Gründung	gegründet 2005 in Caochangdi, 2015 Umzug ins 798
Gründer	Chen Haitao 陈海涛
Direktorin	Sun Ning 孙宁[575]
Weitere Niederlassungen	Hongkong (2012–2015, seit 2015 als Projektraum)
Hauptsitz	Beijing
Kunstmessen	präsent auf den großen internationalen und einschlägigen chinesischen Messen; seit 2019 aus dem Messegeschäft zurückgezogen

[573] S. https://pifo.cn/exhibitions/. Als eine der Ausstellungen abstrakter Kunst mit Deutschlandbezug lief: „Abstraction As Painterly Rhetoric. A Case Study Between Germany and China 抽象，一种绘画修辞 中德艺术比较研究", kuratiert von Thomas Eller, 21.7.–2.9.2018, mit sechs deutschen und zehn chinesischen Künstler·innen, s. https://pifo.cn/exhibitions/67/overview/.

[574] Bis 2016 führte Platform China darüber hinaus einen Blog auf Sina, http://blog.sina.com.cn/platformbj.

[575] Sun Ning ist die Ehefrau von Chen Haitao und eigentliche Betreiberin der Galerie. Beide sind online kaum präsent, sie müssten etwa Jahrgang 1960 sein und aus Nordostchina, Dongbei, stammen. Sun ist der Region insbesondere in der Künstler·innenwahl sehr verbunden. Sie zählt zur Malereigruppe Dongbei („东北绘画群", s. Hao 2017), an anderer Stelle wird von der Lumei-Linie geschrieben, den Absolventen der Lu Xun Academy of Fine Arts in Shenyang („鲁美一脉", s. Wang 2012). Sie selbst studierte Holzdruck (版画) an der Lumei und Arts Management an der Londoner University of Greenwich. Während ihrer Studienzeit freundete sie sich mit Künstler·innen und Sammler·innen an, war in Galerien tätig und kuratierte Ausstellungen, s. ebd.

Gegründet 2005 in Caochangdi[576] mit dem Ansinnen, als gemeinnützige Organisation aufzutreten, agierte Platform China zehn Jahre lang auf über 1 000m² auf zwei Stockwerken in vier Räumen. Von dort wurde auch das Residenzprogramm Beijing International Artist Platform (BIAP) koordiniert.[577] Mit den sich ändernden Marktbedingungen erfolgte ab 2007 die Umstrukturierung hin zu einer kommerziellen Galerie, und das Augenmerk erweiterte sich von dem ursprünglichen Fokus der Maler·innen aus Nordostchina auf zeitgenössische Kunst in ganz China.[578] Schwerpunkt ist die Malerei geblieben,[579] dazu werden gelegentlich auch Fotografie- und Installationsausstellungen gezeigt.[580]

Mit dem Umzug 2015 ins 798 professionalisierten die Betreiber·innen ihre Ausstellungspräsenz erheblich. Auf nun über 700m² dient die Hauptfläche als Ausstellungsfläche und ein abgetrennter Bereich als sogenannte Seminarräume.[581] Zu den vorwiegenden Einzelausstellungen kommen gelegentliche Gruppenausstellungen und zu den hauptsächlich chinesischen Künstler·innen vereinzelt auch ausländische Positionen. Bis Ende 2020 wurden insgesamt 152 Ausstellungen gezeigt.[582]

Space Station 空间站

Eingetragene Firma	北京都市空间站建筑设计有限公司
Website	https://www.spacestation.art/[583]
WeChat-ID	SpaceStation_[584]
Adresse	798 Middle 1st Street | 798 中一街
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr

[576] Damals ansässig im Hof gegenüber der Three Shadows Gallery 三影堂, ehemalige Adresse: 北京市朝阳区草场地村 319-1 艺术东区 A 区内.
[577] Die Studios waren außerhalb der Galerie in Caochangdi, aber es kam zu gelegentlichen Teilnahmen von Residenzkünstler·innen an Ausstellungen, was den damals eher rustikalen Eindruck der Räume und Ausstellungen unterstrich.
[578] Vgl. Hao 2017.
[579] Das Portfolio erstreckt sich über: Ge Hui 葛辉, Ma Ke 马轲, Qiu Ruixiang 邱瑞祥, Xiao Bo 萧搏 und viele andere, s. http://platformchina.cn/ch/Artist/Index.
[580] In Fotografie etwa Wang Ningde 王宁德 und Wang Gongxin 王功新, in Installationen etwa Tong Kunniao 童昆鸟 und Wang Enlai 王恩来. In Hongkong zeigte sich Platform China jünger und experimenteller, unter anderen mit Jia Aili 贾蔼力, Sun Xun 孙逊, Yang Maoyuan 杨茂源 und Zhao Zhao 赵赵, vgl. Luo 2016.
[581] So die Bezeichnung laut Selbstdarstellung, es handelt sich eher um Empfangsräume für Verkaufsgespräche, in denen man auf Eröffnungen bewirtet wird. Dazu kommen eine kleine Bibliothek unten mit großer Glasfront zur Straße hin und Arbeitsräume oben.
[582] S. http://www.platformchina.cn/ch/Exhibition/Default.
[583] Die alte Website, http://www.space-station-art.com/, ist seit Ende 2020 offline, s. vom 7.6.2020 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20200607005736/http://www.space-station-art.com/.
[584] Aktiver wird der Auftritt auf Weibo betrieben, s. https://weibo.com/u/1886390583?is_all=1#_0.

Gründung	2009 im 798[585]
Gründer	Fu Xiaodong 付晓东[586]
Kunstmessen	unregelmäßige Teilnahme international: The Armory Show in New York; China: Art Beijing und CIGE in Beijing, Art Biennale Shenzhen und andere[587]
Publikationen	4[588]

Das Space, *kongjian* 空间, im Namen Space Station bedeutet nicht, wie sonst üblich, dass es sich um einen Offspace handelt. Space Station ist eine Galerie und der Name verweist auf ihren experimentellen Charakter. Ein paar Meter nördlich von (siehe:) Long March Space geht es eine steile Außentreppe hoch in den ersten Stock, wo man an der Rezeption mit nach hinten offenem Büro vorbei den geschätzt 50m^2 kleinen, 5 Meter hohen Galerieraum betritt. Jährlich finden hier zwischen fünf und sieben Ausstellungen statt, von der Gründung 2009 bis Ende 2020 liefen insgesamt 91 Ausstellungen.[589] Zu den Galeriekünstler·innen gehören etwa Li Dafang 李大方 und Zeng Yang 曾扬, weitere Kooperationen finden statt mit Shi Jinsong 史金淞, Liang Shuo 梁硕, Dong Dawei 董大为 und vielen mehr.[590] Die Einzel- und gelegentlichen Gruppenausstellungen werden regelmäßig von Fu Xiaodong kuratiert. Für die Galerie sind Kooperationen und auch eine kuratorische Praxis außerhalb der eigenen vier Wände bezeichnend.[591] So kuratierte Fu etwa von September 2012 bis Juli 2013 die Projektserie „The 8th Day: Art and Science 第八日——艺术家访问科学家实验室计划“, bei dem

[585] Eröffnungsausstellung: Wang Wei 王卫: „Historic Residence 故居“, kuratiert von Fu Xiaodong, 26.9.–14.11.2009, s. http://www.space-station-art.com/exhitionsText.aspx?exhition=195, Stand: 3.12.2018.

[586] Jahrgang 1977 aus Shenyang, absolvierte Fu Xiaodong 2003 ihren MA in traditioneller Malerei an der Lu Xun Academy of Fine Arts in Shenyang und 2004 eine Weiterbildung an der CAFA. Fu war zunächst als Kunstkritikerin und Kuratorin tätig. 2008 leitete sie das Cascade Art Center Beijing 北京梯级艺术中心 im 798, laut Baike, s. https://baike.baidu.com/item/付晓东/4414259?fr=aladdin. Im August 2012 kuratierte Fu dort noch eine Show, außerdem sind für 2008 bis kurz vor Eröffnung der Space Station zwei Ausstellungen im T Space 梯空间 im 798 gelistet, s. http://www.space-station-art.com/past.aspx?page=13, Stand: 3.12.2018. Fu schrieb für verschiedene Kunstzeitschriften, unter anderem für Hi Art | HI 艺术, L'Officiel Art 艺术财经 und für Southern Weekly 南方周末, bevor sie 2009 Space Station gründete (laut Baike mit einem Freund, der/ die nicht benannt wird, s. https://baike.baidu.com/item/付晓东/4414259?fr=aladdin). Außerdem ist sie laut Baike, ebd., Chefredakteurin von Fine Arts Literature 美术文献.

[587] Nur aktuelle, nicht verlinkte Einträge unter https://www.spacestation.art/events.

[588] Drei Publikationen stammen von 2010, eine von 2011. Zusätzlich werden fünf Ausgaben der Kunstzeitschrift Fine Arts Literature genannt, in denen die Galerie vertreten ist, Vol. 63–67, alle 2010, s. http://www.space-station-art.com/cnpublications.aspx, Stand: 3.12.2018. Auf der neuen Seite ist nur mehr eine Publikation gelistet, s. https://www.spacestation.art/events, unter „Publications 出版“.

[589] S. https://www.spacestation.art/exhibitions. Seit August 2019 sollten monatlich wechselnde Künstler·innen in die Virtual Space Station 虚拟空间站 via Online-Residenz (线上驻留) eingeladen werden, bis Ende 2020 fanden dort zwei Ausstellungen statt, s. https://www.spacestation.art/virtual.

[590] S. https://www.spacestation.art/artists.

[591] S. das China Young Artists Project (CYAP) 青年艺术家扶持推广计划, http://blog.sina.com.cn/u/2624704180.

Künstler·innen mit Wissenschaftler·innen zusammentrafen. Nach gemeinsamen Laboraufenthalten fanden Aktivitäten wie Vorträge und Performances unter anderem an der Beijing University und im Beijing Planetarium sowie in der Space Station statt und wurden abschließend auf der sechsten Chengdu Biennale 2011 vorgestellt.[592]

Star Gallery 星空间

Alternativnamen	星空间画廊, 星空间艺术中心
Eingetragene Firma	(keine Angabe)
Website	http://www.stargallery.cn/
WeChat-ID	stargallery
Adresse	797 East Street A05 | 797 东街 A05
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 12–18 Uhr
Gründung	gegründet 2005 im 3818 Warehouse | 3818 库 im 798, darauf folgten vier Umzüge: in die 751 North Road | 751 北路 (wo später Taiheart 太和艺术空间 einzog); in die 798 East Street | 798 东街; 2013 in den nahe gelegenen Qikeshu Creative Park 七棵树创意园 C5 栋;[593] 2019 wieder ins 798 an den aktuellen Ort
Gründer	Fang Fang 房方[594] und Wu Jin 伍劲 (Partner bis 2011), ab 2013 mit Cui Jie 崔杰 als Partner
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong; China: Art Beijing, Beijing Contemporary und CIGE in Beijing, ART021, West Bund Art and Design und SH Contemporary in Shanghai, Nanjing Art Fair[595]
Publikationen	44[596]

[592] S. https://www.spacestation.art/8 und Hou 2012.
[593] Vgl. Jiang 2016. 2018 wurde das fünfjährige Jubiläum in Qikeshu gefeiert, s. http://www.stargallery.cn/en/exhibitions/detail/201, während dessen gesamter Zeit die Star Gallery also dort ansässig war.
[594] Fang, Jahrgang 1977 aus Beijing, erlangte 2000 seinen BA in Kunstgeschichte an der CAFA und darauf seinen Executive MBA an der China Europe International Business School (CEIBS) 中欧国际工商学院. Noch 2000 lernte er seinen späteren Partner Wu Jin kennen. Fang produzierte von 2000 bis 2005 das Programm „美术星空“ [Kunststar] auf dem nationalen Fernsehsender China Central Television (CCTV). 2003 habe er erstmals begonnen, „sein Urteilsvermögen mit Investitionen auf dem Kunstmarkt zu testen“, s. Jiang 2016, woraufhin Fang und Wu anfingen, junge Künstler·innen unter Vertrag zu nehmen, darunter Gao Yu 高瑀, Chen Ke 陈可 und Wei Jia 韦嘉, von denen sie weiterhin mit Gao Yu kooperieren und die anderen beiden Künstler·innen der Galerie sind, vgl. Jiang 2016, http://www.stargallery.cn/cn/artists/ und https://baike.baidu.com/item/房方/5802719?fr=aladdin.
[595] S. http://www.stargallery.cn/cn/art-fairs/.
[596] Bis 2018, s. http://www.stargallery.cn/cn/publications/.

Zunächst ohne klare Ausrichtung, versuchte sich die Galerie unter anderem an Cartoons und konzipierte Ausstellungen mit Künstler·innen aus der Generation der nach 1970 Geborenen. Sie seien weder den aktuellen Trends des Marktes noch der Akademie gefolgt. Nachdem sich Fang Fang 2011 massiv verkalkuliert habe, sei die Galerie 2013 umstrukturiert worden, und Fang zog mit einem neuen Partner aus dem 798. Nun sei das Team reduziert worden, vor allem aber habe man sich vermehrt auf die eigentliche Aufgabe der Ausstellungskonzeption konzentriert.[597] Zwischen 2014 und 2018 liefen im Schnitt zehn Ausstellungen jährlich. Aufgrund des Ungleichgewichtes des sinkenden Marktpreisniveaus im Vergleich zu Chinas wirtschaftlichem Entwicklungsniveau und der Bevölkerungszahl, sei das Ziel gewesen, auch kunstinteressierte Menschen außerhalb der Kunstszene anzusprechen. Dazu habe der Austausch mit Fachleuten etwa durch Salons Anreiz bieten sollen.[598] Mit durchschnittlich sieben Ausstellungen im Jahr liefen im 798 (2005–2012 und 2019–2020) insgesamt 63 Ausstellungen.[599]

Tang Contemporary Art Center 当代唐人艺术中心

Tang Contemporary Art Space 1 und (seit 2017) Space 2 唐人第一空间、第二空间

Kurzname	Tang Contemporary 唐人（北京）[600]
Eingetragene Firma	北京当代唐人艺术中心有限公司
Website	https://www.tangcontemporary.com/
WeChat-ID	tang_contemporary
Adresse	Space 1: 797 Road D06 第一空间：797 路 D06 Space 2: 797 Road B01 第二空间：797 路 B01
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 11–18:30 Uhr (Mai–Oktober), 11–17:30 Uhr (November–April)
Eintritt	Space 2 seit 2019: 20 RMB
Gründung	gegründet 1997 in Bangkok, Space 1 im 798: Juni 2006, Space 2 im 798: März 2017[601]
Gründer	Zheng Lin 郑林

[597] S. Jiang 2016.
[598] Ebd.
[599] In den Jahren 2013–2018 liefen 54 Ausstellungen in Qikeshu, s. http://www.stargallery.cn/cn/exhibitions/.
[600] In Kunstkreisen wurde Tang Contemporary anfangs *hehe* 赫赫, illuster, genannt, was eindeutig auf die kommerzielle Ausrichtung anspielt, s. Wang 2016.
[601] Eröffnungsausstellung in Space 2: Wang Yuping 王玉平: „Jingshan Hill St. 景山前街“, kuratiert von Dai Zhuoqun 戴卓群, 17.3.–13.5.2017, s. https://www.tangcontemporary.com/wangyupingcn, vgl. Zhang 2017.

Weitere Niederlassungen	Bangkok (seit 1997) und Hongkong (2008–2011, erneut seit 2015, im Dezember 2017 Umzug ins H Queen's)[602]
Hauptsitz	Beijing[603]
Kunstmessen	international: Art Basel Hong Kong, KIAF Seoul, Art Busan, Asia Now (Paris), Art Stage Singapore, Taipei Dangdai; China: Art Beijing, Beijing Contemporary, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Art Shenzhen, Art Chengdu, Yangtze Art Fair, Art Shenzhen und andere[604]
Publikationen	46[605]

Zheng Lin muss wie die ersten seiner Künstler·innen um 1960 geboren sein, es ist kaum etwas über seine Zeit vor Eröffnung der Galerie in Bangkok 1997 herauszufinden. Er scheint aus Changsha, Hunan, zu stammen,[606] hat in den 1980ern als Maler begonnen und ging dann als Geschäftsmann nach Südostasien. In Bangkok bestand das Portfolio der Galerie zunächst ausschließlich aus chinesischen Künstler·innen, mit der Zeit kamen auch thailändische Größen hinzu.[607] Im Jahr 2000 habe er sich der Gegenwartskunst zugewandt und sein Portfolio bis 2005 in Südostasien entwickelt,[608] bevor er weitere Galerien 2006 in Beijing und 2008 in Hongkong eröffnete. Mittlerweile ist Beijing der Hauptsitz.[609] Bangkok stehe für Zheng seitdem für südostasiatische Künstler·innen, Hongkong sei das internationale Fenster. Beijing solle die professionell und qualitativ anspruchsvollste Plattform sein und für Tang Contemporary den Fokus auf Experimente richten.[610]

Die größten Galerieräume von Tang Contemporary sind in Beijing, Space 1 misst 600m^2 mit 12m Deckenhöhe des Hauptraumes.[611] Space 2, im März 2017 eröffnet, liegt keine hundert Meter schräg gegenüber von Space 1 und umfasst einen kleineren

[602] S. http://www.sohu.com/a/212509465_100014416, vom 24.12.2017.
[603] S. Phataranawik 2016.
[604] S. https://www.tangcontemporary.com/artfairs-en.
[605] S. https://www.tangcontemporary.com/publication-en.
[606] S. Wang 2016.
[607] Das Portfolio besteht unter anderen aus Ai Weiwei 艾未未, Huang Yong Ping 黄永砯, Sun Yuan und Peng Yu 孙原&彭禹, Wang Du 王度, Yan Lei 颜磊, Yang Jiechang 杨诘苍, Zhao Zhao 赵赵 und Zheng Guogu 郑国谷 und thailändischen Künstler·innen wie Sakarin Krue-on, Sopheap Pich und Rirkrit Tiravanija, s. https://www.tangcontemporary.com/artists-en.
[608] S. Teng 2015.
[609] Möglicherweise seit Eröffnung der Galerie in Beijing, s. https://www.xzbu.com/3/view-766869.htm, Stand: 1.11.2018.
[610] S. Teng 2015.
[611] S. https://baike.baidu.com/item/当代唐人艺术中心/8627404?fr=aladdin, http://www.artlinkart.com/cn/space/overview/12cbyx. Dazu kommen ein weiterer kleiner Raum oben und zwei kleinere Räume unten.

Raum, der in einen großen führt. Bis Ende 2020 liefen insgesamt 39 Ausstellungen in Space 1 und 2 plus vor Raumteilung 2017 zusätzlich 22 Ausstellungen.[612] Für die Ausstellungen werden meist namenhafte Kurator·innen und akademische Berater·innen eingeladen. Das Geschäftsmodell bestehe aus drei Teilen, wovon die Sammlung die Hälfte ausmache. Diese setze sich aus Werken von Künstler·innen zusammen, die nicht an vorderster Front stünden, aber ein großes kommerzielles Potenzial aufwiesen, von Zheng beschrieben als „Kauf einer zukünftigen Kunstgeschichte".[613] Es handelt sich etwa um Qi Zhengjie 俸正杰, Yin Zhaoyang 尹朝阳 und Zhao Nengzhi 赵能智. Die Sammlung gehe in einem Förderungsprojekt von etwa 50 Millionen USD auf, an der sich Sammler·innen beteiligen könnten. Ausstellungsaktivitäten und die operative Arbeit mit Künstler·innen sollen jeweils ein Viertel des Betriebskapitals ausmachen.[614]

Zwei große, Galerien übergreifende Ausstellungen waren zum einen die Gruppenausstellung zusammen mit (siehe:) Pace Beijing und (siehe:) Galleria Continua: „Unlived by What is Seen 不在图像中行动", kuratiert von Sun Yuan und Peng Yu 孙原&彭禹 und Cui Cancan 崔灿灿, 13.12.2014–15.3.2015.[615] Gleich im Anschluss wurde für die Ausstellung „Ai Weiwei 艾未未: Ai Weiwei" mit Galleria Continua die gemeinsame Galerienwand in der Mitte für den Wiederaufbau eines in Jiangxi abgerissenen Tempels durchbrochen, kuratiert von Cui Cancan, 6.6.–6.9.2015.[616]

Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects 東京畫廊+北京東京藝術工程

Kurzname	Tokyo Gallery 东京画廊, BTAP
Eingetragene Firma	北京艺东方文化传播有限公司
Website	https://www.tokyo-gallery.com/
WeChat-ID	BTAP2002
Adresse	Ceramic 3rd Street E02 陶瓷三街 E02
Öffnungszeiten	dienstags bis samstags: 10–18 Uhr (April–Oktober), 10–17 Uhr (November–März)

[612] Online ab 2009 in Beijing, https://www.tangcontemporary.com/archive-exhibitions.
[613] „买未来的艺术史", s. https://www.xzbu.com/3/view-766869.htm, Stand: 1.11.2018.
[614] Ebd.
[615] S. https://mp.weixin.qq.com/s/LB5rkLuE1rW1eUswvgcFxg, vom 5.12.2014, und Thiedig 2014. Interessanterweise ist die Ausstellung inzwischen weder bei Tang Contemporary noch bei Galleria Continua online gelistet. Bei Pace Beijing war sie es noch 2018, https://www.pacegallery.com/exhibitions/12718/unlived-by-what-is-seen, Stand: 1.11.2018, darauf nur mit einem Foto bei Pace Gallery auf https://www.pacegallery.com/exhibitions/beijing-voice/.
[616] S. https://www.tangcontemporary.com/copy-of-2015-ai-weiwei, https://www.galleriacontinua.com/exhibitions-dettagli.php?id=145.

Gründung	Tokyo Gallery wurde 1950 gegründet,[617] BTAP 2002 im 798 (Architektur: MAD Architects), 2006 Umbenennung in Tokyo Gallery + BTAP
Gründer	Tokyo Gallery: Yamamoto Takashi 山本孝 (1920–1988),[618] BTAP: sein Sohn Tabata Yukihito 田畑幸人[619]
Direktoren	Yamamotos Söhne, von Tokyo Gallery: Yamamoto Hozu 山本豊津, von BTAP: Tabata Yukihito[620]
Weitere Niederlassungen	Tokyo
Hauptsitz	Tokyo
Kunstmessen	international: Art Basel (Basel und Hongkong), Art Fair Tokyo, Tokyo Photo, Cho Kyoto, AHAF Seoul, Pulse New York, cutlog Paris, Art Arsenal in Kiev, Contemporary Istanbul und andere; China: Art Beijing, ART021 und West Bund Art and Design in Shanghai, Nanjing Art Fair[621]
Publikationen	24, davon 6 auch auf Chinesisch[622]

In den 1960er Jahren stellte Tokyo Gallery als erste Galerie in Japan westliche Avantgardekünstler·innen vor, etwa Lucio Fontana, Yves Klein, Jackson Pollock und Friedensreich Hundertwasser.[623] Außerdem verwirklichten sie experimentelle Projekte japanischer Künstler·innen wie Takamatsu Jiro 高松次郎, Shiraga Kazuo 白髪一雄, Okamoto Taro 岡本太郎 und Mono-ha もの派. In den 1970ern kamen koreanische Künstler·innen hinzu, etwa Kim Whangki 金煥基 und Lee Ufan 李禹煥. Nach der Öffnung Chinas begann in den frühen 1980er Jahren die Beschäftigung mit chinesischer Gegenwartskunst.[624] Im Februar 1989 nahm Tabata Yukihito für Tokyo Gallery mit Xu Bing und anderen an der berühmten Ausstellung „China/Avant-Garde 中国现代艺术展“ im National Art Museum of China (NAMoC, damals: National Art Gallery 中国美术馆) teil.

Tokyo Gallery eröffnete 2002 als erste Galerie im 798. Huang Rui, der damals aus Japan zurückgekommen war, stellte Tabata das Gelände vor. Hier verfolgte die Gale-

[617] 1944 begann Yamamoto mit einer Galerie in Tokyo, 1950 benannte er sie in Tokyo Gallery um und setzt damit 1950 als Gründungsdatum an, s. Wang o. A.
[618] S. Tokyo National Research Institute 2021.
[619] Jahrgang 1950 aus Tokyo, absolvierte Tabata Yukihito 1971 seinen Abschluss an der Wako University in Tokyo und trat 1973 in die Galerie seines Vaters ein, s. Lin 2015: 83.
[620] S. https://www.tokyo-gallery.com/about. Zuvor war unter anderem Kaneshima Takahiro 金岛隆弘 Direktor, der dann Direktor der Kunstmesse Art Tokyo wurde, s. Pan 2012.
[621] S. http://www.tokyo-gallery.com/en/whatsnew/, Stand: 6.11.2018.
[622] S. http://www.tokyo-gallery.com/en/publications/, Stand: 6.11.2018.
[623] Laut Selbstdarstellung auf Galerieseite, s. https://www.tokyo-gallery.com/about.
[624] Mit damals noch kaum bekannten Künstler·innen wie Xu Bing 徐冰, Sui Jianguo 隋建国 und Cai Guo-Qiang 蔡国强, Hong Hao 洪浩, Song Dong 宋冬 und Feng Zhongjie 冯中杰.

rie ihr Ansinnen zunächst als experimentelles Projekt weiter, als Beijing Tokyo Art Projects (BTAP). Der Name ist seither Programm, so auch das Ziel, japanische, koreanische und chinesische Kunst und Künstler·innen zusammenzuführen und ihnen eine gemeinsame Plattform zu bieten. Neben bekannten und der Galerie nach wie vor verbundenen Namen, werden auf der 400m² großen Ausstellungsfläche immer wieder junge Positionen gezeigt. Mit etwa acht Ausstellungen pro Jahr, liefen von 2005 bis Ende 2020 insgesamt 133 Ausstellungen.[625]

Ullens Center for Contemporary Art 尤伦斯当代艺术中心

Kurzname	UCCA 尤伦斯
Eingetragene Firma	北京安特维奥文化交流咨询有限公司
Websites	https://ucca.org.cn/, https://ucca.org.cn/en/exhibitions/ucca-dune/, https://ucca.org.cn/en/exhibitions/ucca-edge/
WeChat-ID	UCCA_official
Adresse	798 Road | 798 路
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–19 Uhr, Einlass bis 18:30 Uhr
Eintritt	2007–2016: 10 RMB, seit 2016: 60 RMB, mit Vergünstigungen, seit 2019: 130 RMB
Gründung	November 2007 im 798; Umbau im Oktober 2018 (Architektur: OMA)
Gründer·innen	Guy und Myriam Ullens
Direktoren	Jérôme Sans (2008–2011), Philip Tinari (seit 2011)
Weitere Niederlassungen	UCCA Dune UCCA 沙丘美术馆 in Beidaihe (seit 2019) und UCCA Edge in Shanghai (seit Mai 2021)
Hauptsitz	Beijing
Publikationen	etwa sechzig[626]

Das UCCA kann als wichtigste Kulturinstitution im 798, vermutlich sogar in Beijing, bezeichnet werden. Selbst versteht sich das Center als „platform for contemporary art linking China and the world“.[627] Auf 8 000m² mit einem großen und zwei kleineren Ausstellungsräumen (insgesamt 10 000m² mit Auditorium, Bibliothek, Café usw.) laufen

[625] Online seit 2005, dazu kommen etwa 3x8=24 weitere Ausstellungen von 2002 bis 2004, s. http://www.tokyo-gallery.com/cn/exhibitions/inbeijing/, Stand: 6.11.2018.
[626] S. https://ucca.org.cn/en/publications/.
[627] S. http://ucca.org.cn/en/about/index/, Stand: 15.9.2015, darauf: „UCCA has built vital links between China’s art scene and the wider world“, https://ucca.org.cn/en/about/.

jährlich circa zwölf Ausstellungen und davon meist drei parallel. Bis Ende 2020 liefen insgesamt 147 Ausstellungen sowie zahlreiche Kultur- und Bildungsprogramme mit Augenmerk auf die kulturelle Situation in China.[628] Das UCCA selbst gibt eine Besucher·innenzahl von über einer Million jährlich an.[629] Zur Finanzierung gehören seit Gründung 2007 der UCCA Store (UCCA 艺术商店) sowie seit 2016 der vom UCCA Store organisierte Dorm Bookstore.[630]

Sein Vermögen machte der Belgier Baron Guy Ullens, Jahrgang 1935, mit seinem Familienunternehmen, einer Zuckerraffinerie, deren Expansion in Asien[631] er in den 1970er Jahren maßgeblich vorangetrieben hatte. Im Jahr 2000 zog er sich aus dem Geschäft zurück und widmete sich mit seiner Frau Myriam Ullens philanthropischen Projekten. Seit den frühen 1980er Jahren sammelte Ullens chinesische Kunst, deren Sammlung mit der Gründung des UCCA auf 1 700 Werke angewachsen sein soll.[632]

Ende 2010 konnte man bereits von Sammler·innen hören, dass ihnen die komplette China-Sammlung der Ullens angeboten wurde.[633] Anfang 2011 hieß es, sie würden den Raum aufgeben wollen und nach langfristigen Partnern suchen.[634] 2016 wurde erstmals öffentlich von dem Wunsch der Übergabe des Centers und dem Verkauf der Sammlung, die nun mit 1 000 Werken angesetzt war, gesprochen.[635] Mit jährlich abnehmendem Budget war über mehr als ein Jahr unsicher, ob sich das UCCA halten würde.[636] Wesentlich verantwortlich für den Fortbestand war Philip Tinari.[637]

Nach weitläufigen Verhandlungen wurde das Unternehmen 2017 umstrukturiert und operiert seitdem als UCCA Group (UCCA 集团). Unter deren Schirm befinden sich die UCCA Foundation (UCCA 基金会) als registrierte gemeinnützige Organisation, zuständig für Ausstellungen und öffentliches Programm, und die UCCA Enterprises (UCCA 企业), zuständig für Kunsthandel und Bildungsprogramm. Darüber hinaus

---

[628] S. https://ucca.org.cn/en/exhibitions/ucca-beijing/.
[629] S. https://ucca.org.cn/en/about/.
[630] S. http://ucca.org.cn/program/dorm-by-uccastore/, Stand: 29.10.2018.
[631] S. Whiteside et al. 1990: 46.
[632] S. Hatch 2007.
[633] Es handelt sich um denselben Zeitraum, in dem auch der Schweizer Sammler Uli Sigg seine ebenfalls in den 1980er Jahren begonnene Sammlung chinesischer Kunst verkaufen wollte. Gerüchten zufolge versuchten sowohl Sigg als auch Ullens zunächst, sie als Gesamtsammlung zu veräußern, was bei beiden scharf kritisiert wurde. Besonders bei Ullens fragte man sich, ob sie auf Gewinnmaximierung aus seien, obwohl das UCCA als Plattform für einen Austausch und gegen Kommerz angetreten war. Der Großteil von Ullens chinesischer Kunstsammlung wurde 2011 bei Sotheby's verkauft, s. Sotheby's 2011a und 2011b. Uli Sigg entschied sich 2012 zum Bau des Museums M+ in Hongkong.
[634] S. Ruiz 2011.
[635] S. AFP 2016 und Rocco 2018.
[636] S. Gaskin 2018.
[637] Jahrgang 1979 aus Philadelphia, übernahm Tinari 2011 die Leitung des UCCA. 2009 gründete er das zweisprachige Kunstmagazin Leap, s. http://leapleapleap.com/, und war Hauptrepräsentant für China der Art Basel.

wurde 2019 das UCCA Dune in Beidaihe eröffnet.[638] Die UCCA Foundation besteht aus über fünfzig Förder·innen aus Immobilien-,[639] Bildungs- und Medienbereichen und anderen Sparten. So stellte der Beijinger Immobilienmogul Aranya 阿那亚 das neu gebaute Gebäude für UCCA Dune und übernahm die Betriebskosten, während das UCCA für das Programm eigenverantwortlich blieb.[640] Im Mai 2021 wurde mit UCCA Edge der dritte Standort in Shanghai eröffnet.[641] Im Oktober 2018 erhielt das UCCA im 798 einen neuen Eingangsbereich und eine renovierte Fassade, womit die organisatorische Veränderung nach außen verdeutlicht wurde.

Whitebox Art Center 白盒子艺术馆

Kurzname	Whitebox 白盒子
Eingetragene Firma	白盒子（北京）文化艺术有限公司
Website	http://www.798whitebox.com/
WeChat-ID	whitebox798798
Adresse	797 Road B07 | 797 路 B07
Öffnungszeiten	dienstags bis sonntags: 10–18 Uhr
Eintritt	10 RMB
Gründung	2009 im 798
Gründer	Sun Yongzeng 孙永增[642]
Publikationen	16[643]

Als sich der Immobilienhändler und Hobbysammler Sun Yongzeng Mitte der 2000er Jahre mit zeitgenössischer Kunst zu beschäftigen begann, soll dies zunächst seine „Fähigkeit zur Imagination und Kreativität verändert“ haben. Daraufhin habe er erkannt, dass genau diese Qualitäten zur Reflexion und Kritik in China fehlen würden und ge-

[638] S. http://ucca.org.cn/about/index/, Stand: 29.10.2018.
[639] Immobilienunternehmen sind wesentliche Investoren der Gegenwartskunst in China, prominente Beispiele sind: OCAT (OCT [Overseas Chinese Town] Contemporary Art Terminal | OCT 当代艺术中心, mit Hauptsitz in Shenzhen seit 2005, seit 2012 als gemeinnützige Organisation präsent in Shanghai, Xi'an, Wuhan und Nanjing sowie als Forschungseinrichtung in Beijing und anderen, s. http://www.ocat.org.cn/, Stand: 28.10.2018), West Bund (in Shanghai seit 2012, s. http://www.westbund.com/), K11 (in Hongkong, Shanghai, Guangzhou, Wuhan und Shenyang, Tianjin und Ningbo, s. https://www.k11.com/).
[640] S. SM News 2018.
[641] S. *Zhoudao Shanghai* 2021.
[642] Jahrgang 1975, absolvierte Sun seinen MBA an der Qinghua University und ist Besitzer einer eigener Hotelkette, s. https://baike.baidu.com/item/陈燕凄美风音乐会/900409#2_5, laut Metaportal qkzz.net 全刊杂志赏析网 waren es 2018 drei Hotelketten, Firma: 北京永正商务酒店管理有限公司, s. https://qkzz.net/article/718a3647-ac4a-409f-ab3e-0b729f373167.htm, Stand: 29.11.2018
[643] S. http://www.798whitebox.com/CnPub.aspx.

fördert werden müssten.[644] Zur Zeit der Finanzkrise machte er sich 2008 daran, sein Whitebox Art Center aufzubauen. Gemäß Suns Motto, „Art makes life different“,[645] versucht er, in die verschiedensten Lebensbereiche vorzudringen. In einer Fusion aus Kunst und Kommerz lädt er seither Künstler·innen und Kurator·innen ein, veranstaltet Partys, Banketts, Privatempfänge, Vorträge, Liveshows mit Schauspieler·innen und Sänger·innen für Fashionevents und Automobilpräsentationen.

Vorne am Gebäude findet sich rechter Hand zur 797 Road der Verkaufsshop inklusive kleiner Bücherecke, genannt Whitebox Choice 白盒子之家, dazu kommt das Café mit zwei Stockwerken und separatem Eingang in der 706 North 1st Street | 706 北一街. An der Rezeption vorbei liegen der 9 Meter hohe Hauptraum und die Ausstellungsfläche im ersten Stock mit offener Empore sowie der VIP-Raum im zweiten Stock auf insgesamt 840m^2.[646] Jährlich laufen etwa zehn Ausstellungen, bis Ende 2020 waren es insgesamt 112.[647] Obwohl besonders die Gruppenausstellungen gelegentlich eher wahllos zusammengefügt wirken, bietet die Galerie immer wieder interessante Positionen sowohl etablierter als auch junger Künstler·innen. Online werden 103 Künstler·innen im Portfolio der Galerie gelistet.[648]

Yan Club Arts Center 仁俱乐部艺术中心 (bis 2013)

Kurzname	Yan Club 仁俱乐部, 仁艺术中心
Alternativname	Yan Gallery 仁画廊
Website	http://www.yanclub.com/ (seit 2013 offline)[649]
Weibo	798yanclub (offline)
Adresse	798 West Street | 798 西街
Öffnungszeiten	montags bis donnerstags: 10:30–17:30 Uhr

[644] S. Lin 2015: 23–28.
[645] Gemeint ist hier konkret chinesische Gegenwartskunst, CCA, wie Chinese Contemporary Art auf Englisch online bei Whitebox abgekürzt wird, s. auf http://www.798whitebox.com/ unter „About“.
[646] Größenangaben laut Baike, mit dem Hauptraum von 500m^2 und ersten Stock von 160m^2, s. https://baike.baidu.com/item/白盒子艺术馆.
[647] Online seit Galeriebeginn 2009 bis Ende 2019 insgesamt 108 Ausstellungen, s. http://www.798whitebox.com/CnExh.aspx?year=2018, vier weitere Ausstellungen von 2020 sind auf dem WeChat-Konto zusammengefasst unter https://mp.weixin.qq.com/s/IvwfYT6GsnLRhMZB_P5a6g, vom 31.12.2020. Dazu kommen Projekte, die die Galerie „Public Art 公共艺术“ nennt, und Kunst im öffentlichen bis semi-öffentlichen Raum, meist von Installationen. Online sind fünf Projekte aus den Jahren 2016 und 2017 gelistet, s. http://www.798whitebox.com/CnAct_Listart.aspx?tid=5.
[648] Prominent waren in der einführenden Flash-Animation folgende Künstler·innen gelistet: Deng Jianjin 邓箭今, Santiago Ydañez, Guan Wei 关伟, Xu Zhongmin 许仲敏, Cang Xin 苍鑫, Yang Qian 杨千, Wang Qingsong 王庆松, He Yunchang 何云昌, Miao Xiaochun 缪晓春 und Zhang Xiaotao 张小涛, s. http://www.798whitebox.com/CnIndex.aspx?nav=artist, Stand: 29.11.2018. Die 103 Künstler·innen sind 2021 gelistet, s. http://www.798whitebox.com/Enindex.aspx.
[649] S. vom 26.9.2013 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20130926022511/http://www.yanclub.com/.

Gründung	2002 im 798
Gründerin	Bingbing 冰冰

Der nun mit Yan Club Arts Center 仁艺术中心 betitelte Ort ist auch im Jahr 2021 weiterhin im 798 am selben Ort ansässig. Ausstellungen finden hier nicht mehr statt, sondern seit 2013 Veranstaltungen, für die Bingbing, die ausschließlich unter diesem Kurznamen bekannt ist, sich als „Gastgeberin“ versteht.[650] Bingbings Familie stammt aus Chongqing, sie selbst wurde in der Schweiz geboren.[651] 1989 machte sie ihren Abschluss in Informatik an der Sichuan University (四川大学计算机及学院). Nachdem sie Mitte der 1990er aus dem Ausland[652] zum Regiestudium an die Central Academy of Drama (中央戏剧学院) nach Beijing kam, war Sanlitun die einzige Ausgehmeile. Dort eröffnete Bingbing 1997 ihre Bar namens Jam House 芥末坊 und nach deren Abriss 2004[653] das Sichuan-Restaurant Source 都江源 in der Altstadt.[654] Parallel war sie im Jahr 2002 mit Xu Yong (siehe: 798 Space) eine der ersten, die einen Veranstaltungsort im 798 eröffneten. In der ehemaligen Arbeiter·innenkantine fanden anfangs unterschiedlichste Kunstaktivitäten statt. Es ging wie in ihrer Bar um Avantgarde-Musik, zur Finanzierung fanden etwa Modeschauen von Dior und Markteinführungen von Omega statt.[655] Ausstellungen wurden vermehrt ab der Zeit des beginnenden Kunstbooms 2006 gezeigt.

Auf einer Gesamtfläche von etwa eintausend Quadratmetern und einem zweistöckigen, offenen Raum mit bis zu acht Metern Deckenhöhe[656] liefen im Yan Club von 2002 bis 2013 insgesamt 68 Ausstellungen.[657]

---

650 S. Luo 2013.
651 Laut Tian 2005.
652 Laut Tian 2005 kehrte sie 1994 aus England zurück, laut Lin 2015: 71 im Jahr 1995 aus der Schweiz. So oder so war sie international unterwegs. An wieder anderer Stelle heißt es, sie sei (vermutlich erneut) 2002 aus Frankreich zurückgekehrt, s. eeo.com.cn 2007.
653 Jam House wurde als eine der ersten Bars in der Sanlitun nanjie 三里屯南街 im April 2004 abgerissen, s. Tian 2005. Lin 2015: 71 zufolge eröffnete Bingbing 1996 ihre Bar und 2005 ihr Restaurant, allerdings auch 2001 den Yan Club – da (siehe:) Tokyo Gallery ansonsten allseits als erster Ort genannt ist, an dem ab 2002 Ausstellungen eröffnet wurden, erscheint die Aussage von eeo.com.cn 2007 richtig, dass Bingbing 2001 ihren Raum anmietete und 2002 eröffnete.
654 Außerdem veröffentlichte sie 2003 Chinas ersten sogenannten BoBo-Roman (BOBO 小说, BoBo ist die Zusammensetzung aus Bourgeois und Boheme): 越挠越痒 [Je mehr man kratzt, desto mehr juckt es]. Beijing: *Zhongguo gongren* 中国工人 2003.
655 Vgl. eeo.com.cn 2007 und vom 10.8.2004 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20040810212845/http://www.yanclub.com/homeenglish.html.
656 S. http://www.artlinkart.com/cn/space/overview/74eawy.
657 S. http://www.artlinkart.com/cn/space/exh_yr/74eawy.

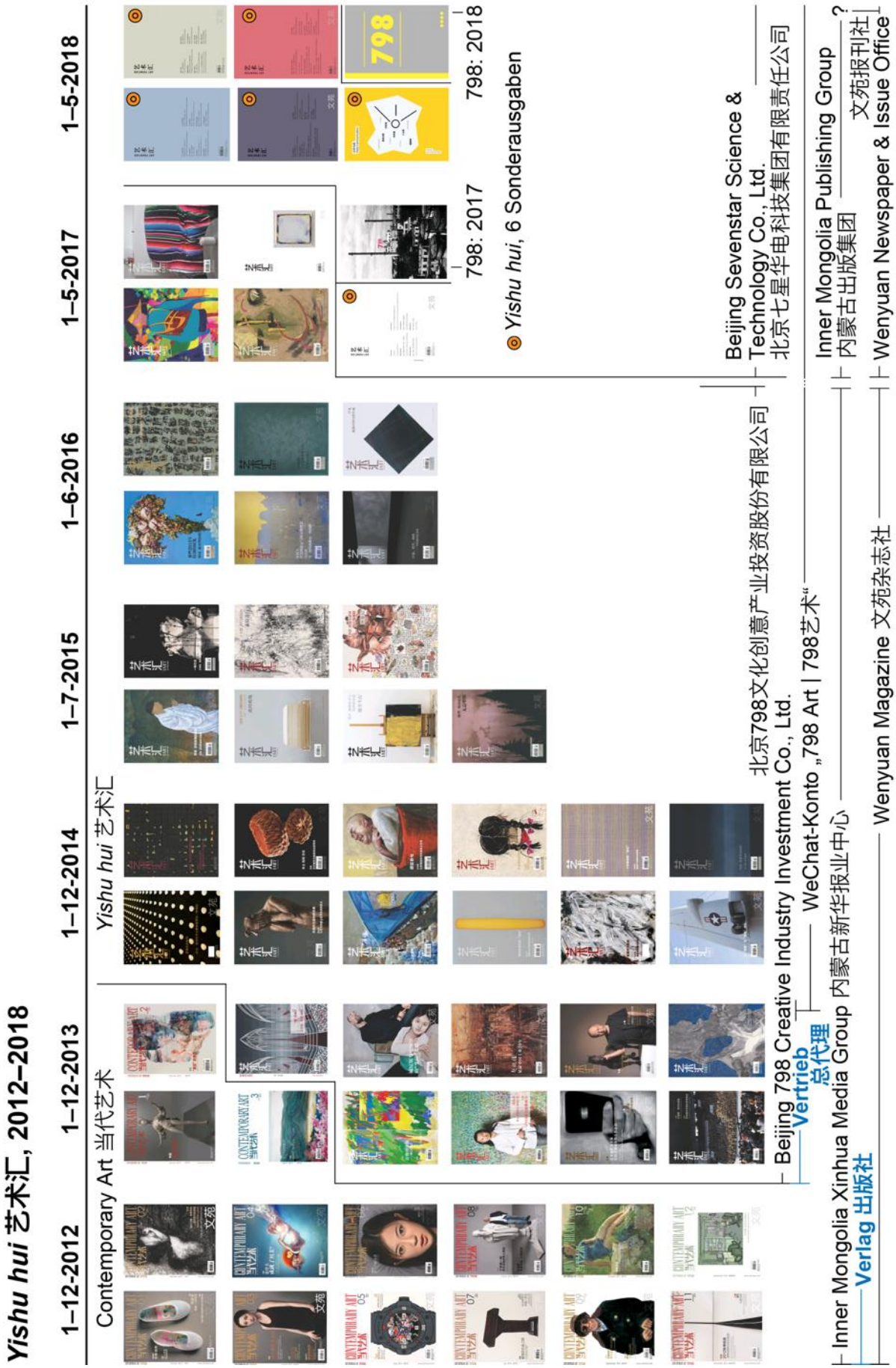


Abb. 28: Überblick *Yishu hui* (eigene Nummerierung); eigene Darstellung, Quelle der Bilder (außer 3-2016: Scan): magook.com 麦格期刊, 17.7.2020.

Dritter Teil – Fallbeispiele

KAPITEL IV
Die Kunstzeitschrift *Yishu hui* 艺术汇

Die Kunstzeitschrift *Yishu hui* 艺术汇 wurde von 2012 bis 2018 in 53 Zeitschriftenausgaben, sechs Sonderausgaben und zwei Büchern in hochwertigem Druck und kleiner Auflage von je 500 Exemplaren herausgegeben. Das Redaktionsteam der Zeitschrift war von Beginn 2012 an im Kunstviertel 798 untergebracht. Seit Frühjahr 2013 wurde der Zeitschriftenvertrieb von der offiziellen Verwaltung des Viertels übernommen und die Redaktion im Laufe der Zeit von der Verwaltung beschäftigt. Nach Herausgabe der letzten Ausgabe der Zeitschrift im Jahr 2018 besteht der Hauptaufgabenbereich der Redaktion in der Pflege des Auftritts auf den sozialen Medienplattformen und in gelegentlichen Publikationsprojekten. Dazu gehören neben Lagekarten des Viertels zahlreiche Materialien zu jedem von Sevenstar organisierten Kunstanlass: etwa zum „798 Art Festival | 798 艺术节“ im Oktober jeden Jahres, zum „Gallery Weekend Beijing 画廊周北京“[658] im März jeden Jahres (seit 2019), für unterschiedliche „Art Summits 艺术峰会“ und gelegentliche „798 Art Nights | 798 艺术之夜“.[659] Insofern kann die Redaktion seither als eine PR-Abteilung der Sevenstar Group für das Kunstviertel 798 verstanden werden. Die Kunstzeitschrift *Yishu hui* bleibt ihr umfangreichstes Projekt, aber entsprechend gilt sie auch, mit ihrer Redaktion und deren Auswahl der vorgestellten Themen, Künstler·innen und Ausstellungen, als Sprachrohr des offiziellen Akteurs. Im Laufe der Betrachtung stellte sich gleichwohl heraus, dass die Redaktion verhältnismäßig eigenständig agieren konnte – einem Merkmal des Kunstviertels als kulturelles Experimentierfeld?

In der folgenden Ausführung wird zuerst der organisatorische Hintergrund der Zeitschrift beleuchtet, dann werden die Formalien mit Impressum, Werbung und Aufbau dargestellt. Der Inhalt behandelt sowohl regionale als auch nationale und internatio-

[658] Obwohl eigentlich eine „Woche“, lautet der englische Name „Weekend“. Die Veranstaltung ist nicht zu verwechseln mit der „Beijing Gallery Week 北京画廊周“ im September jeden Jahres seit 2012, ausgerichtet von der AGA, Art Gallery Association Beijing 北京画廊协会.

[659] Ab wann die Redaktion von *Yishu hui* diese Aufgaben übernahm, ist nicht belegbar und der Übergang zu den vorherigen wahrscheinlich fließend. Frühere kostenlose Galerienführer wie „Art Beijing Guide 艺术北京指南“, „CIGE Gallery Guide 中艺博画廊指南“ oder „Gallery Sights Beijing 看·画·廊“, die mit dem Aufschwung des Kunstmarktes und dem Kunstviertel 798 in Beijing aufkamen und insbesondere zwischen 2010 und 2012 allgegenwärtig waren, wurden zum einen von Onlineangeboten abgelöst. Wie in Kapitel drei, Galerien im Kunstviertel 798, deutlich geworden sein sollte, konzentriert sich ein Großteils der Kunstszene Beijings auf das 798. Zum anderen wurde deshalb eine Vielzahl dieses Materials, vermutlich ab dem Zeitpunkt ihrer vermehrten Kulturaktivität ab etwa 2015, von Sevenstar (798 Culture) extern in Auftrag gegeben oder intern der Redaktion von *Yishu hui* überantwortet.

nale Themen und wird anschließend beispielhaft anhand eines Fokusthemas besprochen. Dabei ist der Blick zum einen auf die Frage nach der Positionierung der Zeitschrift und zum anderen auf die thematischen Schwerpunkte gerichtet.

Abb. 29: Kartenausschnitt mit den Redaktionsräumen von *Yishu hui* in der Nähe von 798 Art Zone und 798 Service Center (vgl. die komplette Karte in der Anlage).

Die hier besprochene Zeitschrift (s. Abb. 28) wurde als Reihe des Verlags Wenyuan Magazine 文苑杂志社 der Inner Mongolia Xinhua Media Group 内蒙古新华报业中心 herausgegeben. Von Januar 2012 bis März 2013 erschienen die Ausgaben monatlich unter dem Namen „Contemporary Art 当代艺术“ (im Folgenden: Contemporary Art).[660] Mit dem neuen Namen „IART 艺术汇“ (im Folgenden: *Yishu hui*)[661] übernahm den Vertrieb ab April 2013 die für Kunst, Kultur und Vermietung zuständige Tochterfirma der Sevenstar Group, die Beijing 798 Creative Industry Investment Co., Ltd. 北京 798 文化创意产业投资股份有限公司 (kurz: 798 文化公司, im Folgenden: 798 Culture).[662] Die Redaktionsräume (s. Abb. 29; Umzug 2019) liegen unweit des 798 Service Center |

[660] Mit dem englischen Namen „Art Nows“ wird zusätzlich unter dem Logo auf der Titelseite (bis 1-2013) auf die Internetseite http://artnows.net/ verwiesen. Das dortige Copyright ist mit 2019 angegeben, auf der Seite ist jedoch kaum Inhalt eingestellt, Stand: 1.10.2022.

[661] Gelegentlich wird die Zeitschrift auf Englisch mit „Art Frontier“ betitelt, dies gilt unter anderem für die sechs zweisprachigen, auf Chinesisch und Englisch erschienenen Ausgaben von 2017 und 2018. Daneben wird „IART“ zuweilen auch „I ART“ geschrieben. Da die englischen Übersetzungen in keinem direkten Zusammenhang mit dem chinesischen Titel stehen, *Yishu hui* bedeutet Kunstsammlung, wird hier die Umschrift verwendet.

[662] Vgl. zur Gründung dieser Tochter in Kapitel zwei, Sevenstar Group, das eingerückte Datum 14.9.2007.

798 服务中心 (Abteilung der Sevenstar-Tochterfirma für Vermietung) und der 798 Art Zone | 798 管委会 (dem am 28.3.2006 unter gemeinsamer Führung der Sevenstar Group und der Bezirksregierung Chaoyang gegründeten Verwaltungskomitee des Kunstviertels 798).

Yishu hui beinhaltet folgende Ausgaben (vgl. Abb. 28 sowie die dortige Nummerierung):

- Januar 2012 bis März 2013: insgesamt 15 Ausgaben mit dem Namen Contemporary Art; 2012 mit zwölf und 2013 mit drei Ausgaben (im Folgenden: 1–12-2012, 1–3-2013)
- April 2013 bis Ende 2017: insgesamt 38 Ausgaben mit dem Namen *Yishu hui*; 2013 neun Ausgaben, 2014 zwölf, 2015 sieben, 2016 sechs und 2017 vier Ausgaben (im Folgenden: 4–12-2013, 1–12-2014, 1–7-2015, 1–6-2016, 1–4-2017)
- 2017 und 2018: sechs zweisprachige Sonderausgaben von *Yishu hui*; 2017 eine und 2018 fünf Ausgaben, englisch: Art Frontier (im Folgenden: 5-2017, 1–5-2018)
- 2017 und 2018: außerdem je ein Buch, zweisprachig; diese behandeln entgegen der Zeitschrift fast ausschließlich das 798 (im Folgenden: 798: 2017 und 798: 2018)
- 2013 bis 2020 zusätzlich: Onlineauftritt

Als Quellen liegen alle Ausgaben vor:

Contemporary Art 当代艺术 (1-2012–3-2013)

- Als Druck im Gebrauchtexemplar liegt vor (also eventuell ohne weitere Extrabroschüre): 7-2012
- Digitale Ausgaben (beschränkter Zugriff): 1–6-, 8–12-2012; 1–3-2013

Yishu hui 艺术汇 (4-2013–5-2018)

- Als Druck liegen vor: 3-, 5-, 10-2014; 1–7-2015; 1–6-2016; 1–4-2017
- Als Druck in Gebrauchtexemplaren liegen vor (eventuell ohne weitere Extrabroschüren): 4–6-, 9–11-2013; 1-, 6–7-2014
- Digitale Ausgaben (beschränkter Zugriff): 4–8-, 12-2013; 2-, 4-, 8–9-, 11–12-2014; 5-2017; 1–5-2018

Wang Yanling 王彦伶 (Hg.) (o. J. [2018]): 798: 2017. Beijing: Wenyuan Newspaper & Issue Office 文苑报刊社.

Wang Yanling 王彦伶 (Hg.) (o. J. [2019]): 798: 2018. Beijing: Wenyuan Newspaper & Issue Office 文苑报刊社.

Die Auflage der Druckausgaben ist mit je 500 Exemplaren[663] sehr niedrig. Die Preisangaben belaufen sich auf 25 RMB pro Zeitschrift, nur die letzte Ausgabe von 2017 ist mit 50 RMB bepreist. Die sechs zweisprachigen Sonderausgaben sind mit je 80 RMB, die beiden Bücher jeweils mit 198 RMB angegeben. Tatsächlich wurde die Zeitschrift nur bis März 2013 unter dem alten Namen zum Verkauf angeboten. Seit 798 Culture im April 2013 den Vertrieb übernahm, galten Zeitschrift und Buch vermehrt als Werbemaßnahmen und wurden bei Bedarf verschenkt.[664]

Seit der Januarausgabe von 2015 wird in der Druckausgabe der Zeitschrift auf das Onlineangebot von 798 Culture auf WeChat verwiesen. Das öffentliche Konto, „798 Art | 798 艺术“ (ID: BJart798), besteht seit 1.11.2013.[665] Seitdem wurden hier viele der Zeitschriftenbeiträge (Ausstellungsbesprechungen, Interviews etc.) mit der Urheberschaft von *Yishu hui* online gestellt sowie zwischendurch eigene Online-Kategorien wie Ausstellungshinweise zum Wochenende („周末去哪儿看展“) explizit mit *Yishu hui* betitelt. Am 9.3.2020 wurde der letzte mit *Yishu hui* betitelte Onlinebeitrag auf „798 Art“ gepostet.[666] Der dortige Verweis zur „Online-Zeitschrift“ (在线杂志) war bis 2020

---

[663] Dies gilt sowohl für die Zeitschriften als auch für die Bücher, Gespräch mit der Chefredakteurin Bai Jing 白晶, Oktober 2019.

[664] Ebd., die in den Quellenausgaben „als Druck liegen vor“ bezeichneten Zeitschriften sowie die beiden Bücher 798: 2017 und 798: 2018 wurden von Bai Jing zur Verfügung gestellt. Trotz der hauptsächlich gehandhabten Schenkungen wird ab 10-2013 in jeder Zeitschrift unter dem Impressum ein Jahresabonnement von *Yishu hui* entweder mit einer Hotline oder mit einer Mailadresse beworben.

[665] Im zweiten Beitrag vom 13.11.2013 wird als Originalquelle die Novemberausgabe 2013 von *Yishu hui* (11-2013) angegeben.

[666] Daraufhin wird *Yishu hui* nicht mehr als Quelle genannt, stattdessen nun einzelne Autor·innen der Redaktion. Das öffentliche Konto „798 Art | 798 艺术“ durchlief etliche formale und inhaltliche Umgestaltungen: Bis zum 23.9.2014 wurde das Konto allgemein als öffentlicher Auftritt des Kunstviertels bezeichnet, unter anderem mit Beiträgen aus der Zeitschrift *Yishu hui*. Ab dem 24.9.2014 wird für das WeChat-Konto der Träger 798 Culture genannt und die Mailadresse yishuhui798art@qq.com angegeben, ab 21.1.2015 die Adresse zx798arts@126.com, die ab dem 20.1.2016 ergänzt wird um den QR-Code des Kontos sowie um Werbung für die jeweils neue Ausgabe von *Yishu hui* inklusive Bestellhotline. Ab dem 3.8.2017 wird die Mailadresse info@798arts.org verwendet, was darauf schließen lässt, dass 798 Culture ab dem Zeitpunkt eine eigene Website betreibt (https://www.798art.org/, die ab März 2018 ebenfalls mit Inhalten von *Yishu hui* gespeist wird, https://www.798art.org/critisize/list, Stand: 28.7.2020, inzwischen offline und im Internet Archive bis zum 2.3.2021 verfügbar). Daraufhin gibt es eine Zwischenphase, von 2.2.2018 bis 7.6.2018, in der die Artikel von *Yishu hui* englisch mit „Art Frontier“ betitelt sind, neben weiteren Online-Beiträgen der Redaktion zweisprachige auf Chinesisch und Englisch, wenn sie aus der Zeitschrift stammen – als Mailadresse ist nun info@798artron.org angegeben. Artron 雅昌 (Artron Art Group 雅昌文化集团), einer der wichtigsten Akteure auf dem chinesischen Kunstmarkt, übernahm auf Artron.net vor und nach diesem Zeitpunkt etliche Artikel von *Yishu hui*. Ab September 2018 finden sich weiterführende Verknüpfungen zu einer Ausschreibung für die im Frühjahr folgende Galerienwoche (画廊周北京), die seit 2019 von 798 Culture organisiert wird, sowie zu den alle zwei Monate neu erscheinenden 798-Lagekarten (bis mindestens Juni/ Juli 2019), welche die Redaktion von *Yishu hui* erarbeitet und drucken lässt. Gelegentlich werden diese Karten auch von 798 Art Zone herausgegeben, was eine Kooperation vermuten lässt. Dazu wird wieder der Kontakt info@798art.org verwendet, gelegentlich mit der Aufforderung, sich mit Bild und einhundert Zeichen an diese Adresse für Ausstellungsankündigungen zu wenden. Am 5.3.2019 wird das neue Konto für Touristen, „798 Tour | 798 文旅“ (ID: tour798), der 798 Culture vorgestellt; ein weiteres Konto der 798 Culture, „798 Service | 798 服务“ (ID: gh_3f56eca0c5fa), besteht seit 31.12.2016 und richtet sich mit Bekanntmachungen an die Mieter·innen. Ab 10.5.2019 wird auf „798 Art | 798 艺术“ die Rubrik für Ausstellungshinweise zum Wochen-

vorhanden (s. Abb. 30, links).[667] Diesen oder nach 2020 die ULR wählend, wird *Yishu hui* als „*Wenyuan*: *Yishu hui*“ (文苑·艺术汇) betitelt (s. Abb. 30, Mitte und rechts, je oben), also als Reihe von *Wenyuan* (mehr dazu unten unter Impressum). Als E-Books sind dort prinzipiell alle Ausgaben digital verfügbar.

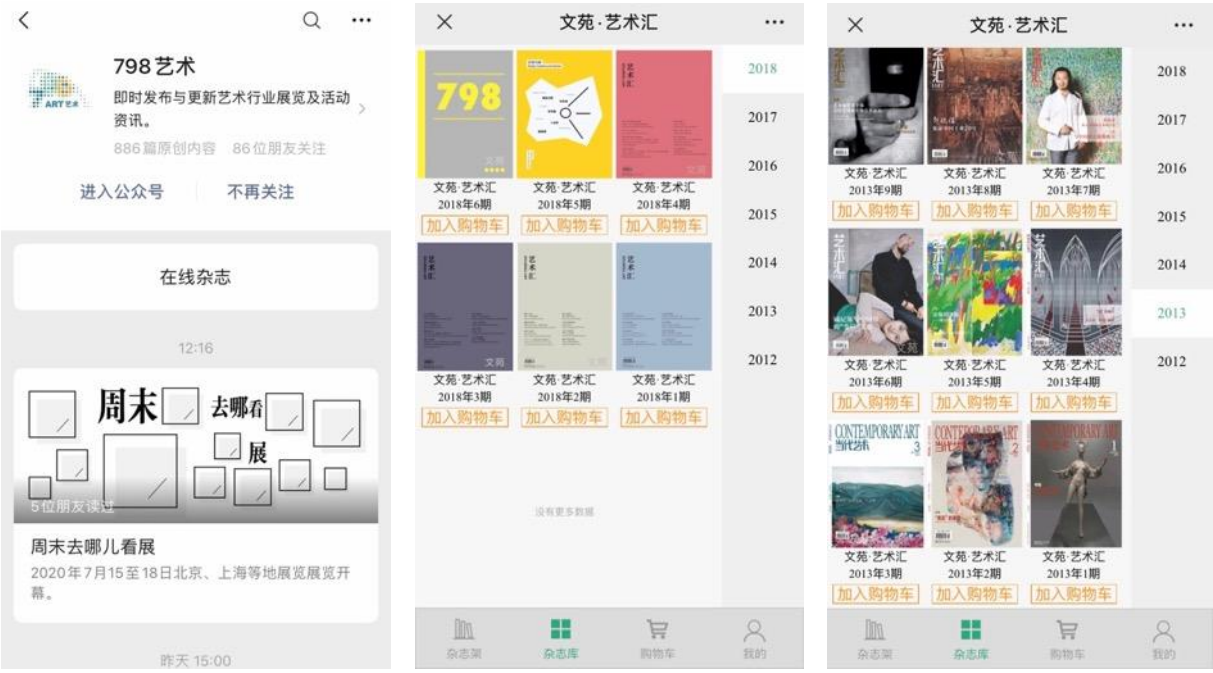


Abb. 30: (Links) Öffentliches WeChat-Konto „798 Art | 798 艺术“, dessen weißer Balken in der Mitte auf die Online-Zeitschrift verweist („在线杂志“), woraufhin (Mitte und rechts) die Online-Ausgabe von *Yishu hui* erscheint, hier mit den ausgewählten Jahren 2018 (Mitte) und 2013 (rechts); Bildschirmfotos, 17.7.2020.

---

ende („周末去哪儿看展“) erneut eingeführt – weiterhin nicht nur auf das 798 ausgerichtet, sondern für „Beijing, Shanghai und andere Ausstellungsorte“ (s. Abb. 30), nun mit einzelnen Bildern pro Ankündigung, außerdem inzwischen mit externen Werbeanzeigen. Die Rubrik „Weekly Art Time 每周艺赏“ läuft seit 14.3.2020, dort werden Künstler·innen verschiedener Galerien vorgestellt und zu jeder Bildangabe die Kaufpreise genannt (etwa: „110 000–140 000 RMB“). Auch diese Zusammenstellung stammt aus der Redaktion von *Yishu hui* und ist insofern interessant, weil es die Frage der Kommerzialität betrifft, die *Yishu hui* seit Übernahme des Vertriebs von 798 Culture beziehungsweise der Sevenstar Group eigentlich abgelegt hat. Möglicherweise geht es nur um den reinen Informationsgehalt. Selbst an dieser oberflächlichen Auflistung lässt sich nachvollziehen, wie stark das Redaktionsteam von *Yishu hui* in die Aktivitäten der 798 Culture eingebettet ist.

[667] Es handelte sich um eine Verknüpfung zur digitalen Einsicht in der Zeitschriften-App magook.com 麦格期刊, wo alle Ausgaben online für je 7,50 RMB erworben werden konnten (die Registrierung für den Erwerb war nur mit chinesischer Handynummer möglich), s. http://wk.magook.com/#/magazine/7960/press, Stand: 15.7.2020. Unter diesem Link sind später nur noch die einzelnen Ausgaben mit Titelblatt einsehbar, Stand: 1.10.2022. Zuvor befanden sich hier die gesamten Online-Inhalte ohne Impressum und, abgesehen vom Titelblatt, ohne Bildteil. Stattdessen waren ausschließlich die Textinhalte eingestellt, die über ein Inhaltsverzeichnis geöffnet werden konnten. Der erweiterte E-Reader 麦格期刊 sollte über eine zusätzliche, nicht weiter definierte Subskriptionsgebühr von 6 bis 98 RMB zugänglich sein (1 RMB entspricht der Plattform internen Zahleinheit von einem *maidou* 麦豆, Stand: 27.7.2020), nach deren Entrichtung Inhalte eingesehen werden können sollten. De facto existierte die Plattform zumindest für die Reihe *Yishu hui* nur oberflächlich und war nicht weiter zugänglich. Dies erhärtet die Vermutung, dass eine Distribution die Zeitschrift keine oberste Priorität hatte.

Formalien

Impressum

Yishu hui, herausgegeben vom Verlag Wenyuan Magazine der Inner Mongolia Xinhua Media Group, wird seit Beginn der ersten Ausgabe im Januar 2012 (bis 3-2013: Contemporary Art) mit folgendem Personal angegeben: Verlagspräsident (Lin Guodong 林国东), Chefredakteur (Huang Yilong 黄义龙), stellvertretende Chefredakteurin (Zhang Meiling 张美玲) und Produktionsleitung (Sa Rina 萨日娜). Dies gilt bis zur vorletzten Ausgabe, 3-2017. Für die letzte Ausgabe von *Yishu hui*, 4-2017, sind nur noch Verlagspräsident (Lin Guodong) und Chefredakteurin (jetzt: Zhang Meiling) angegeben. Die sechs zweisprachigen Sonderausgaben sowie die beiden Bücher benennen den Verlagspräsidenten (Lin Guodong) und die Vize-Direktoren (Han Sergelen 韩斯日古楞 und Meng Qingwei 孟庆微). Es handelt sich bei diesem Personal um übergeordnete Verantwortlichkeiten des Verlags, nicht um direkt involvierte Tätigkeiten der Redaktion.

Der Verlag Wenyuan Magazine ist besonders bekannt für die Kulturzeitschrift *Wenyuan* 文苑, 1992 in Hohhot, Innere Mongolei gegründet. Die für *Wenyuan* verantwortlich zeichnende Mediengruppe Inner Mongolia Xinhua Media Group gehört zur Verlagsgruppe Inner Mongolia Publishing Group 内蒙古出版集团.[668] Während die Mediengruppe für die Ausgaben von *Yishu hui* von 1-2012 bis 4-2017 verantwortlich zeichnet, übernimmt die Verlagsgruppe daraufhin die sechs Sonderausgaben und die beiden 798-Bücher. Bei *Wenyuan* handelte es sich ursprünglich um eine parteiinterne Zeitschrift. Seit 2001 wird sie öffentlich vertrieben und 2004 wurde der Name von „*Dazhong zhuan wenyuan* 大中专文苑“[669] in „*Wenyuan* 文苑“ geändert, seit 2008 erscheint sie alle zwei Wochen. Seit 2013 bringt *Wenyuan* darüber hinaus eine Reihe anderer Monatshefte heraus (经典美文, Ta 说 und andere). Wie auch bei *Yishu hui*, laufen alle Druckerzeugnisse unter der internationalen ISSN 1672-9404. Die nationale Standardnummer für Zeitschriften und Schriftenreihen, 国内统一刊号: CN15-1336/GO, wird zusätzlich bei den sechs Sonderausgaben und den beiden 798-Büchern, nicht aber bei *Yishu hui* gelistet.

[668] Weder der Verlag noch die Verlagsgruppe haben einen eigenen Internetauftritt, vgl. auf Baike: 文苑（杂志） und auf Oriprobe: https://caod.oriprobe.com/journals/dzzwy/WENYUAN.htm, beide Stand: 1.10.2022.

[669] Vermutlich in Anlehnung an den Pädagogikverlag 内蒙古大中专文苑杂志社, vgl. https://www.11467.com/huhehaote/co/20423.htm, Stand: 19.10.2020.

Der Name *Wenyuan*[670] erscheint mit Ausnahme der drei Ausgaben 1–3-2013 vorne auf allen Heften, nicht als Logo, sondern in transparenter Farbe des Titelbildes und in dem Schriftsatz des Heftes (s. Abb. 31, rechts, unten rechts). Durch die Weiterführung des Namens *Wenyuan* wird die Verbindung zum Verlag Wenyuan Magazine und damit zur Xinhua Mediengruppe aufrechterhalten.[671] Es handelt sich somit vor allem organisatorisch um einen professionell durchstrukturierten Auftritt. Finanziell unabhängig scheint die Zeitschrift mit der Übernahme des Vertriebs durch die 798 Culture ab 4-2013 geworden zu sein.

Abb. 31: Titelbilder bis 3-2013 von Contemporary Art (links) und ab 4-2013 von *Yishu hui* (rechts); Quelle: magook.com 麦格期刊, 17.7.2020.

Das Redaktionsteam besteht für Contemporary Art aus dem Herausgeber Qiao Tong 乔彤 beziehungsweise für *Yishu hui* aus Li Junzhan 李军战, dem Vize-Direktor von 798 Culture, und aus der Chefredakteurin Bai Jing 白晶 sowie zwei, drei Mitarbeiter·innen, die von Anfang an dabei sind. Während 2014 neben Herausgeber und Chefredakteurin 13 weitere Personen inklusive Werbeabteilung und Design gelistet sind, sind

[670] Mit *wenyuan* 文苑, wörtlich: literarischer Garten, betitelte Kolumnen zeitgenössischer Autor·innen waren seit der späten Qing-Zeit üblich in Zeitschriften (später, so auch in *Yishu hui*, vermehrt unter der Bezeichnung *wenyi* 文艺, Literatur und Kunst). Hervorgegangen ist *wenyuan* als biografische Bezeichnung für Autor·innen der offiziellen Geschichtsschreibung, die häufig gleichgestellt waren mit *rulin* 儒林, Gelehrten (Hu 2008: 353f).

[671] Xinhua verweist insbesondere in ihren Zweigunternehmen nicht automatisch auf die Zentralregierung. Der Bezug scheint hauptsächlich in der Nutzung der ISSN begründet. Lizenzen für Zeitschriften und Bücher werden in China streng reglementiert, zuständig ist das Staatliche Hauptamt für Presse, Publikation, Radio, Film und Fernsehen (SAPPRFT, 国家新闻出版广电总局).

es 2017 noch sechs. Die Beijing 798 Creative Industry Investment Co., Ltd. (798 Culture) wird unter „Werbung und Vertrieb“ (广告发行) gelistet, was die Übernahme von Beiträgen auf ihrem öffentlichen WeChat-Konto „798 Art | 798 艺术“ begründet. Der Druck ist von Beijing Foundart Color Printing Co., Ltd. 北京方嘉彩色印刷有限责任公司,[672] einer renommierten Druckfirma, die etwa auch für das Palastmuseum druckt.

Bei den sechs Sonderausgaben und den beiden 798-Büchern verhält es sich ein wenig anders. Das Redaktionsteam besteht weiterhin aus der Chefredakteurin Bai Jing und für 5-2017 zusätzlich aus sieben, für 798: 2017 und 1–4-2018 aus sechs und für 5-2018 und 798: 2018 aus fünf Mitarbeiter·innen. Als Herausgeber zeichnet nun Wang Yanling 王彦伶, damals einer der Direktoren der Sevenstar Group und Vorsitzender von 798 Culture, verantwortlich.[673] Statt 798 Culture steht nun Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 北京七星华电科技集团有限责任公司 (kurz: Sevenstar Group 七星集团) für den Vertrieb gelistet. Die Druckfirma ist für 5-2017 weiter Foundart, bleibt für 798: 2017 ungenannt, und wurde ab 1-2018 gewechselt zu Beijing Qihang Dongfang Printing Co., Ltd. 北京启航东方印刷有限公司.

Werbung

In Contemporary Art sind neben dem Impressum teilweise bis knapp dreißig Hotels, Unterhaltungsstätten und Cafés als Orte gelistet, wo man „die jeweilige Zeitschriftenausgabe genussvoll lesen“ (可享阅本刊) können soll. Dazu sind Online-Unterstützer (网络支持) genannt, teils einer, dann wieder drei bis sechs.[674]

In *Yishu hui* existiert die Kategorie der „Genussorte“ nicht mehr. Aus den anfangs als Online-Unterstützer weitergeführten, nun insgesamt etwa acht Parteien, werden Ende 2014 Partner (合作伙伴), zunächst drei, schließlich sechs,[675] bis auch diese Kategorie mit 1-2016 verschwindet. Stattdessen wirbt dort nun 798 Culture mit dem QR-Code für ihr WeChat-Konto „798 Art | 798 艺术“. Außerdem wirbt 798 Culture unterhalb des Inhaltsverzeichnisses auf einer knappen halben Seite jetzt für die eigenen Ausstellungsräume der 798 Art Factory | 798 艺术工厂.

Die großteils ganzseitigen, gelegentlich doppelseitigen Werbeanzeigen finden sich am Anfang und meist auch am Ende der Zeitschrift. Diese werden sowohl vorne als

[672] Der englische Firmenname ist entnommen aus Beijing Sevenstar 2017: Impressum.
[673] Einzig in 798: 2017 steht Wang Yanling als Verleger (出版人), zusätzlich sind als Herausgeber (出品人) Cai Junwu 蔡军武 und Li Junzhan gelistet, was möglicherweise ein Fehler ist, weil als Verlag weiterhin die Verlagsgruppe angegeben ist und fungiert. Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass hiermit weiteren Personen Verdienst zugesprochen werden soll.
[674] Es handelt sich um: Sina 新浪, 99ys.com, bookan.com.cn, Artron.net, Artspy 艺术眼, 188art.com.cn 188 艺术仓库.
[675] Dazu gehören das NAMoC und entweder 99ys.com und/oder Artron.net und als Galerien im 798 Tang Contemporary 唐人, Permanence Gallery 久画廊 und PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间.

auch hinten in manchen Ausgaben von ganzseitigen, randlosen Künstler·innenarbeiten mit kleiner Bildbeschreibung unten in der Ecke unterbrochen.[676] Anzeigen von Galerien aus dem 798 nehmen etwa ein Fünftel ein. In Seitenzahlen, also unter Berücksichtigung von Doppelseiten, gibt es beispielhaft für den Jahrgang 2015 in sieben Ausgaben mit je 148 Seiten (insgesamt 1 036 Seiten) 48⅓ Anzeigenseiten, wovon auf sechs Seiten Ausstellungen von Galerien im 798 beworben werden. Die Zeitschrift finanziert sich also nicht hauptsächlich über Werbung.

In den sechs Sonderausgaben von *Yishu hui* und in den beiden 798-Büchern sind weder Sponsor·innen gelistet noch ist Werbung geschaltet.

Aufbau

Die Zeitschrift hat die Maße in Höhe mal Breite: 27x21cm. Sie ist auf ungestrichenem, also nicht gebleichtem, geschätzt 90g Normalpapier in Naturweiß gedruckt. Sporadisch liegen separate Broschüren (副刊) bei, Maß: 26x18,5cm, je 20 Seiten.[677] Die Zeitschrift umfasst unter Einbezug der vier Vorder- und Rückseiten des Umschlags je Ausgabe insgesamt 148 Seiten.[678] In den Ausgaben von 2015 bis 2017 werden beispielsweise je Ausgabe drei bis dreizehn, im Schnitt 5,8 Seiten für Werbung verwendet. Ohne die jeweilige Doppelseite für Impressum und Inhaltsverzeichnis[679] bleiben also im Schnitt je 140 Seiten für Text- und Bildinhalt.

Der Aufbau verändert sich im Laufe der Zeit leicht, einzelne Rubriken werden gelegentlich umbenannt, neue entstehen, alte verschwinden, phasenweise sind sie zwei-

[676] Eine Ausnahme bildet 3-2014, wo nur eine einzige Werbeanzeige erscheint (von Osage Gallery, Hongkong), stattdessen erscheinen vorne in der Zeitschrift drei und hinten zwei weitere Abbildungen von Kunstwerken, dessen Künstler·innen nicht anderweitig in dieser Ausgabe präsent sind. Die Beschreibungen verweisen ausschließlich auf die Künstler·innen und ihre Werke, eine Galerie wird nirgends genannt und die Auswahl scheint in keinem Zusammenhang mit der jeweiligen Ausgabe der Zeitschrift zu stehen.

[677] Es handelt sich um acht Broschüren bei insgesamt 53 Ausgaben (1-2012–4-2017): 2x 2012 (8-, 9-); 1x 2013 (1-); 2x 2014 (3-, 5-); 3x 2015 (1-, 2-, 5-); in 2016 und 2017 ohne Beilagen. Diese Angabe ist für die ausschließlich digital vorliegenden Ausgaben möglicherweise nicht zweifelsfrei, so ist die Broschüre in 5-2014 nicht digital aufgenommen, liegt aber im Druck vor. Als Beispiele beinhaltet 3-2014 eine Seite Werbung (Artrui 艺蕊), zehn Seiten mit zehn vorgestellten jungen Künstler·innen, fünf Seiten mit sechs Ausstellungsbesprechungen, davon zwei im 798 (Hadrien de Montferrand Gallery und Permanence Gallery 久画廊), zwei Seiten mit 28 Ausstellungsankündigungen, davon vier im 798 (Yang Gallery 杨画廊, Star Gallery 星空间, Ullens Center, Space Can 北京可能空间), Vorder- und Rückseiten sind mit Werken bebildert. Alle späteren Broschüren behandeln mit Bild und Text je einen Maler, die nicht in der jeweiligen Zeitschrift dargestellt werden: 5-2014 Tuschemaler Wang Jingsong 王劲松, 1-2015 Maler Liu Ke 刘可, 2-2015 Maler Zhu Zhengming 祝铮鸣 und 5-2015 Maler Guo Zhigang 郭志刚.

[678] Ausnahmen sind: 1-2012 mit 144 Seiten, 11-2012 mit 146, 5-2013 mit 150, 7-, 9–10-2013 und 5-2017 mit je 146 und 1–5-2018 mit je 144 Seiten; 798: 2017 mit 322 und 798: 2018 mit 490 Seiten.

[679] Von 1-2012 bis 12-2013 ist das Inhaltsverzeichnis auf zwei Seiten untergebracht, ab 1-2014 auf einer Seite neben dem Impressum.

sprachig überschrieben (wenn vorhanden, werden die englischen Überschriften verwendet). Die größte Veränderung findet zum Jahreswechsel 2013/ 2014 statt. Mit der Übernahme des Vertriebs von 798 Culture und der Umbenennung in *Yishu hui* 4-2013 wird zunächst die thematische Struktur von Contemporary Art bis 12-2013 mit einer eher kommerziellen Ausrichtung weitergeführt. Daraufhin scheint man sich inhaltlich keinem finanziellen Druck mehr ausgesetzt zu fühlen. Der Gesamteindruck aber bleibt einheitlich und kann linear wie folgt zusammengefasst werden:

„Dialogue 对话“, „Column 专栏“, „Interview 访谈“: Diese Rubriken sind bis Ende 2013 nicht vorhanden. Ab 1-2014 wird das Heft in der Regel mit einem Meinungsbeitrag begonnen, alle von Kurator·innen, häufig mit wiederkehrenden Akteur·innen oder als Serie, die in den Folgeausgaben weitergeht. Diese sind meist je zwei bis vier Seiten lang, in den letzten drei Ausgaben von 2017 acht Seiten, alle sind im Interviewformat.

Die drei weitläufig bekannten Kurator·innen, die am häufigsten auftreten, sind Zhu Qi 朱其, Carol Yinghua Lu 卢迎华 und Li Zhenhua 李振华, dazwischen befinden sich sehr prominente Stimmen etwa von Wu Hung 巫鸿 und Cui Cancan 崔灿灿. In den Ausgaben 1–3-2014 beschreibt Zhu Qi „中国当代三十年艺术 [Dreißig Jahre Gegenwartskunst in China]“, eine weitere Serie von ihm ist „中国新水墨创作的实践与发展 [Praxis und Entwicklung in neuer Tuschemalerei in China]“, 6–8-2014. Meistens sprechen die Kurator·innen sonst entweder über ein spezielles Thema oder über aktuelle Ausstellungen.

„Artist/ Characters 人物“: Unter dieser Rubrik wird vorwiegend der oder die Künstler·in vorgestellt, der/die auf dem Titelbild präsentiert ist, auf je zehn bis zwanzig Seiten. Es handelt sich zum Großteil um Malerei, davon etwa zur Hälfte um gegenständliche Malerei. Vereinzelt findet ein/e Titelkünstler·in keine Erwähnung im Heft (5-2016) oder es ist nicht nachzuvollziehen, von wem das Titelbild stammt (2- und 4-2017).

„Vision 视野“, „Feature 专题“, „展评 [Ausstellungskritik]“: Im Zentrum jedes Heftes steht meistens ein Fokusthema. In den Ausgaben von 2012 laufen zunächst relativ kurze „Features“, 2013 wird „Vision“ eingeführt, gelegentlich gibt es ein zusätzliches „Feature“, teilweise keine der beiden Rubriken, bis 2014 ist die Rubrik „Vision“ noch vorhanden, ab 1-2015 läuft nur noch ein „Feature“. Die einzelnen Beiträge sind meist je sechs oder acht, aber auch vier oder zehn Seiten lang, im Durchschnitt 2012 insgesamt zwanzig Seiten je Ausgabe, 2013 dreißig bis vierzig, ab 2014 siebzig Seiten. Hier werden, wiederum häufig im Interviewformat, einzelne Künstler·innen vorgestellt, gelegentlich mit Bezug auf aktuelle Ausstellungen. Ab 6-2016 ist das „Feature“ ersetzt durch „Ausstellungskritik“.

Es gibt bei *Yishu hui* generell kein das Gesamtheft einleitendes Editorial, aber in der Regel einen einführenden Paragraphen zum jeweiligen „Feature“ von meist etwa

fünfhundert Zeichen, der bei „Vision“ und „Ausstellungskritik“ entfällt. Unter „Vision“ werden internationale Ausstellungen besprochen, bis 10-2013 übertitelt mit den Städte- oder Ländernamen, danach mit den Ausstellungsnamen oder gastgebenden Institutionen. „Feature“ widmet sich unter thematischen Gesichtspunkten einzelnen Künstler·innen, und unter „Ausstellungskritik“ werden wieder, nun großteils nationale Ausstellungen besprochen.

Als „Feature“ werden Gruppen, Genres oder Themen vorgestellt, hier einige Beispiele:

Gruppen

– junge Künstler·innengruppen (1-2012),
– Beijing Minsheng Art Museum (3-2012),
– Sichuan Fine Arts Institute (4-2012),
– Künstlerinnen (10-2012),
– Auktionen (11-2012),
– Kunsthochschulen (8-2013),
– besondere Ausstellungen in 2015 (1-2016),
– Hongkonger Galerien (2-2016),
– junge Künstler·innen (4-2016),
– Künstler·innen aus Südkorea (5-2016);

Genres

– abstrakte Kunst (7-2012),
– Ölmalerei (8-2012),
– Tuschemalerei (9-2012),
– Keramik (12-2012),
– Videokunst (5-2013),
– unabhängige Videokunst (7-2013),
– junge Tuschemalerei (10-2013),
– abstrakte Kunst (2-2014),
– Malerei (5-2014),
– Installation (2-2015),
– Medien (5-2015),
– Fotografie (6-2015),
– Skulptur (7-2015);

Themen

– „源之以情，因爱而生——艺术创作的缪斯 [Aus Liebe geboren: Die Muse des Kunstschaffens]“ (2-2012),
– „空间的立体性 [Räumlichkeit von Galerieräumen]“ (1-2013),

- „‘真实’ 的呈现 [Die Entstehung von ‚Wahrheit‘]“ (2-2013),
- „样式之外的意识 [Erkenntnis außerhalb von Mustern]“ (3-2013),
- „‘我’ 的观看 [Die Betrachtung des ‚Ich‘]“ (4-2013),
- „艺术家作为个体在特定场域中的公共意识 [Individuell und ortsbezogen, das öffentliche Bewusstsein von Künstler·innen (= Kunst im öffentlichen Raum)]“ (9-2013),
- „在绘画中完成的自我叙述 [Selbsterzählung in der Malerei]“ (11-2013),
- „走向公众 回到个体 [Durch das Streben nach Öffentlichkeit zurück zur Individualität]“ (12-2013),
- „具体的实验性 [Konkretes Experimentieren]“ (1-2014),
- „作品作为某种存在者 [Werke als eigene Wesen]“ (3-2014),
- „本土 机构 方式 [Heimat, Institution, Methode]“ (4-2014),
- „感官参与 [Sensorische Partizipation]“ (6-2014),
- „精神处境中的 ‘未知’ [Das ‚Unbekannte‘ in der geistigen Verfassung]“ (7-2014),
- „抹去青年的特殊性 [Die Besonderheit der Jugend wegwischen]“ (8-2014),
- „影像作为投射 [Das Porträt als Projektion]“ (9-2014),
- „个体提供的 ‘变化’ [Individuen im ‚Wandel‘]“ (10-2014),
- „让 ‘观看’ 与 ‘在场’ 平行 [Wenn ‚Betrachtung‘ und ‚Anwesenheit‘ eins werden]“ (11-2014),
- „洞察开启未知 [Tiefer Einblick öffnet das Tor zum Unbekannten]“ (12-2014),
- „空间语境的缝隙 [Die Lücke im Kontext von Galerieräumen]“ (1-2015),
- „此时此地 [Hier und jetzt]“ (3-2015),
- „素位奇行 [Der Ort mag einfach, die Arbeit unbequem sein (= die eigene Situation akzeptieren)]“ (4-2015),
- „智慧的展示与展示的智慧 [Die Zurschaustellung von Weisheit und die Weisheit des Zurschaustellens]“ (3-2016).

„Auction 拍品“, „Quality Life 品质生活“, „Art Manufacturing 艺术制造“, „Vision Culture 视觉人文“, „Art Travel 艺术之旅“, „Glamorous Hotels/ Spaces/ Places 创意之所“, „Art Manufacturing 艺术制造“: Diese Rubriken sind in Contemporary Art vorhanden und werden von *Yishu hui* bis 12-2013 weitergeführt. Hier wird das populäre Interesse einer verkaufsorientierten Zeitschrift deutlich, die Kunst als Luxusgut versteht. So geht es bei „Auction“ etwa neben den wiederkehrenden Kategorien „Antique“, „Modern“ und „Contemporary“ fast genauso häufig um „Jewelry“ und „Watch“. Ab 7-2012 läuft jeweils ganz am Anfang „Close-Up on New Arrivals 新作近看“. Gelegentlich sind die Rubriken „Words of Experts 名家言论“ und „History of Art 旁观艺术史“ eingebaut. Diese Rubriken entfallen ab 1-2014. Rubriken, die weitergeführt werden, sind: „News 活动消息“,

„Scene 活动现场“, „Young Artists 艺术青年“, „Recommendation 特别推荐“ sowie „Books, Movies and Music 书、电影、音乐“ als „Literature & Art 文艺“.

„Artists Show 作品纪“, „Art Project 艺术计划“, „News 消息“, „Scene 活动现场“, „Gallery 画廊“, „Exhibition 展览“ , „Institution 机构“, „国外展评 [Internationale Ausstellungsbesprechungen]“, „国外艺博会 [Internationale Kunstmessen]“: Diese Rubriken sind teilweise, teilweise unter anderen Namen, von Contemporary Art übernommen. Anhand von aktuellen Ausstellungen werden diese, ihre Orte und Institutionen, deren Galerist·innen und Ansichten vorgestellt. Wie die meisten Beiträge in *Yishu hui* sind sie im Interviewformat und im Durchschnitt mit sechs Seiten reich bebildert.

„Collectors/ Collection 藏家 / 收藏“: Hier werden Privatsammler·innen und ihre Anwesen vorgestellt, porträtiert sind:[680]

- Chen Xuanmei 陈铉镁 (1-2012),
- Tang Juqiu 唐炬秋 (2-2012),
- tibetische Sammler·innen (3-2012),
- Bao Yifeng 包一峰 (6-2012),
- Cheng Jianlin 成建林, der Reisschnaps sammelt (8-2012),
- Ni Jingfei 倪景飞, der Träume sammelt (9-2012),
- Shen Jialin 沈桂林 (6-2013),
- Chen Yunning 陈韵凝 (3-2015),
- Lin Han 林瀚, der im Oktober 2014 im 798 sein Privatmuseum M Woods 木木美术馆 eröffnete (4-2015),
- Liu Shan 刘山 (5-2015),
- Zhang Rui 张锐, der die Innenarchitektur seines Privathauses dem Guggenheim Museum in New York nachgebaut hat (7-2015),
- Liu Gang 刘钢(1-2016),
- Wang Haitao 汪海涛, der nördlich vom 798 im angrenzenden Kreativbezirk UBP 恒通国际商务园 das Privatmuseum 哈哈当代美术馆[681] gründete (3-2016),
- Michael Xufu Huang 黄勖夫, Mitbegründer von M Woods (4-2016).

„Recommendation 推荐人物 / 特别推荐 / 推荐艺术家“, „Young Artists 艺术青年 / 青年艺术家“, „Foreign Artists 国外艺术家“: Hier werden einzelne Künstler·innen vorgestellt, teilweise in Bezug zu einer aktuellen Ausstellung.

„Words/ Views 言论“, „Literature & Art 文艺“: Zeitweise endet das jeweilige Heft mit „News“ oder auch „Institution“, ab 1-2014 findet sich immer aber hinten eine Kolumne. Unter „Literature & Art“ werden meist Musik, Filme oder Bücher besprochen.

[680] In den Inhaltsverzeichnissen nicht namentlich genannt sind die Sammler·innen der Ausgaben 4–5-, 7-, 10-2012.
[681] Ohne englischen Namen, etwa: Haha zeitgenössisches Kunstmuseum.

Zum Großteil stammen diese von der im Impressum als leitende Redakteurin (资深编辑) genannten Wang Wei 王薇 (in verschiedenen Artikeln teils nur mit Vivian ausgezeichnet). Für bildende Kunst ist hauptsächlich der weiter nicht genannte Wang Yang 汪洋 zuständig.

In all diesen Rubriken werden immer auch aktuelle Ausstellungen im 798 besprochen. Galerien, die eng im Zusammenhang mit 798 Culture stehen, sind insbesondere die beiden kleinen Galerien Permanence Gallery 久画廊 und Triumph Gallery 艺·凯旋画廊 und gelegentlich Art Depot 艺术仓库 sowie die mittelgroße PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间 und darüber hinaus der 798 Culture eigene Ausstellungsraum 798 Art Factory | 798 艺术工厂. Weitere im 798 genannte Galerien und deren besprochene Ausstellungen sind solche, die regelmäßige 798-Besucher·innen anlaufen:[682] Beijing Commune, Beijing Minsheng Art Museum,[683] Boers-Li Gallery, Galleria Continua, Faurschou Foundation, Gallery Yang, Ginkgo Space,[684] Hadrien de Montferrand Gallery, Hive Center for Contemporary Art, Long March Space, M Woods, Magician Space, Pace Beijing, Tang Contemporary Art Center – interessanterweise wird das Ullens Center for Contemporary Art selten genannt. Dazu kommen Hunsand Space 拾萬空间, MoCube 墨方空间, Soka Art Center 索卡艺术中心 und einige weitere kleinere Räume.

Beispielhaft fanden für 2015 (1–7-2015) von insgesamt 78 besprochenen Ausstellungen 30 im 798 statt (38%), im Schnitt 14,2 Seiten je Ausgabe. Für 2016 (1–6-2017) fanden von insgesamt 69 Ausstellungen 27 im 798 statt (39%), im Schnitt 26,25 Seiten je Ausgabe. Für 2017 (1–4-2017) fanden von insgesamt 64 Ausstellungen 33 im 798 statt (52%), im Schnitt 56,5 Seiten je Ausgabe. Die jährliche ungefähre Verdoppelung des Seitenumfangs an 798-Themen entspricht der Tendenz der zunehmenden lokalen Gewichtung und möglichen Einflussnahme durch 798 Culture. Allerdings werden in Ausgabe 4-2017 selbst bei 70 Seiten für 798-Ausstellungen noch die Hälfte an Inhalten für weitere Orte geboten.

Die sechs zweisprachigen Sonderausgaben (5-2017, 1–5-2018) behandeln zwischen fünf und acht Ausstellungen, etwa zur Hälfte im In-, zur anderen Hälfte im Ausland, häufig in Beijing und Shanghai, in London, Berlin und New York, dazu in Paris, Lyon, Brüssel, Köln, Düsseldorf, Hongkong, Guangzhou oder Wuhan und Yinchuan. Zuvor

[682] Vgl. Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.
[683] Das Beijing Minsheng Art Museum liegt unmittelbar nördlich, aber außerhalb vom Kunstviertel 798 schräg gegenüber vom Restaurant Najia 那家小馆 zwischen Nordtor 1 und 2. Es gehört nicht zum Verwaltungsgebiet der Sevenstar Group.
[684] Ginkgo Space 今格空间 wurde 2014 von Jiang Wei 蒋伟 gegründet, dem Mann von Bai Jing, der Chefredakteurin von *Yishu hui*, und zog im Oktober 2016 ins 798 um.

war die Zeitschrift abgesehen von phasenweisen englischen Überschriften ausschließlich auf Chinesisch. Die Entscheidung für den zweisprachigen, chinesisch-englischen Ansatz und damit die Ausrichtung auf ein internationales Publikum ab Ende 2017 sollte augenscheinlich die Positionierung innerhalb der Kunstöffentlichkeit erweitern.

Die beiden ebenfalls zweisprachigen 798-Bücher (798: 2017, 798: 2018) beinhalten Kurzbeschreibungen von Galerien sowie Fotos der Galerien von außen in 798: 2017 beziehungsweise Fotos der Galerist·innen in 798: 2018. Dazu sind zwei bis drei ausgewählte Ausstellungsbeschreibungen des jeweiligen Jahres wiedergegeben, die von den Galerien zur Verfügung gestellt wurden. 798: 2017 behandelt ausschließlich das 798: Unter „Exhibition Reviews 展评“, S. 4–299, werden 25 Galerien vorgestellt, unterbrochen jeweils nach zwei, drei Galerien von einer Doppelseite mit insgesamt zwölf historischen Schwarzweißfotos des 798. Abschließend folgen unter „Artist Studio 艺术家工作室“, S. 300–320, neun Künstler·innen (davon ein Kollektiv) in ihren Ateliers.[685] 798: 2018 ist ein bibliophil gestaltetes Buch mit Leinenbindung und dicken Pappdeckeln, imprägniertem Titel und geschöpftem Vorsatzpapier. Am Anfang des Buches stehen zehn „Highlights 高光时刻“ von 2018, in denen Sevenstar-Direktor Wang Yanling auf neun von zehn Fotos abgelichtet ist (unter anderem mit Emmanuel Macron). Darauf werden 30 Galerien im 798 vorgestellt, S. 9–354, im Anschluss, aber ohne unterteilende Abhebung, sechs Galerien in Caochangdi, S. 355–436, und abschließend in Unterteilung fünf Museen in Beijing, S. 437–486.[686]

Inhalt

Ein Beispiel

Ausstellungsbesprechungen und Vorstellungen von Künstler·innen bilden einen Großteil des Inhalts von *Yishu hui*. Dies gilt vor allem sowohl für die Rubrik „Feature“ als auch für die Rubrik „Vision“, die zeitlich vor beziehungsweise parallel zur Rubrik „Feature“ gelaufen ist, sowie für die Rubrik „Ausstellungskritik“, die später die Rubrik „Feature“ ablöste. Aufgrund des umfangreichen vorliegenden Materials wird hier das „Feature“ von 1-2016 als Beispiel besprochen, da es bereits dem Titel nach Ausstellungen

[685] Es handelt sich um (in dieser Reihenfolge): Yu Hong 喻红, Ma Shuqing 马树青, Li Songsong 李松松, Li Xiangqun 李象群, Zhang Xiaotao 张小涛, Zhao Bandi 赵半狄, Mao Lizi 毛栗子, Sun Yuan und Peng Yu 孙原&彭禹, Yin Chaoyang 尹朝阳.

[686] Bei den Museen handelt es sich um: Beijing Inside-Out Art Museum 北京中间美术馆, Beijing Minsheng Art Museum 北京民生现代美术馆, CAFA Museum 中央美术学院美术馆, Song Art Museum 松美术馆, Yuan Art Museum 元典美术馆. Von diesen sind alle, insbesondere aber Inside-Out und Yuan Art, mit gelegentlichen Werbeanzeigen in den vorherigen Ausgaben von *Yishu hui* präsent.

behandelt: „那些 2015 年特别的展览 [Besondere Ausstellungen im Jahr 2015]“. Mit dieser Wahl sollen die unterschiedlichen Fokusthemen und der Hauptteil des Gesamtinhalts der Zeitschriftenreihe einbezogen werden. Darüber hinaus fanden sieben der dreizehn in diesem „Feature“ ausgewählten Ausstellungen im 798 statt. Eine Besprechung der einzelnen Beiträge erfolgt im folgenden Abschnitt dieses Unterkapitels.

Zunächst wurde eine Erhebung von Schlüsselwörtern durchgeführt. Diese dient der Ermittlung thematischer Schwerpunkte. Dafür wurde der gesamte Text digitalisiert und die absolute Häufigkeit von Wörtern ausgewertet.[687] Es handelt sich in dem gewählten Beispiel um ein Textkorpus von insgesamt gut 36 000 Zeichen, das knapp 4 200 Wörter beinhaltet. Eine mögliche Fehlerquelle entsteht, wenn Ausdrücke nicht im verwendeten Wörterbuch verfügbar sind – bei Wortkreationen wie *Yishu hui* oder chinesischen Namen und Übersetzungen nicht-chinesischer Namen. Dies wurde manuell geprüft. Außerdem wurden Füll- und Funktionswörter genauso ausgelassen wie die in diesem Kontext üblichen Wörter Kunst, Künstler·in, Ausstellung, Material, kreieren und ähnliche. Da es sich in acht von dreizehn Fällen um Interviews handelt, wurde zusätzlich die Frequenz der Wiederholung von Frage und Antwort bedacht.

Folgende Fragen werden betrachtet:

- Auswahl: Welche Ausstellungen außerhalb und im 798 werden (warum) besprochen, welche ausgelassen?
- 798-Bezug: Werden Ausstellungen im 798 anders als Ausstellungen an anderen Orten besprochen oder reicht allein die Aufnahme als Hervorhebung oder geht es um Erreichbarkeit? Ist eine mögliche Einflussnahme von 798 Culture auf *Yishu hui* festzustellen?
- Positionierung: Wie positioniert sich *Yishu hui* innerhalb der Kunstszene? Können Aussagen zur Stellung der Redaktion getroffen werden? Von wem wird für wen geschrieben, wer wird als Adressat·in und damit als Kunstöffentlichkeit verstanden?
- Themen: Welche Schlüsselwörter werden verwendet und damit welche thematischen Schwerpunkte gesetzt?

Bei „Besondere Ausstellungen im Jahr 2015“ (1-2016) handelt es sich mit 72 Seiten um ein ab 2014 durchschnittlich langes „Feature“. Die einzelnen Beiträge sind eigens

[687] Zur Auswertung der Häufigkeit von Wörtern wurde die auf Python Packaging basierende Software Jieba 结巴 zur Wörterberechnung verwendet, s. https://pypi.org/project/jieba/, unter Nutzung des Wörterbuchs auf https://raw.githubusercontent.com/fxsjy/jieba/master/jieba/dict.txt (mit knapp 20 000 Wörtern nicht sehr umfangreich, aber für diesen Fall ausreichend), beide Stand: 19.8.2020. Der Dank für das Schreiben des Codes gilt Nils Wieland, der Verweis auf das Wörterbuch stammt von Ng Wai Foong.

erstellte Besprechungen der Redaktion von *Yishu hui*, zumeist in Form von Interviews.[688] Sie beinhalten keinerlei Kritik und können stattdessen als wohlwollend interessiert verstanden werden. Abgesehen von den Primärquellen, den Bildquellen und den Namen der Verfasser·innen, werden keine Quellenverweise angegeben. Die Einführung zu diesem „Feature“ ist von Li Xuhui 李旭辉, von dem sieben der insgesamt dreizehn Beiträge stammen. Vier weitere Beiträge sind mit Vivian unterschrieben (vorherige Ausgaben verweisen auf Wang Wei 王薇), und zwei sind von Wang Xiaorui 王晓睿. Alle drei sind Redakteur·innen von *Yishu hui*, die regelmäßig Beiträge verfassen. Die einzelnen Beiträge sind hier von 1 bis 13 durchnummeriert. Die abgebildeten Fotos zeigen vier bis maximal sieben Arbeiten jeder Ausstellung und beinhalten in den Beiträgen 4–13 jeweils ein Porträt des Künstlers, alle männlich, oder des Kurators, der Kuratorin.

Galerien

1.	Taikang Space 泰康空间, Caochangdi, Beijing	12.12.2015–23.1.2016
2.	Guangdong Museum of Art 广东美术馆, Guangzhou	11.12.2015–10.4.2016
3.	Hakgojae Gallery 学古斋画廊, Shanghai	11.7.–30.8.2015
4.	ShanghART Gallery 香格纳画廊, Caochangdi, Beijing	12.4.–17.5.2015
5.	Today Art Museum 今日美术馆, Pingod, Beijing	9.11.2015–1.1.2016
6.	M Woods 木木美术馆, 798, Beijing	29.10.2015–25.1.2016
7.	Galerie Urs Meile 麦乐画廊, Caochangdi, Beijing	7.11.2015–14.2.2016
8.	Hive Center for Contemporary Art 蜂巢当代艺术中心, 798, Beijing	17.10.–16.11.2015
9.	PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间, 798, Beijing	15.11.–27.12.2015
10.	Magician Space 魔金石空间, 798, Beijing	27.10.–6.12.2015
11.	Gallery Yang 杨画廊, 798, Beijing	10.10.–3.12.2015
12.	Pace Beijing 佩斯北京, 798, Beijing	18.12.2015–9.2.2016
13.	Long March Space 长征空间, 798, Beijing	19.9.–24.11.2015

Die Ausstellungsbesprechungen sind nicht chronologisch geordnet. Auf keine der Ausstellungen wurde in einer vorherigen Ausgabe verwiesen. Abgesehen von der einmaligen Veranstaltung der Asienbiennale im Guangdong Art Museum in Beitrag 2 erscheinen alle Ausstellungsorte regelmäßig in der Zeitschrift. Der Veranstaltungsort in Beitrag 2 ist außerdem der einzige staatliche, nicht privat finanzierte in diesem Fokusthema. Ausstellungen im 798 sind großteils in den hinteren Teil geordnet. Bis auf allenfalls die PIFO Gallery handelt es sich um durchweg renommierte Orte. PIFO steht durch „Partnerschaft“ (合作伙伴, 2–7-2015) in engem Kontakt mit *Yishu hui* und ist

[688] Es handelt sich in der Regel nicht um Abschriften oder Umformulierungen von Pressetexten der Galerien. Inwieweit es sich möglicherweise um Aufträge der Galerien handelt, ist nicht festzustellen.

allgemein eng mit 798 Culture verbunden, etwa indem sie bei den Galerienwochen und -festivals unter den hervorgehobenen Galerien erscheint. Interessanterweise ist PIFO nicht im Buch 798: 2017, allerdings in 798: 2018 gelistet. Darüber hinaus lässt sich keine Ordnung nach einem spezifischen Muster erkennen. Auffällig ist, dass die meisten Ausstellungen gegen Ende 2015 stattgefunden haben und zur Hälfte bis ins Jahr 2016 hinein liefen. Nur zwei Ausstellungen fanden Mitte 2015 statt, Beitrag 3 und 4.

Die Bezeichnung der Wahl als „besondere“ (特别的) Ausstellungen wird nicht begründet. Dass damit die besten Ausstellungen eigener Wahl gemeint sind, ist eher unwahrscheinlich, ansonsten würde zumindest für die zehn vor Dezember 2015 eröffneten Ausstellungen die Frage offenbleiben, warum diese Ausstellungen nicht bereits in den vorherigen Ausgaben von 2015 besprochen wurden. Um feststellen zu können, warum gerade diese Ausstellungen gewählt – und welche anderen ausgelassen – wurden, und welche Rolle dabei das 798 als Ort und in Bezug auf die Einflussnahme einnimmt, ist einerseits eine weitere Analyse der besprochenen Ausstellungen der Zeitschrift für 2015 notwendig. Andererseits müssen Perspektiven anderer Akteur·innen hinzugezogen werden. Wie oben bereits erwähnt, fanden von insgesamt 78 besprochenen oder angekündigten Ausstellungen der Zeitschrift für 2015 (1–7-2015) 40 in Beijing statt, davon 30 im 798, sechs in Caochangdi und vier an anderen Orten in Beijing. Das übertrifft die allgemeine Auswertung von Ausstellungen in Beijing in Kapitel drei: Dort fanden knapp 50% der Ausstellungen zwischen 2002 und 2020 im 798 statt und gut 20% in der Umgebung. Hier sind es 75% im 798 und 15% in der Umgebung. Den Datensätzen aus Kapitel drei weiter folgend, fanden 2015 im Mittelwert insgesamt 219 Ausstellungen in Beijing statt. 2015 war, nach dem Einbruch von 2010 (seit 2008) und einem kleinen Hoch in 2013 sowie vor einem neuen Hoch in 2017 und 2018, ein relativ ruhiges Jahr.[689] Anhand dieser Zahlen entweder eine redaktionelle Wahlfreiheit von Ausstellungen oder deren Bewertbarkeit ablesen zu wollen, muss unbefriedigend spekulativ bleiben. Die tendenzielle Vermutung, dass es sich großteils tatsächlich um subjektive Interessen an den einzelnen Ausstellungen gehandelt habe, steht dazu allerdings nicht im Widerspruch. Erwähnenswert ist vielleicht nur, dass die als Publikumsliebling geltende Ausstellung von David Hockney im 798 in der Pace Beijing („The Arrival of Spring“, 18.4.–6.6.2015) keine Aufnahme fand, weder hier noch überhaupt in den Ausgaben von 2015.

Wenn *Yishu hui* als Versuch hinterfragt werden soll, das Sprachrohr von 798 Culture und damit von Sevenstar zu sein, dann scheint jedoch keine inhaltlich, kommerziell oder touristisch richtungsweisende Durchsetzung verfolgt worden zu sein. Obwohl

[689] Vgl. Abb. 25 in Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798 – Auswertung.

zum einen viel Geld für Personal und Druck aufgewendet worden sein muss, ist die physische Zeitschrift kaum distribuiert worden. Die relevantere Verbreitung der Inhalte in Bezug auf Reichweite und Leseverhalten wurde und wird vermehrt seit 2018 hauptsächlich auf dem öffentlichen WeChat-Konto getätigt, ist aber in ihrer Nutzung schwer einzuschätzen.[690] Tendenziell scheint es, als würden mit *Yishu hui* umfangreiche Ressourcen aufgewendet, um die Kunstszene in China mit Schwerpunkt 798 zu repräsentieren: zwar ohne Kritik, aber mit offenem Ziel. Dem Selbstverständnis des Kunstviertels 798 als Experimentierfeld entsprechend, scheint die Beschäftigung mit verschiedenen Ideen nicht nur zugelassen, sondern gefördert worden zu sein.

Die Aufnahme einzelner Ausstellungsbesprechungen kann verschiedene Gründe haben: Möglicherweise könnte das Netzwerk von 798 Culture Einfluss etwa auf die Aufnahme der PIFO Gallery genommen haben oder ihrem Wunsch nach der Rückkehr von Taikang Space ins 798 entsprechen. Möglicherweise sind Aufnahmen von Retrospektiven als Respektbekundungen zu verstehen, etwa die des CAFA-Professors im Today Art Museum in Beitrag 5 dieses „Features“. Eine regelmäßige Aufnahme der unterschiedlichen Ausstellungsorte in die Zeitschrift kann Netzwerk, Zugang und Reputation allgemein erhöhen, und gegenseitige Gefälligkeiten können damit nie ganz abgesprochen werden. Dies gilt besonders auch in Anbetracht der Tatsache, dass von Seiten der Redaktion nirgends ein negatives Wort der Kritik fällt. Dennoch scheint das Redaktionsteam innerhalb dieser Rahmenbedingungen relativ eigenständig vorzugehen. Gelegentlich entsteht der Eindruck, die Redakteur·innen würden für sich selbst schreiben oder aufgrund der gestellten Fragen ihren eigenen Interessen nachgehen. Insofern könnte möglicherweise auch davon ausgegangen werden, dass sie ihre Adressat·innen mit sich selbst gleichsetzen. Das Interesse wird ebenfalls durch die Schlüsselwörter in diesem Beispiel-„Feature“ deutlich. Darüber hinaus scheinen sie aber um Ausgleich bemüht. Zum einen behandelt die Redaktion eine breite Facette an Themen und künstlerischen Medien. Zum anderen werden selbst Galerien, die in offensichtlichem Zusammenhang mit der Redaktion stehen, ob als Anzeigenkunden oder aufgrund persönlicher Verbindungen, nicht übermäßig häufiger als andere besprochen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass als Leser·innenschaft chinesische, im nationalen Kunstumfeld gebildete und am internationalen zumindest interessierte Adressat·innen angenommen werden. So wird häufig Hintergrundwissen vorausgesetzt,

[690] Einblick ist nur über ein persönliches Konto und mit dessen Daten möglich. Gesamtzahlen der Abonnenten sind dort nicht verfügbar. Einsicht durch das private Konto der Autorin dieser Arbeit besagt, dass 87 der etwa 900 WeChat-Kontakte „798 Art | 798 艺术“ folgen, Stand: 15.9.2020. Hier ist zu berücksichtigen, dass ein Gutteil der Kontakte mit der Beijinger Kunstwelt in Zusammenhang stehen. Ein knappes Zehntel ist prozentual nicht wenig, andererseits erscheinen äußerst selten Weiterleitungen von Beiträgen des Kontos in den Moments.

in dem vorliegenden Beispiel etwa in Beitrag 8, dass der Kurator Zhu Zhu Dichter ist, oder in Beitrag 13, was auf dem von Wang Jianwei erwähnten Werk aus dem zehnten Jahrhundert zu sehen ist. Die Themen sind weitläufig. Selbst komplexe wissenschaftliche, kunstferne Fragestellungen etwa der Mathematik (Beitrag 9) und der Systemkritik (Beitrag 10 und 13) werden nicht ausgespart. Wie tief in die Felder eingestiegen wird, hängt dabei von den interviewten Künstler·innen ab. Mit bis zu zehn Seiten wird ihnen für Kunstzeitschriften unüblich viel Platz eingeräumt.

Nachdem das Redaktionsteam für die Zeitschrift im ganzen Land und gelegentlich international für Ausstellungsbesprechungen unterwegs war, reist es für die sechs Sonderausgaben (5-2017, 1–5-2018) vermehrt international. Im Nachhinein betrachtet handelt es sich vielleicht um eine Bonusleistung des Auftragsgebers an seine Redaktion, bevor die Zeitschrift eingestellt wurde. Wahrscheinlicher ist jedoch auch aufgrund des zweisprachigen Auftritts der Versuch, die Zeitschrift inhaltlich zu internationalisieren und die Zielgruppe zu erweitern. In den beiden 798-Büchern (798: 2017 und 798: 2018) erscheint die Redaktion dann allerdings wie eine Dienstleisterin, die das von den Galerist·innen bereitgestellte Material zusammenfügt.

Quantitative Häufigkeit von Schlagwörtern im „Feature: Besondere Ausstellungen im Jahr 2015“ (1-2016):

我	ich	208
我们	wir	94
方式	Art und Weise, Modus	76
问题	Frage, Problem	58
社会	Gesellschaft	52
亚洲	Asien	49
世界	Welt	46
形式	Form	43
时间	Zeit	40
自然	Natürlichkeit	40
过程	im Verlauf	39
认知	Erkenntnis	36
自己	selbst	34
生活	Leben	32
存在	Dasein	31
现代	modern	31
中国	China	30
历史	Geschichte	29
现实	real, gegeben	29

进行	durchführen	26
传统	Tradition	24
当代艺术	Gegenwartskunst	20
时代	Epoche	19
角度	Perspektive	18
理解	begreifen	18
现在	jetzt	18
意识	Bewusstsein	18
知识	Wissen, Kenntnis	18
自身	selbst	17
城市	Stadt	16
环境	Umgebung	16
结构	Aufbau	16
生存	Leben	16
思考	nachdenken	16
系统	System	15
真实	wirklich	15
经验	Erfahrung	14
政治	Politik	14

发展	entwickeln	13
反思	reflektieren	13
逻辑	Logik	13
讨论	debattieren	13
实践	verwirklichen	12
意义	Bedeutung	12
知道	wissen	12
维度	Dimension	11
客观	objektiv, Objektivität	10
记忆	Erinnerung	10
身份	Identität	10
体验	Erfahrung	10
国家	Land	9
精神 / 的	Geist, geistig	9
现代化	Moderne, modernisie-ren	9
变化	Änderung	8
改变	ändern	8
经济	Wirtschaft	8
时期	Zeitraum	8
寻找	suchen nach	8
当代	Gegenwart	7
独立	unabhängig	7
感知	wahrnehmen	7
考虑	nachdenken	7
科学	Wissenschaft	7
认识	Verständnis	7
完美	vollkommen	7
未来	Zukunft, zukünftig	7
现代主义	Modernismus	7
形态	Gestalt, Form	7
城市化	Verstädterung	6
反映	widerspiegeln	6
方向	Richtung	6
经历	Erfahrung	6
模式	Schema, Modell	6
批判	Kritik	6
视角	Blickwinkel	6
思维	Denkprozess	6
体现	verkörpern	6

现实主义	Realismus	6
叙事	Erzählung	6
仪式	Zeremonie, Ritual	6
方法	Methode	5
观念	Vorstellung	5
观者	Betrachter·in	5
规则	Regel	5
幻想	Illusion	5
记录	aufzeichnen	5
权力	Befugnis	5
审美	Geschmack	5
死亡	sterben	5
微观	mikroskopisch	5
现代性	Modernität	5
多元	Dualität	4
古代	Altertum	4
古典	klassisch	4
观察	beobachten	4
角色	Rolle, Figur	4
精神性	geistig, mental	4
考察	inspizieren	4
理论	Theorie	4
民众	Bevölkerung	4
民族	Nationalität	4
女性	weiblich	4
一代	Generation	4
元素	Grundelement	4
真正	echt	4
主观	subjektiv, Subjektivität	4
宗教	Religion	4
假设	Hypothese	3
思想	Gedanke	3
形式化	Formalisierung	3
真理	(objektive) Wahrheit	3
范式	Paradigma	2
灵魂	Seele	2
样式	Modell	2
知域	Wissensgebiet	2
不知不觉	unwissentlich	1
后知后觉	nachträgliche Einsicht	1

己知	bekannt	1
可知	erkennbar	1
假想	Annahme	1
精神创伤	geistige Verletzung	1
精神状态	geistiger Zustand	1
你我	du und ich	1
熟知	genau wissen	1
图式	Schema	1

未知	unbekannt	1
无知者	Unwissende/r	1
形式语言	Formensprache	1
预知	vorherwissen	1
知行合一	Einheit von Gedanke und Tat	1
众人皆知	allgemein bekannt	1

In der quantitativen Analyse der Schlüsselwörter des beispielhaften Fokusthemas der „besonderen Ausstellungen von 2015“ treten als semantische Felder drei große Themenkomplexe hervor: Methodik, Gesellschaft und Erkenntnis. Durch die häufigen Nachfragen nach der Methodik wird das konzeptuelle Interesse der Redakteur·innen deutlich. Das Thema der Gesellschaft bezieht sich vielfach auf die Gegenwart beziehungsweise Moderne,[691] auch im Vergleich zu Tradition und Geschichte, und umfasst Fragen nach der Realität. Das Thema Erkenntnis beinhaltet Wahrnehmung und Kognition, und es geht allgemein um die Möglichkeiten des Wissens.

In der Einführung wird die Auswahl der 13 Ausstellungen thematisch begründet. Bereits hier fallen einige der Schlüsselwörter des gesamten Fokusthemas. So richte sich der Blickwinkel auf gesellschaftliche Themen, die eigene angewandte Methode seien Kognition und Vergleich.

Die Perspektive im Textkorpus umfasst die Stimme der Schreibenden und nimmt auch die Adressat·innen mit auf: Das Personalpronomen „ich“ (*wo* 我) kommt 218-mal im Text vor, das Personalpronomen „wir“ (*women* 我们) 94-mal – was bei den vielen Interviews nicht weiter verwunderlich ist. Davon personalisiert sich der oder die Schreiber·in des Textes in der ersten Person Singular 9-mal, jedes Mal innerhalb von Interviewfragen, und schließt sich und die Leser·innen in der ersten Person Plural 27-mal ein, davon 7-mal in Interviewfragen.[692] Ohne ein Vorkommen in den Interviewfragen bleibt eine Personalisierung von insgesamt 20-mal, alle im „Wir“ (inklusive einmal „du und ich“, *niwo* 你我). So werden „wir“ als Leser·innen am häufigsten in Beitrag 4 einbezogen, wenn es um die verlorene Verbindung des Menschen zur Natur geht, oder in Beitrag 3 gar moralisch angesprochen in der Überlegung, bei welchem Verhalten

[691] Mit „modern“ (现代), „Moderne“ oder „modernisieren“ (现代化), „Modernismus“ (现代主义) und „Modernität“ (现代性) ist in der Regel nicht das künstlerische Verständnis der westlichen Moderne gemeint. Stattdessen steht die Verwendung häufig stellvertretend für die zeitgenössische Gegenwart (当代), die Ende der 1970er Jahre einsetzt und bis heute gilt, vgl. Gladston 2016: 8.

[692] „Ich“: Beitrag Nr. 7 (3x, im Interview), #8 (1x, im Interview), #9 (3x, im Interview), #13 (2x, im Interview); „Wir“: #2 (1x), #3 (1x), #4 (11x), #5 (1x), #7 (5x+1x „du und ich“, 你我; im Interview: 1x), #8 (1x, im Interview), #9 (1x; im Interview: 1x), #10 (1x, im Interview), #13 (2x, im Interview).

sich das Schicksal begünstigend auswirken würde. In diesen Zusammenhang sind auch folgende Vokabeln einzubeziehen: *jiaodu* 角度, „Perspektive“, kommt insgesamt 18-mal vor; *shijiao* 视角, „Blickwinkel“, 6-mal; und *jiaose* 角色, „Rolle, Figur“, 4-mal.

Damit einher geht das Themenfeld der „Erkenntnis“, *renzhi* 认知, 36-mal. Verwandt damit sind 18-mal *zhishi* 知识, „Wissen, Kenntnis“, sowie 18-mal *yishi* 意识, „Bewusstsein“, und 7-mal *renshi* 认识, „Verständnis“ (认, erkennen; 知, wissen; 识, verstehen). *Zhidao* 知道, „wissen“, und zwölf weitere Kombinationen mit 知 kommen insgesamt 31-mal vor. „Erfahrung“, *jingyan* 经验, kommt insgesamt 14-mal im Korpus vor. Wichtiger aber scheinen für Erkenntnis und Erkenntnisfindung Logik, Überlegung und Objektivität: „Logik“, *luoji* 逻辑, 13-mal; „nachdenken“, *sikao* 思考, 16-mal (ähnlich: 13-mal 反思, 7-mal 考虑, 6-mal 思维, 3-mal 思想, je 4-mal 考察 und 观察, insgesamt also 53-mal); „Theorie“, *lilun* 理论, 4-mal; „Wissenschaft“, *kexue* 科学, 7-mal; „objektiv, Objektivität“, *keguan* 客观, kommt 10-mal im Gegensatz zu 4-mal „subjektiv, Subjektivität“, *zhuguan* 主观, vor. Beispielhaft dafür ist Beitrag 9, in der wissenschaftliche Erkenntnisse als Referenzsysteme zum Schaffen von Kunst verwendet werden.

Der am häufigsten verwendete Ausdruck ist mit 76-mal *fangshi* 方式, Art und Weise, im Sinne von „Anwendungsmethode“. In Beitrag 8 verweist bereits der Ausstellungstitel darauf. Dazu, und dieses Schema wiederholt sich, wird der Interviewte hier viermal danach gefragt und antwortet viermal darauf, ähnlich in Beitrag 7 und 9 bis 11. Auch in Beitrag 13 kommen die Fragen nach und Antworten auf die Methode 10-mal vor. Mit der Methode verwandt ist die „Form“, *xingshi* 形式, 43-mal (dazu 3-mal 形式化, „Formalisierung“; 1-mal 形式语言, „Formensprache“). Auch *xitong* 系统, „System“, 15-mal; *guize* 规则, „Regel“, 6-mal; *yishi* 仪式, „Zeremonie, Ritual“, 6-mal; *moshi* 模式, „Schema, Modell“, 6-mal; *fanshi* 范式, „Paradigma“, 2-mal; *yangshi* 样式, „Modell“, 2-mal; *tushi* 图式, „Schema“, 1-mal, gehen in diese Richtung. Spricht ein formal-methodisches Hinterfragen von der Suche nach oder gar dem Fehlen von Methodik? Jedenfalls könnte es als Interesse am Umgang mit etwas verstanden werden.

Der Ausdruck „Gesellschaft“, *shehui* 社会, kommt im gesamten Textkorpus 52-mal vor. Am häufigsten, 12-mal, steht Gesellschaft im direkten Zusammenhang mit einer gegenwärtigen Situation, 7-mal mit Modell oder Theorie, 5-mal mit einer „wirklichen Gesellschaft“ (现实社会) oder dem „Realismus der Gesellschaft“ (社会现实主义), nur 2-mal mit einer „ursprünglichen“ (原始社会) und 1-mal mit einer „zukünftigen Gesellschaft“ (未来社会). Selten ist konkret von gesellschaftlichem Fortschritt die Rede, obwohl „Entwicklung“ (发展, 13-mal) und „im Prozess befindlich“ (过程, 39-mal; 进行, 26-mal) für sich häufig vorkommen. Noch weniger wird Gesellschaft im Zusammenhang mit Wirtschaft gesehen und allgemein kommen Ausdrücke für Konsum und kaufen kaum vor, obwohl Konsum bei beschriebenen Veränderungen häufig mitgemeint sein

muss. Von einer Industrie-, Arbeits- oder Bauerngesellschaft ist 5-mal die Rede, 6-mal von Gesellschaft im größeren politischen Zusammenhang, nur 3-mal im engeren Verständnis einer Kunstwelt.

Mit Bezug zur Gesellschaft scheinen die Aspekte der Realität und der Moderne wichtig zu sein. *Xianshi* 现实, „real, gegeben“, kommt 29-mal vor, „Realismus“ (现实主义) dazu 6-mal und in Abwandlungen mit 实 (实践, 事实, 实用, 实验 usw.) weitere 21-mal. *Zhenshi* 真实, „wirklich“, tritt 15-mal auf und *zhen* 真, „wahr“, in Kombinationen 19-mal. Im weiteren Sinne Reales also insgesamt 90-mal. Der Gegensatz des Unwahren kommt überhaupt nur als „Hypothese“ (假设, 3-mal) oder „Annahme“ (假想, 1-mal) vor; bei den 5-mal als „Illusion“ (幻想) 4-mal in Anführungszeichen. Das „Dasein“, *cunzai* 存在 (31-mal), oder das „Leben“, *shengcun* 生存 (16-mal) sind in diesem Zusammenhang zu nennen, so wie „Natürlichkeit“, *ziran* 自然 (40-mal). Der Gegenwart als ein „Jetzt“, *xianzai* 现在 (18-mal), oder als „modern“, *xiandai* 现代 (31-mal), dazu die Kombinationen von „Moderne“ (现代化, 9-mal; 现代主义, 7-mal; 现代性, 5-mal; 后现代/ ~主义, „Post-Moderne“, nur 3-mal), auch als „Epoche“ (时代, 19-mal), stehen die „Tradition“ (传统, 24-mal) und die „Geschichte“ (历史, 29-mal) gegenüber. „Stadt“ (城市, 16-mal, und „Verstädterung“, 城市化, 6-mal) und „Umgebung“ (环境, 16-mal), nur selten im Stadt-Land-Gegensatz, stehen regelmäßig in diesem Zusammenhang.

Alle drei Themenkomplexe umfasst Beitrag 3. Dort geht es um die Aufarbeitung historischer Gewalttaten zum einen durch die eigene Regierung, bei dem Südkoreaner Kang Yo-bae, und zum anderen durch eine fremde, koloniale Macht, bei dem Balinesen Mangu Putra. Hier wird das Phänomen der Tyrannei beschrieben und wie sich eine Gesellschaft dagegen zur Wehr setzen könne. Genannt werden eine „profunde und weitreichende“ (深度与广度) – von unabhängig wird nicht gesprochen – Kontrolle durch die Medien oder durch eine umfassende öffentliche Meinung und die akademische Forschung. Genannt werden die damit einhergehenden, allgemeinen Probleme unscharfer oder zu begrenzter Herangehensweisen, was Kang Yo-bae durch seine Kunst auszugleichen sucht. Man könnte mutmaßen, dass hier indirekt Gesellschaftskritik geübt und über Möglichkeiten der Meinungsäußerung über den Umweg der Nachbarländer nachgedacht wird.

Traditionell chinesische Termini kommen relativ selten vor. Das nicht einfach zu fassende *jingshen* 精神, meist übersetzt mit „Geist“, tritt 9-mal auf, davon 2-mal als Adjektiv (精神的); dazu 4-mal als „Charakter des Geistes“ (精神性) oder adjektivisch „geistig, mental“ (精神性的) und je 1-mal als „geistiger Zustand“ (精神状态) und „geistige Verletzung“ (精神创伤). Das verwandte, nicht-klassische *linghun* 灵魂, „Seele“, kommt im gesamten Textkorpus nur zweimal vor, in Beitrag 5 und 6.

„Feature: Besondere Ausstellungen im Jahr 2015“ (*Yishu hui*: 1-2016)

Im Folgenden werden die dreizehn Beiträge des Fokusthemas „Besondere Ausstellungen im Jahr 2015 那些 2015 年特别的展览“ (*Yishu hui*: 1-2016, S. 18–89) als Kurzbeschreibungen vorgestellt und gegebenenfalls eingeordnet. Diese sind hier von 1 bis 13 unter dem Titel des Zeitschriftenbeitrags durchnummeriert. Die Details zu den jeweiligen Ausstellungen mit Titel, Ort und Zeitraum und die ausstellenden Künstler·innen sind großteils externen Quellen entnommen. Wenn vorhanden, werden die englischen Titel der Ausstellungen verwendet.[693]

Einführung

1. „政纯会：作为形式的集体主义盛会 (Polit-Sheer-Form-Meeting: [Versammlung zum formalen Kollektivismus])“
2. „首届亚洲双年展：在‘区城’中呈现‘知城’ (The 1st Asia Biennial: [In der ‚Region‘ präsentiert sich das ‚Wissensgebiet‘])“
3. „无妄岛：超越现实的真实 (Isles of Sincerity: [Die Wahrheit jenseits der Realität])“
4. „邵一：工业的图腾 [Shao Yi: Industrietotem]“
5. „吕胜中：未曾运去的‘上世纪’ [Lü Shengzhong: Nicht weit entfernt von] (‘Last Century’)“
6. „木木美术馆：关于绘画普世性的探索 [M Woods: Über das Erkunden der Universalität der Malerei]“
7. „谢南星：无题三部曲 [Xie Nanxing: Trilogie ohne Titel]“
8. „朱朱：编辑景观 (Zhu Zhu: Editing the Spectacle)“
9. „廖斐：这句话是错的 (Liao Fei: This Sentence Is False)“
10. „刘窗：活的遗迹 (Liu Chuang: Live Remnants)“
11. „闫冰：隐秘的麦子 [Yan Bing: Verborgener Weizen]“
12. „宋冬：剩余价值 (Song Dong: Surplus Value)“
13. „汪建伟：脏物 (Wang Jianwei: Dirty Substance)“

Die Einführung zu diesem „Feature“ (S. 18f, 575 Zeichen von Li Xuhui 李旭辉) bespricht die Auswahl der vorgestellten Ausstellungen. Sie ist im Sinne des in Beitrag 7 interviewten Kurators Zhu Zhu 朱朱 geschrieben und verweist indirekt, ohne Nennung, auf dessen 2013 erschienene Publikation, in der er die Gegenwartskunst in China nach

[693] Wie für diese gesamte Arbeit gilt auch hier: Sollten sich Bezeichnungen inklusive ihrer Akronyme bereits auf Englisch etabliert haben, werden diese im Englischen wiedergegeben. Das gilt für Ausstellungstitel, Werktitel und Publikationen, die häufig neben dem chinesischen einen englischen Titel erhalten.

2000 als „kollektiven Karneval“ (集体狂欢) bezeichnet.[694] Die Auswahl verfolgt mit Zhu die Sorge, Kunst könne als „ästhetische Darstellung zu einer Modeerscheinung verkommen“ (沦为时髦文化的视觉阐述). Die folgenden Ausstellungen seien mit der Frage ausgewählt, wie besser mit der „sozialen Umgebung“ (社会环境) interagiert werden könne, wie verschiedene Kulturen reorganisiert und übersetzt werden und wie Künstler·innen diesem genuin und kontinuierlich begegnen könnten. Die Gegenwartskunst von 2015 sei gereifter und vielfältiger nach dem „Karneval“ bis zur Finanzkrise von 2008 und der anschließenden Rückkehr zu lokalen Kulturen nach 2011. Die auf 2008 folgende Stagnation des Kunstmarktes habe die kreative Kraft der Künstler·innen nicht ausschalten können. Neue Künstler·innen erkundeten neue Ausdrucksweisen und mischten sich mit neuen Blickwinkeln in gesellschaftliche Themen ein. Die vorliegende Auswahl der Ausstellungen bilde die Grundlage, um zusammenfassend Vergleichbarkeit und Erkenntnis zu prüfen.[695]

1. Zeitschriftentitel: „政纯会：作为形式的集体主义盛会 (Polit-Sheer-Form-Meeting: [Versammlung zum formalen Kollektivismus])“, S. 20–23[696]

Ausstellung: „Polit-Sheer-Form-Meeting: The 10th Anniversary of Polit-Sheer-Form 政纯会：政纯办十周年“, kuratiert von: Su Wenxiang 苏文祥 und Li Jia 李佳, künstlerische Leitung: Tang Xin 唐昕, 12.12.2015–23.1.2016, im Taikang Space 泰康空间, Caochangdi, Beijing[697]

Künstler (hier: Künstler- und Kuratorenkollektiv): Polit-Sheer-Form Office 政纯办 (PSFO, kurz für: 政治纯形式办公室), das sind: Hong Hao 洪浩, Xiao Yu 肖昱, Song Dong 宋冬, Liu Jianhua 刘建华 und Leng Lin 冷林

Kurzbeschreibung (vier Seiten, vier Abbildungen von: Taikang Space, 1 655 Zeichen Text von: Vivian): In dem Projekt „Polit-Sheer-Form-Meeting“ von Polit-Sheer-Form gelte es, sich für die Ausstellungsdauer von über vierzig Tagen „dem Genuss hinzugeben“ (吃喝玩乐, wörtlich: essen und trinken, sich vergnügen und freuen). Die gesamte Galerie sei in „Polit-Sheer-Form-Blau“ (政纯蓝) eingekleidet worden, einer

[694] Vgl. Zhu 2013: Einführung, „Den Karneval zu verwenden, um unsere Gegenwartskunst seit dem neuen Jahrhundert zu beschreiben, liegt nicht nur darin begründet, weil Gegenwartskunst real dem Markt folgt und sich damit in der Stimmung eines kollektiven Karnevals präsentiert. Es liegt auch daran, dass ein Großteil der für sie produzierten Texte ebenfalls dazu neigen, karnevalesk zu sein. Beide verstärken einander und bilden eine karnevalistische Gesamtsituation.“ (借用这一节日来形容我们新世纪以来的当代艺术，不仅是因为当代艺术从现实活动层面在市场化之中呈现出集体狂欢的氛围，而且，从它所生产出的大量文本也都倾向于狂欢化，这两者互为表里，构成了一个狂欢节式的整体情境。)

[695] Im Original: „新的艺术家一边在探讨新的艺术语言，一边对社会问题的介入角度更加新颖“, „在此基础上专题选取了 2015 年一些展览，也试图在综合的方式中获得一些比较和认知“.

[696] Dieser Artikel findet sich mit einem statt vier Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1176896.shtml, Stand: 1.10.2022.

[697] Vgl. http://old.taikangspace.com/enexh608e.html?year=2015&id=77, Stand: 1.10.2022.

von der Gruppe zu Beginn ihrer Aktivität von einem See im Hintergrund eines Gruppenfotos gewählten Farbe. Das Blau solle Körper und Geist entspannen, unendliche Vorstellungskraft auslösen und stehe für unbegrenzte Offenheit. Freiheit und Offenheit symbolisierten Stil und Haltung der Gruppe. Über drei Absätze wird nun die Ausstellung beschrieben: Im Erdgeschoss habe die Besucher·innen der sie einladende „Genuss“ erwartet – an einem großen Esstisch mit vorbereitetem Feuertopf,[698] an Tischtennisplatten mit automatischer Ballmaschine und an einer Karaoke-Anlage, auf der die „Ode an Polit-Sheer-Form“ (政纯颂) gelaufen sei. Im ersten Stock sei es zur Fußmassage gegangen, mit Notenständern davor für die ausgestellten Leitlinien der Gruppe, im Hintergrund mit Fotowand der bisherigen Aktivitäten, mit Vitrinen mit von den Mitgliedern hergestellten Alltagsobjekten unter einem im Großformat gedruckten Ausweisfoto, das alle fünf Künstler als eine kollektive Person darstellt (Abb. 32).[699] Auch wenn auf dieses frühe Foto der Gruppe nicht weiter eingegangen wird, so steht es doch dafür, was in den folgenden drei Absätzen mit Zitaten aus der Ausstellungsbroschüre und Ausführungen von Vivian beschrieben wird: Den in den 1960er Jahren geborenen Künstlern sei der „kommunistische Geist“ (共产主义幽灵) inzwischen „fortgeflogenen“ (飞走了), seine Form aber auf ewig und nicht wieder auslöschbar eingeschrieben (留下了一个永远抹不去的形式).[700] Nicht erwähnt wird hier, dass alle fünf Mitglieder etablierte Persönlichkeiten im chinesischen Kunstbetrieb sind. Vivian bezeichnet das Kollektiv gar als „anti-kommerziell“ – und auch wenn es ihre Aktionen sein mögen, so wirken sich diese doch auf die von ihnen parallel betriebenen Einzeltätigkeiten im Kunstbetrieb aus. Dieser Widerspruch bleibt hier unbenannt, obwohl genau dieser Aspekt für die Gründung der Gruppe so wichtig scheint. Das Konzept formalisierten Lebens, so könnte man es verstehen, wird durch Überhöhung ästhetisiert und damit entleert, um diese Hülle als „reine“ (纯, sheer) Form entweder zu präsentieren oder weiter zu nutzen. So wird die verbreitete Vorstellung von „Genuss“ im wörtlichen Sinn des Essens und Trinkens präsentiert, dazu sollten Vergnügen und Freude konkretisiert durch Massage und Karaoke erlebt werden. Vielleicht ist der Ausdruck des Genusses durch das

Abb. 32: Polit-Sheer-Form Office 政纯办: Mr. Zheng 政先生. 120x155,7cm, Farbfoto, 2007, © Taikang Photography Collection.

[698] Zunächst ausschließlich am Eröffnungstag und mit der Möglichkeit, über Taikang weitere Versammlungen zu planen, heißt es auf der Internetseite von Taikang. Ob und wie viele weitere Zusammenkünfte stattgefunden haben, ist weder dem Artikel noch Taikang oder anderen Quellen zu entnehmen.

[699] Abb. 32, Quelle hier entnommen von https://www.artsy.net/artwork/unknown-artist-polit-sheer-form-office-mr-zheng, Stand: 1.10.2022.

[700] Dieser Ansatz der erlebten oder auch sich über Generationen fortsetzenden Form der „Roten Kunst“ passt zum Taikang Space, den sie insbesondere in der Ausstellung „China Landscape“ von 2019 verfolgten, vgl. das folgende Kapitel fünf: Ausstellung der Taikang Collection.

in China allgemeine Verständnis vielfach selbsterlebter Wiederholungen bereits die Hülle. Zumindest zur Eröffnung hat ein Gelage als Spaß am Spiel stattgefunden, bei dem jede Person wusste, wie teilzunehmen ist.[701] Das Spiel mit der Erwartungshaltung eines kollektiven Genusses scheint gelungen, ob es als Hinterfragung das Konzept auf eine neue Stufe gehoben hat, bleibt wohl jedem selbst überlassen.

2. Zeitschriftentitel: „首届亚洲双年展：在 ‘区城’ 中呈现 ‘知城’ (The 1st Asia Biennial: [In der ‚Region‘ präsentiert sich das ‚Wissensgebiet‘])“, S. 24–29

Ausstellung: „The 1st Asia Biennial and The 5th Guangzhou Triennial: Asia Time 首届亚洲双年展暨第五届广州三年展：亚洲时间“, Hauptkurator: Luo Yiping 罗一平, 11.12.2015–10.4.2016, im Guangdong Museum of Art 广东美术馆, Guangzhou[702]

Künstler·innen (von 40 sind hier elf mit Text besprochen und/oder mit Abbildung wiedergegeben; hier mit Abbildung: mA):[703] Big Dipper Group 北斗星小组 (mA), Chiharu Shiota 盐田千春, Fu Wenjun 傅文俊, Hu Xiangcheng 胡项城, Liang Meiping 梁美萍, Pei Yongmei 裴咏梅 (mA), Sarah Sze (mA), Melati Suryodarmo (mA), Tiong Ang (mA), Yu Xuhong 余旭鸿, Yuan Gong 原弓 (mA)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sechs Abbildungen von: Guangdong Museum of Art, 3 243 Zeichen Text von: Vivian): Die Guangzhou Triennale[704] vereinte sich für ihre fünfte Veranstaltung mit der ersten Asien Biennale[705] und einem siebenköpfigen Kurator·innenteam unter der Leitung von Luo Yiping, dem Direktor des Guangdong Museum of Art. Unter dem Thema „Asia Time“ wollten die Organisator·innen, wie hier Luo wiedergegeben wird, eine Reflexion über die dominierende „Weltzeit“ herbeiführen – womit nur das Weltverständnis des Westens gemeint sein kann. Gleich zweimal wird hervorgehoben, dass nicht die eine mit einer anderen Zeitvorstellung ersetzt, sondern mit der Logik von Selbstzentriertheit, Exklusivität und Expansion gebrochen werden solle. Damit solle das Verständnis einer asiatischen Zeit aus der lokalen Perspektive heraus neu vermessen werden. Es solle ein „Wissensgebiet“ (知城) in der „Re-

[701] Vgl. den Clip von der Ausstellungseröffnung von Artspy.cn 艺术眼 auf Tencent 腾讯视频, 3:04 Min., 14.12.2015, https://v.qq.com/x/page/r0176keys9o.html, Stand: 1.10.2022.

[702] Vgl. http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/, Stand: 4.8.2020, s. vom 16.5.2021 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20210516080631/http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/artist/.

[703] Vgl. http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/artist/, Stand: 6.8.2020, s. vom 27.7.2021 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20210727172500/http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/.

[704] Vgl. http://www.gztriennial.org/, 10.8.2022. Die erste Guangzhou Triennale fand 2002/ 2003 im Guangdong Museum of Art unter dem Titel „Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000) 重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）“ statt (vgl. Ausst.kat. Wu et al. 2002). Bis 2005 versuchte Guangzhou mit einem guten Duzend anderer nationaler Großveranstaltung an den Erfolg der dritten Shanghai Biennale 2000 anzuknüpfen, „signaling the country’s entry into an era of mega-exhibitions“ (Wu 2010: 396).

[705] Die Asien Biennale scheint nur ein einziges Mal stattgefunden zu haben.

gion“ (区城) als eigener Weg aufgezeigt werden, indem man den Standpunkt einnehme, „asiatische Themen global auszudrücken“ (亚洲问题，全球表达). Es gehe um die großen Bereiche von Geschichte, Wirklichkeit und Möglichkeit in einem Entwicklungsprozess von der Landwirtschaft zur Urbanisierung, dann zur Postmoderne, Digitalisierung und Medialisierung in Asien. Ebenso groß sind als Themen hier asiatische Identität, Feminismus, Minderheiten, Religion und Gemeinschaft genannt, die aus der Geschichte heraus die Gegenwart und Zukunft beurteilen wollen. Es konnten keine Belege gefunden werden, dass diese Veranstaltung sonderlich wegweisend war. Dennoch versucht sich der Artikel sowohl deskriptiv als auch interpretierend. Vivian arbeitet sich vom Vorplatz der Ausstellungshalle durch die einzelnen Räume und beschreibt insgesamt elf Arbeiten. Damit versucht sie, den angekündigten Entwicklungsprozess nachzuvollziehen: Zunächst beschreibt sie Yuan Gongs Installationsarbeit als Landwirtschaftsrevolution, in dem eine Anlage über mehrere Ebenen Wasserdampf mit dem Duft von Reis über eine Vielzahl von Readymades versprüht. Als Echo darauf sieht sie Hu Xiangchengs Arbeit, „又是森林遍大地 [Wieder ist es der Wald, der die Erde verändert]“,[706] als „Regenerationswald“ (复生林). Unzählige extrahierte Überreste vergangener Zeiten, die auf Bildern online großteils wie Bauschutt aussehen, seien fragmentarisch als Wald reorganisiert worden oder in, diesen Wald durchkreuzende, meterhohe Betonröhren gepresst. Die Röhren seien globale Integrationselemente der industriellen Szenerie (全球一体化的工业景象). Diese Arbeit wird wiederum im Zusammenhang mit Fragen der Globalisierung gesehen: etwa in Yu Xuhongs Arbeit zur Seidenstraße „尘与路 [Staub und Straße]“, der Arbeit „世界工厂 [Weltfabrik]“ der Big Dipper Group und Fu Wenjuns Arbeit „后工业时代 [Zeitalter der Post-Industrialisierung]“. In drei weiteren Arbeiten, zwei Videoinstallationen und einem Panoramablick, wird der Verlauf von Zeit hervorgehoben.

Alles in allem wirkt diese Überblickausstellung mit ihren 40 Positionen (online betrachtet) eher wie ein buntes Sammelsurium. Es ist sehr installativ, performativ und architektonisch, die häufig multimedial umgesetzten Konzepte sind großteils urban und wirken zumeist distanziert. Neben den Installationen ist viel Video vertreten, gelegentlich Fotografie, kaum Malerei, selten Zeichnung. Die Auswahl von *Yishu hui* mit elf Positionen entspricht diesem Eindruck, wobei vergleichsweise viel Fotografie vorkommt.

[706] Online etwa auf: people.cn 人民网, 18.12.2015, http://ah.people.com.cn/n/2015/1218/c358326-27346325.html, Stand: 6.8.2020.

3. Zeitschriftentitel: „无妄岛：超越现实的真实 (Isles of Sincerity: [Die Wahrheit jenseits der Realität])“, S. 30–35[707]

Ausstellung: „Social Realism in Asia Chapter 1. Isles of Sincerity 亚洲社会主义 1. 无妄岛“, 11.7.–30.8.2015, in der Hakgojae Gallery 学古斋画廊,[708] Shanghai[709]

Künstler (Doppelausstellung): (Gusti Agung) Mangu Putra, Kang Yo-bae 강요배 (chinesisch: 姜尧培)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, fünf Abbildungen von: Hakgojae Gallery, 2 089 Zeichen Text von: Vivian): Jedem der beiden Künstler ist die Hälfte des Textes gewidmet. Da es sich nicht um chinesische Künstler handelt, werden beide mit hier nicht vorausgesetztem Hintergrund beschrieben. Beide sind auf Inseln geboren und aufgewachsen, Kang Yo-bae (*1952) auf der südkoreanischen Insel Jeju und Mangu Putra (*1963) auf der indonesischen Insel Bali. Aus dem Titel „Insel der Aufrichtigkeit (*wuwang dao*)“ ist *wuwang* 无妄 das 25. Hexagramm im Buch der Wandlungen, das, so Vivian in ihrem abschließenden Absatz, für das „Erreichen von Wahrheit und Ehrlichkeit“ (至真至诚) stehe.[710] Sie verknüpft dies mit dem 26. Hexagramm, *daxu* 大畜,[711] um zu dem Verständnis zu kommen, dass reichhaltige Erträge bevorstünden, wenn „wir“ uns ernsthaft an das „Schicksal“ (天意) hielten. Ihrem Verständnis nach bezeichne die „Insel“ nicht nur das Streben nach Aufrichtigkeit, sondern biete auch Trost für die Verstorbenen und Segen für die Lebenden. Sowohl bei Kang als auch bei Putra bilden die Gräuel der Geschichte den Ausgangspunkt. Bei Kang Yo-bae greift die Autorin das Jeju-Massaker von 1948 heraus, bei dem die Regierung einen lokalen Aufstand mit Gewalt niederschlug. Das abgebildete Werk, „In den Tiefen des Meeres“ (chinesisch: 深深的海底, Abb. 33, links), wird als ein Massengrab im Meer beschrieben, das kein Sonnenstrahl erreiche. „Tyrannei“ (暴政) wird als Phänomen beschrieben, das nach Kangs Ansichten innerhalb einer enormen, unsichtbaren Struktur ein Chaos verursache, welches im Untergrund schwelle und schließlich (mutmaßlich: gelegentlich) explodiere. Medien müssten dies beobachten, aktiv begleitet von öffentlicher Meinung. Akademische Forschung müsse objektiv diese Strukturen aufdecken und so wichtiges Grundlagenmaterial erarbeiten, sei auf der Gefühlsebene aber flach und fade. Die geläufigen Konzepte seien laut Kang allerdings entweder „verschwommen“ (暧昧模糊) oder eine „Geometrisierung“ (几何图形化) der Umstände. Dagegen

[707] Dieser Artikel findet sich mit allen Fotos online auf: Art-Ba-Ba 当代艺术社区, 28.2.2016, http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=89153&forumId=8, Stand: 1.10.2022.
[708] Ausstellungen der südkoreanischen Hakgojae Gallery werden immer wieder in *Yishu hui* besprochen, besonders in Ausgabe 5-2016 mit dem „Feature“ über koreanische Künstler·innen.
[709] Vgl. http://www.hakgojae.com/page/1-3-view.php?exhibition_num=260 (koreanisch und englisch), Stand: 1.10.2022, und http://www.hakgojae.com/cn/page/1-3-view.php?exhibition_num=260&pageNo=15&f_num=11 (chinesisch), Stand: 4.8.2020.
[710] Nach Wilhelm 1956: 459, *wuwang*: „Die Unschuld (das Unerwartete)“.
[711] Ebd.: 463, *daxu*: „Des Großen Zähmungskraft“.

versuche er zu abstrahieren, den Prozess der Abstraktion verstehe er als Auswahl von Kernpunkten und ihrer deutlichsten Charakteristika. So könne „vitale Resonanz“ (气韵)[712] in der Abstraktion einen Ausdruck jenseits reiner Repräsentation finden – in der Natur etwa im Duft von Holz. Vivian beschreibt dies als die asiatische Methode von Betrachtung und Ausdruck: Während sich die Kunst in Europa generell auf den Erkenntnisprozess der Wahrnehmung konzentriere, in dem das Subjekt dem Objekt schrittweise begegne, verwende asiatische Kunst den „Fleischweg“ (肉化) der Einheit von Subjekt und Objekt, von Existenz und Erkenntnis. Objektive Szenen, so Vivian, wären in Mangu Putras ähnlich wie in Kangs Landschaften mit der Atmosphäre subjektiver Emotionen durchzogen und erzählten so von der Unbeständigkeit von Geschichte und Kultur. Als Ausgangspunkt wird bei Putra das ebenfalls abgebildete Werk, „Das Puputan von Badung: Der Fall der königlichen Familie von Badung 1906“ (chinesisch: 巴东普普坦仪式—巴东王室陨落 1906, Abb. 33, rechts), beschrieben. 1906 hatte sich der Adel von Badung mit über 4 000 Angehörigen im ritualisierten Massenselbstmord (Puputan) gegen die Kolonialherrschaft der Niederlande geopfert, bevor Badung 1908 komplett zerstört wurde. Putra suche nach neuen Bildern für Bali, denn Neudefinition sei für ihn, so wird er zitiert, die einzige Möglichkeit, kulturell in Zeiten der Globalisierung zu überleben. Die moderne Gesellschaft habe die Menschheit mit Wissenschaft und Technologie keineswegs entgiftet. Die tiefergehende, kritische Reflexion der menschlichen Natur brauche als weiteren Weg die Verbindung von der Schönheit der Kunst mit den Emotionen der Menschen. Kunst könne die Erfahrbarkeit des Schönen und Hässlichen der menschlichen Gesellschaft, ihrer Schmerzen und Zuwendungen bieten.

Abb. 33: (Links) Kang Yo-bae: [In den Tiefen des Meeres.] 197x333,3cm, Acryl auf Leinwand, 2015. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 30, © Hakgojae Gallery 学古斋画廊.
(Rechts) Mangu Putra: [Das Puputan von Badung: Der Fall der königlichen Familie von Badung 1906.] 190x390cm, Öl auf Leinwand, 2015. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 31, © Hakgojae Gallery 学古斋画廊.

[712] Übersetzung nach Eva Lüdi Kong in der kunsttheoretischen Betrachtung von Zhu 2020: Kapitel 4.1.

4. Zeitschriftentitel: „邵一：工业的图腾 [Shao Yi: Industrietotem]“, S. 36–39[713]

Ausstellung: „Totem Producing 造图腾“, 12.4.–17.5.2015, in der ShanghART Gallery 香格纳画廊, Caochangdi, Beijing[714]

Künstler: Shao Yi 邵一 (*1967 aus Hangzhou, lebt ebenda und in Shanghai)

Kurzbeschreibung (vier Seiten, vier Abbildungen von: ShanghART, 1 529 Zeichen Text von: Wang Xiaorui): Baumaterialien werden immer wieder in der Kunst verwendet. Besonders Baustahl sah man zu dieser Zeit und in den Folgejahren häufig in nationalen und internationalen Ausstellungen in China. Der Autor dieses Artikels, Wang Xiaorui, scheint beeindruckt. Die beiden Hauptinstallationen (Abb. 34),[715] ein sich emporwindender Turm und die Imitation eines antiken Totems in einem gemeinsamen Stahlrahmen mit Sicherheitsnetz, beschreibt er als „kolossal“ (庞大) und „kryptisch“ (诡谲), die einen „bereits beim Anblick erschrecken lassen“ (望而生畏). Wang geht auf den Gebrauch von Baustahl ein, der als Baumaterial für die urbane Entwicklung stehe und hier in Auslöschung seiner Funktionalität die Bedeutung von Schönheit hervorbringe. Nicht nur die Eigenschaften handgemachter Objekte würden hier erweitert, sondern „kulturelle Stimmungen“ (人文情怀) flössen ein. Er beschreibt die Stahlkonstruktion „als würde [der Stahl] nach der Bearbeitung [erneut] ausgebreitet“ (像是被折叠之后铺展开来) wie eine vergessene Kindheitserinnerung. Das Totem sieht Wang gar als Kindheitserinnerung der gesamten Menschheit. Mit einer kurzen Begriffsgeschichte zu den Ursprüngen indigener Völker Nordamerikas beschreibt er ein wenig nostalgisch und etwas plakativ den Verlust der Verbindung der Menschen zur Natur und den Austausch der Natur durch die Industrie. „Wir“ seien der Falle des Aberglaubens entkommen, um unbewusst in den Käfig der Wissenschaft zu treten. Shao Yi beziehe sich auf die fanatische Verehrung der Menschheit auf sich selbst als Gottheit und neues Totem. Natur durch Industrie zu ersetzen, sei zweifelsohne bequemer, erzeuge gleichzeitig aber eine Belastung, die ein unabhängiges Individuum auf ein Rad im Getriebe einer Maschine reduziere. So könne auch der Einzelne jederzeit ersetzt werden, was Leere und Verlust hinterlasse. Obwohl dieser Ansatz nicht bahnbrechend neu ist, so hat er doch nicht an Aktualität verloren.

Abb. 34: Shao Yi 邵一: Totem Producing 造图腾. Variable Größen, Installationsansicht beim Aufbau, Betonstahl, Stahl, Sicherheitsnetz u. a. Baumaterialien, 2015. Quelle: ShanghART Gallery, © ShanghART Gallery 香格纳画廊.

[713] Dieser Artikel findet sich mit zwei statt vier Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1176981.shtml, Stand: 1.10.2022.
[714] Vgl. https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/exhibition.htm?exbId=8664, Stand: 1.10.2022.
[715] Abb. 34, Quelle hier entnommen von ebd.

5. Zeitschriftentitel: „吕胜中：未曾运去的 ‘上世纪’ [Lü Shengzhong: Nicht weit entfernt von] (‘Last Century’)“, S. 40–45[716]

Ausstellung: „Last Century 上世纪“, 9.11.2015–1.1.2016, im Today Art Museum 今日美术馆, Pingod, Beijing[717]

Künstler: Lü Shengzhong 吕胜中 (*1952 aus Pingdu, Shandong, lebt in Beijing)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, fünf Abbildungen von: Today Art Museum, 2 256 Zeichen Text von: Vivian): Dem CAFA-Professor und damaligem Dekan des Instituts für experimentelle Kunst (实验艺术学院) sowie Mitglied der chinesischen Künstler·innenvereinigung, Lü Shengzhong, ist auf drei Stockwerken eine Retrospektive seiner letzten dreißig Jahre künstlerischer Tätigkeit mit neu erarbeiteten alten und mit neuen Werken gewidmet. Die alten mussten wohl erneuert werden, weil sich die filigranen Scherenschnitte nicht erhalten haben oder nicht für den Erhalt angefertigt worden waren. Der Artikel ist gemäß der Ausstellung in vier Abschnitten unterteilt (in „Seelensuche“, 觅魂, „Auf Wiedersehen“, 再见, „Experiment“, 实验, und „Neues Kapitel“, 新编) und bespricht die jeweiligen großformatigen Hauptarbeiten. So greift die Arbeit „人墙 [Menschenmauer]“ (Abb. 35, rechts)[718] in unzähligen Exemplaren den Faltschnitt des „kleinen roten Menschen“ (小红人) auf, der für Lü in jungen Jahren zu einem Symbol geworden sei. Er habe es als folkloristisches Emblem für das Glück und gegen das Böse entdeckt, als er 1985 noch während seines Kunststudiums an der CAFA in den Nordwesten Chinas reiste. Er wolle mit ihm, so wird Lü zitiert, „die Einfachheit und Perfektion der Kombination von positiv und negativ, von Yin und Yang“ demonstrieren. Es handle sich um einen Ort, an den „obdachlos umherirrende moderne Seelen“ (流离失所的现代灵魂) bei Bedarf zurückkehren könnten. In dem abschließenden Werk, „座无虚席 [Alle Plätze sind vergeben]“ (Abb. 35, links), „hängen knapp eintausend Statuen einer wohlbekannten politischen Figur des vergangenen Jahrhunderts“ (悬挂了近千座一位上世纪众人皆知的政治人物塑像) vor „der Imitation einer allseits bekannten Polstergarnitur“ (一把同样是世人熟知的沙发仿真品). Beachtenswert ist, dass diese Arbeit (inzwischen?) nur noch selten online mit Bildmaterial zu finden ist.[719] Die Figur ist nirgends als Mao Zedong ausgewiesen, aber deren Sitzposition und davor die karierten Polstersessel, in denen Mao in hohem Alter wichtige Persönlichkeiten empfangen hat, sind allgemein bekannt. Die Arbeit, und hier ist nicht ganz korrekt zitiert worden,

[716] Dieser Artikel findet sich mit zwei statt fünf Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177012.shtml, Stand: 1.10.2022.

[717] Vgl. http://www.todayartmuseum.com/cnexhdetails.aspx?type=currentexh&id=613, Stand: 1.10.2022.

[718] Dort mit etlichen weiteren Bildern der Ausstellung: Artron.net, Blog, 27.11.2015, https://blog.artron.net/space-610077-do-blog-id-1318482.html, Stand: 11.8.2020.

[719] Ausnahmen findet sich auf: Artron.net, News, 8.11.2015, https://news.artron.net/20151108/n791428.html, Stand: 11.8.2020, und auf: CAFA, Art Info, 18.11.2015, http://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/838022, Stand: 1.10.2022.

denn diese Aussage stammt von Lü, kreiere einen Raum zur Betrachtung und um betrachtet zu werden: Mit der Betrachtung könnten die Zuschauer·innen einem „nicht wegzudenkenden“ (不可或缺) Symbol des vergangenen Jahrhunderts begegnen.[720] Dies ist einerseits als Betrachtung und Selbstbetrachtung gemeint, andererseits aber auch aus der Position der Sitze selbst heraus, die mit den Sesseln leer sind beziehungsweise an den Wänden die Sitzhaltung von Mao wiederholen. Als „objektive Beschreibung der Fakten“ (客观的事实描述) deklariert Lü weiter, hätten historische Bühnen des letzten Jahrhunderts mehr Betrachter·innen zugelassen als jemals zuvor – es würde sich zeigen, ob nun alle Plätze vergeben seien oder nicht.[721] Die Arbeit bringe „uns“, so nun wieder Vivian, zum Ausgangspunkt der Erfahrung und Überprüfung von modern und Moderne zurück, zum neuen und alten Moment, der mit der Tradition verbunden sei.[722]

Abb. 35: (Links) Lü Shengzhong 吕胜中:人墙 [Menschenmauer]. 300x1350cm x5, 99x18cm x5, 2015. Quelle: Artron.net, © feng1983113 的日志.
(Rechts): Ebd.: 座无虚席 [Alle Plätze sind vergeben]. 800x500x500cm, Installation aus knapp 1 000 Keramikskulpturen, Möbel verschiedener Materialien, technisches Gerät, 2015. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 45, © Today Art Museum 今日美术馆.

Der Anblick von knapp eintausend identischen, monochromen und stringent die Wände hoch aufgereihten Mao-Figuren soll also den Nullpunkt zwischen zwei Zeiten vermitteln. Die Plätze der drei Sessel sind leer, aber noch besetzt, wie der Werktitel suggeriert – es scheint unwahrscheinlich, dass Besucher·innen der Ausstellung in ihnen Platz genommen haben. Die Blickrichtung der Abbildung verbirgt sowohl die Tür,

[720] Vgl. http://www.cafa.com.cn/cn/opinions/reviews/details/838022, Stand: 1.10.2022. Es scheint sich hier um den Text der Bildtafel zu handeln, wie ein Artron-Blogeintrag zu dieser Ausstellung für andere Werke suggeriert, von feng1983113 auf Artron Blog 雅昌博客, 27.11.2015, https://blog.artron.net/space.php?uid=610077&do=blog&id=1318482, Stand: 26.8.2020.
[721] Ebd., das hier nach dem Spiegelstrich von CAFA zusätzlich zitierte Satzfragment lässt Vivian aus, sie zitiert Lü bis zum Komma: „上世纪的历史剧场为相继进来的看客预留了比以往更多的座位，待见[=等待看见]是否座无虚席。“
[722] Im Original: „作品仿佛将我们对现代与现代化的体验、检阅的起点推回到了那个与传统衔接的新、旧初分时刻“.

durch die dieser Raum betrachtet wurde oder betreten werden konnte, als auch die acht Meter hohe, 5x5 Meter große Decke, durch die der Raum über ein Himmelsfenster beleuchtet wurde. Der Raum erscheint gleichzeitig als Mahnmal und Heiligtum. Die Symbole in ihm bleiben gegenwärtig. Interessant ist, dass sie in diesem Text die Tradition verkörpern sollen, obwohl sonst mit dem ungenauen Begriff der Tradition zumindest eine vor-maoistische, wenn nicht gar kaiserliche Vergangenheit gemeint ist. Unbestritten geht es um ein zeitliches Davor und Danach von einst und jetzt. Der Titel dieses Beitrags verweist darauf, dass das von Lü ausgestellte „Letzte Jahrhundert“ noch nicht weit entfernt liegt.

6. Zeitschriftentitel: „木木美术馆：关于绘画普世性的探索 [M Woods: Über das Erkunden der Universalität der Malerei]“, S. 46–49[723]

Ausstellung: „Full of Peril and Weirdness: Painting as a Universalism 险怪：绘画的普世性“, kuratiert von: Robin Peckham und Wanwan Lei 晚晚 (Lei Wanying 雷宛莹), 29.10.2015–25.1.2016, im M Woods 木木美术馆, 798, Beijing[724]

Künstler·innen (Gruppenausstellung): Lucas Arruda, Katherine Bernhardt, Kerstin Braetsch und Debo Eilers, Petra Cortright, Leo Gabin, Hao Liang 郝量, Firenze Lai, Austin Lee, Liu Yin 刘茵, Jake Longstreth, Jack McConville, Jin Meyerson, Oscar Murillo, Ken Okiishi, David Ostrowski, Ouyang Chun 欧阳春, Qiu Xiaofei 仇晓飞, Wendy White, Yang Bodu 杨伯都, Maria Jeona Zoleta

Kurzbeschreibung (vier Seiten, vier Installationsabbildungen von: M Woods, 2 763 Zeichen Interview/ Text von: Wang Xiaorui): Einführend zu dem Interview mit Wanwan Lei, der Mitgründerin von M Woods, wird die Ausstellung umrissen, die Lei zusammen mit Robin Peckham, dem damaligen Chefredakteur der in China publizierten, zweisprachigen Kunstzeitschrift Leap, kuratiert hat. Die aus zehn Ländern ausgewählten Maler·innen seien keiner regionalen Schule und keinem spezifischen inhaltlichen Ausdruck verpflichtet. Stattdessen gelte der Fokus ihrer Arbeiten der unabhängigen Sicht mit individueller Malsprache. Neue Techniken würden traditionelle Malereikategorien wie Landschaft und Porträt ausdrücken und in ihrer Ausführung dem „Modernismus“ (现代主义) an der Schnittstelle von Malerei und Digitalität huldigen. Der Haupttitel der Ausstellung, „Full of Peril and Weirdness 险怪“ (gefährlich und merkwürdig), sei einer Kritik von Guo Ruoxu 郭若虚 aus dem elften Jahrhundert entlehnt, mit der dieser die Malerei seines Zeitgenossen Zhang Zao 张璪 beschrieben habe. Es

[723] Dieser Artikel findet sich mit einem statt vier Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177038.shtml, Stand: 1.10.2022.
[724] Vgl. https://www.mwoods.org/10713031 (chinesisch) und https://www.mwoods.org/Full-of-Peril-and-Weirdness-Painting-as-a-Universalism (englisch), beide Stand: 1.10.2022. Vgl. zu M Woods Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

handle sich um einen der ersten Belege, um Würdigung statt Aburteilung auszudrücken. Resümiert wird dies als Präzedenzfall der Prämoderne Chinas und als Voraussetzung für postmoderne Experimente, und damit als Meilenstein des globalen Universalismus der Malerei von heute. Nach Positionen gefragt, hebt Wanwan Lei als erstes Oscar Murillo (*1986 aus Kolumbien, lebt in London) hervor und verweist auf sein Renommee: Murillo wurde bereits 2015 von der David Zwirner Gallery vertreten und später, 2019, für den Turner Prize nominiert. Während er Themen wie Immigration und kulturelle Eigenschaften sowie mögliche Alternativen erkunde, habe er in dieser Ausstellung über Malerei eine Installation gezeigt. Darauf geht Lei auf unterschiedliche Materialien und Medien ein: bei David Ostrowski (*1981, Köln) auf den Gebrauch von Papier, Holz und Staub, bei Austin Lee (*1983, New York) auf Kombinationen von Tablet- und Leinwandmalerei mit 3D-Druck und Skulptur, bei Ken Okiishi (*1978 aus Iowa, lebt in New York und Berlin) und Petra Cortright (*1986, Kalifornien) auf die Verbindungen von Video, Sound und Malerei sowie auf formale Verweise von digitalkulturellen Elementen bei Jack McConville (*1984 aus Edinburgh, lebt in Glasgow). Die Frage nach der Universalität von Malerei beantwortet sie mit ihrem Glauben an Malerei als universellem Ausdruck von Kunst und einem Zitat aus der Ausstellungsankündigung: „Was immer heute in der Kunst passiert, wird zuerst in der Malerei ausgedrückt“ (现如今艺术中所发生的一切都会在绘画中有所体现). Malerei sei der Klebstoff der Zeit, der Kultur, Ästhetik, Moral und Emotion über Generationen überliefere. Mit der Sichtweise ändere sich der Inhalt, die Universalität von Malerei aber existiere auf ewig als ihre Seele.

7. Zeitschriftentitel: „谢南星：无题三部曲 [Xie Nanxing: Trilogie ohne Titel]“, S. 50–55

Ausstellung: „untitled: 3 x 无题三种“, 7.11.2015–14.2.2016, in der Galerie Urs Meile 麦乐画廊, Caochangdi, Beijing[725]

Künstler: Xie Nanxing 谢南星 (*1970 aus Chongqing, lebt in Beijing)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sieben Abbildungen von: Galerie Urs Meile, 3 558 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): Die im Artikeltitel angesprochene „Trilogie“, die im Ausstellungstitel als „3 x“ bezeichnet ist, beziehe sich, so Li Xuhui in seiner Einführung, auf drei verschiedene Methoden oder auch das dreifache „Schaffen von Ordnungen“ (整理). In seinen Porträts, wie Xie Nanxing seine Werke nennt, handle es sich ursprünglich um die Bilder von Freund·innen, der Familie und der Öffentlichkeit, die er in seinen Arbeitsprozess einbeziehe. Sie lieferten eine vage und fragmentierte

[725] Vgl. https://www.galerieursmeile.com/exhibitions/event/untitled-3-x, Stand: 1.10.2022. Vgl. zur Galerie Urs Meile Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

Abb. 36: Xie Nanxing 谢南星: Triangle Relations Gradually Changing No. 5 三角关系逐渐移动 No. 5. 190x190cm, Öl auf Leinwand, 2013. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 50, © Galerie Urs Meile 麦乐画廊.

Handlung alltäglicher Erfahrungen, die als kaum sichtbare, aber doch existierende Spuren vorhanden wären. Der klassische „starre Blick“ (凝视) in die Vergangenheit sei genauso zerbrochen wie der, den man auf die Malerei anwende, und der, den Kunstwerke als kulturelle Identität spielen sollen. Xie präsentiere eine fragmentierte visuelle Erfahrung als Fenster zur Begegnung mit der Welt. Er konstruiere verschiedene Geschichten und verstecke zugleich einige ihm wichtige Facetten, so wie bei der Konstruktion unserer Lebenserfahrung vieles unbenannt bleibe. Dabei würden auch Missverständnisse eine Rolle spielen. Während Xie auf die Fragen nach seinem Einfluss eingeht – über den Kammereffekt bei Jan Vermeer; die Freiheit an seiner Kunstschule in Sichuan; die Technik des Druckverfahrens, die einen auf finale Resultate festlege; die Grenzen des Ausdrucks in der Definition und Interpretation von Malerei in der Kunstgeschichte; auf die Nacktmalerei von Francis Picabia (1879–1953) – kommt er zu seinem Irrtum bei Lucian Freuds (1922–2011) Werk „The Artist Surprised by a Naked Admirer“ von 2005.[726] Gerade weil der Künstler involviert sei, entstünden Bilder in den Bildern, und ein Bild erhalte zahlreiche Verständnismöglichkeiten. Die von Xie zitierten öffentlichen Bilder fungierten ihm als Resonanzraum für den Dialog mit den Betrachter·innen. Gleichzeitig würden sie durch die Transformation von Xie wie bei einem Versteckspiel verwirren. Diese (leise Ahnung von etwas Bekanntem der öffentlichen Bilder) werde entleert und sei nicht mehr recht identifizierbar, das Werk selbst werde dadurch lebendig, sei ein lebender Körper (它本身是有生命的; 是个活体). Der Artikelschreiber Li Xuhui versteht die Trilogie als Zusammensetzung aus Familie, Freund·innen und, man beachte die Wortwahl: „öffentlichen Märchen“ (公共童话). Tatsächlich versteht Xie den Ansatz seiner Trilogie auch als Entwicklung zwischen dem Objekt in der Realität, der ihm beigefügten Transformation durch den Künstler und schließlich der Betrachtung. Eine Dreiecksbeziehung dieser Art zeigt er in Abb. 36 auf.[727] Erneut auf Picabia und Freud angesprochen, sagt Xie, „Verlangen“ (欲望) sei die Wurzel aller Probleme (oder Problemstellungen) in der Malerei, so wie Verstehen und Sehen das grundlegende Verlangen für den oder die Betrachter·in seien. Bis zum heutigen Tag

[726] Vgl. hierfür und für diese Ausstellung inklusive der in *Yishu hui* abgebildeten Arbeiten die Besprechung von Luo 2015.
[727] Vgl. auch den Pressetext der Galerie, https://www.galerieursmeile.com/exhibitions/event/untitled-3-x, Stand: 1.10.2022.

habe sich daran trotz all der Technologie nichts geändert, und die Beziehung zwischen Motivation und Verlangen sei die treibende Kraft. Deshalb beschäftige er sich mit öffentlichem Verlangen, wobei individuelles Verlangen bis zu einem gewissen Grad ebenfalls öffentlich sei. Jede Art seiner Porträts habe etwas mit seinem eigenen Verständnis der dargestellten Person oder Situation zu tun, mit der eigenen Erfahrung oder mit dem Bild, das man sich von Person oder Situation mache. Dieses Bild sei häufig unpassend, eine Sichtweise werde durch die Interaktion mit einem anderen kreiert, was automatisch ein Bild generiere. Schlussendlich habe alles mit Kollektivität zu tun, damit, wie die öffentlichen Bilder genutzt würden.

8. Zeitschriftentitel: „朱朱：编辑景观 (Zhu Zhu: Editing the Spectacle)“, S. 56–61[728]

Ausstellung: „Editing the Spectacle: The Individual and Working Methods Post-Mediatization 编辑景观：媒介化之后的个体与工作方式“, kuratiert von: Zhu Zhu 朱朱, 17.10.–16.11.2015, im Hive Center for Contemporary Art 蜂巢当代艺术中心, 798, Beijing[729]

Künstler·innen (Gruppenausstellung; hier mit Abbildung: mA): Cai Dongdong 蔡东东 (mA), Cheng Ran 程然, Gao Lei 高磊, Guo Hongwei 郭鸿蔚, Hao Liang 郝量 (mA), Leng Guangmin 冷广敏, Li Liao 李燎, Li Ming 李明, Li Shurui 李姝睿, Lin Ke 林科 (mA), Liu Ming 刘月, Ni Youyu 倪有鱼, Qian Jiahua 钱佳华, Ta Ke 塔可, Yang Xinguang 杨心广 (mA), Zang Kunkun 臧坤坤, Zhang Ding 张鼎 (mA)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sechs Abbildungen von: Hive Center,[730] 3 613 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): In diesem Interview wird abgesehen von den Abbildungen (neben dem Porträt des Kurators Zhu Zhu fünf Arbeiten) auf kein einziges Kunstwerk der Ausstellung eingegangen und nicht eine/r der teilnehmenden Künstler·innen genannt. In der Einleitung wird die Anzahl der Künstler·innen mit zwanzig angegeben, beim Hive Center finden sich die hier genannten 17. Die Teilnahme von nur zwei Frauen (Li Shurui und Qian Jiahua) ist sehr gering, spiegelt aber in etwa das Geschlechterverhältnis dieses Fokusthemas wider, wenn auch nicht das ansonsten ausgeglichenere der gesamten Zeitschrift. Statt um einzelne Werke und Künstler·innen geht es dem Titel von Ausstellung und Artikel entsprechend hier um Zhu Zhus Ansatz und Auswahl im Allgemeinen. Es handelt sich um eine Weiterführung zweier

[728] Dieser Artikel findet sich mit drei statt sechs Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177134.shtml, Stand: 1.10.2022.
[729] Vgl. http://hiveart.cn/zh/exhibitions/editing-the-spectacle-the-individual-and-working-methods-post-mediatization/, Stand: 1.10.2022. Vgl. zum Hive Center Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.
[730] Hive wird im Text in seiner Kurzform, 蜂巢, zweimal erwähnt, hier im Zusammenhang mit den Fotorechten darüber hinaus als Hive Gallery, 蜂巢画廊, was technisch stimmt, aber nicht der reguläre Name der Galerie und deshalb hier in Hive Center geändert ist.

von Zhu kuratierter Ausstellungen im Hive Center von 2011 und 2013.[731] Für 2015 habe er ausschließlich jüngere, aber „relativ reife“ Künstler·innen gewählt, die er die „Bildschirm-Generation“ (屏幕的一代) nennt, da sie in der „Post-Mediatisierung“ mit dem Internet aufgewachsen seien. Zhu Zhu (*1969 aus Jiangsu, lebt in Beijing) ist Dichter und kam über die Kunstkritik um 2010 zum Kuratieren von Ausstellungen, was hier nicht erwähnt und vermutlich als Hintergrundwissen vorausgesetzt wird. Aus der Literatur könnte seine narrative Tendenz großer Erzählstränge kommen. Ihm gehe es, so sagt er im Interview, um Komplexität, Diversität, Relativität, Dreidimensionalität, entsprechend seiner kunstkritischen Abhandlung: um Graustufen.[732] Er spricht sich weitläufig gegen Absolutheit aus, ob nun als einseitige Übernahme westlicher Theoriemodelle oder mangelnde Reflexion eines kollektiven Bewusstseins zum Neuverständnis der eigenen Tradition. So zweifelt er auch den Fragesteller an: „Deine Diskussionsmethodik hat den Geschmack einer binären Dualität“ (你的谈论方式有一种二元对立的气味). Einige Male kommen Fragen nach der Methodik, den Kriterien, der Rahmenfassung, nach Ordnung und Struktur dieser Ausstellung auf, die schließlich im Haupttitel das „Editieren der Landschaft“ heißt. Mit „Landschaft“ (景观, im Titel auf Englisch: spectacle) sei die gewachsene Umgebung artifizieller und medialer Wirklichkeit in Verbindung mit der „realen Natur“ (真实的自然) gemeint, die im Alltag heute auf ihr geringstes Niveau reduziert sei. Die von Zhu ausgewählten Künstler·innen zeigten neben Idealismus „ausdauernden Ehrgeiz zu lokalen Konstruktionen“ (本土建构的持续野心). Es bleibt weit umfassend und relativ abstrakt: Die Künstler·innen würden theoretisch und kognitiv, langsam und wahrhaftig etwas transformieren, das aus einem klassischen Verständnis heraus in der Zukunft eine überaus wichtige „Gewissheit“ (保证) erlangen könne. Es gehe ihm, im Zusammenhang mit den beiden Vorgängerausstellungen, um die „bewusste Konstruktion des narrativen Prozesses lokaler Kunst in China“ aus der eigenen, immer wieder zu hinterfragenden kuratorischen Perspektive heraus. Den Rahmen dafür bildete beispielhaft seine Ausstellungsreihe. Er hebt erneut Ausdauer und Reife hervor sowie die Frage nach Herkunft und Hintergrund von Ideen und Theorien.

[731] „Fly Through the Troposphere: Memo of the New Generation Painting 飞越对流层：新一代绘画备忘录“, 25.6.–28.8.2011, das Hive Center war damals noch das Iberia Center, und „Lightness: A Clue and Six Faces 轻逸：一条线索与六张面孔“, 6.4.–6.5.2013, vgl. http://hiveart.cn/zh/exhibitions/lightnessa-clue-and-six-faces/, Stand: 1.10.2022.
[732] Vgl. Zhu 2013.

9. Zeitschriftentitel: „廖斐：这句话是错的 (Liao Fei: This Sentence Is False)“, S.62–67[733]

Ausstellung: „This Sentence Is False 这句话是错的“, 15.11.–27.12.2015, in der PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间, 798, Beijing[734]

Künstler: Liao Fei 廖斐 (*1981 aus Jiangxi, lebt in Shanghai)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sechs Abbildungen von: PIFO Gallery,[735] 3 181 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): Liao Fei beschäftige sich mit Mathematik, um Möglichkeiten jenseits der Vorstellungsgrenze zu finden. Mit der Entdeckung irrationaler Zahlen sei klar geworden, dass die Grenze der Dinge nicht vollständig berührt werden könne. Auf dieser Grundlage, so Li in seiner Einleitung, böten Liao Feis Arbeiten wie die irrationalen Zahlen die optimistische oder imaginierte Realität von einem fragilen, aber schwer zu lösenden Geheimnis. Liao Fei führt den Dualismus von Descartes und dessen Unterteilung der Dinge in Körper und Seele an, also in materielle und immaterielle Entitäten. Diese Differenz basiere zweifellos auf objektiver Realität und bilde die Basis für unsere kognitive Entwicklung von heute. In diesem Sinne frage Liao nach einer Referenz in der Kunst, nach einer relativ objektiven Art, Kunst zu schaffen. Zunächst sei er noch nach seiner eigenen Wahrnehmung gegangen, wobei ihm die Logik dahinter unscharf erschien. Dann habe er langsam seine persönlichen Gefühle herauszunehmen versucht und sich darauf konzentriert, wie die Materialien in logischer Verbindung zueinander stünden. Das Problem der Begrenztheit von Logik habe ihn dazu gebracht, Wissen aus seiner Alltagserfahrung anzuwenden. Es sei, nach Russell, unmöglich, die absolute Wahrheit durch Hypothesen zu finden. Liu müsse nicht zu wissen, was die mathematischen Symbole bedeuten, ihm würden die wesentlichen Fakten reichen, die sie aufdeckten. Die perfekte Form existiere in der Vorstellung und korrespondiere mit der geometrischen Perfektion, etwa beim Anblick des Horizonts. Die Absurdität sei, dass wir diese inexistente Absolutheit nutzten, um die Welt zu verstehen. In dem Sinne interessiere er sich für die gerade Linie, die genauso wenig existiere wie die absolut symmetrische Person. In der der Ausstellung titelge-

Abb. 37: Liao Fei 廖斐: This Scentence Is False 这句话是错的. 49x32x53cm, Skulptur, lichtempfindliches Harz, 3D-Druck, 2015. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 64, © PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间.

[733] Dieser Artikel findet sich mit zwei statt sechs Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177178.shtml, Stand: 1.10.2022.

[734] Vgl. https://pifo.cn/exhibitions/24/overview/, Stand: 1.10.2022. Vgl. zur PIFO Gallery Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

[735] PIFO wird hier nur im Zusammenhang mit den Fotorechten erwähnt – als PIFO Gallery, „偏锋画廊“. 2015 hieß PIFO noch PIFO New Art Gallery 偏锋新艺术空间, erst 2018 wurde sie in PIFO Gallery 偏锋画廊 umbenannt.

benden Arbeit „This Scentence Is False“ (Abb. 37) wolle er diese metaphysische Person präsentieren, um mit ihr diese empfindliche Balance auszutarieren.

10. Zeitschriftentitel: „刘窗：活的遗迹 (Liu Chuang: Live Remnants)“, S. 68–73[736]

Ausstellung: „Live Remnants 活的遗迹“, 27.10.–6.12.2015, im Magician Space 魔金石空间, 798, Beijing[737]

Künstler: Liu Chuang 刘窗 (*1978 aus Hubei, lebt in Beijing)[738]

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sechs Abbildungen von: Magician Space, 2 799 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): Liu Chuangs Arbeit „What is a Screen?“ (Abb. 38) wurde bereits auf der Shanghai Biennale 2014 und 2015 im K11 in Wuhan ausgestellt und sehe jedes Mal anders aus. Ihn interessierten Modelle als Konzept an sich, hier gehe es um Architektur als Modell der Gesellschaft. Wie bei einem Organismus könnten die Fenster und Türen als Organe gesehen werden. Das Medium der Leinwand würde dem menschlichen Gehirn gegenübertreten als mechanisches Gehirn oder etwas ähnlich Chaotisches. Dazu kämen nicht-menschliche Eigenschaften wie Zeit. Ein Modell weise möglicherweise ein allgemeines Muster auf, habe aber dennoch viele Unterschiede. Problematisch werde es, wenn man ein Modell vergrößern oder verändern wolle, um die Unterschiede aufscheinen zu lassen und dadurch eine noch umfangreichere Rahmenordnung zu erkennen. Es würde etliche Regeln geben, wie bei einem in sich „geschlossenen Land“ (封闭国家), in dem etwa das Transportsystem von Autobahnen als Medium fungiere. Durch die Integration der verschiedensten Regeln würde ein Modell gleichzeitig zu seinem Anti-Modell. Deshalb führe er den Medien Testdurchläufe zu. Doch nicht, indem er das System breche, sondern indem er die Regeln radikal befolge und etwa zwei Autos parallel bei äußerster Mindestgeschwindigkeit fahren lassen würde. Ähnlich bezeichnet Liu zum Beispiel die Rautenmuster auf Möbeln aus dem vergangenen Jahrhundert als „Überbleibsel des Lebens“ (englisch hier: live remnants), dem Titel der Ausstellung, die heutzutage für

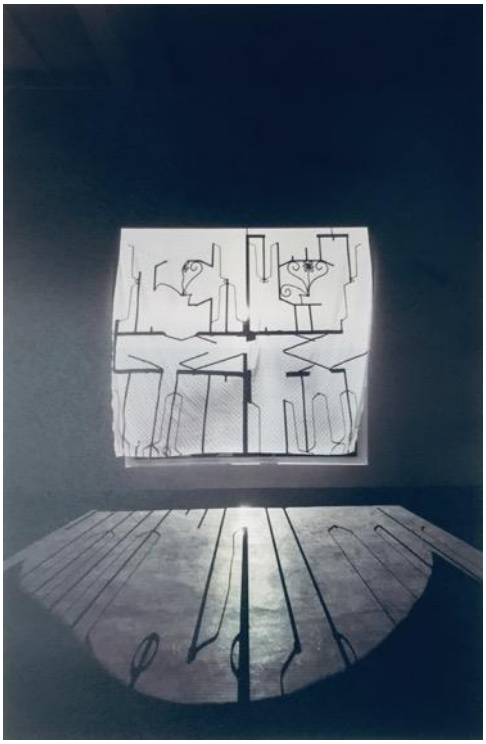


Abb. 38: Liu Chuang 刘窗: What is a Screen? 什么是屏幕？ 220x219cm, Installation, Eisen, Deckfarbe, Projektor, Ventilator, Kattundruck, 2015. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 70, © Magician Space 魔金石空间.

[736] Dieser Artikel findet sich mit drei statt sechs Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177235.shtml, Stand: 1.10.2022.

[737] Vgl. http://magician.space/exhibition/liu-chuang-huo-de-yi-ji/, Stand: 1.10.2022. Vgl. zum Magician Space Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

[738] Von Liu Chuang wurden 2019 zwei Arbeiten in der Ausstellung „China Landscape“ präsentiert, die beiden im folgenden Kapitel fünf, Ausstellung der Taikang Collection, besprochen werden.

einbruchssichere Fenster in Beijing verwendet würden. Sie seien mit neuem Material und neuer Technologie kombiniert worden und flatterten als Muster in „What is a Screen?“ auf der Stoffbahn vor dem Fenster. Abschließend wird Liu von Li Xuhui gefragt, ob ihn die nationale Avantgardkunst der „’85 New Wave“-Bewegung beeinflusst habe. Eigentlich nicht, lautet die Antwort, aber vermutlich stießen sie in ihren Arbeitsprozessen auf ähnliche Probleme, weshalb man ähnlich fühle (同感).

11. Zeitschriftentitel: „闫冰：隐秘的麦子 [Yan Bing: Verborgener Weizen]“, S. 74–79[739]

Ausstellung: „Love 爱“, 10.10.–3.12.2015, in der Gallery Yang 杨画廊, 798, Beijing[740]

Künstler: Yan Bing 闫冰 (*1980 in Tianshui, Gansu, lebt in Beijing)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sieben Abbildungen von: Gallery Yang, 3 056 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): Als einer der wenigen wird hier auf die Herkunft und Ausbildung des Künstlers eingegangen. Yan Bings Arbeit ist geprägt von seiner Herkunft auf dem Land in Gansu. Seine Ausbildung habe relativ spät, erst im dritten Jahr der Mittelschule (also in der Regel mit 15 Jahren) begonnen. In der Kunstakademie (CAFA, Ölmalerei), habe er seinen Malstil als „sehr bäuerlich“ (挺土) empfunden, er sei nicht in der Lage gewesen, so schön wie die anderen zu malen. Er sei verwirrt gewesen, schnell bewegt von den unterschiedlichsten Schulen westlicher Kunstgeschichte, die jeden Tag neu auf ihn gewirkt hätten. Die ersten Jahre nach seinem Abschluss (2007) habe er mit Kuhhäuten, Ton und Weizen gearbeitet und seine erste Ausstellung 2011, wie diese in der Gallery Yang, „我的劳动 [Meine Arbeit]“ genannt. Daraufhin habe er seinen Zugang zur Malerei gefunden. So betont er die „Bewegung des Schneidens“ (切一刀的动作性), die sich bei ihm in geometrischen Formen wiederfänden und sich während der Aktion des Malens in eine Zeremonie verwandelten (Abb. 39). Es gehe ihm um Gewalt und Schmerzen, doch der direkte Grund etwa für seine Nutzung des Dreiecks sei der Berg, der ihm ein schweres Gefühl des Fallens vermittle. In dieser Ausstellung behandle er das „Problem von Volumen“ (体量的问题). Die Dimensionen wie Höhe und Gewicht seiner Arbeiten und ihre Hängung richte er danach aus, wie sein Körper auf die Arbeiten reagiere und wie die Arbeiten zum jeweiligen Raum in Verbindung stünden. Die ersten beiden Arbeiten in der Haupthalle dieser Ausstellung vergleicht Li mit der Hängung von wichtigen Objekten auf einem Bauernhof: außerhalb der Reichweite von Kindern und Tieren. Nach der gegenwärtigen Situ-

[739] Dieser Artikel findet sich mit drei statt sieben Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177267.shtml, Stand: 1.10.2022.
[740] Vgl. http://www.galleryyang.com/Portal/zh-CN/Exhibition/Detail/a83d3789-b2a4-83c8-caaa-4a7958c7a917, Stand: 4.8.2020. Vgl. zur Gallery Yang Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

ation in der Landwirtschaft gefragt, unterscheidet Yan Bing zwischen „neuen und natürlichen Dörfern“ (新农村, 自然村庄). Im Zuge der Städtewanderung fände die neue Landwirtschaft vermehrt in den Randgebieten der Städte statt. Der gesellschaftliche Trend setze Landwirt·innen der natürlichen Dörfer, dazu gehörten seine Familie, Verwandten und Freund·innen, als rückständig, ignorant und arm herab. Dabei würde der Sinn für das Leben in Harmonie mit der Natur verloren gehen, wie es etwa bei der Ausrichtung der Häuser nach Wind und Sonne gewesen sei. Der Beitragstitel, „Verborgener Weizen“, könnte in diesem Sinne verstanden werden: als Erwartung einer modernen Gesellschaft, die eigene dörfliche Herkunft und die damit verbundenen Traditionen und Erinnerungen zu verschweigen. Yan Bing, so Li, ermögliche die Rückgewinnung der „Erinnerungen als Bestätigung der Realität der Menschen“ (记忆印证了现实中的人).

Abb. 39: Yan Bing 闫冰: Cowhide 大牛皮. 300x510cm, Öl auf Leinwand, 2014. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 77, © Gallery Yang 杨画廊.

12. Zeitschriftentitel: „宋冬：剩余价值 (Song Dong: Surplus Value)“, S. 80–83[741]

Ausstellung: „Surplus Value 剩余价值“, 18.12.2015–9.2.2016, in der Pace Beijing 佩斯北京, 798, Beijing[742]

Künstler: Song Dong 宋冬 (*1966 in Beijing, lebt ebenda)[743]

Kurzbeschreibung (vier Seiten, vier Abbildungen von: Song Dong, 2 004 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): „Surplus Value“ ist der dritte Teil von Song Dongs Ausstellungstrilogie nach „Waste Not 物尽其用“ (BTAP, 2005)[744] und „Wisdom of the Poor 穷人的智慧“ (UCCA, 2011).[745] Der titelgebende „Mehrwert“ unterscheide sich vom Mehrwert des Kapitals aus der Arbeitswerttheorie von Karl Marx. Statt einer Klassenkonfrontation gehe es eher um die „Erlebnisse aus der Erfahrung liebevoller Erinnerungen“ (源自生存经验中的温情回忆的体验). Die fragmentierten Materialien würden in

[741] Dieser Artikel findet sich mit drei der vier Fotos von *Yishu hui* und fünf weiteren auf: Artron.net, 18.3.2016, https://news.artron.net/20160318/n823272_1.html, Stand: 1.10.2022.
[742] Vgl. https://www.pacegallery.com/exhibitions/song-dong-3/, Stand: 1.10.2022. Vgl. zu Pace Beijing Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.
[743] Vgl. den ersten Artikel in diesem „Feature“ zu Polit-Sheer-Form Office, dessen Mitglied Song Dong ist.
[744] Vgl. http://www.tokyo-gallery.com/en/exhibitions/inbeijing/waste-not.html, Stand: 14.8.2020.
[745] Vgl. https://ucca.org.cn/en/exhibition/song-dong-wisdom-poor-2005-2011/, Stand: 1.10.2022.

ihren neukonstruierten Strukturen Weisheit, Emotion, Hilflosigkeit und Konfusion im Dasein der Menschen erfassen. Während es in „Waste Not“ um (circa 10 000) Objekte gehe, die seine Mutter arrangiert und mit denen sie gelebt habe, gehe es in „Wisdom of the Poor“ um das Extrahieren von Strukturen zur Formung eines ästhetischen Konzeptes, so Li Xuhui. In „Surplus Value“, so Song Dong, gehe es um die Erkenntnis der Werte der beiden vorherigen Formen. „Waste Not“ behandle die Beziehung zwischen Menschen, zwischen Dingen und zwischen Menschen und Dingen. In einem konstanten Prozess des Säuberns und Sortierens des eigenen Lebens, gehe es um erneutes Lernen, Erfahren und Verstehen der Dinge, Ereignisse und des Daseins. „Surplus Value“ erweitere die „De-Narration“ (去叙事性), die narrative und realistische Faktoren in „unsichtbarer Art“ (隐形式) präsentiere. Die Ausdrucksform des „abstrakten Realismus“ (抽象现实主义) zeige den Einfluss von Realität auf Ästhetik. Li spricht, wie auch im folgenden Interview Nr. 13 mit Wang Jianwei, die Umwandlung von Möbeln und Materialien der „einfachen Bevölkerung“ (平民材料) an. Song Dongs Ansatz, so sagt er selbst, sei nicht die Transformation von Abfall oder eine Obsession der Neunutzung gesammelter Objekte, stattdessen gehe es ihm um die Wiederentdeckung und Kreation vernachlässigter Werte. Es handle sich um einen progressiven Prozess von einer „‚Präsentation der Realität‘ zu einer ‚Präsentation des Geistes‘“ (“现实呈现”到“精神呈现”). Entsprechend sei die Ausstellung aufgebaut: Fensterarbeiten vorne, „Konstruktionen“ (结构装置) in der Mitte und Porzellanarbeiten hinten. Die Fusion sei wichtig, Song Dong identifiziere sich mit „Ungebundenheit“ (无界). Die Form einer „geleerten Flasche werde zur ‚unsichtbaren Form‘ eines herausgezogenen Inhalts“ (被用空的瓶子[…]成为了被抽空内容的“隐形式”). So würde man mit dem Versprechen der Sicherheit „beobachtet“ (关注) und „bewacht“ (监视). Der Raum des einzelnen werde beständig verengt und herausgezogen. Diese unsichtbare Art veranlasse zu Passivität, mit „entgegengerichteter Initiative“ (逆向的主动) zu nutzlosen Bemühungen. Songs Beispiele sind alltägliche Funktionsgüter wie „Chinakohl“ ([大]白菜) und „Kohlebriketts“ (wie in Beijing üblich, hier ihrer Form nach Honigwaben-Kohle, 蜂窝煤, genannt). Diese wurden als einzelne Keramiken in Fensterstrukturen präsentiert (Abb. 40). Der Kohl sei einst (aufgrund seines Nährwertes für die Massen) als „politisches“ oder auch „patriotisches Gericht“ bezeichnet worden, hier werde er zur Nahrung des Geistes erhöht.

Abb. 40: Song Dong 宋冬: Fragment of Numerous Impacts: Cabbage 无为之为碎片：白菜. O. Maß, Installation, 2014. Quelle: eigenes Foto.

Jede/r, so greift Song eine alte Redewendung auf, sei ein Frosch auf dem Grunde des eigenen Brunnens,[746] wobei der Brunnen jeder Person unterschiedlich groß sei. Das Problem bestehe darin, dass man in ständig kleinere Brunnen gestoßen werde.

13. Zeitschriftentitel: „汪建伟：脏物 (Wang Jianwei: Dirty Substance)“, S. 84–89[747]

Ausstellung: „Dirty Substance 脏物“, 19.9.–24.11.2015, im Long March Space 长征空间, 798, Beijing[748]

Künstler: Wang Jianwei 汪建伟 (*1958 in Sichuan, lebt in Beijing)

Kurzbeschreibung (sechs Seiten, sechs Abbildungen von: Wang Jianwei Studio, 3 786 Zeichen Interview/ Text von: Li Xuhui): Erstmals sind in einem Beitrag dieses Fokusthemas die konkreten Ausstellungshinweise mit Ort und Zeit angegeben.[749] „Dreckige Dinge“, so Li in seiner Einleitung, würden die sauberen Dinge hinterfragen. Dinge, die als bekannt und korrekt gelten würden, seien im Laufe der Zeit „reingewaschen“ (清洗)[750] worden, und müssten als solche identifiziert und erkannt werden. Von den, häufig aus dem Westen kommenden,[751] Fragen nach gesellschaftlicher Reflexion in seinen Arbeiten, wolle er sich nicht vereinnahmen lassen, weder regional, um „China zu erklären“, noch politisch. Zentralisierung könne in vielerlei Weise existieren: „Ich lebe in einer zentralisierten Gesellschaft und begegne den unterschiedlichsten Inszenierungsarten von Zentralisierung, weshalb ich mit jeglicher Art von Zentralisierung sehr vorsichtig bin.“[752] Wangs Ansätze können unbedingt auch politisch verstanden werden, er selbst sehe sie aber eher künstlerisch. Er selbst „möchte ein Künstler sein“ (想做一个艺术家) und Kunst als „Hauptsache“ (主体) betreiben, nicht als instrumentalisierte Politik. Kunst spreche zunächst einmal für sich selbst als eine der Wahrnehmungsarten der Welt – und Politik verstehe er über die Kunst. Insofern habe er eine

---

[746] Mit der Redewendung aus dem Zhuangzi von dem „Frosch im Brunnen“ (井底之蛙) wird eine Person mit begrenztem Blickfeld bezeichnet. In die Gegenwart übersetzt ist gemeint, dass sich jede/r in der eigenen Gedankenblase aufhält.

[747] Dieser Artikel findet sich mit drei statt sechs Fotos online auf: FX361.com, 21.7.2016, https://www.fx361.com/page/2016/0721/1177370.shtml, Stand: 1.10.2022.

[748] Vgl. http://www.longmarchspace.com/exhibitions/wang-jianwei-dirty-substance/; für Einzel- und Gruppenausstellungen von Wang Jianwei im oder in Verbindung mit Long March Space, 2010–2019, s. http://www.longmarchspace.com/artists/wang-jianwei-2/, beide Stand: 1.10.2022. Vgl. zum Long March Space Kapitel drei: Galerien im Kunstviertel 798.

[749] Wobei das Ausstellungsende bei *Yishu hui* mit 1. November, bei Long March Space mit 24. November angegeben ist.

[750] Der Ausdruck wird auch als Säuberung, *qingxi* 清洗, oder *wenhua qingxi* 文化清洗, kulturelle Säuberung, für die muslimische und die mongolische Minderheit verwendet.

[751] Hier vom Guggenheim Museum in New York anlässlich seiner Ausstellung „Time Temple 时间寺“, 31.10.2014–16.2.2015, vgl. https://www.guggenheim.org/exhibition/wang-jianwei-time-temple, Stand: 1.10.2022.

[752] Im Original: „我生活在一个集权社会，我会遭遇很多以不同方式展示的集权，所以我很警惕任何方式的集权。“

seiner, hier nicht abgebildeten Video- und Performancearbeiten „屏风 [Paravent]“[753] von 2000 genannt. Sie beziehe sich auf Gu Hongzhongs 顾闳中 „韩熙载夜宴图 [Nächtliche Vergnügungen des Han Xizai]“[754] aus der Zeit der Fünf Dynastien (907–960). Darin, dies wird bei chinesischen Leser·innen vorausgesetzt, spielen Vergnügungsdamen vor einem männlichen Freundeskreis in mehreren Szenen Instrumente oder tanzen. Das häusliche Nachtgelage beginnt das Rollbild rechts mit einem zerwühlten Bett, es ist nicht explizit pornografisch, aber sehr intim. Während ein Paravent in der Architektur gleichzeitig abschirme und repräsentiere, so Wang, habe Gu in diesem berühmten Figurengemälde dokumentarisch Ereignisse festgehalten. Nach heutigem Verständnis habe die Darstellung keinen Bezug zur Kunstgeschichte, sondern sei ein „Spionageakt“ (特务的行为), eine Akte beim Amt für öffentliche Sicherheit. Wang wolle damit nach der Sichtweise fragen: Was sei „dreckig“? Könne man damit beleidigen? Könne beleidigt werden, an was wir glauben? Seine grundsätzliche Arbeitsmethode sei, die bestehende Ordnung zu beleidigen. Nach Tradition und Moderne gefragt, erachtet Wang diesen binären Oppositionsansatz als Problem an sich. Für ihn sei dies ein politisches Konzept, demzufolge die Gegenwart nicht im Einklang mit sich sei. Dieses Konzept lasse keinerlei Besonderheiten zu. Wang zufolge entspreche dies dem „Reinheitswahn von Wahrnehmung“ (认知洁癖), der das Vorhandene beschützen wolle, um zufriedenzustellen, um keine Verwirrung zu stiften und um nicht tiefergehend zu verstehen. Er bezeichnet diesen Wahn als Ideologie – nicht ausschließlich politischer Ordnungen, sondern allgemeiner als menschliches, kognitives Verhalten, das durch Bildung und Kommunikation funktioniere. Zweifel, so Wang, könnten durch Schwäche entstehen, damit könnten ein „korrektes Urteil“ (正确的判断) verzögert und Raum für Unbekanntes eröffnet werden. Dadurch ergäbe sich die Möglichkeit, zu verstehen, was man nicht wüsste – entgegen dem kollektiven Wissen. Wissenssysteme würden zur gegenseitigen Abhängigkeit der Menschen untereinander führen und sich zu einer „Wissensdiktatur“ (知识独裁) entwickeln. Deshalb glaube er auch nicht an Malerei. Seine Methode käme vom Theater und der Probe oder von Experimenten, ständig

Abb. 41: Wang Jianwei 汪建伟: O. A. Installationsansicht. Quelle: *Yishu hui*, 1-2016: 89, © Wang Jianwei Studio 汪建伟工作室.

[753] Online auf: Artspy 艺术眼, 18.11.2008, http://www.artspy.cn/artist/video/49, Stand: 14.8.2020.
[754] S. für eine hochaufgelöste Abbildung https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_Revels_of_Han_Xizai#/media/File:Gu_Hongzhong's_Night_Revels_1_edit.jpg, Stand: 1.10.2022.

wiederholt und neu begonnen. Anstatt ein perfektes, harmonisches Bild zu präsentieren, liege der Grad der Vollendung in der Unvollkommenheit. Für ihn sei die Zeit der Gegenwartskunst eine allgemeine Zeit, die von verschiedenen Zeiten produziert werde.[755] Die Ablehnung von Klarheit beschreibt er für sich als Ablehnung von Ideologie. Deshalb habe er den zu dieser Ausstellung erschienenen Katalog mit „A Moment of Weakness 软弱的时间“ betitelt.[756]

[755] Im Original: „我认为当代艺术的时间就是由不同的时间所产生的一般性的时间“.
[756] S. Wang 2015.

KAPITEL V
Ausstellung der Taikang Collection 2019: „China Landscape“

Taikang Space 泰康空间: „China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019 | 中国风景：2019 泰康收藏精品展“, kuratiert von: Tang Xin 唐昕, 21.3.–5.5.2019.

Die Ausstellung „China Landscape“ von Taikang Space fand nicht in der eigenen Galerie statt, dem Taikang Space in Caochangdi, einem Kunstviertel in der Nähe des Kunstviertels 798. Stattdessen wurde die Ausstellung im 798 in einem großen, fünfstöckigen Gebäude mit der Nummer A07 ausgerichtet, das lange ungenutzt geblieben war. Es handelt sich um einen späteren Anbau einer Werkstatt für Kunststoffpresserei und Membrananfertigung der ehemaligen Fabrik 707 im Norden des heutigen Kunstviertels.[757] Im März 2019 richtete die Sevenstar Group, die staatliche Verwaltung des Kunstviertels 798, erstmals das „Gallery Weekend Beijing 画廊周北京“ aus.[758] Aus diesem Anlass restaurierte Taikang Space das Gebäude und gestaltete es für eineinhalb Monate als Ausstellungsfläche zur Präsentation einer Auswahl ihrer Sammlung über drei Stockwerke um. Es handelt sich nach 2009, 2011 und 2015 bereits um die vierte Ausstellung der Unternehmenssammlung von Taikang und sollte die Vorschau für das geplante Taikang Art Museum 泰康美术馆 in diesem Gebäude werden. Seitdem haben dort bereits mehrere Ausstellungen stattgefunden, organisiert von 798 Creative Industry (798 文化公司, einer Tochterfirma der Sevenstar Group), bis 2022 existiert noch kein Taikang Museum. 2019 wurde der 100. Jahrestag der Bewegung des Vierten Mai begangen. Vor allem aber wurde, alles überlagernd, das 70. Jubiläum der Gründung der Volksrepublik China gefeiert. Obwohl dies an keiner Stelle thematisiert wird, besteht die Auswahl für die Ausstellung aus genau 70 Sammlungswerken. 55 Künstler·innen aus vier Generationen werden hier in neun Sektionen präsentiert. Es handelt sich laut Selbstdarstellung und damit zumindest vordergründig um den Versuch einer Neuinterpretation der chinesischen Gegenwartskunst unter der Prämisse der sogenannten „Roten Kunst“, *hongse yishu* 红色艺术.[759] Der gesamte Rahmen ist weitaus politischer und spannt sich von Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ 1942 zu Xi Jinpings

[757] Zwischen Nordtor 1 und 2 befindet sich ein nicht nummerierter Eingang neben dem Najia Restaurant 那家小馆. Von dort aus liegt Gebäude A07 in der ersten südwestlichen Gasse, der Transistor Road 晶体路.
[758] Der chinesische Name „画廊周“ verweist auf eine „Galerien*woche*“, der englische Name der Veranstaltung mit „Weekend“ auf das Wochenende. Tatsächlich wurde das VIP-Programm am Wochenende vom 22. bis 24. März 2019 und das öffentliche Programm vom 26. bis 29. ausgerichtet.
[759] Für einen kunstgeschichtlichen Überblick enthält diese Arbeit eine Einführung zur „Roten Kunst“ im Kapitel „Gegenwartskunst im Kontext“.

„Rede“ über Kunst 2014.[760] Das Ausstellungsmaterial besteht aus Texten, Archivalien und Kunstwerken, das eine detaillierte Betrachtung auf verschiedenen Ebenen ermöglicht und hier entsprechend in diese unterteilt vorgestellt wird. Die eigentliche Botschaft dieser Ausstellung liegt in all ihren Materialien und scheint schlussendlich auf eine Warnung vor zu großer Kontrolle der Kunst durch die Politik hinauszulaufen.

Im Folgenden werden zunächst Taikang und der Gründer Chen Dongsheng vorgestellt, dann die Taikang Collection sowie Taikang Space und dessen Direktorin Tang Xin. Biografische Hintergründe und inhaltliche Ansätze lassen Einblicke in die Entwicklung zu und führen zu den ersten drei Sammlungsausstellungen. Diese bilden die Grundlage für die anschließende Analyse der vierten Sammlungsausstellung, „China Landscape“ von 2019.

Taikang: Versicherung, Sammlung und Space

Taikang, mit vollem Namen Taikang Insurance Group Inc. 泰康保险集团, ist eine private Versicherungsgesellschaft, gegründet 1996 mit Hauptsitz in Beijing. Laut Selbstdarstellung verfügte Taikang 2019 landesweit über 36 Niederlassungen, über 3 900 kleine und größere Filialen und 700 000 Angestellte.[761] Ihr Gründer ist Chen Dongsheng 陈东升, geboren 1957 in Tianmen, Hubei (湖北省天门市). Der äußerst umtriebige Chen ist Gründer etlicher Unternehmen und in zahlreichen Vorständen vertreten. 2017 wurde Chen erstmals in die Forbes Liste weltweiter Milliardär·innen aufgenommen.[762] 1993 gründete er eine der ersten und damit heute ältesten Kunstauktionsfirmen, China Guardian Auctions Co., Ltd. 中国嘉德国际拍卖有限公司, kurz: China Guardian 中国嘉德,[763] 1996 dann Taikang. Taikang ist Chinas erstes Privatunternehmen mit einer Unternehmenssammlung, einer Corporate Collection, ebenfalls seit

[760] S. für Mao Zedongs „Reden bei der Aussprache in Yan’an über Literatur und Kunst 在延安文艺座谈会上的讲话“ (kurz: Reden in Yan’an 讲话) McDougall 1980 und für Xi Jinpings „Rede beim Forum zur Arbeit in Literatur und Kunst 在文艺工作座谈会上的讲话“ Xi 2015.

[761] S. http://www.taikang.com/about_en.html, Stand: 23.5.2019. 2022 waren es weiterhin 36 Niederlassungen, aber 4 000 kleine und größere Filialen und 800 000 Angestellte, s. ebd., Stand: 27.6.2022. Angaben über Vermögen, Rentenzahlungen, Kundschaft etc. finden sich auf dem chinesischen Auftritt der Website, s. http://www.taikang.com/about_cn.html, Stand: 27.6.2022.

[762] Nach diesen Listen war Chen Dongsheng „World Billionaire“ 2017: #973, 2018: #588 (s. Forbes 1996–2021), 2019: #478, 2021: #574, 2022: #913 (Forbes 2019/ 2021/ 2022) und auf der „China Rich List“ 2018: #56, 2020: #105 (Forbes 2019/ 2021/ 2022 und Forbes 2020). Chens Vermögen betrug 2019: $3.9B, 2021: $4.9B und 2022: $3.3B (Forbes 2019/ 2021/ 2022).

[763] S. http://www.cguardian.com/, Stand: 1.10.2022. Nur aus dem ehemaligen Shanghaier Antiquitätenladen namens Duo Yun Xuan 朵云轩 wurde 1992 noch kurz vorher ein Auktionshaus gegründet, mit der Eröffnungsauktion 1993, die erste Auktion von China Guardian erfolgte 1994. Bis 1995 eröffneten ein Dutzend weitere Häuser, das heute neben China Guardian vor allem bekannte Poly Auction 保利拍卖 wurde 2005 gegründet.

1996. Seit 2003 ist Taikang wiederum Chinas erstes Finanzunternehmen mit öffentlichen Ausstellungsräumen, der selbsternannten gemeinnützigen Institution namens Taikang Space 泰康空间.[764] Das Space wurde initiiert von Tang Xin 唐昕, seitdem Direktorin des Taikang Space und Leiterin der Unternehmenssammlung. Tang Xin kuratierte 2019 auch die Ausstellung „China Landscape".

Chen Dongsheng gilt 2019 als „Founder, Chairman and CEO of Taikang Insurance Group".[765] Sein Vater Chen Wanlin 陈万林 soll aus dem Dorf Shuangdun der Stadt Yangji im Kreis Jingshan der Stadt Jingmen, Provinz Hubei stammen (湖北省荆门市京山县杨集镇双墩村), seine Mutter aus der benachbarten Stadt Songhe 宋河镇. Chen Wanlin wird als *lao geming* 老革命 bezeichnet, als Veteran der frühen Revolutionszeit. Chen Dongsheng und seine zwei Brüder („哥哥陈显宝、弟弟陈平") wurden in Tianmen geboren.[766] Tianmen liegt knapp 150 Kilometer westlich von Wuhan, wo Chen Dongsheng an der Wuhan University bis 1983 politische Ökonomie studierte und 1996 seinen Doktorgrad erwarb. Nach 1983 arbeitete er im Institut für Außenwirtschaftsbeziehungen und Handel.[767] 1988 kam er nach Beijing und wurde stellvertretender Chefredakteur der Monatszeitschrift „Management World 管理世界". Nach der Gründung von China Guardian 1993 gründete er 1994 das Logistikunternehmen ZJS Express 宅急送 und 1996 Taikang Insurance Group.[768] Chen ist unter anderem außerdem Vorstandsmitglied von Xiaomi, einem Hersteller von Smartphones.[769] Im März 2004 setzte sich Chen Dongsheng, damals als Kommissionsmitglied der Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes der Stadt Beijing (北京市政协委员), für den Erhalt des

[764] S. http://www.taikangspace.com/, Stand: 1.10.2022. Im Mai 2022 war die Website nach einem knappen Jahr erstmals wieder online und aktualisiert. Hier wurde nun die finale Ausstellung von Taikang Space bekanntgegeben: „Institutional Practice and Production 2003–2021: Taikang Space 机构实践与生产 2003–2021 泰康空间", kuratiert von: Tang Xin 唐昕, 9.9.2021–26.3.2022, s. http://www.taikangspace.com/shows/index/245.html, 1.10.2022. Mit dieser Überblicksausstellung über Praxis und Produktion von Taikang Space, heißt es in der Einführung ebenda, solle der Übergang zum Taikang Museum vollzogen werden. Auf dem öffentlichen Konto von Taikang Space auf WeChat (ID: 泰康空间) ist darüber hinaus zu lesen, dass seitdem Online-Veranstaltungen ausgerichtet wurden, die weiterhin mit dem Logo von Taikang Space beworben werden. Es handelt sich somit vermutlich um eine Übergangsphase, bis das geplante Museum eröffnet wird.
[765] „泰康保险集团创始人、董事长兼首席执行官", s. Tang 2019: 7/9.
[766] S. Liu 2013b.
[767] „外经济贸易合作部国际贸易研究所发达国家研究室", s. https://baike.baidu.com/item/陈东升/7524742, Stand: 1.10.2022.
[768] Vgl. ebd. Taikang Insurance Group hieß bis zur Umbenennung 2016 Taikang Life Insurance Co., Ltd. 泰康人寿保险股份有限公司, kurz: Taikang Life 泰康人寿. So lautet auch heute noch der Hauptsitz des Unternehmens: Taikang Life Building 泰康人寿大厦; Adresse: Fuxingmen nei dajie 156, Xicheng Distrikt, 100031 Beijing 北京市西城区复兴门内大街 156 号，100031. Die „Corporate Timeline 发展历程" der Firmengeschichte ist online für Januar 2015 bis November 2020 verfügbar, s. http://www.taikang.com/about/history/2015.html, Stand: 1.10.2022.
[769] S. https://ir.mi.com/corporate-information/board-of-directors, Stand: 1.10.2022.

Künstlerviertels 798 ein.[770] In einer Broschüre zu einer Podiumsdiskussion heißt es, Chen und Taikang hätten bis Ende 2018 insgesamt 480 Millionen RMB für das Gemeinwohl gespendet.[771]

Zahlreiche Gerüchte spinnen sich um Chens Privatleben. Seine erste Frau Lu Ang 陆昂 war seine Kommilitonin in Wuhan. Mit ihr gründete er China Guardian, und 2000 begründete Lu den Online-Auftritt von China Guardian. Außerdem ist sie Gründerin zweier Onlineplattformen für Wein und Kunst – wovon Artcool 2011 zunächst im 3318 Warehouse (3318 库房) im 798 angesiedelt gewesen sein soll. Chens zweite Frau ist Kong Dongmei 孔东梅, Jahrgang 1972 aus Shanghai, eine Enkelin von Mao Zedong.[772] Als eine der reichsten Frauen Chinas[773] wird Kong Dongmei online als *hongse rushang* 红色儒商 bezeichnet, als rot-gebildete Businessfrau. 2001 gründete sie den Buchladen 北京东润菊香书屋,[774] entweder im 798 oder mit einem Ableger im 798.[775] Mit dem Buchladen vertreibt sie in Mao Zedongs Erbe die sogenannte „Kultur der Roten Klassiker“ (红色经典文化) beziehungsweise die „Neue Rote Kultur“ (新红色文化).[776]

Mit Gründung von Taikang soll Chen 1996 zu sammeln begonnen haben, möglicherweise erst für sich selbst. Chen sagt in einem Interview, er habe anfangs, auch im Austausch mit dem Kurator Li Xianting 栗宪庭, nur gelegentlich als finanzielle Unterstützung von Gegenwartskünstler·innen Werke gekauft.[777] Wann Chen welche Werke genau erstanden hat, ist großteils schwer herauszufinden. Einige Arbeiten aus den 1990er Jahren hat er vermutlich direkt aus den Ateliers heraus gekauft, einige der „Roten Kunst“ vielleicht bereits im Zuge der China Guardian Auktion, die er 1995 unter

[770] S. Tang 2013b. 政协 ist die Kurzform für 政治协商会议, besser bekannt unter dem englischen Namen Chinese People’s Political Consultative Conference (CPPCC), hier der Stadt Beijing.
[771] S. Beijing Sevenstar 2019: 22f.
[772] Zu Lu Ang und Kong Dongmei s. Liu 2013a und 2013b. Demnach ließ sich Chen 2012 von seiner ersten Frau Lu Ang scheiden. Kong Dongmei soll bereits 1996 bei Taikang gearbeitet, seitdem mit Chen zusammengelebt und drei Kinder mit ihm haben, 2013 heirateten Chen und Kong. Kong Dongmeis Mutter Li Min 李敏 ist die Tochter von Mao Zedong und He Zizhen 贺子珍.
[773] S. AFP 2013.
[774] Benannt nach der Juxiang Bibliothek 菊香书屋, unter Kangxi (1654–1722) im Fengzeyuan 丰泽园 in Zhongnanhai erbaut, das von 1949 bis 1966 die Hauptresidenz von Mao Zedong war, s. https://baike.baidu.com/item/北京东润菊香书屋有限公司/2050118, Stand: 1.10.2022.
[775] Bei Liu 2013a ist zu lesen, dass Kong den Buchladen 2001 im 798 gründete. Die Geschäftsadresse verweist auf ein Geschäftsgebäude von Taikang: Taikang Finance Mansion Nr. 1509/1510, Dongsanhuan beilu Nr. 38/1 (CBD), Chaoyang Distrikt, Beijing 北京市朝阳区东三环北路 38 号院 1 号 泰康金融大厦 1509/1510. Im 798 befindet sich am Ort der einstigen Adresse des Buchladens in der Ceramics 3rd Street 陶瓷三街, an der Südseite vom heutigen Bauhaus Square 包豪斯广场, der Laden 菊香人文空间, in dem im März 2019 Merchandisingartikel zur Winterolympiade verkauft wurden. Ob über den Namen hinaus eine Verbindung zu Kongs Buchladen besteht, konnte nicht festgestellt werden.
[776] Vgl. https://baike.baidu.com/item/北京东润菊香书屋有限公司/2050118, Stand: 1.10.2022, und Fang 2009.
[777] S. Sina *shoucang* 2011.

dem Titel „Kunst des Neuen China 新中国美术“ vermarktete.[778] Obwohl 2011 die „Taikang Life 15th Anniversary Art Collection Exhibition 泰康人寿保险股份有限公司成立 15 周年艺术品收藏展“ gefeiert wurde, schrieb Chen in einem Einführungstext: „Zehn Jahre Mäzenatentum sind auch zehn Jahre Werke der Taikang Collection“.[779] Tang Xin sagte zu dieser Ausstellung von 2011: „Es ist das 15. Jubiläum seit Gründung von Taikang Life im August 1996 und das Unternehmen sammelt seit zehn Jahren Kunstwerke.“[780] 2019 schrieb sie: „Taikang has been collecting artworks for nearly 20 years, and it has done so in a systematic manner for some 10 years“.[781] Demnach läge der Sammlungsbeginn etwa im Jahr 2000, und die Systematisierung der Sammlung geht mit dem Umzug von Taikang Space 2009 nach Caochangdi einher.[782]

Tang Xin gilt 2019 als „Head of Collection of Taikang Insurance Group“ und „Director of Taikang Space“.[783] Zu Tang Xin sind kaum Informationen zu finden. In einer Broschüre wird sie als Teilnehmerin einer Podiumsdiskussion vorgestellt. Dort heißt es, sie habe 1990 ihren Abschluss an der Tianjin Technology University gemacht und soll seit 1997 als Kuratorin in Beijing aktiv gewesen sein.[784] Chen erwähnt, dass sie ihn als freie Kuratorin um Hilfe ansprach, woraufhin er ihr das Obergeschoss seines Bürogebäudes für sechs Ausstellungen pro Jahr zur Verfügung stellte. Nach „einigen Jahren“ habe er ihr vorgeschlagen, daraus „ein Unternehmen zu machen“, woraufhin „Taikang Top Space offiziell gegründet wurde“.[785] Zunächst erhielt „Taikang Top Space 泰康顶层空间“ also im Konzerngebäude Taikang Life Building einen Ausstellungsraum, 2006 dazu dann einen eigenen, hundert Quadratmeter großen Raum im Kunstviertel 798.[786] 2009 folgte der Umzug nach Caochangdi und zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich auch die Namensänderung in „Taikang Space 泰康空间“.[787]

---

[778] Ebd.
[779] „这赞助的 10 年也是泰康收藏艺术品的 10 年“, s. Chen 2011.
[780] „泰康人壽 1996 年成立到今年的 8 月份正好是 15 周年，公司註和收藏藝術品也有 10 年的時間了“, s. Wang 2011: 64.
[781] S. Tang 2019: 22/40.
[782] Ebd.: 17/34.
[783] „泰康保险集团股份有限公司 收藏部负责人“, „泰康空间 总监“, s. ebd.: 29/49.
[784] S. Beijing Sevenstar 2019: 38f.
[785] Vermutlich liegt diese „offizielle Gründung“ im Jahr 2003, auch wenn Tang Xin anderen Angaben zufolge 2003 zu Taikang stieß. Aus Sina *shoucang* 2011 stammt der hier zitierte Satz: „做了几年后，我说唐昕你干脆就做泰康的一个事业，这样泰康顶层空间正式成立，这一做就是十年。“ Der Nachsatz „seitdem sind zehn Jahre vergangen“ ist entweder eine sehr ungenaue Zeitangabe oder bezieht sich darauf, dass die offizielle Gründung tatsächlich im Jahr 2003 liegt und das Ausstellungswesen zuvor ein paar Jahre getestet wurde.
[786] Im 798 in der 798 Hall | 798 展厅, ansässig in der 706 North 2nd Street | 706 北二街.
[787] Der Zeitpunkt der Namensänderung wird nur in sehr wenigen Quellen erwähnt, am glaubwürdigsten erscheint der Verweis auf die Publikation Tang 2013a, s. https://book.douban.com/subject/26578522/, Stand: 1.10.2022. Die Website http://www.taikangtopspace.com/ wurde integriert in die (nun unter „old“ laufende) Seite http://old.taikangspace.com/, Stand: 1.10.2022. Die Adresse in Caochangdi ist in den Red Bricks, Nr. B2 | 草场地艺术区红一号院 B2.

Kuratorisch verantwortet Tang seit Beginn für Taikang zahlreiche Ausstellungen zur Entwicklung und Förderung moderner (现代) und zeitgenössischer (当代) chinesischer Kunst. Schwerpunkte sind etwa die Fotografie und die Unterstützung sowohl weiblicher[788] und junger Künstler·innen als auch junger Kurator·innen. Im Zuge der neuen Räume im 798 beschäftigte Tang Xin sich ab 2006 mit dem Thema Raum.[789] Als Beispiel sei hier eine Ausstellung genannt, die sie selbst hervorhebt: „One Work: Propitiation (Liu Wei, Chen Haoyu) 一件作品：谢土（刘韡+陈浩语）“, 24.11.–31.12.2007.[790] Am Eingang wurden der Fußboden an die Decke gebracht und draußen zwölf menschentiefe Schachtlöcher gegraben (s. Abb. 42).[791] Der englische Titel, etwa „Besänftigung“, im Chinesischen wörtlich „der Erde danken“, war gesellschaftlich in Bezug auf die Veränderungsmaßnahmen in der Stadt auf die Olympischen Spiele 2008 zugehend gemeint. Speziell habe sich der Titel auf das 798 bezogen, von dem Tang Xin sagt, sie fühlten sich „im 798 sehr ungerecht behandelt“.[792]

Abb. 42: Ausstellungsbilder „One Work 一件作品“, 2007, Quelle: Website von Taikang Top Space.

Tang Xin gründete 2003 Taikang (Top) Space und agiert bis heute als dessen Direktorin.[793] Außerdem ist sie seither verantwortlich für die Sammlung der Taikang Insurance Group, der sie zu einer führenden Unternehmenssammlung chinesischer Kunst verhalf.[794] Taikang Space versteht sich als Kunstinstitution und gemeinnützige Orga-

[788] Ob die Bezeichnung „feministische Kunst“ hier angewendet werden kann, ist zumindest fragwürdig, eher die strittige Klassifizierung 女性艺术, Kunst von Frauen. Etwa bei der Ausstellung „Genders Engender 制性造别“, 22.3.–19.5.2018, waren allerdings sich selbst als feministisch bezeichnende Künstler·innen wie Ma Qiusha 马秋莎 mit dabei. Vgl. zum Thema Feminismus in China Zhu und Xiao 2021.
[789] In einem Interview sagt Tang, sie habe 2008 sowohl ihre Position in der Firma gefunden als auch ihr Raumkonzept. Deshalb sei sie nicht mehr auf das 798 angewiesen gewesen, was für einen Umzug gesprochen habe, s. Yang 2013.
[790] S. http://old.taikangspace.com/enexh5430.html?year=2007&id=42, Stand: 1.10.2022. „One Work 一件作品“, auch „1+1“ genannt, war der Name der damaligen Ausstellungsserie und Tang Xins erstem Langzeitprojekt, in dem je zwei Künstler·innen kollektiv zusammenarbeiten sollten, s. Tang 2013b.
[791] Die Abbildung ist entnommen von http://old.taikangspace.com/enexh5430.html?year=2007&id=42, Stand: 1.10.2022. Dort heißt es: „Propitiationuses [sic] symbolic techniques to explore the relationship between social order, the order of people's existence, and the roads, buildings, and vertiginous pace of change in a large metropolis.” (《谢土》运用象征手法探讨在快速造成急剧变化的城市建设中,大型城市建筑、道路与人们的存在秩序和社会秩序之间的关系。)
[792] „在 798 待得太委屈了“, s. Tang 2013b.
[793] Obwohl das Unterfangen Taikang Space 2022 beendet und die Räume in Caochangdi geschlossen wurden, finden weiterhin Online-Veranstaltungen unter dem Namen statt, vgl. Fußnote 764.
[794] 2015 wurde die Taikang Collection als „Global Corporate Collection“ anerkannt in Conzen et al. 2015: 460–465. Vgl. für einen Überblick über Taikang Space und Taikang Collection auch Luo 2018.

nisation. Als ihre zwei Hauptanliegen gibt Tang Xin an, sich zunächst um die Sammlung von Taikang zu kümmern und dann als eigenständige Institution Publikationen zu veröffentlichen und Recherchen zu betreiben. Die Ausstellungen sieht sie dabei ebenfalls als eine Form der Recherche an.[795] Der Anspruch der historischen Bedeutung der Sammlung wird dabei im Laufe der Zeit immer wichtiger.

Der Sammlungsansatz entspricht einer Zweiteilung: Zum einen liegt der Fokus mit Malerei und Fotografie auf der Kunst der sozialistischen Revolutionszeit von 1942 bis 1976.[796] Verschiedene Bezeichnung sind für diese Zeit in Gebrauch: „Rote Kunst“ (红色美术, 红色艺术, auch: 红艺术) oder „Kunst der Roten Zeit“ (红色时期艺术) sowie „Kunst des Neuen China“ (新中国美术) oder „Revolutionskunst“ (革命艺术).[797] Allerdings werden von Taikang ausschließlich Werke dieser Zeit von professionellen Künstler·innen gesammelt, also keine „Kunst der Massen“ (群众美术).[798] Zu den frühesten Werken der Sammlung zählen Arbeiten aus den 1930er Jahren. Zum anderen wird Gegenwartskunst seit der Öffnung Chinas 1978 gesammelt, neben zunächst hauptsächlich Malerei und Fotografie später auch Installationen, Neue Medien und Skulpturen. Diese zeitliche Zweiteilung sucht gleichzeitig nach einer Verbindung der Periode der „Roten Kunst“ mit der Gegenwart.

Die erste Sammlungsausstellung richtete Tang Xin 2009 als Eröffnungsausstellung von Taikang Space in Caochangdi aus: „A Selection of Taikang Art Collection 泰康收藏摘要“, 17.10.–30.11.2009.[799]

Bedeutender ist allerdings die zweite Sammlungsausstellung, die 2011 anlässlich des 15. Jubiläums von Taikang im National Art Museum of China (NAMoC) ausgerichtet wurde: „Image, History, Existence: Taikang Life 15th Anniversary Art Collection Exhibition 图像·历史·存在——泰康人寿保险股份有限公司成立 15 周年艺术品收藏展“, kuratiert von: Tang Xin, 20.8.–7.9.2011. Es scheint sich um eine Kooperation zwischen Taikang und NAMoC gehandelt zu haben.[800] In der kuratorischen Stellungnahme von Taikang Space ist die Schenkung ans NAMoC von zwei Werkgruppen mit insgesamt

---

[795] Vgl. Yang 2013.

[796] Noch während der Republikzeit begonnen mit Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ 1942 bis zu seinem Tod und dem Ende der Kulturrevolution 1976. Vgl. Wang 2016.

[797] In den Taikang-Materialien wird ab 2019 zumeist der Terminus „Rote Kunst“ verwendet, alle anderen scheinen zuvor synonym verwendet worden zu sein, s. etwa Sina *shoucang* 2011. Long Museum verwendet für diesen Teil seiner Sammlung die Bezeichnung „Revolutionskunst“, s. Chen 2014. Kunstwissenschaftlich scheint sich bislang nicht der eine Begriff durchgesetzt zu haben, vgl. das Unterkapitel „Rote Kunst“ im Kapitel „Gegenwartskunst im Kontext“.

[798] S. Tang 2019: 16/33. Vgl. für die „Kunst der Massen“ etwa Galikowski 1998: 152–58.

[799] S. Tang 2019: 17/34 und http://www.taikangspace.com/shows/index/194.html, Stand: 1.10.2022; mit Arbeiten von: Wu Zuoren 吴作人, Xiaozhuang 晓庄, Chen Yifei 陈逸飞, Meng Luding und Zhang Qun 孟禄丁和张群 sowie Xiao Lu 肖鲁.

[800] Als Veranstalter werden NAMoC und Taikang Life genannt („主办单位：中国美术馆、泰康人寿保险公司“), s. Ausstellungskonzept auf: http://collection.sina.com.cn/zlxx/20110803/100834123.shtml, Stand: 1.10.2022.

57 Fotografien belegt.[801] Fan Di'an 范迪安, damals Direktor des NAMoC (2005–2014, seitdem Direktor der CAFA), fungierte als Hauptberater (总顾问). In fünf Ausstellungsräumen[802] wurden 52 Werke ausgestellt.[803] Besonders hervorgehoben wird die erneute Präsentation von Xiao Lus 肖鲁 Werk „Dialogue 对话",[804] das 1989, ebenfalls im NAMoC, in der legendären Ausstellung „China/Avant-Garde" gezeigt wurde. Die Ausstellung wurde wegen der zwei Schüsse, die Xiao Lu und ihr Kollege auf das Werk abfeuerten, vorzeitig geschlossen. Dieses Werk wurde von Taikang außerdem 2009 in Caochangdi und 2015 in Wuhan gezeigt, nicht aber 2019 in der Ausstellung „China Landscape". Die 2011 erstmals ausformulierte Zweiteilung in revolutionäre und zeitgenössische Kunst bezeichnet Chen hier auch als Zeitabschnitte der „Vereinheitlichung" (一元化) unter Mao Zedong und „Pluralisierung" (多元化) ab 1978.[805]

Eine weitere, dritte Sammlungsausstellung fand 2015 in Wuhan statt. Als Alumnus der Wuhan University stiftete Chen Dongsheng der Universität das Wanlin Art Museum 万林艺术博物馆, benannt nach seinem Vater Chen Wanlin.[806] Es wurde im Mai 2015 mit Chens Ausstellung eröffnet: „Fusion: Chinese Modern and Contemporary Art Since 1930s 聚变：1930 年代以来的中国现当代艺术", 10.–28.5.2015.[807]

---

[801] „开幕式上，陈东升先生代表泰康人寿向中国美术馆捐赠了二十世纪中国摄影大师吴印咸先生代表作品中《北京饭店》和《人民大会堂》两组、共计 57 件作品，它们之后将被永久收藏于中国美术馆；泰康人寿也希望此举可以激发和带动社会各界对艺术发展的赞助和支持行为。", s. http://www.taikangspace.com/shows/index/171.html, Stand: 1.10.2022. Tang Xin erklärt die Schenkung an das NAMoC in einem Interview folgendermaßen: „Mit dieser Ausstellung werden wir das NAMoC mit einigen Schenkungen ausstatten, in der Hoffnung, dass Taikang Life die Führung übernimmt, um Sponsorenschaft und Unterstützung für die Entwicklung inländischer Kunstmuseen zu inspirieren und zu motivieren." (在這次展覽中，我們會對中國美術館有一些捐贈，希望啟發和帶動此類對國內美術館發展的贊助和支持行為，泰康帶個頭吧。); „Chinesischen Kunstmuseen fehlt in ihrer Entwicklung die Unterstützung von gesellschaftlichen Kräften, im Gegensatz zu westlichen Kunstmuseen, die über zahlreiche Finanzierungen und Schenkungen von Werken aus einer Vielzahl von Quellen verfügen. Auf dieser Grundlage appellieren wir an die Unterstützung für einheimische Kunstmuseen, während wir unsere eigene Sammlung aufbauen." (中國的美術館在發展過程中，缺失了社會力量對美術館的幫助，反觀西方的美術館則不同，他們擁有眾多的來自不同方面的資金和作品捐贈。也正是基於這一點，我們在自己收藏的同時，呼籲對國內美術館的支持。), in: Wang 2011: 66.

[802] In den Hallen 13–17, s. http://www.namoc.org/zsjs/zlzx/201304/t20130418_225065.htm, Stand: 1.10.2022.

[803] Auf Sina 新浪 wurde anlässlich dieser Ausstellung eine ganze Unterseite mit Interviews, Bildern und Videoclips online gestellt: http://collection.sina.com.cn/zt/tkrs15sc/index.shtml, Stand: 1.10.2022.

[804] Sowohl auf der Website des NAMoC, http://www.namoc.org/zsjs/zlzx/201304/t20130418_225065.htm, als auch von Fan Di'an, s. Fan 2011; s. auch ein kurzes Interview mit Xiao Lu zur Ausstellungseröffnung: http://collection.sina.com.cn/spft/20110822/134336136.shtml, beide Stand: 1.10.2022; vgl. im weiteren Verlauf Abb. 71.

[805] S. Chen 2011.

[806] Chen Dongsheng stiftete 100 Millionen RMB für den Bau des Museums sowie über vierzig Werke im Wert von 30 Millionen RMB, die Architektur stammt von Zhu Pei 朱锫, s. Yang 2015. Für das Museum s. http://museum.whu.edu.cn/, Stand: 1.10.2022.

[807] S. Yang 2015 und, als kuratorische Stellungnahme von Tang Xin, Tang 2015.

„China Landscape 中国风景“

Seit 2011 spricht Chen Dongsheng von einem zukünftigen Taikang Art Museum.[808] Die vierte Sammlungsausstellung, „China Landscape“ von 2019, sollte die Vorschau dieses Museums werden. Ob das Museum wie geplant in dem Gebäude im Kunstviertel 798 realisiert wird, ist auch 2022 noch nicht gewiss. Tang Xin bezieht die Taikang Collection mit dieser Sammlungsausstellung auf den aktuellen institutionellen und akademischen Diskurs einer eigenständigen chinesischen Kunstgeschichtsschreibung. Es handelt sich unter anderem um eine Gegendarstellung zum westlich geprägten Verständnis, jegliche Kunst aus der Zeit unter Mao Zedong als Propagandakunst zu betrachten.[809] Inwiefern die Werke dies einlösen, ist im Einzelfall zu bestimmen. Dabei bleibt jedoch wichtig zu betonen, wann es sich um regierungstreue oder der Regierung nahestehende Institutionen und wann um Nichtregierungsinstitutionen mit dem Anspruch oder Versuch der Unabhängigkeit handelt. Zwar versteht sich Taikang Space als gemeinnützige Organisation, ist mit der Taikang Group natürlich aber abhängig von politischen Entscheidungen. Dies gilt insbesondere für eine Überblicksausstellung, die sich im Jahr 2019 des offiziell gefeierten 70. Jubiläums der Volksrepublik China mit ihrer Sammlung in den Diskurs eingliedern und ihn weiter prägen möchte. Während die Begleittexte in der Einordung der zeitgenössischen Arbeiten in die der Revolutionszeit noch einer relativ konventionellen Lesart folgen, können sowohl die Archivmaterialien als auch die Werke selbst und die Wahl ihrer Hängung als eindeutig kritische Auseinandersetzung verstanden werden. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwieweit die gegebenen Rahmenbedingungen erweitert und die eigene Auffassung und Unterteilung der chinesischen Kunstgeschichte dargestellt, eventuell gar dem eigenen Anspruch gemäß moderat umgeschrieben oder richtiggestellt werden.

Festzuhalten ist vorab unbedingt, dass es sich in der Gesamtkuration um eine wohldurchdachte Ausstellung handelt. Bei Fragen nach gelegentlichen Unstimmigkeiten wird zunächst stets davon ausgegangen, dass Taikang damit eine Absicht verfolgt, die besonders für einen westlichen Blick nicht immer offensichtlich erscheinen mag. Natürlich geht es Taikang auch um die Zurschaustellung der eigenen Sammlung. Obwohl es sich nicht immer um die herausragendsten Arbeiten handelt, werden doch prestigeträchtige Werke der bekanntesten Künstler·innen präsentiert. Mehr noch scheint es sich allerdings um den aufrichtigen Versuch zu handeln, einen Abriss von der Kunst unter Mao Zedong bis in die Gegenwart in all seiner Widersprüchlichkeit

[808] S. Sina *shoucang* 2011 und Chen 2011.
[809] Dieser Ansatz wird seit mindestens 2010 vermehrt in der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung unternommen, vgl. Liu und Lu 2014a und 2014b.

vorzustellen. Eigene Vorlieben scheinen bisweilen durch, sei es in dem Werk von Chen Yifei, das die nationale Rolle hervorheben will (2.3#1, s. Abb. 67), oder in der Tendenz für hellere Farben und schnelle Pinselstriche. Doch Taikang scheint in der Rolle einer subjektiven Beurteilung zurückzutreten. Stattdessen wirkt die Ausstellung wie ein Zeitdokument, das sich innerhalb der gegebenen politischen Rahmenbedingungen jenseits der Ideologien begeben will, um diese aufzuzeigen und sichtbar werden zu lassen. Das kuratorische Verständnis erscheint auf dieser Ebene auf jeden Fall als Bemühung um ein Exempel authentischer Erinnerungskultur. Darüber hinaus ermöglicht Erinnerung, das Sprechen über die Vergangenheit, wie Tang Xin es nennt,[810] einen erweiterten Blick auf die Gegenwart und damit auf die Hoffnung, nicht in frühere Muster zurückzufallen.

Material

Zur Betrachtung dieser Ausstellung werden zum einen die Ausstellung selbst mit ihrem in der Ausstellungsbroschüre wiedergegebenen Aufbau und ihre leicht umstrukturierte Repräsentation im Ausstellungskatalog unterschieden. Zum anderen werden die Aussagen der Begleittexte über die neun Sektionen in der Ausstellung und ausführlicher im Ausstellungskatalog und die der präsentierten Werke selbst miteinander abgeglichen. Des Weiteren werden einerseits dem thematischen Aufbau der Ausstellung und der sie begleitenden Texte gefolgt und andererseits die Werke in ihrer chronologischen Reihenfolge betrachtet. Einen eigenen Teil bilden die dokumentarischen Archivmaterialien, die in der Ausstellung als eine Einheit in Vitrinen ausgestellt wurden und von denen eine Auswahl im Ausstellungskatalog thematisch den einzelnen Sektionen zugeordnet ist. Einen historischen und politischen Rahmen liefert die ausschließlich im Ausstellungskatalog abgebildete Zeitleiste. Hier wird der Bogen der „Reden“ von Mao Zedong 1942 zu der von Xi Jinping 2014 gespannt. Beide richten sich an die Kulturarbeiter·innen und heben hervor, dass Kunst dem Volk und dem Sozialismus dienen soll.

Die Zielvorstellung dieser Ausstellung lautet: „Durch die Gegenüberstellung der Gegenwartskunst und der Kunst aus der Roten Epoche Chinas sollen die historischen und komplexen Verbindungen zwischen beiden aufgezeigt werden.“[811] Als „Rote Epoche“ (红色时期) wird „die Zeit von Yan’an bis vor der Reform- und Öffnungspolitik 1979“ definiert und im Englischen mit „Mao period“ übersetzt.[812] Der Ausstellungstitel

[810] Tang 2019: 23/42.
[811] Diese Aussage findet sich so direkt und ausschließlich auf Chinesisch nur online: „通过将当代艺术与中国红色时期的艺术并置观看，着力提示二者之间历史性、复杂性的关联。“, s. Material Onlineauftritt.
[812] „本文中红色时期特指从延安时期到 1979 年改革开放之前“, s. Fußnote 1 im Ausstellungskatalog: 15/31. 1979 verweist auf die beiden „Star Art Exhibitions 星星美展“ von 1979 und 1980, die allgemein

„China Landscape“ bezieht sich auf eine ausgestellte Arbeit von Zhou Chunya von 1993[813] sowie auf die Überschrift der fünften Sektion in dieser Ausstellung. Dort geht es einerseits konkret um Landschaftsdarstellungen. Im Hinblick auf die Gesamtausstellung geht es anderseits übergreifend darum, wie sich die Landschaft der chinesischen Kunstszene verändert hat und gleichzeitig ihr eigenes Erbe weiterführt. Dies wird folgendermaßen beschrieben: Während jegliche Kunstformen unter Mao Zedong der Doktrin des Sozialistischen Realismus der Revolution unterlagen, kam es zu einer Individualisierung in den 1980er Jahren. Nach der Emanzipation der Aufarbeitung mit dem Westen wurden seit den 1990er Jahren „cultural traditions, historical evidence and personal experience“ aufgegriffen, die nach 2009 von der jüngeren Generation als untrennbar miteinander verbunden beschrieben werden.[814]

Die Ausstellung umfasst 70 Werke von 1946 bis 2018 von 55 Künstler·innen aus vier Generationen.[815] Die Arbeiten sind in drei Stockwerken des Gebäudes in neun Sektionen unterteilt, hier nach den Stockwerken durchnummeriert:[816]

1. Stock: 1.1 „Starting Point: The Arrival of a New Era 起点：新时代的来临“, 3 Werke
   1.2 „Articulating and Listening 讲述与聆听“, 13 Werke
   Archivmaterial: „Documents 展览研究资料“[817]
2. Stock: 2.3 „Portrait of an Era: From the State to the Individual 时代肖像：从国家到个人“, 12 Werke
   2.4 „From Deification to Quotidian 从神性到日常“, 10 Werke
   Zeitleiste: „A Record of Literature and Arts Event 文艺大事记“, 1942–2014[818]
   2.5 „China Landscape 中国风景“, 6 Werke
3. Stock: 3.6 „From Forms to Attitudes 从形式到态度“, 7 Werke
   3.7 „Between the Tradition and the Modernity 传统与现代之间“, 8 Werke

als Beginn der Entwicklung der chinesischen Gegenwartskunst anerkannt werden; vgl. Jiang 2021: 8f, 169f.

[813] Vgl. das Werkverzeichnis in Anhang 9, s. dort für Zhou Chunya: 2.5#23, vgl. die Bildbeschreibung unten, Abb. 68.

[814] Ausstellungskatalog: 268/271. Mit „nach 2009“ ist mutmaßlich die Zeit nach der Weltwirtschaftskrise gemeint.

[815] Mit Geburtsjahrgängen von 1903 bis 1984. Die teilnehmenden Künstler·innen sind im Werkverzeichnis in Anhang 9 zu finden.

[816] Es handelt sich nach chinesischer Zählung um den zweiten bis vierten Stock, daher in der Ausstellungsbroschüre die Nummerierung mit „2F“, „3F“ und „4F“, hier wird der deutschen Konvention von 2F=1. Stock gefolgt. Die Sektionstitel sind entsprechend der Ausstellung wiedergegeben.

[817] Vgl. das Unterkapitel „Zeitleiste und Archivmaterial“.

[818] Nur im Ausstellungskatalog aufgenommen, vgl. das Unterkapitel „Zeitleiste und Archivmaterial“.

3.8 „The Turning Point of Conceptual Art 观念的拐点“, 3 Werke

3.9 „Figure and Form 造像与造形“, 8 Werke

Quellen:

Ausstellungsbesuch

„China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019 | 中国风景：2019 泰康收藏精品展“, kuratiert von: Tang Xin 唐昕, 21.3.–5.5.2019, im Kunstviertel 798, Beijing; Fotografien der Arbeiten und Einführungstexte vor Ort, 26.3.2019.

Ausstellungskatalog

Tang Xin 唐昕 (Hg.) (2019): China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019 | 中国风景：2019 泰康收藏精品展. Ausst.kat., 21.3.–5.5.2019, im Kunstviertel 798, Beijing; 460 S., chinesisch und englisch. Beijing: Taikang Insurance Group 泰康保险集团.[819]

Ausstellungsbroschüre

Taikang Space 泰康空间: „China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019“, kuratiert von: Tang Xin 唐昕, 21.3.–5.5.2019; A4-Broschüre, 22 S., englisch, mit Raumplänen, Texten und je kurzer Einordnung zu fast allen Werken.

Onlineauftritt

Taikang Space 泰康空间: „About Exhibition 关于展览“, http://www.taikangspace.com/shows/index/233.html,[820] oder https://mp.weixin.qq.com/s/FP7WTuEPvE4x_imFTxaAXg;[821] Interview mit Tang Xin: https://mp.weixin.qq.com/s/6dResSBsWPO77stqHA2uEw,[822] alle Stand: 1.10.2022.

[819] Sowohl der Ausstellungskatalog als auch dessen PDF wurden von Taikang Space zur Verfügung gestellt, s. das PDF auf dem separaten, nicht von der Prüfungskommission angenommenen USB-Stick unter Nummer 5. Zuvor als Tang 2019 zitiert, wird er im Folgenden als Ausstellungskatalog bezeichnet.

[820] Die Website von Taikang Space ist in unregelmäßigen Abständen nicht verfügbar. Darüber hinaus sind die Verlinkungen gelegentlich nicht erreichbar und werden von weiteren Navigationsebenen auf die Startseite geleitet, so dass man bei einem Besuch zu einer neuen Suche gezwungen wird. Der angegebene Link zur Ausstellung „China Landscape“ findet sich dann auf der Startseite (http://www.taikangspace.com/) unter „Exhibition 展览“, „2019“.

[821] Wie bei vielen anderen Kunst- und Kultureinrichtungen aus Festlandchina findet der Onlineauftritt von Taikang Space hauptsächlich und mit beständigen Aktualisierungen auf WeChat statt (ID: 泰康空间). Auf öffentliche WeChat-Konten kann seit 2021 nicht mehr in Browsern, sondern ausschließlich über die App zugegriffen werden, einzelne Beitragslinks können weiterhin in Browsern geöffnet werden. Für die Ausstellung „China Landscape“ hat Taikang Space auf WeChat 18 Beiträge vom 2.3. bis 31.5.2019 online gestellt, zum überwiegenden Teil ausschließlich auf Chinesisch; s. für den Beitrag, der regelmäßig als Überblick verlinkt ist und vom Text her dem Webauftritt entspricht, den angegebenen Link, im Folgenden als Vorwort von Tang Xin bezeichnet, unter: „中国风景：2019 泰康收藏精品展“, veröffentlicht am 14.3.2019.

[822] Auf WeChat unter: „学术团队内部对话：收藏作为生产力“, datiert mit 29.1.2019, veröffentlicht am 20.4.2019.

	Ausstellungs-katalog	Ausstellungs-broschüre	Website	WeChat-Konto	Ausstellung
Vorwort, Chen Dongsheng	✓	Kurzfassung	-	-	-
Vorwort, Tang Xin	-	Kurzfassung	✓	✓	-
Interview, Tang Xin	✓	-	-	✓	-
Begleittexte der neun Sektionen	✓	Kurzfassung	-	-	Kurzfassung
Raumpläne	-	✓	-	-	-
Werke	-	-	-	-	✓ (darunter 4 Replikate)
Abbildungen der Werke	68 von 70	-	Auswahl	✓ (Auswahl und über QR-Kodes)	-
Begleittexte zu den Werken	✓	Kurzfassung	-	✓ (über QR-Kodes)	Kurzfassung
Archivmaterial	Auswahl	-	-	-	✓
Zeitleiste	✓	-	-	-	-
weitere Veranstaltungen	-	-	-	✓	-

Abb. 43: Überblick über das vorliegende Material und dessen Inhalte.

Als Material liegt der 460 Seiten starke, bebilderte,[823] chinesisch-englische Ausstellungskatalog zugrunde. Der Katalog ist mit einer Auflage von 2 000 Exemplaren angegeben und wurde nicht zum Verkauf angeboten.[824] Es handelt es sich um einen aufwendig gestalteten und kostenintensiv hergestellten Katalog, der ausschließlich als Werbegegenstand dient und in keinem Bibliothekskatalog aufgefunden wurde. Da auf das Material kein Zugriff besteht, befindet sich das PDF des Kataloges im elektronischen Anhang dieser Arbeit. Zum Ausstellungskatalog kommt dessen Kurzversion in teils leicht abweichender Form als nicht bebilderte, zusätzlich aber mit Raumplänen versehene Ausstellungsbroschüre. Die Ausstellungsbroschüre liegt hier ausschließlich auf Englisch vor. Die dortigen Einführungstexte zu den neun Sektionen der Ausstel-

[823] Aufgenommen sind 68 der 70 Werke, nicht im Katalog sind 1.2#11: Shen Yaoyi, 1976, und 1.2#13: Xu Baozhong, 1976; s. weiter unten für die Nummerierung. Beide Werke sind im Folgenden beschrieben, s. Abb. 69 und Abb. 70.

[824] Auf elf der 18 WeChat-Beiträge wird die Verteilung von Katalogen in Aussicht gestellt: „Eine begrenzte Anzahl von Exemplaren des Forschungskatalogs ‚China Landscape‘ der Taikang-Sammlung wird auf jeder akademischen Veranstaltung an das Publikum verteilt, wer zuerst kommt, mahlt zuerst, keine wiederholten Schenkungen.“ (限时福利 每场学术活动均有一定数量的泰康收藏研究图录《中国风景》赠送给到场听众，先到先得，不重复赠送。) Auf Verkaufsplattformen von Gebrauchtbüchern wie 孔夫子旧书网 werden vier verschiedene Versionen des Ausstellungskatalogs angeboten, diese unterscheiden sich den Bildern zufolge in Klappenfarbe (rot, blau, grau-weiß, grau-rot) und teilweise mit ausklappbaren Abbildungen der Werke, vgl. https://search.kongfz.com/product_result/?key=中国风景：2019 泰康收藏精品展&status=0&_stpmt=eyJzZWFyY2hfdHlwZSI6ImFjdGl2ZSJ9, Stand: 1.10.2022. Der hier vorliegende Katalog ist in grauer Klappenfarbe mit weißem Aufdruck und ohne ausklappbare Abbildungen. Im Abgleich mit dem von Taikang Space im Sommer 2019 zur Verfügung gestellten PDF scheint ansonsten kein inhaltlicher Unterschied zu bestehen.

lung entsprechen aber den zweisprachigen Einführungen an den Wänden in der Ausstellung. Sie wurden mit dem zweisprachigen Ausstellungskatalog und den Onlinematerialien abgeglichen.[825] Jeder der neun Ausstellungssektionen steht eine Einleitung voran, in der Broschüre in verkürzter Version – diese werden im Folgenden als Begleittexte bezeichnet. Dazu kommen in allen Druckmaterialien ein Vorwort des Gründers von Taikang, Chen Dongsheng, sowie im Ausstellungskatalog ein Interview mit Tang Xin, Direktorin von Taikang Space und Kuratorin dieser Ausstellung, mit Fragen von ihrem Team. Dieses Interview ist in der Ausstellungsbroschüre und auf der Website ersetzt durch ein weiteres Vorwort von Tang Xin. Außerdem steht jedem ausgestellten Kunstwerk als Begleittext eine Einordnung voran.[826] Diese Texte funktionieren zumeist deskriptiv über die formale Herangehensweise sowie über Hintergründe zu den Künstler·innen. Gelegentlich gibt es Andeutungen, dass es etwa „political connotations“ (政治内涵) gebe oder Sätze wie „he makes use of the hidden structures behind our daily lives“.[827] Eine Aufschlüsselung zum weiteren Verständnis wird dabei in der Regel nicht geliefert, kann für ein chinesischen Publikum aber als bekannt vorausgesetzt werden.

Die Reihenfolge der Werke in Ausstellung und Broschüre variiert von der im Katalog,[828] die Ausrichtung folgt hier der Ausstellung und Broschüre. Die einzelnen Werke sind nach ihrer Reihenfolge in Stockwerke und Sektionen unterteilt. Die Nummerierung der Werke beginnt mit jedem Stockwerk neu. Hier werden Kombinationen verwendet wie „1.1#1: Xu Bing, 2001“ für ein Werk Xu Bings von 2001, ausgestellt in Stockwerk 1, Sektion 1, als Werk Nummer 1. Vergleiche für das Werkverzeichnis Anhang 9. Bei den im Unterkapitel „Werke“ abgebildeten Werkbildern handelt es sich großteils um

[825] Auf der Website sind die Materialien größtenteils zweisprachig, auf WeChat meist nur auf Chinesisch. Die Begleittexte zu den einzelnen Sektionen sind online nicht wiedergegeben, dafür aber die kuratorische Stellungnahme – online „About Exhibition 关于展览“ entspricht „Art Collection as Productive Force 收藏作为生产力“ in der Ausstellungsbroschüre, letzterer ist wiederum der Titel des Interviews mit Tang Xin im Ausstellungskatalog.

[826] Im Ausstellungskatalog sind jedem Werk in der Regel vier Seiten gewidmet. Auf die erste Seite mit Künstler·innenname und Werktitel folgen eine Seite Text und darauf zwei Seiten für das Werk und dessen Werkangabe. Von diesen Texten waren Kurzfassungen, ausschließlich auf Chinesisch, an den Ausstellungswänden angebracht, die in der Ausstellungsbroschüre in noch einmal kürzerer Form wiedergegeben sind. Dazu konnte in der Ausstellung über QR-Codes je Werk eine über WeChat laufende Seite aufgerufen werden, auf der sich eine Abbildung des Werkes, ein Text und dieser als Audiodatei von einem Bildschirmleseprogramm gesprochen befinden. Die einzelnen Seiten sind weiterhin vorhanden, aber ausschließlich mit den Codes aufzufinden. Soweit festgestellt werden konnte, handelt es sich um dieselben Texte wie im Katalog.

[827] Beispiele zitiert nach 2.4#15: Liu Xinyi, 2013, und 2.4#21: Liu Chuang, 2014, Ausstellungskatalog: 243, 235. Beide Werke sind unten beschrieben, s. Abb. 55 und Abb. 65.

[828] Darüber hinaus wurden einige Werke in der Ausstellung von ihren Sektionen entfernt platziert. Es ist anzunehmen, dass sich Abweichungen in der Reihenfolge der Ausstellung aus Platzgründen ergeben haben. Mutmaßlich wurde zunächst die Ausstellung in ihren Sektionen konzipiert, wodurch sich die Reihenfolge in der Broschüre erklärt, die für den Ausstellungskatalog dann teilweise umstrukturiert und dem linearen Medium entsprechend angepasst wurde.

die Bilder aus dem neben der Druckfassung als PDF vorliegenden Ausstellungskatalog. Alle Werke wurden außerdem vor Ort fotografiert, abgesehen von einer in Wartung befindlichen Videoarbeit (2.3#22: Yao Qingmei, 2013).

Zusätzlich zu den Werken wurde im ersten Stockwerk der Ausstellung in Vitrinen Archivmaterial ausgestellt, darunter die sogenannten „Mao-Bibeln“ (红宝书) in verschiedenen Sprachen sowie Ausgaben der und Zeitungsartikel zu den „Reden in Yan’an“. Im Ausstellungskatalog fungiert die Wiedergabe ausgewählter Archivmaterialien, betitelt als „Documents 展览研究资料“, als Abstandhalter zwischen den einzelnen Sektionen und bezieht sich inhaltlich auf diese.[829] Darüber hinaus ist, ausschließlich im Ausstellungskatalog, ein Abschnitt mit einer Zeitleiste von 1942 bis 2014 mit Dokumenten und Fotos aufgenommen, betitelt als „A Record of Literature and Arts Event 文艺大事记“, platziert zwischen den Sektionen 2.4 und 2.5.[830] Da dieses Material inhaltlich über die Aussagen in den Texten hinausgeht und damit eine weitere Ebene eröffnet, werden Zeitleiste und Archivmaterialien nach den Texten gesondert behandelt. Ergänzend finden sich knappe Zusammenfassungen zu den Archivmaterialien jeweils am Ende der Besprechungen der Begleittexte der einzelnen Sektionen, um auf ihren dortigen Anschluss im Ausstellungskatalog zu verweisen.

Der Ausstellungskatalog endet mit einem Index mit Kurzbiografien der vertretenen Künstler·innen auf sechs Seiten, einer zweiseitigen Vorstellung der Taikang Insurance Group, einer zweiseitigen Danksagung und einem zweiseitigen Impressum.[831] Nebenbei erwähnenswert ist das Lesezeichen im Ausstellungskatalog, auf dessen hellrotem Bändchen die fünf Jahreszahlen 1942, 1949, 1966, 1977 und 1979 in Gelb gedruckt sind: die „Reden in Yan’an“ 1942, Gründung der Volksrepublik China 1949, Beginn der Kulturrevolution 1966, Beginn der Gegenwartskunst 1979. Das Jahr 1977 scheint als letztes Jahr der „Roten Kunst“ interpretiert zu werden, des „‘red’ imagistic mode“.[832] Zusätzlich sind alle Jahreszahlen von 1942 bis 2019 auf der Buchrückseite eingestanzt.

Auf WeChat wurde eine Reihe von Veranstaltungen mit Bezug zur Ausstellung angekündigt. Alle Veranstaltungen fanden mit eingeladenen Künstler·innen und Wissenschaftler·innen im Gebäude der Ausstellung statt und dauerten in der Regel zwei Stunden. Die erste Veranstaltung fand am 13.4.2019 mit dem Titel „Forms and Attitudes: Abstract Paintings after 2000 | 形式与态度：2000 年以后的抽象绘画“ statt.[833]

---

[829] Das gesamte Archivmaterial beläuft sich im Ausstellungskatalog auf 48 Seiten, das früheste Material stammt aus dem Jahr 1929, etliches ist aus den 1950er, das meiste aus den 1980er Jahren.
[830] Zeitleiste im Ausstellungskatalog: 252–264.
[831] Anhang im Ausstellungskatalog: 446–59.
[832] „‘红色’图式的基本样态“, Ausstellungskatalog: 90/93.
[833] S. die WeChat-Ankündigung von Taikang Space vom 10.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/8POLJyOF47FbZbw9HdObMw; dazu folgte ein Textbeitrag ebd. vom 24.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/na8rKSUzfmOJhBHtrB_WDg, beide Stand: 1.10.2022.

Die Reihe vom 15. bis 21.4.2019 behandelte die folgenden Themen: „Toward the New China: Chinese Cinematic Culture in the 1950s 走向新中国：五十年代的中国电影文化“, „Can Sound be Currency? A Narrative of Scales 声音是货币吗？一则关于尺度的叙事“, „Liberation of Nanjing: History, Image and Media 南京解放：历史、图像与媒介“ und „We and I 我们和我“.[834] Eine weitere Veranstaltungsreihe vom 27. bis 28.4.2019 umfasste die Felder „In Between Parallels: A Dialogue Between ‘China Landscape’ and Contemporary Music 在平行之间： ‘中国风景’ 对话当代音乐“ sowie in Kooperation mit Artforum „Theory Fever: Art, Technology, Pop Culture 理论热：艺术、技术、流行文化“ und „Politics and Hope 希望的政治学“.[835] Am 30.4.2019 folgte die Veranstaltung „Reflecting on the May Fourth New Culture Movement: Cultural Tolerance and Cultural Confidence 五四新文化运动之反思：文化包容与文化自信“,[836] am 4.5.2019 „Collective Literature and Art Creations in New China 新中国的集体文艺工作“.[837] Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit konnte an keiner der Veranstaltungen teilnehmen. Die folgende Betrachtung basiert auf dem beschriebenen Material und der Ausstellung selbst.

Besucher·innen betraten die Ausstellung im Erdgeschoss des Gebäudes im Kunstviertel 798 durch eine knapp drei Meter hohe Eingangstür (Abb. 44) und gingen in der Empfangshalle direkt auf den breiten Empfangstresen zu. Dort wurde der Ausstellungseintritt von 80 RMB entrichtet und man konnte sich für 10 RMB die Ausstellungsbroschüre kaufen. Vorbei an einem kleinen Geschenkartikelladen ging es über breite Treppen mit den alten Fliesen der ehemaligen Werkstatt in den ersten Stock. Die Wände waren gestrichen, neue Trennwände eingezogen sowie teilweise Videokabinen gebaut, Decken und Böden waren gereinigt, ansonsten aber inklusive der Betonträger belassen. Die Fenster waren mit leicht lichtdurchlässigen Stoffen verhängt.

---

[834] WeChat-Ankündigung, Taikang Space, 14.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/j0YqzHPw7bliNqlIzfiSeg, Stand: 1.10.2022.

[835] WeChat-Ankündigung, Taikang Space, 22.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/fLQ-p16LJT1Fmi6X0TmIRA, Stand: 1.10.2022. Zum Thema „Politics and Hope“ folgte ein Textbeitrag, ebd. von Artforum, 31.5.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/SgmE2I0EmuOcb-_I8GznWg, Stand: 25.3.2022; besonders diese Veranstaltung scheint dem Exzerpt nach interessante Fragestellungen aufgeworfen zu haben: Der Literaturwissenschaftler Wang Qin 王钦 nahm Lu Xuns Kurzgeschichte „Heimat 故乡“ von 1921 zum Anlass, um über Fragen der Hoffnung für die Zukunft zu sprechen.

[836] WeChat-Ankündigung, Taikang Space, 26.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/dOrRVcnVDHR0pDm-rCtHcg, Stand: 1.10.2022.

[837] WeChat-Ankündigung, Taikang Space, 1.5.4.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/lKB_6cddoa-M952AG0AJ6A; dazu folgte ein Textbeitrag ebd., 27.5.2019: https://mp.weixin.qq.com/s/VasH8Ruyv4EDhlMcids28g, beide Stand: 1.10.2022.

Abb. 44: Eingang zur Ausstellung „China Landscape“, 26.3.2019, eigenes Foto.

Abb. 45: Erster Stock der Ausstellung „China Landscape“, Vitrinen mit Archivmaterial, 26.3.2019, eigenes Foto.

In den drei Stockwerken geht es in ihren neun Sektionen laut der Begleittexte um den Wandel der Kunst im 20. Jahrhundert. Im Zentrum stehen dabei als Hauptereignisse die „Reden in Yan’an“ 1942 und der Beginn der Gegenwartskunst 1979. Es erfolgen immer wieder Rückgriffe auf den Beginn des 20. Jahrhunderts. Dazu werden sowohl formale und inhaltliche als auch historische und politische Themen herausgegriffen.

Im Folgenden werden zuerst die Texte und dann die Zeitleiste und das Archivmaterial vorgestellt und darauf in der Zusammenfassung eingeordnet. Im Anschluss wird eine Auswahl von zwanzig der siebzig Ausstellungswerke behandelt, worauf die Schlussbetrachtung eine Gesamteinordnung entwirft.

Texte

Zur Überprüfung der oben skizzierten Zielvorstellung der Ausstellung als Gegenüberstellung und Suche nach Verbindungen von Gegenwartskunst und „Roter Kunst“ sollen zunächst das kurze Vorwort von Chen Dongsheng und insbesondere die kuratorische Stellungnahme in Vorwort und Interview von Tang Xin vorgestellt werden. Darauf folgen die Einzeldarstellungen der Stockwerke und ihrer Sektionen, wie sie in den Begleittexten abgehandelt werden. Hinzugezogen wird eine erste Auswahl der jeweils präsentierten Werke.

Zitate sind größtenteils der englischen Übersetzung entnommen und nur bei Unstimmigkeiten ins Deutsche übersetzt. Vorab sollen zwei Beispiele für die Problematik der Zweisprachigkeit angeführt werden, bei denen eindeutige politische Verweise aus dem Chinesischen im Englischen abgeschwächt oder vermieden werden beziehungsweise im chinesischen Kontext eine weiterführende Debattengeschichte aufweisen. Dabei handelt es sich zumeist nicht um wissenschaftliche Begriffe, sondern um politische Schlagworte:

So gehen die Verwendungen um „starting point 起点“ und „new era 新时代“ in Begleittext 1.1 von der chinesischen Version zur englischen Übersetzung gelegentlich durcheinander. Etwa wird 1949, im Chinesischen beschrieben als „新起点“, neuer Ausgangspunkt, übersetzt mit „new era“. Dazu ist zu bedenken, dass „era“, *shidai* 时代, ein Zeitalter bezeichnet, *xin shidai* 新时代 aber vor allem 2017 auf dem 19. Parteitag von Xi Jinping für die Ausrufung dessen verwendet wurde, was im Englischen zumeist mit „New Era“ übersetzt wird, „习近平新时代中国特色社会主义思想“, „Xi Jinping Thought on Socialism with Chinese Characteristics for a New Era“ oder auf Deutsch „Xi Jinpings Idee vom Sozialismus chinesischer Prägung im neuen Zeitalter“.[838] Nachdem Mao Zedong das „Neue China“ (新中国) ausgerufen hatte, formulierte Deng Xiaoping die „Neue Epoche“ (新时期). Deng Xiaopings Tod 1997 war allerdings Anlass für das weit verbreitete Lied „走进新时代 [Aufbruch in die Neue Zeit (*xin shidai*)]“, Text von Jiang Kairu 蒋开儒 und Musik von Yin Qing 印青, weshalb *xin shidai* auch mit Jiang Zemins Weiterführung der Öffnung unter Deng verbunden wird. Der Bezug auf Xi Jinpings und/oder Deng Xiaopings „Neue Zeit“ wird durch die Betitelung indirekt, ansonsten aber, da für chinesische Besucher·innen und Leser·innen nicht notwendig, nicht weiter thematisiert.

[838] S. Xi 2017a und 2017b und Beijing Rundschau 2017.

Gelegentlich wird der Ausdruck „humanistisch“ verwendet.[839] *Renwen* 人文 kommt ausschließlich in Komposita und insgesamt zwölfmal im Ausstellungskatalog vor, davon viermal im Interview als: „人文景观“, „human landscape” (20/38, 21/38), „人文化“, Kultur (22/41, im Englischen nicht übersetzt), und „人文风景“, „cultural scenery”, hier im Gegensatz zu „革命风景“, „revolutionary [scenery]“ (26/45, Kulturlandschaft ist im Englischen hier nicht übersetzt, Übersetzung von S. 270). In Tang Xins Vorwort der Ausstellungsbroschüre tritt *renwen* auf als „人文景观“, „humanistic landscape”. Zwei weitere Male findet sich *renwen* im Ausstellungskatalog als „Humanismus“ (人文主义): Zunächst mit „人文主义运动“, „Humanist movement“, als Bewegung der europäischen Renaissance (Begleittext 2.4, 202/204). Darauf ebenfalls im europäischen Kontext als „人文主义的关注“, „humanistic focus“ (Begleittext 3.8, 388/390), gemeint ist die Lektüre westlicher Kunst als Aufklärung chinesischer Künstler·innen in den 1980er Jahren. Lukas Witt legte 2014 dar, wie die Debatte um Humanismus (人文主义, 人道主义) erstmals Anfang der 1960er Jahre politisch und erneut seit 1978 zunächst in den Literaturwissenschaften geführt wurde. Anfang der 1980er Jahre wurde sie durch die beiden Faktionen um die Parteitraditionalisten und um die Parteireformisten wiederum politisch genutzt. Die Debatte wurde nun von den politischen Eliten geführt und öffentlich in den Tageszeitungen ausgetragen. Da sie sich schließlich seitens der Reformisten zur Forderung nach Demokratie wandelte, wurde die Debatte 1983 durch die Kampagne gegen „geistige Verschmutzung“ (精神污染) beendet.[840] Diese Humanismusdebatte Anfang der 1980er ist implizit in der gesamten Verwendung von *renwen* enthalten.

Die politische Gewichtung sollte zum Verständnis der Ausstellung stets mitgedacht werden. Dies wird besonders deutlich bei der Zeitleiste und den Archivalien, wenn sich die Ereignisse aufgrund ihrer Zusammenstellung eher durch sich selbst erklären. Interpretation und Spekulation mögen nahe beieinander liegen und wegen politischer Verhältnisse einkalkuliert sein. Das gilt vor allem für eigene Texte, in denen die entworfene Lesart nur indirekt angesprochen wird, wie anhand der beiden Beispiele von *shidai* und *renwen* dargelegt. Da der Ausstellungskatalog weder in noch außerhalb von China öffentlich zugänglich ist, werden die Texte im Folgenden ausführlich wiedergegeben und einzuordnen versucht.

---

[839] Die folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf den Ausstellungskatalog.
[840] S. Witt 2014: 49–65; vgl. zum Humanismusdiskurs in der chinesischen Kunst der 1980er Jahre Hopfener 2013: 53–66.

Kuratorischer Einstieg

Vorworte

Chen Dongsheng beschreibt seine Sammlung in seiner Einleitung (开篇辞) „Era, Art, and Business 时代、艺术与商业“[841] als „Chinese modern and contemporary art created since 1949“. Es gehe ihm darum, die Kultur der jeweiligen Zeit als Grundlage allen künstlerischen Ausdrucks darzustellen, und damit die „overwhelming changes […] brought about by revolutionary tides“, denen Staat und Individuum seit 1949 ausgeliefert[842] seien. Daraufhin geht Chen auf seinen familiären Hintergrund mit „Roter Erziehung“ (红色教育), also sozialistisch-revolutionärer Ausbildung, und den Aufbau der eigenen Unternehmen nach der Öffnung ein. Für seinen Ansatz zur Unterstützung von Kunst gelten ihm die Familie der Medici, Rockefeller und andere Mäzene als Vorbilder, für sein Vorhaben des Taikang Art Museum das Metropolitan Museum of Art und das Museum of Modern Art. Die Ausstellung „China Landscape“ stelle die Auftaktveranstaltung seines Museums dar. Chens ist hier mit einem Vorwort natürlich aufgrund seiner Funktion als Eigentümer und Patron an erster Stelle aufgenommen.

Auch Tang Xin geht in ihrer kuratorischen Stellungnahme zunächst auf die Ausstellung als feierliche Vorschau (隆重预演) für das geplante Taikang Museum ein. Online ist ihr Vorwort überschrieben mit „About Exhibition 关于展览“, in der Kurzfassung der Ausstellungsbroschüre mit dem Titel ihres Interviews, „Art Collection as Productive Force 收藏作为生产力“. Auf den Begriff der Produktivkraft, der der marxistischen Wirtschaftstheorie entstammt, geht sie nicht näher ein. Stattdessen nutzt sie ihn zur Beschreibung der Sammlungsaktivität als „Reinvestition in die Kunstgeschichte“, was wiederum zu einem „Modus künstlerischer Produktion“ (艺术生产的方式) führe. Dafür verwendet Tang die Formel: „Taikang Insurance Group + Taikang Space = Financial Support + Academic Research“. Zusätzlich erwähnt sie als institutionelles Konzept von Taikang Space „Retrospection and Encouragement“ (追溯与激励).[843] Die Ausstellung „China Landscape“ solle der Überprüfung dieser Ansätze dienen. In der Langfassung online wird die Zielsetzung als „Gegenüberstellung der Gegenwartskunst und der Kunst aus der Roten Epoche Chinas“ auf den Punkt gebracht. Der kuratorische Ansatz „purposefully deviates from the conventional collection framework and chronological narrative, instead focuses on individual works of art and examining and studying the artist’s practice, which aims at rediscovering its inner logic and complex relationships“.

[841] Ausstellungskatalog: 6–7/8–9.
[842] 交织挟裹, wörtlich etwa: in die sie eingeklemmt sind, dies ist in der englischen Fassung marginalisiert übersetzt mit „closely interwoven“.
[843] „Rückblick und Ansporn“ scheint als Konzept ein wichtiges Thema von Taikang Space zu sein, vgl. Zhou 2013 und s. die Aufnahme als Motto in den Ausstellungskatalog: 57 sowie die Erwähnung im Interview mit Tang Xin, ebd.: 16/32.

Es wird in drei Zeiträume unterteilt: von 1942 bis zur Öffnung (1978), von der Öffnung bis in die Gegenwart und davon ausgehend in die Zukunft. Die Aufnahme der Zukunft als Zeitraum soll augenscheinlich darauf hinweisen, dass Taikang kommenden Entwicklungen gegenüber nicht verschlossen ist, mehr noch, dass Taikang sie zu beeinflussen gedenkt. Die Ausstellung „repositions the linear and chronological narrative into the parallel narratives about history and reality, tradition and contemporary, art and politics […] to present a humanistic landscape steeped in historical contexts.“ Die „parallel narratives“ sind auf Chinesisch „neun parallele Narrative“ (九组平行叙事) und beziehen sich vermutlich auf die neun Sektionen der Ausstellung.

Interview

Das Interview mit Tang Xin, „From the Curator: Art Collection as Productive Force 策展人语：收藏作为生产力“, ist in acht Abschnitte unterteilt.[844] Zunächst geht es unter der Überschrift „Capital Investment“ um die Kraft (力量) einer Sammlung innerhalb der Kunstwelt durch „money and knowledge“ (“钱” 和 “认识”) sowie „interest and value“. Man wolle den Kunstmarkt stabilisieren und künstlerische Experimente unterstützen. Die Sammlung lege ihr Gewicht insbesondere auf die Kunst, die während der „Roten Epoche“ produziert wurde. Dazu wird gleich in der ersten Fußnote erklärt, dass mit „Roter Epoche“ (红色时期) die Zeit „from Yan’an to 1979“ gemeint sei. „[I]n investigating the relationship between them“, also zwischen Gegenwartskunst und Kunst der „Roten Epoche“, „thereby furthering the development of contemporary art“. Sie bildeten eine „story of the development of twentieth century China“. Diese Geschichte „refuses to eschew the Mao period, it attempts to find connections between that era and the present“; „To make the linkages between these two periods of history manifest, through art, as a kind of historical consciousness“. Man wolle aber auch Einfluss nehmen, auf das historische Narrativ sowie auf die Wissenschaft und die Produktion: Taikangs „narrative is a historical one“, „it will have an undeniable effect on art historical scholarship, and even perhaps directly affect this scholarship“, „it has influenced aesthetic judgments, and art historical knowledge; by supporting young artists and curators, it directly influences future artistic production“.

Der zweite Abschnitt, „Taikang Collection“, geht auf die Sammlungstätigkeit ein, die im Laufe der Zeit von zunächst intuitiver Leidenschaft zu einem systematischen Aufbau entwickelt worden sei. Es gehe darum, durch Kunst die Veränderungen in der Geschichte zu verstehen. So läge der Sammlungsstandard bezüglich „Roter Themen“ (红色题材) darin, nur Arbeiten professioneller Künstler·innen zu erwerben: „whe-

[844] Ausstellungskatalog: 14–29/30–49, Text: Taikang Space Academic Team 内部团队 (Li Jia 李佳, Chelsea Qianxi Liu 刘倩兮, Miao Zijin 缪子衿, Su Wenxiang 苏文祥 und Xu Chongbao 许崇宝).

ther this rose from artists’ own, individual desires, or from a sense of political duty—as long as the work was representative, we wanted it.“ Wobei Arbeiten dieser Art kaum noch im Umlauf seien, da sie sich häufig in den Sammlungsbeständen öffentlicher Museen befänden.

Im dritten Abschnitt mit der diesem Interview titelgebenden Überschrift „Art Collecting as Productive Force“ wird vom Neuerwerb einer Ausgabe des von Karl Marx handsigniertem „Das Kapital“, ohne Jahr, berichtet:[845] „This can serve as a point of departure (思想起点) for Taikang’s collection.“ Es markiere „the birth of the hard distinctions between classes, between the two roads of capitalism and socialism, of the division between East and West in nowadays’ global society.“ Die eigene Sammlungsidentität weise „similarities with scholarly or official narratives“ auf, „but one which differs from those as well, since it draws from different materials, strands of thought and historical perspectives.“ Der Westen, so Tang Xin, habe ein anderes Verständnis von „the mainstream“ (主流) und „the public“ (公). Mainstream seien im Westen nicht nationale Werte, sondern eine Reihe öffentlicher (公), das heiße verschiedener die Allgemeinheit betreffender (公共) Werte, die sich durch die Kunst als Zusammensetzung in unterschiedlichen Institutionen manifestierten: „Unser ‚Mainstream‘ bezieht sich auf die Öffentlichkeit (公家), unsere Mainstream-Werte repräsentieren die Werte der Nation. Das ist ein Unterschied.“ Die Taikang Collection liefere also eine „nützliche Ergänzung der Erzählung über ‚nationale‘ (公家) Kunst“.[846]

Der vierte Abschnitt ist mit „Artistic Creation and the ‘Red Line’“ (创作与红线, ohne Anführungszeichen) überschrieben. Das Rot bezieht sich hier nicht vorrangig auf die staatlich propagierte Ideologie unter Mao Zedong. Hier ist mit *hongxian* stattdessen die allgemeine „Rote Linie“ als eine Grenze gemeint, die nicht überschritten werden soll.[847] Diese gelte etwa in den USA, wenn Museen öffentlich wegen Tierquälerei angeklagt werden und deshalb Arbeiten von Ausstellungen zurückziehen.[848] In China war und ist diese Linie jedoch weiterhin hauptsächlich politisch. Deswegen kann auch kein aktuelles Beispiel genannt werden. Stattdessen wird am Beispiel von Wu Zuorens „The Yellow Blooms on the Battlefield Smell Sweeter“ (2.5#24: 1977) dargelegt: „he

[845] Ob diese Ausgabe als Archivmaterial in der Ausstellung präsentiert wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden; im Ausstellungskatalog wird sie nicht wiedergegeben.

[846] „而我们的‘主流’指的是公家，主流价值观代表国家价值观。这两种是不一样的。“, „对‘公家’艺术叙述的有益补充“, „But our ‘mainstream,’ our mainstream values are those of the nation. There is a difference.“, „it’s a helpful supplement to the narrative of China’s ‘national’ art“. Hier wurde direkt ins Deutsche übersetzt, um den Unterschied zwischen „公“, public, öffentlich, „公共“, gemeinschaftlich, gesellschaftlich, und „公家“, national, staatlich, herauszustellen.

[847] Obwohl mit *hongxian* auch im Chinesischen eigentlich der metaphorische rote Faden gemeint ist, der sich leitmotivisch durch ein Gespräch zieht.

[848] Hier wird verwiesen auf die Ausstellung „Art and China after 1989: Theater of the World“, 6.10.2017–7.1.2018, im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, vgl. Munroe et al. 2018. Allerdings wird bei dieser Erwähnung nicht einbezogen, dass gerade solche Kontroversen Diskussionen auslösen.

was still ‘limited’ by the strictures of realism“. Dennoch kann Tang Xin allgemein sagen: „Of course, relaxed political environments are very beneficial to artistic ferment.“[849]

Der fünfte Abschnitt, „The Objectivity of Landscape“, erklärt die Ausstellung als generationenübergreifende „human landscape“. Das Beispiel von Zhou Chunyas der Ausstellung den Titel gebendem Werk „China Scenery“ (2.5#23: 1993, s. Abb. 68, auf Chinesisch wie der Titel der Ausstellung „China Landscape“) birgt für Tang ein Verständnis des Leidens. Sie führt aus: „a scene from a period of history that is over and done has the aura of an ineradicable fact [既成事实, vollendete Tatsachen], a certain objectivity.[[850]] How do we face history? Through researching and striving to interpret the relations between a few different periods of history, to deal with them in as an objective a manner as possible—this is what I hope the exhibition urges us to do.“ Landschaft selbst sei objektiv, ihre Betrachtung subjektiv. Die gemeinsame Positionierung dreier Generationen[851] sei der Objektivierungsversuch, die drei Sichtweisen offenzulegen, ihre jeweilige Weltanschauung, Lebenseinstellung und ihr Wertesystem. Es gehe darum, wie sich die Sicht auf die Zeit unter Mao Zedong entwickelt habe und damit die heutige veränderte, darum, „how the Mao period developed into the present situation“. Die einst kollektive sei zur individuellen Subjektivität geworden, weshalb es schwieriger geworden sei, junge Künstler·innen gesellschaftlichen Landschaften zuzuordnen: „do they want to ‘paint’ an accurate portrait of something, or to understand it?“

Der sechste Abschnitt lautet „Working in Complexity“. Hier geht es zunächst um die Gegenüberstellung von Shen Yaoyis „Revolutionary Ideals Higher than the Sky“ (1.2#6: 1976) und Liu Yes „Sunrise“ (1.2#7: 1999; s. beide in Abb. 72). Die beiden Arbeiten werden als Beispiel für die chinesische Redewendung herangezogen, „Pfannkuchen zu malen“ (画饼), also sich von der Fantasie zu nähren: „the ‘pancake’ that earlier generations drew became nutrition for successive generations“. Die Vergangenheit zu negieren, „to get rid of it, to refuse it, to expunge it later is impossible“, selbst für diejenigen, „who try ferociously to rebel“.[852] Die Gründe und Umstände für Rebellion und Antipathie gegenüber ihrer Vorgängergeneration von Avantgarde und Experimentalismus der Künstler·innen der 1980er Jahre, seien heute für diejenigen

[849] „当然，宽松的政治环境对艺术发展的促进作用最大。“
[850] „一段已经逝去的、已经尘埃落定的历史构成的景观，它具有既成事实的客观性。“
[851] Für die vorliegende Analyse wird die erste der drei Generationen im folgenden Unterkapitel „Werke“ zur weiteren Ausdifferenzierung in zwei unterteilt.
[852] „即便是那些强烈叛逆的人“, für rebellieren steht hier das gemäßigtere *panni* 叛逆, sich auflehnen, rebellieren, nicht *zaofan* 造反, der Ausdruck, der von den Roten Garden zu Zeiten der Kulturrevolution verwendet wurde und Revolution, Revolte, Rebellion, alles auf den Kopf stellen bedeutet.

unmöglich nachzuvollziehen, die die Kulturrevolution nicht erlebt hätten.[853] Doch habe sich die Einstellung, über etwas nicht zu reden, fortgesetzt.[854] „So we [Taikang] problematize this period of history; we ask, what really happened, what was the situation, before this line of division?“ Als Beispiel nennt Tang Zhang Peilis Wandel von der Malerei zur Videoarbeit: „I think the way he looked at the television was much the same as how he looked at the previous Mao period. He saw its ability to educate, to communicate. […] it matters little whether the content is real or fake, correct or meaningless. Either way, the audience is going to bring some stools, sit down, and look at the show. What Zhang focused on was real forms of communicating and conveying information, output and input.“

Im siebten Abschnitt, „Dual Experiences: Institutional Practice and Collecting“, wird noch einmal der Ansatz der Ausstellung zusammengefasst: Die einbezogenen Generationen werden nicht getrennt, doch werde jeder ihre eigene Perspektive gewährt. In der Mao-Zeit haben Künstler·innen versucht, ihre persönlichen Erfahrungen unter dem kollektiven Programm von Yan’an zu erkunden. Für Künstler·innen der 1980er Jahre sei Innovation die Maxime gewesen. Die jüngere Generation der Gegenwartskunst setzte sich mit Themen wie Globalisierung und Technologie auseinander, „trying to figure out how to find one’s own place in culture, and identity within a limitless space without getting lost.“ Es handle sich bei unterschiedlichen historischen Umständen um dieselben Themen mit verschiedenen Antworten. Diese Unterschiede „create what becomes the Chinese ‘landscape.’“ Tang Xin nennt einige vorherige Ausstellungen von Taikang Space, in denen es ihr ebenfalls darum gegangen sei, „[to] capture major societal changes and shifting ideologies, as well as how they were used in the dissemination of information“.

Im letzten Abschnitt über „The Future and the Museum“ wird anerkannt, dass sich immer mehr Kunstinstitutionen in China mit der Kunst im Sozialismus nach 1949 auseinandersetzen. Darauf werden die Pläne von „Chairman Chen’s dream“ seines Taikang Museums dargelegt.[855]

---

[853] „是一种同上一代针锋相对的对抗性，这是非常明显和强烈的“, „我们[…]并不能感同身受“, „a kind of total antipathy to the previous generation; this is obvious, strongly felt“, „we find it impossible to empathize with“.

[854] „‘不谈论前面’这个状况从他们那被直接传递下来“, „this attitude of ‘not talking about the past’ has been passed down“.

[855] Auf das Interview folgt im Ausstellungskatalog: 50–63 der Abschnitt „Taikang Space’s Institutional Practice 泰康空间机构实践“, in gelber Schrift auf rotem Grund mit dazwischen verstreuten Asterisken. Dort stehen auf vier Seiten Ausstellungsprojekte seit 2003 (insgesamt 35), auf vier Seiten Konzepte und Herangehensweisen (darunter: „Looking at Contemporary Art from 1942 and onward“, „Development of the 20th Century Chinese Art“, „Socialist Modernism“), auf zwei Seiten Orte (Fuxingmen, 798, Wuhan, Caochangdi) und auf weiteren zwei Seiten Leitworte („collection“, „exhibition“, „discussion“, „research“, „publication“).

Es folgt die Besprechung der Begleittexte aus Ausstellungskatalog und Ausstellungsbroschüre, hier unterteilt nach ihren neun Sektionen mit vorab kurzem Überblick über Inhalt und Werke zu jedem der drei Stockwerke.

Erstes Stockwerk: Yan’an als Ausgangspunkt

In diesem ersten Stockwerk geht es in den Begleittexten um die offizielle Kunst unter Mao Zedong mit dem Ausgangspunkt und als Orientierung und Grundstein, den Maos „Reden in Yan’an“ für die Kunst gelegt haben. Es geht um Leitprinzipien in der Malerei, die ihren Höhepunkt in der Kulturrevolution gefunden haben. In diesem Stockwerk wurden 16 Werke präsentiert. Wie die Ausstellung, beginnt der Ausstellungskatalog mit einem Werk von Xu Bing von 2001 (1.1#1) zu den „Reden in Yan’an“. Das Werk kann als Zäsur der Jahrtausendwende verstanden werden. Darauf werden die drei ältesten Werke der Ausstellung präsentiert: von Jiang Zhaohe (1.1#2: 1949), Wu Zuoren (1.1#3: 1949) und Ai Zhongxin (1.2.#4: 1946). Das chronologisch nächste Werk stammt erst aus dem Jahr 1958 (3.9#26: Liu Kaiqu) und wird, zumindest nummerisch, als Abschluss der gesamten Ausstellung im dritten Stockwerk in Sektion neun gezeigt. Hier, im ersten Stock, bilden die Werke von Ai Zhongxin und darauffolgend von Su Tianci (1.2#5: 1960) formal einen Übergang von der ersten zur zweiten Sektion. Darauf folgen elf Werke, entstanden zwischen 1976 und 2014, von denen drei Videoarbeiten in Extraräumen präsentiert wurden (1.2#14: PSFO, 2009, 1.2#15: PSFO, 2014, und 1.2#16: Zhang Peili, 2006). Vor den Videoräumen wurden die Archivmaterialien ausgestellt.

1.1 „Starting Point: The Arrival of a New Era 起点：新时代的来临“, 3 Werke[856]

Als Ausgangspunkt, „Starting Point“, werden im Begleittext die „Reden in Yan’an“ von Mao Zedong charakterisiert, die mit Ausrufung der Volksrepublik 1949 umgesetzt wurden. Anstatt, wie später durchgesetzt, als Indoktrination der korrekten Kriterien, die die Künste zur Volksbildung zu erfüllen hatten, werden die „Reden in Yan’an“ als Ermutigung beschrieben: „[to] engage with innovative aesthetic criteria of various art forms and give full play to their subjectivity.“ Die „Reden“ werden als „orientation“ und „criteria for the artistic creations and educational endeavor […] in the new era“ bezeichnet. „[T]he *Talks* exerts profound and ongoing influence on the art development in the new China [为中华人民共和国, der Volksrepublik China], as a cornerstone literature of the birth and development of China’s contemporary art“.

[856] Ausstellungskatalog: 64–87, Begleittext: 66–67/68–69, Text: Xu Chongbao 许崇宝. S. den Hinweis zum Verständnis von *xin shidai*, „New Era“, am Anfang dieses Unterkapitels „Texte“.

Die drei Werke dieser ersten Sektion beginnen mit einer Arbeit von Xu Bing, in der er die kollektive Erinnerung von Maos „Reden“ von 1942 durch umgewandelte Schrift hinterfragt (1.1#1: 2001). Die beiden folgenden Arbeiten sind von 1949 und entsprechen den inhaltlichen und formalen Kriterien von Yan’an: Jiang Zhaohe gibt Mao Zedongs Ausspruch „From Now On, the Chinese People Have Stood Up“ vom 21.9.1949 wieder (1.1#2: 1949). Dieser stammt von der Ersten Plenarsitzung der politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes (中国人民政治协商会议第一届全体会议, 21.–30.9.1949) im Vorfeld der Gründung der Volksrepublik, in deren Zuge auch die Nationalfahne bestätigt wurde.[857] Wu Zuoren stellt die Verkündung der Befreiung Nanjings von den Guomindang durch die Kommunisten am 23.4.1949 dar (1.1#3: 1949).

Die „Reden in Yan’an“ in verschiedenen Ausgaben und Nachdrucken von 1943 bis 1981 bilden den Hauptteil des Archivmaterials, der im Ausstellungskatalog diesem Kapitel nachgestellt ist.

1.2 „Articulating and Listening 讲述与聆听“, 13 Werke[858]

Die zweite Sektion folgt laut Begleittext der Chronologie. Hier geht es um die Leitprinzipien der Kunst, die noch vor Gründung der Volksrepublik im Juli 1949 auf dem Ersten Nationalkongress für Kulturarbeiter·innen festgeschrieben wurden.[859] Sie folgen den von Mao Zedong 1942 dargelegten Kriterien für die Anwendung der Kunst und wurden auf der Konsultativkonferenz im September 1949 bestätigt. Es galt, mit der Kunst dem Volke zu dienen, „a completely new system of narrative, visual language and meaning was to be established in order to educate the population and help form a new generation of men and women“; „the visual content of all of the art created in the first thirty years of the People’s Republic of China was centred on this new national narrative, and aimed to inspire popular acceptance, approval and even a form of faith with regard to these stories around which people were to unite.“ Bald darauf beauftragte das Museum der chinesischen Revolutionsgeschichte (中国革命历史博物馆, das damals noch Museum der chinesischen Geschichte 中国历史博物馆 hieß) Künstler·innen mit thematischen Arbeiten. Im Begleittext werden wichtige Stationen bis 1960 sowie die „Zweierverbindung“ von „Revolutionärem Realismus und Revolutionärer Romantik“ von 1958 als „best artistic practice“ genannt: „Revolutionary-historical narrative as well as glowing depictions of the establishment of socialism thus became the corner-

[857] Siehe die Rede in englischer Übersetzung etwa unter: https://china.usc.edu/Mao-declares-founding-of-peoples-republic-of-china-chinese-people-have-stood-up, Stand: 1.10.2022. Ausspruch und Fahne sind bis heute nationale Symbole und prägen diese Arbeit von Jiang. Die Figuren der Bäuerin mit der Sichel und des Arbeiters in Latzhosen stehen für das Neue China.
[858] Ausstellungskatalog: 88–137, Begleittext: 90–91/92–93, Text: Li Jia 李佳.
[859] Der Nationalkongress von 1949, 中华全国文学艺术工作者代表大会, wurde 1953 umbenannt in 中国文学艺术工作者代表大会 und mit 1960 und 1979 insgesamt viermal abgehalten.

stone of the ‘red’ imagistic mode (‘红色’图式的基本样态).“ Als Höhepunkt werden die Anforderungen während der Kulturrevolution genannt, „rot, hell und strahlend“ (红光亮) und „erhaben, groß und vollkommen“ (高大全). Diese Elemente seien bis heute tief eingeprägt: „Although the pedagogic message, moral content and narrative logic of red art (红色美术), and especially the art of the Cultural Revolution, disappeared with the end of the era, its particular imagistic mode, its linguistic characteristics and its emotional power are still deeply rooted in contemporary society“. In Gegenüberstellungen würden die Charakterzüge der „Roten Kunst“ in der Gegenwartskunst als „fleeting vision or physical habit“ präsent.

Als Übergang von der ersten zur zweiten Sektion wurden zwei eher neutral erscheinende und unbeschwert wirkende Werke gehängt. Bei Ai Zhongxin (1.2#4: 1946) geht es inhaltlich um Schlittschuhfahrende und bei Su Tianci (1.2#5: 1960) um Stadtmädchen, die zur Arbeit auf das Land geschickt wurden. Beide Arbeiten sind formal in hellen Farben und schwungvollen Bewegungen der Figuren im realistischen Stil mit impressionistischem Pinselstrich gehalten.[860] Es wird keine Begründung genannt, warum diese Werke hier hängen. Darauf folgt eine Gegenüberstellung von vier revolutionären Werken und sieben nach der Öffnung, von letzteren können fünf als Aufarbeitung der „Roten Kunst“ verstanden werden. Das „Erzählen und Zuhören“ dieser Sektionsüberschrift[861] bezieht sich allem Anschein nach auf diese Gegenüberstellung. Zumindest aber beim Werk von Ma Qiusha (1.2#9: 2007) handelt es sich nicht um eine Aufarbeitung der Mao-Zeit. In ihrem Videoclip erzählt sie von Herkunft und Erziehung. Die Geschichte ihrer Generation der nach 1980 Geborenen handelt von Geburt, Geschlecht und Disziplin, die sie nur unter Schmerzen erzählen kann.

Das Archivmaterial am Ende dieses Kapitels beinhaltet insbesondere Debatten über Forderungen der Politik an die Kunst.

Zweites Stockwerk: Zwischen „Rot“ und Gegenwart

In diesem zweiten Stockwerk wird in den Begleittexten der Sektionen drei und vier auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen. Die Darstellung verfolgt in Sektion drei zunächst die Entwicklung vom Verständnis des Individuums. Dies wird beschrieben als ein Aufkeimen von „modern personal consciousness“ am Anfang des Jahrhunderts zur kollektivistischen Ideologie von „‘selfless public’ and ‘individual sacrifice for the common good’“ (“大公无私” “舍己为公”) unter Mao Zedong mit Höhepunkt

[860] Im Ausstellungskatalog wurden diese beiden Werke im Gegensatz zur Ausstellung Shen Yaoyis und Liu Yes Werken nachgestellt.
[861] Das chinesische „讲述与聆听“ kann umständlicher auch übersetzt werden mit „sich beziehen auf und respektvoll zuhören“.

der Kulturrevolution hin zum „rebuilding of the individual“ der 1980er Jahre. In Sektion vier geschieht dies mit besonderem Augenmerk auf den Personenkult. In Sektion fünf liegt das Gewicht der Reformierung der Kunst unter Mao Zedong bis in die Gegenwart auf dem Verständnis von Landschaft. Mit insgesamt 28 Werken wurden auf diesem Stockwerk die meisten Werke präsentiert. Es stammen nur drei Werke aus der Zeit vor der Öffnung (2.3#1: Chen Yifei, 1972, s. Abb. 67, 2.4#12: Jin Shangyi, 1966, Abb. 56, und 2.5#24: Wu Zuoren, 1977). Aus der Zeit nach der Öffnung folgen sechs Werke aus den 1980er Jahren, sieben Werke aus den 1990er, drei Werke aus den 2000er und neun Werke aus den 2010er Jahren.

2.3 „Portrait of an Era: From the State to the Individual 时代肖像：从国家到个人“, 12 Werke[862]

Dieses Stockwerk beginnt im Begleittext der dritten Sektion mit einem allgemeinen Überblick über den Wandel in China im 20. Jahrhundert, einem „change unseen in three thousand years“. Nach dem Aufkommen von „ideas of individuality and individual freedom“ gerieten diese alsbald „under a tide of nationalism and statism“: „The individual had to defer to the interests of the nation and the people. The birth of New China marked the realization of a collectivist society […] in which the highest form of political expression was the state.“ Als Höhepunkt wird Jiang Qings „Talks with Art Workers“ mit ihrer Modellvorstellung von 1967 zitiert.[863] Die Archetypen „romantischer, erhabener und heroischer Charakterisierung“ (浪漫的、崇高的、英雄主义的人物形象) werden „as expressions of self-awareness and the molding of the individual under the light of collectivist ideology“ angesehen. Unter diesen habe das „große Selbst“ (大我) des Staates das „kleine Selbst“ (小我) des Individuums „verdunkelt“ (遮蔽). Die 1980er werden als erneute Unabhängigkeit des Individuums beschrieben. Aber: „However, this spiritual, reflexive remodeling of the self was dealt with an enormous blow in the 1990s.“ Die 1990er gelten hier als Zeit einer weiteren Neudefinition von Staat und Individuum nach dem Tian’anmen-Massaker – ohne direkte Nennung von 1989. Die Werke dieser Zeit „may also be viewed as a spiritual portrait of social and cultural transformation. They become our entrance into history, our hold on reality.“

Diese Sektion und damit das gesamte Stockwerk beginnt mit einem Werk von Chen Yifei (2.3#1: 1972, s. Abb. 67) aus der Zeit der Kulturrevolution. Im Folgenden können drei der elf weiteren Werke dieser dritten Sektion als direkte Aufarbeitung „Roter Kunst“ eingeordnet werden, die sechs anderen als Auseinandersetzung mit dem Thema Individualität.

---

[862] Ausstellungskatalog: 138–199, Begleittext: 140–141/142–143, Text: Li Jia 李佳.
[863] S. Jiang 1968.

Das Archivmaterial am Ende des Kapitels enthält fünf Beiträge der Zeit unter Mao Zedong, politische Parolen und Essays zur künstlerischen Herangehensweise der 1950er Jahre sowie die von Jiang Qing zitierten Reden von 1967, und fünf Beiträge in Kunstzeitschriften zur Auseinandersetzung mit dem Individuum in der Kunst aus den 1980er Jahren.

2.4 „From Deification to Quotidian 从神性到日常“, 10 Werke[864]

Die vierte Sektion beginnt ebenfalls mit einem Werk der „Roten Kunst“, mit dem übermenschlich großen Porträt Mao Zedongs (2.4#12: Jin Shangyi, 1966, s. Abb. 56). Der Begleittext unter der Überschrift „Von Vergöttlichung zum Alltag“[865] beginnt mit einem Überblick über Porträtarbeiten seit der Renaissance im Westen und diesem Einfluss auf das Kaiserreich in China besonders in der Qing-Dynastie. Daraufhin wird die Umsetzung des Sozialistischen Realismus nach der Gründung der Volksrepublik beschrieben. Es geht um das Medium der Ölmalerei und den Anspruch, historische Ereignisse, Ideologien und Führungspersönlichkeiten darzustellen. Ihre Kulmination in den in der Kulturrevolution auf die Spitze getriebenen, künstlerischen Prinzipien von „rot, hell und strahlend“ und „erhaben, groß und vollkommen“ wird nun bereits zum dritten Mal erwähnt. Hervorgehoben wird der Abbruch der Glorifizierung des Personenkults besonders Mao Zedongs seit 1978: „not until […] 1978 had such fervent practice been restored to reason“.[866] Die darauf folgenden Diskussionen der 1980er Jahre werden in Beziehung gesetzt zu künstlerischem Ausdruck und politischer Realität. Dazu werden die Huangshan Konferenz 1985,[867] die „’85 New Wave“-Bewegung und die „China/Avant-Garde“-Ausstellung 1989 genannt. Diese sollten die Grundlage bereiten für Diversität, unpolitische Themen und die Aufhebung der Beschränkung durch den Realismus: „domestic environment in the background of figurative paintings began to emerge [还原, wiederherstellen]; and paintings in monumental dimensions began to portray everyday characters […] it diverts the audience’s attention from an idealized leader to an ordinary person.“

---

[864] Ausstellungskatalog: 200–251, Begleittext: 202–203/204–205, Text: Miao Zijin 缪子衿.

[865] Die direkte Übersetzung aus dem Chinesischen lautet etwa „Von Göttlichkeit zur Normalität“. Im Chinesischen wird Mao Zedong, der hier eindeutig gemeint ist, als „Göttlichkeit“ (神性) bezeichnet, in der englischen Übersetzung mit „deification“, also Vergöttlichung oder Vergötterung, dem Akt der Emporhebung. Das englische „deification“ wird in Bezug auf Mao Zedong gelegentlich auf den Mao-Kult Anfang der 1990er Jahre angewendet, vgl. Barmé 1996: 40 und Landsberger 2002.

[866] Gemeint ist die 3. Plenartagung des 11. Zentralkomitees der KP China mit dem Vorschlag von Hua Guofeng 华国锋 (1921–2008), Vorsitzender des Zentralkomitees der KPCh von 1976 bis 1981 in Mao Zedongs Nachfolge.

[867] Vgl. für die beiden Huangshan Konferenzen (黄山会议, 1985 und 1988) Köppel-Yang 2010: 49 neben den Stichworten zur ersten Konferenz 1985 im Ausstellungskatalog: 202/205 aus Gao 1991: 61–67.

Nach Jin Shangyis Vergöttlichung von Mao Zedong auf gut zweieinhalb Metern Höhe, können zwei der neun folgenden Werke in dieser Sektion einer Aufarbeitung der „Roten Kunst“ zugeschrieben werden. Zum einen gilt dies für Luo Zhonglis Bäuerin mit ihren Seidenraupen (2.4#20: 1982, s. Abb. 63), das in der Ausstellung nur als Replikat gehängt wurde. Zum anderen kann Liu Xinyis Arbeit (2.4#15: 2013, Abb. 55) mit den sich bewegenden Armen von Winkekatzen als kollektives Porträt in dieser Sektion eingeordnet werden, genauso gut aber auch in der vorherigen Sektion zu Staat und Individuum. Vermehrt geht es aber um den jeweiligen Alltag, von Zhao Bandis Mädchen mit Lippenstift (2.4#13: 1987, Abb. 57) bis Hu Xiangqians Videoarbeit (2.4#19: 2012, Abb. 62), einer satirischen Auseinandersetzung mit der Kunstwelt. Eine Arbeit hat zudem einen christlichen Ausgangspunkt (2.4#16: Wang Yuyang, 2012, Abb. 59). Siehe für die zehn Werke dieser Sektion die Einzelbetrachtungen im Folgenden unter dem Unterpunkt „Werke“.

Das im Anschluss an diese Sektion im Ausstellungskatalog präsentierte Archivmaterial umfasst Artikel zu ästhetischen Trends von 1954 bis 1990 in Kunstzeitschriften und Zeitungen sowie zwei Romantitel des Schriftstellers Wang Shuo 王朔 (*1958).

2.5 „China Landscape 中国风景“, 6 Werke[868]

Im Begleittext von Sektion fünf wird die Bedeutung von *fengjing*, Landschaft, in „natural landscape“ (自然风景) und „cultural scenery” (人文风景)[869] unterteilt. Es wird erneut beschrieben, wie jegliche Kunst und entsprechend auch Landschaftsdarstellungen der Doktrin des Sozialistischen Realismus der Revolution und ihrer Führung unterlagen. Darauf, wie individuelle Figuren in den 1980ern figurativ, abstrakt sowie konzeptuell in den Landschaften auftraten. Auf die Aufarbeitung mit dem Westen der 1980er folgte die Emanzipation, und in den 1990er und den frühen 2000er Jahren seien „cultural traditions, historical evidence and personal experience“ in die Landschaften eingeflossen. Nach 2009 rücke die jüngere Generation von Landschaft als „metaphysical aesthetic subject“ ab, stattdessen werden Alltag und Landschaft als untrennbar beschrieben.

Die fünfte Sektion trägt den titelgebenden Namen der Ausstellung und beginnt mit dem titelgebenden Werk, das, auf Englisch mit „China Scenery“ übersetzt (2.5#23: Zhou Chunya, 1993, s. Abb. 68), allerdings im Ausstellungskatalog an die dritte Position dieser Sektion verlegt wurde. In der Ausstellung folgt auf Zhou Chunyas Landschaft eine Arbeit von Wu Zuoren (2.5#24: 1977),[870] der dritten und letzten Arbeit in

[868] Ausstellungskatalog: 266–301, Begleittext: 268/270–271, Text: Xu Chongbao 许崇宝.
[869] Vgl. für 人文, humanistisch, die kurze Übersetzungsnotiz zu Beginn dieses Unterkapitels „Texte“.
[870] Im Ausstellungskatalog an erster Position von Sektion fünf.

diesem Stockwerk, die vor 1978 entstanden ist. Die insgesamt sechs Arbeiten bestehen aus zwei Videoarbeiten und vier Werken in Öl auf Leinwand, zwei davon sind abstrakt.

Die abschließenden Seiten Archivmaterial beziehen sich insbesondere auf Veränderungen in der Kulturlandschaft zwischen 1950 und 1965 sowie 1985 und 1987.

Drittes Stockwerk: Form und Inhalt

In diesem Stockwerk wird in den Begleittexten in allen vier Sektionen weiterhin auf die Entwicklung im gesamten 20. Jahrhundert zurückgegriffen. Dabei geht es um die Formensprache von Malerei, Konzeptkunst sowie Skulpturen und Installationen, um Abstraktionen und Mediennutzung. Inhaltlich geht es um die Auseinandersetzung mit dem Erbe, sowohl auf formaler als auch historischer Ebene. In diesem dritten und letzten Stockwerk wurden insgesamt 26 Werke präsentiert. Die Ausstellung endet mit einem Werk von 1958 (3.9#26: Liu Kaiqu). Ansonsten stammt keines der Werke aus der Zeit vor der Öffnung. Das älteste Werk danach ist von 1979 (3.7#9: Wu Guanzhong). Vier Werke stammen aus den 1980er Jahren, sechs jeweils aus den 1990er und 2000er und acht Werke aus den 2010er Jahren.

Im Ausstellungskatalog sind die Sektionen 3.6, „From Forms to Attitudes“, und 3.7, „Between the Tradition and Modernity“, in umgekehrter Reihenfolge aufgenommen. In der Ausstellung sind die einzelnen Werke in diesem Stockwerk stringent durchnummeriert, teilweise aber in unterschiedlichen Sektionen gehängt. Die Aufnahme hier folgt der Reihenfolge in Ausstellung und Broschüre.

3.6 „From Forms to Attitudes 从形式到态度“, 7 Werke[871]

Im sechsten Begleittext wird der Austausch über die Sprache der Malerei zwischen Künstler·innen und Öffentlichkeit für die Republikzeit (1912–1949) und dann wieder für die 1980er aufgezeigt. Damit wird indirekt gesagt, dass ein Dialog in der Zeit dazwischen schwer möglich war. Allerdings werden Wu Dayu (3.6#1: 1980) und der Kunstkritiker Li Xianting 栗宪庭 als Beispiele erwähnt, denen offizielle Mitgliedschaften entzogen wurden: Wu Dayu wegen seiner impressionistischen Malerei in den 1950ern das Dekanat an der Kunstschule in Hangzhou und Li Xianting die Mitgliedschaft der chinesischen Künstler·innenvereinigung, weil er 1983 Artikel über abstrakte Kunst veröffentlicht hatte.[872] Das erneute Experimentieren mit Formen und Medien und ihr Erkunden in Ausstellungen seit den 1980er Jahren wird für die Zeit ab 2000 für abstrakte

[871] Ausstellungskatalog: 346–385, Begleittext: 348/350–351, Text: Miao Zijin 缪子衿.
[872] Vgl. zu Li Xianting Gao 2011: 377, Fußnote 24.

Malerei vermehrt als „materialized conception“ beschrieben. Auch auf der Leinwand gibt es also eine Tendenz hin zur Dreidimensionalität, etwa in geschichtetem Farbauftrag und/oder in maschineller Anfertigung.

Alle hier ausgestellten sieben Werke können als abstrakt bezeichnet werden, davon ist eine Arbeit eine konzeptuelle Installation (3.6#17: Ma Qiusha, 2016) und eine weitere (3.6#3: Liu Wei, 2007) beschäftigt sich eindeutig, mehrere andere konzeptuell mit dem Thema Urbanisierung und Alltag.

Auf den diese Sektion abschließenden Archivmaterialien geht es zum Großteil um theoretische Artikel der abstrakten Malerei in den 1980er Jahren. Um die Republikzeit geht es in diesen Materialien nicht, aber einer der besprochenen Artikel von Li Xianting von 1983 ist abgebildet.

3.7 „Between the Tradition and the Modernity 传统与现代之间“, 8 Werke[873]

„Modernity“ als „*xiandai* 现代“ entstamme dem Begleittext nach nicht, wie häufig missverstanden, dem diametralen Gegensatz zu Tradition, wenn auch beide ihr eigenes, in sich konsistentes System aufwiesen. *Xiandai* werde seit Lu Xun als Lehnwort von Gegenwart bezeichnet, von *xianzai de shidai* 现在的时代, „the present era“. Nach der Parteigründung 1921 sei die Moderne von den *zuoyi* 左翼, dem linken Flügel der Literatur- und Kunstbewegung,[874] als „Momentum“ beurteilt worden. Es sei ihnen fortan um „purpose of art“ und „whom art shall serve“ gegangen, einhergehend mit der Wertschätzung von Selbstdisziplin. So progressiv dies damals gewesen sei, sei es in den 1980ern ebenfalls als Tradition verstanden und erneut hinterfragt worden – hier beschrieben als „more rich and colourful“ nun im Zuge von persönlicher Erfahrung in Verbindung mit historischem Kontext. In Sektion 2.5 werden diese noch als Merkmale der 1990er beschrieben, hier ist vermutlich der Beginn der Beschäftigung mit diesen Themen in den 1980ern nach der Öffnung gemeint.[875]

Die Reihenfolgen der Werkpräsentation in Ausstellung und Ausstellungskatalog weichen besonders in dieser Sektion deutlich voneinander ab (vgl. zur visualisierten Nachvollziehbarkeit die Abbildungen im Werksverzeichnis, Anhang 9). Zum Beispiel beginnt der Ausstellungskatalog in Sektion 3.7 mit der Landschaftsarbeit von Wu Guanzhong (3.7#9: 1979). Das in der Ausstellung numerisch erste Werk von Sektion 3.7 ist eine abstrakte Installation (3.7#4: Gao Weigang, 2012), die im Katalog an fünfter Position dieser Sektion platziert ist, in der Ausstellung allerdings in Sektion 3.6. Der

[873] Ausstellungskatalog: 302–345, Begleittext: 304–305/306–307, Text: Xu Chongbao 许崇宝.
[874] Vgl. für die sogenannte linksgerichtete Kunstszene 左翼美术 Lü 2007: 288ff.
[875] Vgl. zum Umgang mit Tradition in der chinesischen Gegenwartskunst den Vortrag von Wu Hung in Wu 2012b, in dem er drei Strategien des künstlerischen Aushandelns herausarbeitet: „distilling materiality“, „translating visuality“ und „refiguration“.

Begleittext wiederum war in der Ausstellung weit nach den ersten Werken an der Wand hinter der Installation von Chen Zhen (3.7#12: 1998) zu finden. Dieses Werk fällt auf den ersten Blick auch inhaltlich mit seinem metallenen Bettgestell und einer mit Trommelhaut bespannten Matratze im Vordergrund und dahinter aufgestellten Klangkörpern auf. Es handelt sich um traditionell wirkende Elemente, präsentiert in dunkler Beleuchtung, die in dieser Ausstellung nur deshalb nicht aus dem Kontext gefallen erschienen, weil die Arbeit unter dem an der Wand angebrachten Titel dieser Sektion von „Tradition“ aufgestellt war.

Die Archivalien im Ausstellungskatalog am Ende dieser Sektion beinhalten Essays und Zeitschriftenartikel insbesondere aus der Mitte der 1980er Jahre sowie zwei Beiträge von 1955 und einen von 1929, die sich mit dem Erbe der Tradition, vor allem aber mit seiner Überwindung auseinandersetzen und für Erneuerungen aussprechen.

3.8 „The Turning Point of Conceptual Art 观念的拐点“, 3 Werke[876]

Mit diesem Titel des Begleittextes von Sektion acht sei die Öffnung Chinas als „decisive moment – a turning point“ gemeint, wonach Kunst „increasingly diversified“.[877] In der Logik dieses Textes folgt auf den „Wendepunkt“ der Einführung des westlichen traditionellen Realismus Anfang des 20. Jahrhunderts der „Ausgangspunkt“ der „Roten Kunst“ mit Yan’an. Dieser kulminiere in den „Revolutionary Realist principle of ‘red, bright and shining’“.[878] Als neuerlicher Wendepunkt gilt der Beginn der chinesischen Gegenwartskunst, *Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术, deren Beginn von der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung mit 1979 festgelegt wurde. Tatsächlich bewegt sich die gesamte Ausstellung um diesen Zeitraum als Zentrum. Malerei sei bis zur Öffnung Chinas und darüber hinaus für die damals aktive Künstler·innengeneration das wichtigste Medium gewesen, „laden with political ideals and historical burden“. Deshalb sei es auch das Medium, von dem die Debatten ausgegangen und welches selbst zum Subjekt der Auseinandersetzungen geworden sei. Entsprechend sei Malerei zur konzeptuellen Malerei (观念绘画) und mit den noch neuen Medien kombiniert worden, mit Fotografie, Video, Performance und Installation. Vom vorherigen Malen nach der Realität sei die Malerei zu einem Endpunkt gelangt. Gefolgt sei das Experi-

[876] Ausstellungskatalog: 386–407, Begleittext: 388–389/390–391, Text: Chelsea Qianxi Liu 刘倩兮.

[877] Interessant ist der Unterschied zwischen chinesischem Original und englischer Übersetzung des Sektionstitels. Im chinesischen Originaltitel wird das Wort Kunst von „conceptual art“ nicht erwähnt (in dieser Publikation wird durchweg die weiter gefasste Bezeichnung *guannian yishu* 观念艺术, laut Gao Minglu eher: Ideenkunst, statt des engeren *gainian yishu* 概念艺术, Konzeptkunst, verwendet, vgl. Gao 1999: 127), weshalb der Titel ohne diese Referenz auch als „Wendepunkt der Ideen“ (*guannian* 观念, Gedanke, Vorstellung, Idee) gelesen werden kann und damit sowohl die politische Wende als auch die zur Konzeptkunst meint.

[878] Hier erfolgt die fünfte und letzte Erwähnung von „rot, hell und strahlend“ (红光亮) in diesem Katalog.

mentieren mit anderen Medien, bevor die Künstler·innen schließlich dazu übergingen, die neuen Medien selbst als primäre Kunstform zu nutzen.

Diese Sektion acht besteht aus drei Werken zwischen Ende der 1980er und Mitte der 1990er Jahre, aus zwei fotorealistisch gemalten Ölbildern und einer Performanceinstallation. Als einziges Werk dieses gesamten Stockwerks, dass sich direkt mit der „Roten Kunst“ auseinandersetzt, könnte Zhang Peilis Handschuh (3.8#16: 1987, s. Abb. 75) eingeordnet werden.

Das Archivmaterial beschäftigt sich mit Artikeln und Ausstellungsbesprechungen von 1985 bis 1989 der „’85 New Wave“-Bewegung.

3.9 „Figure and Form 造像与造形“, 8 Werke[879]

In der neunten Sektion geht es um Skulpturen und Installationen. Im Begleittext wird erneut in vor und nach der Öffnung unterteilt. Darüber hinaus habe die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der ersten Welle des Realismus aus dem Westen begonnen und die zweite Hälfte ab den 1950ern mit dem Sozialistischen Realismus – beide ins Land gebracht durch Student·innen, die in der ersten Phase vor allem in Frankreich und in der zweiten in der Sowjetunion studiert hatten. Die Zeit direkt nach der Kulturrevolution wird beschrieben als „conceptual and critically-aware, yet strongly fantastical“, mit „personal formal languages, abstract form, local styles, and an interest in materials“. Besondere Hervorhebung erhalten die „’85 New Wave“-Bewegung und die Debatten, die sich darum anschlossen und den Weg für Installationen, Konzeptkunst, avantgardistische und experimentelle Wege eröffneten. Für heute gelte: „The presumed differences between ‘figurative’ and ‘formal’ sculpture are now less important“.

Die Ausstellung wird abgeschlossen mit Bronzereliefs von Liu Kaiqu (3.9#26: 1958), die er mit etlichen seiner Kollegen vom Denkmal „Monument to the People’s Heroes“ am Tian’anmenplatz produziert hatte.[880] Im Ausstellungskatalog steht diese Arbeit am Anfang von Sektion neun, in der Ausstellung wenngleich mit abschließender Nummer zwischen dem zweiten und dritten Drittel (zwischen 3.6#17: Ma Qiusha, 2016, s. Abb. 76, und 3.9#25: Sui Jianguo, 1993). Neben Liu Kaiqus Arbeit von 1958 und Sui

[879] Ausstellungskatalog: 408–445, Begleittext: 410/412–413, Text: Li Jia 李佳.

[880] Diese Art von Bronzereliefs wird heute häufig als öffentliche Kunst in Parks und auf anderen Freiflächen, in Fußgängerzonen und vor Shoppingmalls präsentiert, vermehrt in Form von Statuen und meist mit traditionellen Alltagsszenen. Menschen beim Majiang-Spiel, mit Rikschas oder ähnliches haben die heroischen Revolutionsszenen der Mao-Zeit abgelöst – sind aber im selben Stil des Sozialistischen Realismus. Was damals als Modernisierung chinesischer Skulpturen galt, ist heute im Mainstream angekommen. Dazu gehört auch die Erwähnung der kollektiven Arbeit „Rent Collection Courtyard 收租院”, von erstmals 1965, vgl. Erickson 2010 und Wu und Wang 2010: 368–378, sowohl im Archivmaterial als auch im Begleittext von Sektion neun: „During the Cultural Revolution, when the codified ‘leader hero’ sculptures became a universal pursuit throughout China, works such as *Rent Collection Courtyard*, depicting the struggling masses in a Realist style, were also created.“

Jianguos von 1993 sind die weiteren sechs Arbeiten zwischen 2008 und 2014 entstanden. Damit werden die Besucher·innen nicht mit „Roter Kunst“, sondern mit einem aktuellen Eindruck zu Ausstellungsende entlassen.

Das Archivmaterial in Sektion neun enthält Artikel und Ausstellungspublikationen sowie -bilder von Skulpturen hauptsächlich von 1954 bis 1965.

Zeitleiste und Archivmaterial

Abb. 46: Bildschirmfotos als Beispiele für Zeitleiste und Archivmaterial; diese dienen dem optischen Eindruck, s. zum Lesen das separate, nicht von der Prüfungskommission angenommene PDF auf dem USB-Stick unter Nummer 5.
(Links) Zeitleiste, sechs Seiten von insgesamt zwölf, (rechts) Archivmaterial von Sektion sieben. Quelle: PDF des Ausstellungskatalogs: 256–261/340–345.

Während das Vorwort von Chen Dongsheng und die Begleittexte zu jeder Sektion im Ausstellungskatalog in sattem Gelb auf Rot gedruckt sind und das Interview von Tang Xin in Schwarz auf Hellgelb, erscheint der Hauptteil entweder in Schwarz oder in Rot auf weißem Papier.[881] Dadurch sind bereits im Buchschnitt die einzelnen Kapitel zu erkennen. Zeitleiste und Archivmaterial bilden dabei eine Zwischenebene, beim Archivmaterial zu Ende jeder Sektion und bei der Zeitleiste zwischen Sektion vier und fünf. In Zeitleiste und Archivmaterial sind Faksimiles von Fotos, Werken, Zeitschriftenartikeln und Buchtiteln abgebildet, in der Regel im Kleinformat, weshalb bei Textpassagen meist nur die Überschriften lesbar sind. Bei den besonders in der Zeitleiste abgebildeten Fotos mag es sich aus den frühen Jahren um Schwarzweißfotos handeln, aber die dort aufgenommenen Werkbilder und im Archivmaterial vor allem die Abbil-

[881] Von den Begleittexten zu den einzelnen Werken sind alle drei von Sektion eins in Rot auf Weiß sowie daraufhin jeweils die ersten beiden Texte zu den Werken jeder Sektion in Rot auf Weiß und alle folgenden in Schwarz auf Weiß gedruckt. Es sind also 19 Werkbegleittexte in Rot auf Weiß und 45 in Schwarz auf Weiß, wobei mehrfache Werke einer/s Künstlers/in teilweise unter dem jeweiligen Namen zusammengefasst sind. Es handelt sich bei denen in Rot auf Weiß nicht notwendigerweise um solche der „Roten Kunst“ oder der Aufarbeitung dieser, sondern um ihre Positionierung im Katalog.

dungen der Kunstzeitschriften sind im Original in Farbe. Hier sind sie in Rot und Rottönen auf Hellgelb wiedergegeben (s. Abb. 46).

Zeitleiste: „A Record of Literature and Arts Event 文艺大事记“, 1942–2014[882]

Dieses Material ist ausschließlich im Ausstellungskatalog und dort zwischen der vierten und fünften Sektion aufgenommen. Es handelt sich um eine Zeitleiste vornehmlich die Kunst betreffender politischer Ereignisse. Jedes der 41 Ereignisse ist mit kurzen Textangaben umrissen sowie mit Archivmaterial damaliger Fotos, mit Werken, Publikationen, Zeitschriften- und Zeitungstiteln oder Postern bebildert. Im Gegensatz zu den sonstigen Archivmaterialien sind hier keine Quellen angegeben. Die Liste beginnt mit Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ im Mai 1942. Bis Anfang der 1990er Jahre geht es relativ ausführlich weiter, nach 1992 folgen noch zwei Ereignisse von 1996. Bei diesen kulturpolitischen Ereignissen handelt es sich um Leitlinien und Implementierungen von Parteiprogrammen, um Kulturkongresse, -konferenzen, -foren und -debatten, teilweise in Form von Berichten oder Meinungen sowie als Leitartikel oder Mitteilungen. Es handelt sich außerdem neben Gedenkpublikationen und der Einführung von Slogans um Reformprogramme, Standarisierungen und Instruktionen unter anderem von Plenarsitzungen und Nationalkongressen. Interessant ist darüber hinaus, was auch hier nur angedeutet wird, etwa für 1971 die nicht direkt die Kultur betreffende Aufnahme des Ereignisses „In September 1971, the 913 scandal ‘九一三事件’“, für den Absturz des Flugzeuges von Lin Biao. Zahlreiche der Ereignisse benennen Mao Zedong, einige auch Zhou Enlai, Zhou Yang und Lu Dingyi sowie 1996 Jiang Zemin. Daraufhin endet die Liste mit Xi Jinpings „Rede“ über Kunst, die er auf dem Forum für Kulturarbeit im Oktober 2014 gehalten hat.[883]

Der Bogen von Mao zu Xi wird nur hier in dieser Deutlichkeit als Anfangs- und Endpunkt gespannt. Aus diesem Grund soll er exemplarisch für die Zeitleiste und dadurch aufgeladen für die gesamte Ausstellung hervorgehoben werden. Xi Jinping referiert in seiner „Rede“ offensichtlich die von Mao Zedong. Mao beginnt historisch mit der Bewegung des Vierten Mai, Xi mit der 5 000 Jahre alten Tradition Chinas. Beide „Reden“ sind ihrer Zeit angepasst. Während es bei Mao noch um die „revolutionäre Tätigkeit“ ging, geht es bei Xi um die „sozialistische“. Beide beziehen das künstlerische

[882] Ausstellungskatalog: 252–265, Zusammenstellung: o. A.

[883] S. McDougall 1980 für Mao Zedongs „Reden“ und Xi 2015 [2014]. Die beiden Angaben im Ausstellungskatalog zu den „Reden“ von Mao Zedong und Xi Jinping lauten: „1942 年 5 月 毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》。“, „In May 1942, Mao Zedong delivered the speech *Talks at the Yan’an Forum on Literature and Art*.“, und „2014 年 10 月 15 日 习近平主持召开文艺工作座谈会并发表《在文艺工作座谈会上的讲话》。“, „On October 15 [2014], Xi Jinping hosted the forum for cultural workers and published *Speech at the Forum for Literature and Art*.“, Ausstellungskatalog: 254, 264. Die beiden Abbildungen dazu sind zunächst ein Titelblatt der „Reden in Yan’an“ und abschließend die Titelseite der Tageszeitung *Renmin ribao* vom 15.10.2014.

Erbe früherer Generationen mit ein. Während Xi dabei auf die globale Entwicklung eingeht, polemisieren beide ähnlich, wie dieses Erbe nicht blindlings in die jeweilige Zeit zu überführen sei. Beide unterstreichen, Kunst solle für die Massen popularisiert werden und gleichzeitig das Niveau der Massen und das eigene heben. Beide tragen fünf Punkte vor, in denen es sowohl um die Adressat·innen der Kunstproduktion als auch um die korrekte Ausrichtung geht: um die der Partei. „Für das Volk“ (为人民) lautet der Grundsatz beider, den die Kulturarbeiter·innen in Produktion und Kritik zu bedenken haben. Xi stellt sich dafür in eine Linie mit Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Zemin und Hu Jintao. Neben seinem „chinesischen Traum“ (中国梦) spricht er vom „chinesischen Geist“ (中国精神) und von der „nationalen Gestalt“ (国家形象). So wie Mao die Einheit von Kunst und Politik, von Form und Inhalt als Unterordnung der Kunst unter die Politik hervorhebt, unterstreicht Xi die zu befolgenden Regeln (规律) zur Stärkung der Parteiführung. Die ab 1960 für die Kunst geltende „Verbindung von Revolutionärem Realismus und Revolutionärer Romantik“ (革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合) wird von Xi Jinping aufgegriffen als „Realistischer Geist und Romantische Gefühle“ (现实主义精神和浪漫主义情怀). 2014 werden die Kunstarbeitenden also erneut auf „Rote“ Linie gebracht, und auch bis 2019 scheint dem nichts Wesentliches hinzuzufügen zu sein. Zwischenzeitlich sah dies allerdings noch anders aus, wie im Folgenden mit dem Archivmaterial besonders aus den 1980er Jahren demonstriert.

Archivmaterial: „Documents 展览研究资料“[884]

Bei dem zwischen den Werken im ersten Stockwerk der Ausstellung in Vitrinen präsentierten Archivmaterial[885] handelt es sich zum Großteil einerseits um offizielle Leitprinzipien für die Kunst, um Material zu Nationalausstellungen, Gedenkfeiern und Symposien der 1950er Jahre. Andererseits werden theoretische Abhandlungen und Debattenbeiträge von Kritikern und gelegentlich Künstlern, alle männlich, insbesondere der 1980er präsentiert.[886] Darunter finden sich vereinzelte Ausstellungsbespre-

[884] Die folgende Zusammenstellung wird von Taikang als „Forschungsmaterial der Ausstellung 展览研究资料“, im Englischen nur als „Documents“ bezeichnet. Wie Taikang die eigene Sammlung an Materialien archiviert hat, ist nicht erfasst, da aber davon ausgegangen wird, dass dies in der einen oder anderen Form geschah, wird das Material hier als „Archivmaterial“ verstanden. Gesamtes Archivmaterial im Ausstellungskatalog: 82–87, 132–137, 196–199, 246–251, 296–301, 340–345, 380–385, 404–407, 442–445, Zusammenstellung: o. A.

[885] Vgl. für die Positionierung des Archivmaterials die Abbildung für das erste Stockwerk in Anhang 9 sowie das Foto beim Ausstellungsbesuch in Abb. 45.

[886] Von den insgesamt 93 Archivalien ist die Mehrzahl mit 42 aus den 1980er Jahren, einschließlich vier von 1979, und mit 29 aus den 1950er Jahren beziehungsweise insgesamt 37 aus der Zeit der „siebzehn Jahre“ (1949–1965). Die der 1980er werden zum Ende der Sektionen deutlich mehr, die der 1950er sind besonders an den Anfang und erneut ans Ende platziert. Von 1929 und 1990 ist je eine, aus den 1940ern sind drei, aus den 1960ern acht und aus der Zeit der Kulturrevolution neun.

chungen. Zahlreiche der Beiträge stammen aus den Kunstzeitschriften *Meishu* 美术[887] und *Zhongguo meishu bao* 中国美术报[888] und sind häufig bebildert. Bei beiden Zeitschriften handelt es sich um staatliche Organe, die in den 1980er Jahren aber sehr frei agieren konnten und debattenprägend waren. Im Ausstellungskatalog dienen diese Materialien als Abstandhalter und umfassen insgesamt 48 Seiten, in sechs der Sektionen auf jeweils sechs Seiten und in den Sektionen 2.3, 3.8 und 3.9 auf je vier Seiten. Außer in Sektion 3.8 sind auf den ersten Doppelseiten politisch aufgeladene Schlagzeilen oder Versatzstücke aus den Überschriften der darauf in Faksimiles abgebildeten Materialien zusammengestellt, die sich thematisch auf die einzelnen Sektionen beziehen. Diese werden hier allgemein als Schlagzeilen bezeichnet. In den meisten Fällen folgt auf die Doppelseite der Schlagzeile eine Doppelseite mit ein bis zwei Abbildungen im Vollformat und darauf eine Doppelseite mit den Quellenangaben und kleinen Abbildungen (s. Abb. 46, rechts), im Schnitt handelt es sich um gut zehn Faksimiles. Im Folgenden sind je Sektion zunächst die Schlagzeilen wiedergegeben, der besseren Übersicht halber in Spiegelstrichen und je nach Vorkommen in Kurz- oder Langzeichen. Die Schlagzeilen sind im Katalog grafisch angeordnet und wurden von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Eine hinten angestellte Nummerierung in Klammern erfolgt bei denjenigen, auf die im Anschluss erneut verwiesen ist. Danach werden die weiteren Materialien vorgestellt und Bezüge zu Ausstellungswerken der einzelnen Sektionen aufgegriffen. Die englischen Angaben sind, obwohl nicht immer konsistent, großteils von den Quellen aus dem Katalog übernommen.

---

[887] Erstmals wurde die Zeitschrift 1950 als *Renmin meishu* 人民美术 (People’s Art) alle zwei Monate herausgegeben, nach sechs Ausgaben eingestellt und 1954 monatlich neu aufgelegt, ab 1955 als *Meishu* 美术 (zumeist übersetzt mit Fine Arts, heute offiziell: Art Magazine), herausgegeben von der chinesischen Künstler·innenvereinigung (CAA), zwischen 1961 und 1979 wiederum alle zwei Monate. *Meishu* gilt bis heute als Zeitschrift des Mainstreams, aber auch sie schloss sich 1985 bis Ende der 1980er Jahre den Bemühungen um offen geführte Debatten neu entstehender Zeitschriften an, in dem sie mehrere Mitglieder der „’85 New Wave“-Bewegung als Redakteure, in der Regel männlich, aufnahm; vgl. Wu 2014: 58.

[888] Der englische Titel der Zeitschrift lautet „Fine Arts in China“ und wird hier so verwendet. In der Übersetzung im Ausstellungskatalog ist er mit „Fine Arts of China“ wiedergegeben. Es handelt sich um eine einflussreiche, zwischen 1985 und 1989 wöchentlich erscheinende, vierseitige Kunstzeitung, die von einer Rechercheabteilung des Kulturministeriums publiziert wurde, also offiziell war. Dennoch war dies die Zeit, in der lebhafte Debatten über aktuelle Trends, Ausstellungen und theoretische Fragestellungen mit einem hohen Grad an Autonomie geführt werden konnten. Die wechselnde Herausgeberschaft bestand aus einer neuen Generation von Kunstkritikern, in der Regel männlich, wie Gao Minglu 高名潞 und Li Xianting 栗宪庭 (beide *1949), die es sich zur Aufgabe machten, zeitgenössische experimentelle Kunst zu fördern, landesweit Netzwerke aufzubauen und sich aktiv in das Geschehen einzumischen. Ihre Leitartikel über aufstrebende Künstler·innen prägten die 85er-Bewegung und führten schließlich zur Ausstellung „China/Avant-Garde“ 1989, vgl. Köppel-Yang 2010: 47f, Wu 2014: 58f. Die offizielle Einstellung der Zeitschrift Ende 1989 wird in der Regel nicht begründet, aber es liegt nahe, dass Artikel über die Beteiligung der Kunstwelt an der Student·innenbewegung dazu führten. Seit 2016 wird eine gleichnamige Zeitschrift (englischer Titel: Art News of China) vom Ministerium für Kultur und Tourismus (文化和旅游部) herausgegeben.

In **Sektion 1.1, „Starting Point: The Arrival of a New Era 起点：新时代的来临“**, finden sich zunächst auf der ersten Doppelseite die Schlagzeilen:[889]

- viermal: „在延安文艺座谈会上的讲话“, „Reden in Yan’an“, verschiedene Titel, o. A.; (1)
- „人民美術“, das Logo der Zeitschrift *Renmin meishu* 人民美术 von 1950; (2)
- „毛泽东“, eine kalligrafische Unterschrift von Mao Zedong; (3)
- „百花齊放 推陳出新“, „Let one hundred flowers blossom, and weed through the old to bring forth the new“, eine Kalligrafie von Mao Zedong von 1951. (4)

Darauf folgt zunächst eine Zusammenstellung der Titelbilder von 42 verschiedenen Ausgaben der „Reden in Yan’an“, o. J., von denen vier in den Schlagzeilen (1) aufgenommen sind. Anschließend ist das Editorial zur Erstausgabe der Zeitschrift *Renmin meishu* von 1950 abgedruckt, mit dem Titel: „Strive to Represent the New China 為表現新中國而努力“.[890] Dort wird den Forderungen der ersten Konsultativkonferenz von 1949 gemäß den „Reden in Yan’an“ nach Verstärkung der politischen Propaganda entsprochen, neue Bilder für den Aufbau des Neuen China zu produzieren, also die Massen anzusprechen und dem Realismus in allen Medien zu folgen. Dieses Programm lösen Jiang Zhaohe mit seinem in der Ausstellung in dieser Sektion präsentierten Werk „From Now On, the Chinese People Have Stood Up“ (1.1#2: 1949) und Wu Zuoren mit „Liberation of Nanjing“ (1.1#3: 1949) ein. Das erste Werk dieser Sektion, Xu Bings „Quotation of Chairman Mao“ (1.1#1: 2001), steht dazu mit seiner zeitgenössischen Interpretation im Kontrast. Den Forderungen der Unterordnung der Kunst unter die Politik wird zur Zeit der Neugründung der Volksrepublik 1949 überwiegend mit Enthusiasmus begegnet. Doch die „Reden“ wirken bis in Xus Gegenwart 2001.

Auf der nächsten Doppelseite folgen links die Quellenangaben und rechts weitere 14 Abbildungen. Darunter befindet sich die Titelseite des zuvor abgedruckten Leitartikels von *Renmin meishu* mit deren Logo, Schlagzeile (2), sowie erneut Maos Kalligrafie „Lasst hundert Blumen blühen“ von 1951, Schlagzeile (4). Die größte Anzahl nehmen zehn verschiedene Titel der „Reden in Yan’an“ ein: eine Erstausgabe von 1943, zwei Ausgaben bis Mitte der 1960er Jahre, sechs, und damit die meisten, während der Kulturrevolution inklusive einem Nachdruck in der Tageszeitung *Renmin ribao* 人民日报 (People’s Daily) vom 2.7.1966 sowie einem Titel von 1981. Darunter befinden sich auf sechs Titelblättern Maos kalligrafische Signatur, (3), von 1963 bis 1967 und in einer Neuauflage von 1981. Dazu kommen ein weiteres Titelblatt des Parteiorgans *Renmin ribao* vom 23.5.1962 mit der Überschrift „Serve the Great Masses 为最广大人民群众

[889] Archivmaterial in Sektion 1.1 im Ausstellungskatalog: 82–87.
[890] Vgl. Du 2017.

服务“ im Andenken an die „Reden“ und schließlich die Ankündigung der Propagandaabteilung der KPCh: „Decision on Implementing the Party’s Policies on Literature and Art 关于执行党的文艺政策的决定“, in: Liberation Daily 解放日报, vom 8.11.1943. Der Ausgangspunkt mit der Ankunft eines neuen Zeitalters ist mit Yan’an auch hier eindeutig gesetzt, wenngleich mit Blick auf die Gegenwart in den Werken durch Xu Bings Arbeit wohlmöglich etwas weniger euphorisch als noch im Begleittext.

Sektion 1.2, „Articulating and Listening 讲述与聆听“, Schlagzeilen:[891]

– „文艺战线上的一场大辩论“, „A Great Debate on the Cultural Frontline“, Zhou Yang 周扬 et al. (Hgg.), Writer’s Publication 作家出版社 1958; (1)
– „美術展覽會“, Kunstausstellung, gemeint ist die Ausstellung anlässlich des 30. Jahrestages der Gründung der Volksbefreiungsarmee am 1.8.1957; (2)
– „文艺为人民服务，为社会主义服务“, „Literature and art serve the people and the great cause of socialism“, in: *Renmin ribao*, 26.7.1980; (3)
– „美術作品選集“, ausgewählte Kunstwerke, Publikation anlässlich der Ausstellung während des Ersten Nationalkongresses für Kulturarbeiter·innen 1949, publiziert 1950;
– „中國文學藝術工作者第二次代表大會資料“, „Documents of the 2nd China Federation of Literary and Art Congress“, 1953;
– „文艺晚会“, „Literary and Art Congress“, 1979.

Der folgende, ganzseitig abgedruckte Leitartikel (社论) der *Renmin ribao* von 1980, „Literatur und Kunst diene dem Volk und dem Sozialismus“, Schlagzeile (3), vermittelt den Konsens einer bereits zwei Jahre währenden und danach weitere zwei Jahre andauernden Debatte zwischen Propagandaabteilung und Kulturministerium sowie der Kulturszene über die Funktion von Politik in der Kunst. Die Einigung bestand darin, dass Kunst anstatt weiterhin der Politik, und damit natürlich der Partei untergeordnet zu sein (文艺从属于政治), breiter angelegt dem Sozialismus dienen solle. Das Leitmotiv der „Zwei für“ (二为, für das Volk, für den Sozialismus) sollte den Kulturbetrieb im Sinne der Modernisierungen unter Deng Xiaoping hin zur „Neuen Epoche“ (新时期) neu ordnen.[892] Obwohl neun der folgenden elf Materialien aus der Zeit von 1950 bis 1960 stammen, und auch im Begleittext dieser Sektion das Gewicht auf die 1949 etablierten Kunstkriterien gelegt wird, ist dieser Leitartikel im Vollformat hervorgehoben. Während man sich damit 1980 gegen die Forderungen in Mao Zedongs „Reden“ richtet, könnte ihr erneutes Aufzeigen 2019 gegen die reaktivierten in Xi Jinpings „Rede“ gemeint sein. Möglicherweise verweist das „Zuhören“ im Sektionstitel darauf?

[891] Archivmaterial in Sektion 1.2 im Ausstellungskatalog: 132–137.
[892] Vgl. Xu 2003.

Auf der Doppelseite im Anschluss folgen die Quellenangaben und elf weitere, kleine Abbildungen. Zunächst ist die Publikation vom Zentralkomitee der KPCh abgedruckt: „On the Anti-Rightist Rectification Campaign 中国共产党中央委员会关于整风运动的指示“, vom 27.4.1957. Mit dieser Ankündigung, die am selben Tag auch in der *Renmin ribao* erschien, begann die „Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen“ (反右派斗争, ab 1957) als Fortsetzung der „Yan'an Berichtigungsbewegung“ (延安整风运动, 1942–1945) gegen, so hieß es offiziell, Bürokratismus, Sektierertum und Subjektivismus. In diese Zeit gehören auch die Jubiläumsausstellung 1957, Schlagzeile (2), sowie Zhou Yangs Beitrag von 1958 zur „Debatte an der Kulturfront“, Schlagzeile (1). Letzter behandelt die damalige literarische Kampagne, und wie Mao Zedong Zhou Yangs Artikel hinzufügte, zur Entwicklung von Proletarischer Literatur und Kunst.[893] Außerdem geht es in den Materialien um Maltechniken. Abgedruckt ist ein Artikel aus der *Meishu* von 1956 des Ölmalers Feng Fasi 冯法祀 (1914–2009) mit dem Titel „Learning from the advanced experiences of Soviet expert's pedagogy 学习苏联专家创作课教学的先进经验“.[894] Aus derselben Ausgabe von *Meishu* sind von dem Maler Ai Zhongxin der Titel „Oil Painting Techniques for Realism – Learning from Soviet oil painter Maximov 现实主义的油画技巧——向苏联油画家马克西莫夫学习“ sowie eine weitere Seite mit Beispielbildern von Wassili Maximowitsch Maximow (1844–1911). Ai Zhongxin ist in dieser Sektion vertreten mit dem bereits kurz umrissenen Werk der Eisläufer·innen (1.2#4: 1946), in dem er noch im impressionistischen Stil malte. Damit bildet seine Arbeit, zusammen mit der von Su Tianci (1.2#5:1960), ein Gegengewicht zu den hier vorgestellten, offiziellen Archivmaterialien. So auch zu den letzten fünf Dokumenten, bei denen es sich um einen Ausstellungskatalog, eine Materialzusammenstellung, ein Merkblatt, ein Programm und zwei Gedenkbriefmarken für die vier Nationalkongresse für Kulturarbeiter·innen handelt, die 1949, 1953, 1960 und 1979 stattgefunden haben.

Sektion 2.3, „Portrait of an Era: From the State to the Individual 时代肖像：从国家到个人“, umfasst nur vier Seiten Archivmaterial und greift auf der ersten Doppelseite folgende Schlagzeilen auf:[895]

– „中國美術家協會關於迎接農業合作化運動高潮的工作布置情況“, „The Chinese Artists Association welcomes the agriculatural [sic] collaboration movement work assignment“, in: *Meishu* 1955, Nr. 11; (1)

[893] S. Zhou et al. 1958, vgl. Hong 2007: 203–221.
[894] Der korrekte Titel lautet „学习苏联专家创作深刻教学[statt 课教学]的先进经验“ und erschien 1955 in der zweiten Ausgabe von *Meishu*.
[895] Archivmaterial in Sektion 2.3 im Ausstellungskatalog: 196–199.

– „鼓足干劲、力争上游、多快好省地建设社会主义！“, „Exerting the Utmost Effort, Aiming at a High Position, and Constructing Socialism in More, Faster, Better, and Cheaper Ways!“, es handelt sich um eine seit 1955 verwendete Parole (Kurzform: „mehr, schneller, besser, wirtschaftlicher“, 多快好省), die Mao Zedong im Mai 1958 für den 2. Fünfjahresplan (1958–1962) ausrief und woraufhin der Große Sprung nach vorn folgte; (2)
– „当代绘画中的群体和个体意识“, „Collective and individual conscience in contemporary painting“, Gao Ming 高铭, in: Fine Arts in China, 1985, Nr. 3; (3)
– „江青同志关于文艺工作的指示汇编“, „Comrade Jiang Qing’s Instructions on Works of Literature and Art“, November 1967; (4)
– „論繪畫中的典型問題“, „On the typical issues with painting“, G. Nedoshiwin, in: [*Renmin*] *Meishu*, 1954, Erstausgabe der Neuauflage;
– „他们怎样想？怎样画？“, „How do they think? And paint?“, Xu Bing 徐冰, in: *Meishu* 1985, Nr. 7. (6)

Jiang Qings Modellvorstellung für Kulturarbeiter·innen von 1967, Schlagzeile (4),[896] wird im Begleittext dieser Sektion als Höhepunkt staatlicher Vereinnahmung nach den Kollektivierungskampagnen Mitte bis Ende der 1950er Jahre, Schlagzeilen (1) und (2), aufgezeigt. Als weiteres Material gehört dazu der Aufruf zur Hundert-Blumen-Bewegung (1956–1957) mit dem Slogan „Let a hundred flowers bloom, and a hundred schools of thought contend 百花齐放，百家争鸣“, hier behandelt von Lu Dingyi 陆定一, in: *Renmin ribao*, 13.6.1956. Diesen fünf, davon vier in den Schlagzeilen genannten Materialien, sind fünf von 1979 bis Mitte der 1980er Jahre gegenübergestellt, die sich mit Fragen individueller Kreativität auseinandersetzen. Neben den in den Schlagzeilen übernommenen, 1985 erschienenen von Gao Ming, (3), und Xu Bing, (6), ist ein kurz zuvor erschienener Artikel von Gao Ming abgedruckt: „New generation, new concepts 新的一代 新的观念“, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 2. Dazu von Gao Xiaohua 高小华 „Why painting ‘why’ 为什么画 ‘为什么’ “, in: *Meishu* 1979, Nr. 7, und von Li Xianting 栗宪庭 „About the ‘Star Art’ Exhibition 关于 ‘星星’ 美展“, in: ebd. 1980, Nr. 3. Das im Begleittext indirekt erwähnte Tian’anmen-Massaker und die anschließende Neudefinition von Staat und Individuum in den 1990er Jahren haben keinen Eingang ins Archivmaterial dieser Sektion erhalten. Die Individualisierung in den 1980ern wird jedoch besonders deutlich im Gegensatz zur vorherigen Verstaatlichung unter Mao Zedong und Jiang Qing.

[896] S. Jiang 1968.

Sektion 2.4, „From Deification to Quotidian 从神性到日常“, Schlagzeilen:[897]

– „蘇聯的油畫藝術“, „Soviet oil painting“, Ai Zhongxin 艾中信, in: [*Renmin*] *Meishu* 1954, Nr. 11; (1)
– „美術思潮“, „The Trend of Art Thought“, Erstausgabe der Zeitschrift mit dem Titel „New Figuration – The representation and transcendence of pictorial motifs about life 新具像—生命具像图式的呈现和超越“, von Mao Xuhui 毛旭辉, 1987; (2)
– „时髦与创新“, „Trendy and innovation“, Wu Guanzhong 吴冠中, in: Fine Arts in China, 1986, Nr. 7; (3)
– „青年运动之潮 [Die Welle der Jugendbewegung]“, Artikel in: ebd.; (4)
– „决不应排斥 ‘日常琐事’ “, „Do not reject the ‘daily chores’“, Bai Chunxi 白纯熙, in: [*Renmin*] *Meishu* 1956, Nr. 11; (5)
– „让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地“, „Let the cultural stage to be the battlefield of disseminating Mao Zedong’s thoughts“, Yu Huiyong 于会泳, in: Wenhui Daily 文汇报, 23.5.1968; (6)
– „中国共产党第十三次全国代表大会胜利闭幕“, „Successful Conclusion of the 13th National Congress of the CPC“, in: *Renmin ribao*, 2.11.1987; (7)
– „一半是火焰，一半是海水“, „Half on fire, half in the sea“, Wang Shuo 王朔, in: Woodpecker 啄木鸟 1986, Nr. 2. (8)

Auf der Doppelseite im Anschluss folgen zwei im Vollformat abgedruckte Zeitungsseiten. Zunächst geht es an die vorherige Sektion anknüpfend mit Jiang Qing weiter, mit Yu Huiyongs Artikel von 1968, in den zwei Fotos von Jiang Qings Modellopern aufgenommen sind, Schlagzeile (6). Darauf ist die Titelseite von Fine Arts in China von 1986 abgebildet, aus der zwei Überschriften als Schlagzeilen übernommen wurden, (3) und (4). Dazu passen die beiden folgenden Zeitschriftenbeiträge in kleinen Faksimiles, von 1954 zur Ölmalerei in der Sowjetunion, Schlagzeile (1), und von 1956, in dem die Frage nach dem „täglichen Kleinkram“ in der Malerei als Gegenstand (题材) und Thema (主题) behandelt wird, Schlagzeile (5). Innerhalb der „Göttlichkeit“ des Sektionsthemas wird also bereits eine Facette der „Alltäglichkeit“ für die Kunst der 1950er Jahre aufgezeigt.

Alle anderen sechs Materialien sind von 1986 bis 1990. Für Schlagzeile (7) von 1987 ist zusätzlich der Untertitel „In keeping with the Party’s basic line and striving for the great cause of realizing socialist modernization 坚持党的基本路线为实现社会主义现代化的宏伟目标而努力奋斗“ angegeben. Das hier einzige offizielle Dokument der Zeit folgt unmittelbar auf den 13. Parteitag, als die Öffnungspolitik Deng Xiaopings bestätigt und Hu Yaobang als Generalsekretär der KPCh durch Zhao Ziyang abgelöst

[897] Archivmaterial in Sektion 2.4 im Ausstellungskatalog: 246–251.

wurde. Nach der Kampagne gegen „bürgerliche Liberalisierung“ (资产阶级自由化) Anfang des Jahres brach nun erneut eine kurze liberalere Zeit an. Weitere fünf Archivalien befassen sich mit ästhetischen und inhaltlichen Fragestellungen ihrer Zeit. Neben den in den Schlagzeilen (2), (3), (4) und (8) aufgenommenen Titeln folgt „Thoughts on the new waves among young artists 再谈青年艺术新潮“, von Xiao Yuan 肖原, in: Fine Arts in China 1986, Nr. 12. Wang Shuo ist mit den Titelblättern seiner Liebesgeschichte „Halb Flamme, halb Meer“ von 1986, Schlagzeile (8), und seines Romans „Playing with a Heartbeat 玩的就是心跳“, 1990, doppelt vertreten. Dabei ist letzteres das jüngste und einzige Material von 1990. Wang Shuo und damit das Thema der *liumang* 流氓, Herumtreiber·innen, könnte als Verweis auf das Rebellische in Liu Xiaodongs Werk (2.4#17: 2002, Abb. 60) aufgenommen worden sein. Als weiterer Maler mit einem Werk in dieser Sektion ist Mao Xuhui in Schlagzeile (2) von 1987 mit seinen Gedanken über Motive aus dem Leben vertreten (2.4#18: 1990, Abb. 61). Ai Zhongxins Text von 1954 über sowjetische Ölmalerei findet sich in Schlagzeile (1), seinem Werk in Sektion 1.2 (#4: 1946) entspricht der Text allerdings weiterhin nicht.

Sektion 2.5, „China Landscape 中国风景“, Schlagzeilen:[898]

- „毛主席詩詞“, „Poetry of Chairman Mao“, mit dem Untertitel „Picking Mulberry: Chongyang 采桑子 重阳“, Antiques Publication 文物出版社 1965; (1)
- „吞两极而取其中“, „Taking the middle by devouring the two poles“, Li Yunchuan 李云川, in: Fine Arts in China 1987, Nr. 23; (2)
- „談中國畫的改造“, „On the reforms for Chinese Painting“, Li Keran 李可染, in: *Renmin meishu* 1950, Nr. 1; (3)
- „對油畫 雕塑民族化的幾點意見“, „A few suggestions on the nationalization of oil painting and sculptures“, Ni Yide 倪贻德, in: *Meishu* 1959, Nr. 3; (4)
- „新洋务与新国粹“, „New foreign affairs and new populism“, Gao Ming 高铭, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 21. (5)

Auf der folgenden Seite befindet sich das kleine Abbild des Titelbildes von Mao Zedongs Gedichtband von 1965, Schlagzeile (1), und einer darin enthaltenen, in größerem Format abgebildeten Kalligrafie. Auf der nächsten Seite ist im Vollformat die erste Seite von Ni Yides Artikel von 1959 abgebildet, Schlagzeile (4). Es folgen in kleinen Faksimiles der Text von Li Keran in der Erstausgabe von *Renmin meishu* von 1950, Schlagzeile (3), und das Titelbild von *Meishu* von 1960, Nr. 8/9, das in den Quellen mit dem Artikel „How rich and beautiful is the land 江山如此多娇“ von Guan Shanyue 关山月 angegeben ist. Vier Abbildungen stammen also aus Publikationen zwischen 1950 und 1965. Es folgen vier Titelseiten von Fine Arts in China von 1985 und 1987, deren Überschriften gerade noch lesbar sind. In den Quellen wurden daraus

[898] Archivmaterial in Sektion 2.5 im Ausstellungskatalog: 296–301.

zumeist die Hauptartikel angegeben: von 1985 „The spirit of ‘the Northern Artists Group’ | ‘北方艺术群体’ 的精神“, von Shu Qun 舒群, Nr. 18, und „New foreign affairs and new populism 新洋务与新国粹“, von Gao Ming 高铭, Nr. 21, Schlagzeile (5), und von 1987 „Taking the middle by devouring the two poles 吞两极而取其中“, von Li Yunchuan 李云川, Nr. 23, Schlagzeile (2), und „Reasons in Art 艺术中的理性“, von Liu Yan 刘彦, Nr. 39.

Allein Maos Gedichtband mit dem Untertitel „Picking Mulberry“, Schlagzeile (1), von 1965 und Gao Shanyues Artikel von 1960, dessen Titel die schöne Landschaft der Heimat preist, weisen Anknüpfungspunkte an die „natürliche Landschaft“ (自然风景) auf. Ansonsten ist hier wohl vermehrt die „Kulturlandschaft“ (人文风景) gemeint. Stichwörter der Beiträge sind hier unter Mao Zedong Nationalisierung (民族化) und Reform (改造) sowie nach Mao neuer Geist (新精神), nationale Eigenart (国粹) und Vernunft (理性).

Für **Sektion 3.6, „From Forms to Attitudes 从形式到态度“**, stehen im Archivmaterial folgende Schlagzeilen vorweg:[899]

- „绘画的形式美“, „Formal Beauty of Painting“, Wu Guanzhong 吴冠中, in: *Meishu* 1979, Nr. 5; (1)
- „蒙德里安的 ‘冷抽象’ [Mondrians ‚Kalte Abstraktion‘]“, Zhu Boxiong 朱伯雄, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 6; (2)
- „列宁与现代派 [Lenin und die Modernisten]“, Fang Zhou 方舟, erster Titel in: ebd.; (3)
- „冷、热抽象绘画“, „Cold, hot abstract painting“, Zhang Yang 张扬, in: ebd.; (4)
- „康定斯基小传 [Eine kurze Biografie von Kandinsky]“, Jin Feng 金风, in: ebd. (5)

Auf der folgenden Doppelseite sind zum einen die erste Seite des Artikels von Wu Guanzhong von 1979, Schlagzeile (1), abgebildet und zum anderen die Titelseite von Fine Arts in China von 1985 mit den vier in Schlagzeilen (2) bis (5) wiedergegebenen Überschriften. Es handelt sich bei allen um Herangehensweisen der Malerei. Wu Guanzhong, (1), in der folgenden Sektion der Ausstellung vertreten mit einer Landschaftsarbeit (3.7#9: 1979), regte mit seinem Beitrag eine wichtige Debatte über Form und Inhalt an. Er unterscheidet zum Beispiel zwischen *mei* 美 und *piaoliang* 漂亮, etwa „schön“ im ästhetischen Sinn und „hübsch“ im dekorativen, sowie zwischen *chuangzuo* 创作 und *xizuo* 习作, etwa „schaffen“ und „üben“, beide Male als Tätigkeit, *zuo*. Dem Sektionstitel entsprechend, von der Form zur Einstellung, wird es im Folgenden konkreter: Zwei dieser Artikel beschäftigen sich mit einer Unterscheidung von Abstrak-

[899] Archivmaterial in Sektion 3.6 im Ausstellungskatalog: 380–385. Wie oben angemerkt, sind im Katalog die Sektionen 3.6 und 3.7 getauscht, hier wird wie in den bisherigen Texten der Ausstellung gefolgt.

tion,[900] Schlagzeilen (2) und (4), der eine allgemein, (4), der andere mit der formalen Einordnung von Piet Mondrians (1872–1944) Werken, (2). Dazu kommt eine historische Einordnung von Wassily Kandinsky (1866–1944), mit Mondrian Wegbereiter der abstrakten Kunst. In Fang Zhous Text, (3), geht es um Lenins Ablehnung gegenüber der Kunst der Moderne, weshalb dieser den Bereich der Kunst, in seinem Wissen um das eigene Unverständnis, so heißt es, anderen überlassen und nicht zu einer Frage der Politik gemacht haben soll. Es könnte sich dabei um einen Aufruf an die eigenen Parteigenoss·innen gegen vorschnelle Schlussfolgerungen handeln.

Die vier weiteren, kleinen Faksimiles beinhalten: „Issues concerning oil painting pedagogy, techniques and styles discussed on the forum of national oil painting pedagogy 关于油画教学、技法和风格等问题：全国油画教学会议的若干问题讨要“, vom Herausgeber von *Meishu* 1956, Nr. 12; die Titelseite der Publikation „How to Paint Oil Painting 怎样画油画“, Shanghai People’s Publishing 上海人民出版社, 1973; „Attempted theory on the aesthetic conscience in the abstraction of traditional painting 试论中国古典绘画的抽象审美意识“, von He Xin 何新 und Li Xianting 栗宪庭, in: *Meishu* 1983, Nr. 1; und „Abstract, Abstract Art, ‘Abstract Beauty’ 抽象·艺术抽象·‘抽象美’“, von Shu Jihao 舒济浩, in: New Art 新美术 1984, Nr. 1. Den beiden Malereilehrbüchern von 1956 und 1973 sind also zwei theoretische Texte zum Verständnis von abstrakter Malerei gegenübergestellt. Bei dem Artikel von Li Xianting handelt es sich um einen derjenigen von 1983, aufgrund derer ihm die Mitgliedschaft in der chinesischen Künstler·innenvereinigung entzogen wurde. Dieser Punkt wird im Begleittext von Sektion 3.6 im Ausstellungskatalog hervorgehoben. Materialien über die Sprache der Malerei aus der Republikzeit, womit der Begleittext eingeleitet wird, sind nicht aufgegriffen.

Sektion 3.7, „Between the Tradition and the Modernity 传统与现代之间“, Schlagzeilen:[901]

- „關於國畫創作繼承優良傳統問題“, „On inheriting the traditions from traditional Chinese painting [*guohua*] practice“, Zhang Ding 张仃, in: *Meishu* 1995, Nr. 6;
- „中国画论争三十年资料摘编“, „Selected archival materials on the three decades of debates about Chinese painting [*Zhongguohua*]“, mit der Erweiterung „1917–1947“, in: Fine Arts in China 1986, Nr. 5; (2)
- „生活·传统·修养“, „Life, tradition, cultivation“, Li Keran 李可染, in: *Meishu* 1980, Nr. 5;
- „中国画已到了穷途末日的时候“, „Chinese painting [*Zhongguohua*] has arrived at the end of the road“, Li Xiaoshan 李小山, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 14;

[900] Es handelt sich hier um einen Versuch in den 1980er Jahren der Unterscheidung von Abstraktion in „heiß“ (热抽象), dynamisch, kraftvoll, emotional, metaphysisch, und „kalt“ (冷抽象), repetitiv, geometrisch, meditativ, konzentriert; vgl. Wu 2013: 26.
[901] Archivmaterial in Sektion 3.7 im Ausstellungskatalog: 340–345.

– „關於國畫創作接受遺產的意見“, „Advice on accepting the heritage from traditional Chinese painting [*guohua*]“, Qiu Shiming 邱石冥, in: *Meishu* 1955, Nr. 1; (5)
– „在传统与现代之间思考“, „Thoughts on Tradition and Modern“, der Untertitel lautet „On Western painting 关于西方绘画“, Zhan Jianjun 詹建俊, in: *Meishu* 1985, Nr. 6; (6)
– „欢迎印象派绘画在我国展出“, „Congratulations to the exhibition of Impressionist Paintings in China“, Wu Jiafeng 吴甲丰, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 8;
– „油画和油画教学“, „Oil painting and teaching oil painting“, [Wassili Maximowitsch] Maximow, in: *Meishu* 1957, Nr. 1.

Die nächste Doppelseite gibt zwei Artikel im Vollformat wieder. Schlagzeile (2) von 1986 ist eine Auflistung von Debatten über chinesische Malerei [*guohua*].[902] Dieser Liste ist ein Zitat des Kunstkritikers Shui Tianzhong 水天中 (*1935) vorangestellt, indem er Geschichte als Möglichkeit versteht, Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen.[903] Die ausgewählten Debatten beginnen, obwohl im Titel mit 1917 angegeben, 1904 mit Kang Youweis 康有为 (1858–1927) Plädoyer für einen Wandel der Malerei in China, es folgt seine Hoffnung von 1917 auf Vereinigung der Malerei von Ost und West durch einen großen Meister. Bis 1929 schließen weitere Debatten von Chen Duxiu 陈独秀, Xu Beihong 徐悲鸿, Gao Qifeng 高奇峰 und Lin Fengmian 林风眠 an, die ebenfalls auf eine Versöhnung mit der Malerei des Westens setzten. Abschließend sind für 1947 Xu Beihongs Unterrichtsmethode des „Zeichnens als Grundlage“ (以素描为基础) angegeben sowie der Appell gegen Qiu Shimings Verwendung der Bezeichnung *guohua*. Letztgenannter ist der Autor von und damit ein Verweis auf Schlagzeile (5). Es handelt sich also durchweg um Diskurse zur Erneuerung der Malerei. Im Vollformat folgt die erste Seite des Artikels von Schlagzeile (6) von 1985, dessen Titel, „在传统与现代之间思考 [Nachdenken zwischen Tradition und Moderne]“, vermutlich wegen des Titels dieser Sektion 3.7, „传统与现代之间 [Zwischen Tradition und Moderne]“, aufge-

[902] Vgl. für *guohua* das Unterkapitel „Rote Kunst“ im Kapitel „Gegenwartskunst im Kontext“.
[903] Das Zitat lautet: „Der Rückblick auf die Geschichte ermöglicht es einem, die eigene Rolle im historischen Geschehen und die Funktion, die man darin ausübt, klarer zu sehen. Man sieht, woher derjenige kommt, der einem den Staffelstab übergibt, und auch, wohin man selbst gehen wird. All denjenigen, die den Debatten neu beitreten, könnte das Verständnis der Vergangenheit helfen, damit wir uns seltener in ausgetretene Pfade begeben.“ (历史的回顾能使人弄清楚他在历史运动中的位置，和他正在起的作用；使人弄清楚给了他接力棒的人是从哪里跑来，而他又将跑向哪里去。对于争论的新参加者，了解过去，也许可以减少我们在原地蹄步。), Shui Tianzhong 水天中: „中国画革新论争的回顾·上篇 [Ein Rückblick über die Erneuerung der Debatten chinesischer Malerei, Teil 1]“, in: *Meishu shilun* 美术史论 1983, Nr. 2. Im Verlauf des Jahres von Shui Tianzhongs Artikel wurde die erste Kampagne gegen „geistige Verschmutzung“ gestartet (精神污染, Oktober 1983 bis Januar 1984), das heißt gegen westliche liberale Einflüsse. Dieser folgte Anfang 1987 die zweite Kampagne gegen „bürgerliche Liberalisierung“ (资产阶级自由化) auf prodemokratische Student·innendemonstrationen 1986, in deren Zeit auch dieser Artikel fällt.

nommen ist. Nicht in der Schlagzeile, aber in den Quellenangaben findet sich der Untertitel „On Western painting 关于西方绘画“. Dem Artikel selbst ist das fotorealistische Ölbild „青青苗 [Junge Saat]“ von Liu Zhongchen 刘忠臣 (*1944), o. A., hinzugefügt, in dem drei Personen aus drei Generationen Saatgut gewinnen.

Es folgen elf kleine Faksimiles. Neben den in den Schlagzeilen genannten Titeln: „National Art Exhibition 全国美展“, Art Exhibition Feature 美展特刊, 1929, bei diesem Beitrag handelt es sich um den frühesten und den einzigen vor 1942; „Ye Qianyu on the innovation for Chinese painting [*Zhongguohua*] 叶浅予谈中国画创新“, von Xiaofeng 晓峰, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 14; „Forum on Chinese Painting [*Zhongguohua*] held in Beijing 中国画座谈会在京召开“, ders., in: ebd. 1986, Nr. 8; „Rediscovering tradition 传统的再发现“, von Lang Shaojun 郎绍君, in: *Meishu* 1986, Nr. 1; „‘Anti-tradition’ and rejecting heritage | ‘反传统’与逆向继承“, von Wang Shaoping 王绍平, in: Fine Arts in China 1987, Nr. 47. Auch hier geht es also vor allem um Fragen des Umgangs mit der Tradition, um Erneuerung, Wiederentdeckung oder Ablehnung von Tradition.

Das in **Sektion 3.8, „The Turning Point of Conceptual Art 观念的拐点“**, abgebildete Archivmaterial ist das einzige ohne Schlagzeilen.[904] Das gesamte Material ist von 1985 bis 1989 und besteht aus neun Artikeln, sieben davon aus Fine Arts in China, sowie aus zwei Ausstellungsbroschüren auf zusammen vier Seiten. Die erste Doppelseite zeigt zwei Zeitschriftenseiten von Fine Arts in China im Vollformat. Davon ist die erste in den Quellen des Ausstellungskatalogs angegeben mit: „Discussion on the Robert Rauschenberg Exhibition 关于劳生柏展览的讨论“, in: Fine Arts in China 1985, Nr. 22 [21.12.1985]. Es handelt sich hierbei um keinen wiedergegebenen Titel einer der dortigen fünf Artikel, sondern um eine Zusammenfassung dieser. Alle diese Beiträge diskutieren die Ausstellung von Robert Rauschenberg (1925–2008), die in der China Art Gallery (heute: NAMoC) in Beijing, 18.11.–8.12.1985, und darauf in Lhasa gezeigt wurde, die erste Einzelausstellung einer/s lebenden Künstlers/in aus dem Westen in der VR China.[905] Im Folgenden ist in klein noch das Titelbild von „Rauschenberg’s International Traveling Exhibition 劳生柏作品国际巡回展“, Beijing und Lhasa, 1985, abgebildet.[906] Die zweite im Vollformat abgebildete Seite zeigt den Beitrag „On the making and exhibition process of X? series 关于‘X？’系列的创作与展览程序“, von Zhang Peili 张培力, in: Fine Arts in China 1987, Nr. 45. Eine der Arbeiten dieser „X?“-

[904] Archivmaterial in Sektion 3.8 im Ausstellungskatalog: 404–407.
[905] Auf der Folgeseite dieser Ausgabe von Fine Arts in China findet sich eine Zusammenfassung der Diskussion mit den Positionen der einzelnen Stimmen, übersetzt in Zhu 2010. Vgl. für die Ausstellung von Rauschenberg Ikegami 2012.
[906] Es müsste sich um die Ausstellungsbroschüre handeln, die auf der Website der Rauschenberg Stiftung zu finden ist unter: https://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/2021-03/ROCIChina_catalogue_watermark.pdf, Stand: 21.6.2022.

Serie ist in Sektion 3.8 der Ausstellung aufgenommen und wird weiter unten besprochen (3.8#16: 1987, s. Abb. 75).

Als kleine Faksimiles sind aufgenommen: das Titelblatt von „New Trends of Art Thought 美术思潮“,[907] Erstausgabe, Januar 1985, die mit Fine Arts in China und Jiangsu Pictorial 江苏画刊 als die drei einflussreichsten Kunstzeitschriften der 1980er Jahre gelten. Es folgen die Artikel „Highlights from Hubei Youth Art Festival 湖北青年美术节印象“, von Lang Shaojun 郎绍君, in: Fine Arts in China 1986, Nr. 52; „‘Post-modern’, ‘nationalization’ and ‘haystack’ (1) | ‘后现代’、‘民族化’和‘稻草’（一）“, von Li Jiatun 李家屯 [Pseudonym von Li Xianting], in: Fine Arts in China 1987, Nr. 3, sowie der zweite Teil, in: ebd., Nr. 8;[908] „All histories are contemporary history 一切历史都是当代史“, von Gao Minglu 高名潞, in: Fine Arts in China 1987, Nr. 49; „New Artists (IV) Zhejiang’s Pond Society 新潮美术家（四）浙江‘池社’“, in: ebd., Nr. 45;[909] „Notes on the China / Avant-Garde Exhibition 中国现代艺术展侧记“, von Hang Jian 杭间 und Cao Xiao’ou 曹小鸥, in: *Meishu* 1989, Nr. 4. Abschließend folgt das Titelblatt „The China Avant-garde Art Exhibition 中国现代艺术展“, der Ausstellungsbroschüre (展刊), 1989.[910] Während der Begleittext für Sektion 3.8 ein größeres Bild vom Verständnis des Wendepunktes 1979 von der Kunst unter Mao Zedong zur Gegenwartskunst darstellt, ist der Fokus der Archivmaterialien auf die „’85 New Wave“-Bewegung und ihre Abschlussausstellung „China/Avant-Garde“ gerichtet, und damit darauf, was Li Xianting als „ideological liberation movement“ anstelle eines „art movement“ bezeichnet.[911] Die nur drei in dieser Sektion ausgestellten Arbeiten beginnen mit einem Werk der

[907] Besser übersetzt mit „Trends in Art Thought“, s. Wu 2014: 58.

[908] S. für lesbare Wiedergaben im Asia Art Archive: https://cdn.aaa.org.hk/_source/02341-1.pdf und https://cdn.aaa.org.hk/_source/02342-1.pdf, Stand: 23.6.2022. Das Wort „Stroh“ (稻草) kommt im Artikel von Li Xianting ausschließlich in der Überschrift vor. Li polemisiert in seinem Beitrag dagegen, dass die westliche Postmoderne unhinterfragt nachgeahmt und von offizieller Seite zur „Nationalisierung“ (民族化) vereinnahmt werde. Es ist anzunehmen, dass er vor einer Art Strohfeuer warnt. Daneben taucht das Stroh zwei weitere Male im Ausstellungskatalog auf, vor allem im Begleittext eines der Werke in dieser Sektion 3.8 kann es nicht als Zufall verstanden werden (3.8#18: Shi Chong, 1995): „These colourful tubes are assembled into a human skeleton or resemble a strawman. They share a mechanical relationship with electric switches and timetables, and lets the spectators feel the blur and dreaminess of the urban night scene.“ (这些五颜六色的灯管组装成为类似人体骨架或“稻草人”造型的形象，与电闸、时间表等物品共同构成了机械化的关系，也使观众置身其中就仿佛感受到都市夜景的迷离和梦幻。), Ausstellungskatalog: 401. Der „Strohmann“ steht hier für eine Illusion. So auch im zweiten Beispiel (2.3#7: Fang Lijun, 1997), wo Fang Lijun im Begleittext zitiert wird: „Take for example if I were to draw a piece of straw floating in the painting, I have thus changed the very nature of the painting as it may give people the wrong message.“ (假如我在上画一个漂浮的稻草的话，那么这个画面的质就变了，它会向观众发出错误的信号。), Ausstellungskatalog: 177. Erwähnenswert ist hierzu vielleicht, dass 1987 der Film „Strohmann 稻草人“ von Wang Toon (auch: Tung) 王童 (*1942) in Taiwan in die Kinos kam, 1993 offiziell in Beijing gezeigt wurde, möglicherweise aber bereits vorher seinen Weg über Kopien auf das Festland fand. Wang verhandelt hier einen aussichtslosen Überlebenskampf.

[909] Es handelt sich hier um einen kurzen Text mit etlichen Abbildungen von Zhang Peili, Geng Jianyi 耿建翌 (*1962) und Song Ling 宋陵 (*1961), vgl. für die Abbildung ebendieser Zeitschriftenseite Wu 2014: 91.

[910] Die korrekte Schreibweise der Ausstellung auf Englisch lautet „China/Avant-Garde“.

[911] S. Li 2010.

85er-Bewegung, mit der Arbeit aus der „X?“-Serie von Zhang Peili. Die beiden folgenden Arbeiten sind eine fotorealistische Ölmalerei, die aus einer Performance entstand, von 1995 (3.8#18: Shi Chong), und eine Installation von 1992 (3.8#20: Chen Shaoxiong). Damit entsprechen sie in ihrer inhaltlichen Fortführung der 1980er Jahre hin zu konzeptuellen Herangehensweisen mehr dem Begleittext von Sektion acht.

Sektion 3.9, „Figure and Form 造像与造形“, Schlagzeilen:[912]

- „新中國雕塑選集“, „Selected Sculptures in the New China“, *Chaohua meizhe* 朝花美浙出版社, 1954;
- „雕塑訓練班畢業“, „Graduation from trainings in Sculpture“, Herausgeber dieser Ausgabe, in: *Meishu* 1958, Nr. 7; (2)
- „向蘇聯雕塑藝術學習“, „Learning from Soviet Sculptures“, Liu Kaiqu 刘开渠, in: [*Renmin*] *Meishu* 1954, Nr. 11; (3)
- „參觀捷克斯洛伐克造型藝術展覽 [Besichtigung der Ausstellung der tschechoslowakischen bildenden Kunst]“, diese Schlagzeile ist nicht in den Faksimiles enthalten; (4)
- „首都人民英雄纪念碑“, „Monument to the People’s Heroes in the Capital“, Informationsbroschüre des Baukomitees (兴建委员会), September 1953; (5)
- „中央美术学院雕塑系对形式主义倾向的斗争“, „Struggles against formalism in the sculpture department of the Central Academy of Fine Art“, Pan Shaotang 潘绍棠, in: *Meishu* 1955, Nr. 4; (6)
- „首都人民英雄紀念碑工程進展概況“, „[Überblick über den Projektfortschritt des] Monument to the People’s Heroes in the Capital“, die Schlagzeile ist nicht in den Faksimiles enthalten, sie steht in Zusammenhang mit Schlagzeile (5), ist in einer ähnlichen Schriftart, aber in Langzeichen.

Auf insgesamt vier Seiten sind keine großformatigen Materialien abgebildet. Von den acht kleinen Abbildungen stammen vier Artikel aus *(Renmin) Meishu*, alle zwischen 1954 und 1958, neben den drei in den Schlagzeilen (2), (3) und (6) genannten: „How to compose heroic figures in plastic art 在造型艺术中怎样塑造英雄人物“, von [Nikolai] Tomski, in: [*Renmin*] *Meishu* 1954, Nr. 1. Die vier anderen Materialien sind zwei Publikationen, Schlagzeilen (1) und (5), sowie zwei Fotos: Zum einen „China’s Revolution Military Museum, the Third National Revolution War Pavillion 中国[人民]革命军事博物馆第三次国内革命战争馆“, o. A., es handelt sich um ein Foto der dritten Ausstellungshalle im Militärmuseum in Beijing, das 1960 eröffnet wurde. Zum anderen das Foto „Detail of Rent Collection Courtyard 《收租院》局部“, Professor of Sculpture Zhao Shutong [et al.], Sichuan Academy of Fine Art Sculpture Department 四川美术学院雕塑系教师赵树桐等, 1965. Abgesehen eventuell von der Ausstellung bildender

[912] Archivmaterial in Sektion 3.9 im Ausstellungskatalog: 442–445.

Kunst aus der Tschechoslowakei, Schlagzeile (4), behandeln alle Materialien Skulpturen, entweder pädagogisch oder formal oder anhand zwei konkreter Projekte. Bei diesen Projekten handelt es sich um die im Begleittext ebenfalls erwähnte Arbeit „Rent Collection Courtyard“[913] und um die, zumindest in ihrer Nummerierung, als letzte in die Ausstellung aufgenommene Arbeit von Liu Kaiqu (3.9#26: 1958), seinem Relief des „Monument to the People’s Heroes“. Nummerisch endet die Ausstellung mit diesem Werk von Liu. Während die Ausstellung selbst und auch der Ausstellungskatalog mit zeitgenössischen Werken enden, verweist der Katalog ganz zu Ende mit den Archivmaterialien also noch einmal auf Arbeiten aus der Zeit vor der Kulturrevolution.

Zusammenfassung

In den Begleittexten der Ausstellung werden als Ansätze insbesondere die Verhältnisse zwischen Kunst und Kapital, zwischen Kunst und Politik sowie zwischen Kunst und Geschichte hervorgehoben. In den Archivmaterialien geht es vor allem um Kunst und Politik in der Geschichte. Das Vorhaben von Taikang ist ambitioniert und umfassend. Mit dem vorhandenen Kapital als Grundlage ist Taikang in der Lage, Werke zu kaufen sowie Zeit und Personal in Recherchen zu investieren. Tang Xin bringt dies im ersten Absatz ihres Interviews mit „Geld und Wissen“ auf den Punkt. Die Kunst gilt ihr als Parameter für das Verständnis historischer Veränderungen. Diese Veränderungen sind wiederum in den Archivalien insofern belegt, als dass sie von politischen Umständen definiert werden. Gleichzeitig existieren immer wieder aber auch Gelegenheiten zumindest für Debatten, die, teils sehr aufgeladen, Möglichkeiten für weitreichenden Einfluss bieten. Mit dieser Kenntnis will Taikang selbst Einfluss nehmen, auf das historische Narrativ, die Wissenschaft und die Produktion und damit durch die Kunst auf die gesamtgesellschaftlichen Umstände – schlussendlich vielleicht sogar direkt auf die Politik. Der Ansatz gilt dabei zum einen einem chinesischen Standpunkt der Kunstwissenschaft in die Zeit und ohne die Verleugnung der „Roten Kunst“ vor 1978 und in die Zeit der Gegenwartskunst seitdem. Zum anderen kann ein „humanistischer“ Ansatz als Anliegen von Taikang in der Gegenwart bezeichnet werden.[914] Wenn auch eher als Schlagwort und nicht genau definiert, so klingt dieser Ansatz in den vorliegenden Texten doch immer wieder durch. Beispielsweise gilt dies für Tang Xins Aussage, dass eine entspannte politische Atmosphäre am meisten zur Entwicklung der Künste beitrage.[915] Allseits bekannt, aber Wiederholung kann auch als Verstärkung dienen, ist

[913] S. für den Verweis oben in Begleittext 3.9; Ausstellungskatalog: 410/412.
[914] S. den kurzen Abriss zur Debatte um Humanismus am Anfang dieses Unterkapitels „Texte“.
[915] Interview mit Tang Xin, Abschnitt „Artistic Creation and the ‘Red Line’“, Ausstellungskatalog: 20/37.

dies durch die archivarische Hervorhebung der offenen Debatten in den 1980er Jahren belegt. Dafür stellt Tang allerdings ihr – allgemein bezeichnet als das chinesische – Verständnis von „Mainstream“ und „öffentlich“ oder „national“ als unterschiedlich zum westlichen dar. Das chinesische richte sich nach den Bedürfnissen, sie spricht von Werten, der Nation.[916] Gemeint sind damit die Vorgaben der Partei, die offiziell akzeptierte Kunst. Indirekt spricht Tang Xin dies im Interview unter der Überschrift „Artistic Creation and the ‘Red Line’“ an. Dabei geht es keineswegs um eine Beschönigung der Zeit unter Mao Zedong, stattdessen werden jedoch gegenwärtige indiskutable Themen entweder gar nicht ausgesprochen oder nur andeutungsweise. Der von der Kuratorin kritisierte Ansatz, „this attitude of ‘not talking about the past’ has been passed down“,[917] meint das Sprechen über die Vergangenheit. Dieser Ansatz gilt zumindest in Teilen aber auch für die Gegenwart, wenn etwa nur indirekt das Tian’anmen-Massaker erwähnt wird.

Expliziter wird es in den Archivalien. Das Archivmaterial beginnt und endet relativ chronologisch, bevor in der letzten Sektion erneut die 1950er Jahre überwiegen. Darüber hinaus bezieht es sich thematisch und in ständigen Wechselblicken insbesondere zwischen den 1950er und 1980er Jahren auf die Sektionen. Insofern entspricht es Tang Xins Ansatz für diese Ausstellung, die „Rote Kunst“ in der Gegenwartskunst aufzuzeigen, zumindest in der Kunst der Gegenwart der 1980er Jahre. Entscheidender aber scheint der Fokus auf die relativ freie Debattenkultur dieser Zeit, die der nach Mao und damit der Gegenwart zugerechnet wird. Erneut hervorgehoben werden kann der Artikel der *Renmin ribao* von 1980, dass Kunst nicht mehr Politik und Partei, sondern dem Sozialismus dienen solle (Sektion 1.2). Interessant sind dazu die Beiträge von 1985 gegen Lenins impulsive Urteile (Sektion 3.6) und von 1986 gegen die Wiederholung von Fehlern aus der Vergangenheit (Sektion 3.7). Auch einige politische Kampagnen sind nicht ausgespart, etwa die „Kampagne gegen Rechtsabweichler·innen“ von Ende der 1950er (Sektion 1.2). Dasselbe gilt für mehrere von Mao Zedongs Schlagworten wie sein „mehr, schneller, besser, wirtschaftlicher“ (Sektion 2.3). So neutral die Materialien durch ihre urteilsfreie Auflistung präsentiert sein mögen, scheinen sie mehr als nur der Erinnerung dienen zu wollen.

Obwohl die „Rote Epoche“ in den Texten zeitlich die Kulturrevolution einbezieht (1942–1979), wird sie allerdings tendenziell als zu außerordentlich abgehandelt und somit beinahe ausgeschlossen.[918] Stattdessen geht es in den Texten hauptsächlich um die „siebzehn Jahre“ (1949–1965), der Zeit, in der die sozialistische Kulturproduk-

[916] Interview mit Tang Xin, Abschnitt „Art Collecting as Productive Force“, Ausstellungskatalog: 19/36.
[917] Interview mit Tang Xin, Abschnitt „Working in Complexity“, Ausstellungskatalog: 23/42.
[918] Aus der Zeit der Kulturrevolution sind in den Archivalien ebenfalls nur neun Beiträge aufgenommen, vor allem als Titelbilder der „Reden in Yan’an“ und daneben mit Bezug zu Jiang Qing.

tion im Vergleich zur Stereotypisierung während der Kulturrevolution mehr als ästhetische Kampagne begriffen wird.[919] Bemerkenswerterweise gilt dies aber nicht für die Werke, derer fünf aus der Zeit von 1946 bis 1960 und sieben aus der Zeit von 1966 bis 1977 ausgestellt sind. Da die Epoche unter Mao allgemein als vergangen bezeichnet wird, könne über sie gesprochen werden.[920] Wichtig für diesen Ansatz ist hier, dass diese Zeit in ihrem Erbe weiterlebt. Das Erbe bezieht sich nicht nur auf formale und inhaltliche künstlerische Traditionen. Was aus westlicher Sicht zumeist leicht nachzuvollziehen scheint, sind Aussagen über das Leiden in jener Zeit oder die Vereinnahmung allen künstlerischen Schaffens nach ideologischen Gesichtspunkten. Ein ebensolcher Allgemeinplatz, an den hier kurz erinnert werden soll, ist aber auch, dass Mao Zedong es nicht nur anfangs, sondern immer wieder schaffte, Aufbruchsstimmungen und Enthusiasmus zu verbreiten.[921] Zahlreiche Menschen nahmen sich nicht nur gezwungenermaßen persönlich für die Verwirklichung eines großen Ganzen zurück. In den Archivalien stehen dafür vor allem Leitfäden zur Malerei aus den 1950er Jahren. In den Begleittexten wird dieses Thema in Bezug auf den Umgang mit Individuum und Kollektiv kritisch hinterfragt (besonders in den Sektionen 2.3 und 2.4). Es mag ein Gutteil Nostalgie mitschwingen, wenn sich Personen aus der Generation von Chen Dongsheng heute ihrer Ausbildungszeit erinnern. Unbestreitbar hat insbesondere jemand wie der Direktor von Taikang von der Öffnung profitiert. Vielleicht hängt es mit der Erinnerung an die eigene Jugend zusammen, oder vielleicht kann man sich im Kontext des zeitlichen Endes von Ereignissen im Nachhinein positiver an sie erinnern. Möglicherweise gilt auch dafür genau das, was Tang Xin als nicht nachvollziehbar beschreibt, wenn sie von der „total antipathy“ der Künstler·innen der 1980er Jahre gegenüber ihrer Vorgängergeneration spricht.[922] Diese Rebellion in den 1980ern gegen die künstlerischen Stereotypen besonders der Kulturrevolution erfuhr in den frühen 1990er Jahren wiederum eine Verkehrung ins Gegenteil. Mit dem Schock von 1989, der unsicheren ökonomischen und instabilen politischen Situation und der nicht aufgearbeiteten Vergangenheit kam es zum sogenannten „Mao-Fieber“ (毛热). Mao Zedong wurde, dieses Mal nicht von offizieller Seite, als Lichtfigur verklärt.[923] Sich selbst in der

[919] Vgl. Cai 2016.
[920] Interview mit Tang Xin, Abschnitt „The Objectivity of Landscape“, Ausstellungskatalog: 20/38.
[921] Dies gilt für Künstler·innen und Intellektuelle, aber auch für Arbeiter·innen. Vgl. etwa die 2015 verfassten, teils ergreifenden Erinnerungen von Veteran·innen über die Zeit von 1952 bis 1964 der Geschichte des Staatlichen Kombinats 718, dem heutigen Kunstviertel 798. Ihre Geschichte ist im Auftrag und damit aus der Perspektive der heutigen Verwaltung verfasst, bietet aber einen guten Einblick in eine gegenwärtige Wahrnehmung des damaligen Lebens, s. Beijing Sevenstar 2017.
[922] Interview mit Tang Xin, Abschnitt „Working in Complexity“, Ausstellungskatalog: 23/41f.
[923] S. Barmé 1996, etwa S. 15: „Mao, a strong leader who in the popular imagination was above corruption and a romantic unfettered by pettifogging bureaucratic constraints, was for many the symbol of an age of economic stability, egalitarianism, and national pride.“

eigenen Zeit und die Probleme der eigenen Zeit durch den genauen Blick auf die Geschichte mit besonderem Augenmerk auf die historischen Wendepunkte zu beleuchten und verstehen zu wollen, erscheint als adäquates Anliegen. Gleichzeitig wird es als schwieriges Unterfangen dargestellt, dem wohlmöglich besser in künstlerischer als in schriftlicher Form begegnet werden kann.

Werke

Vor den ausgewählten Einzelbetrachtungen und zur Übersicht sollen die siebzig Ausstellungswerke zunächst zeitlich eingeordnet vorgestellt werden. Dafür wurden die Werke von der präsentierten Reihenfolge in die chronologische ihres Entstehungsjahres sortiert:[924]

Abb. 48: Werkliste chronologisch: Anzahl der Ausstellungswerke nach Produktionsjahr.

Abb. 47: Werkliste chronologisch: Anzahl der Ausstellungswerke je Zeitabschnitt.

Von den insgesamt 70 Werken sind 12 Werke vor 1978 entstanden (orange und rote Säulen in den beiden Diagrammen oben), ihr Anteil beträgt also nur gut 17% – davon ist ein Werk vor Gründung der Volksrepublik entstanden (1946), zwei Werke sind von 1949, je eines von 1958 und 1960, fünf Werke fallen in die Zeit der Kulturrevolution und zwei weitere von 1977 in ihren Duktus. 58 Werke sind nach 1978 entstanden (die Farben dieser Säulen sind ohne symbolische Bedeutung). Von 1979 und aus den 1980er Jahren sind elf Werke, 14 Werke aus den 1990er Jahren, 14 Werke aus den 2000ern und 19 Werke aus den 2010er Jahren.

[924] Bei den beiden Werken, für die zwei aufeinanderfolgende Jahre für die Produktion angegeben sind, wurde die jüngste Angabe als Jahr der Fertigstellung verwendet. Dies betrifft: 1.2#8: Ai Xuan und Zhang Wenyuan, 1976–1977=1977, und 3.7#11: Liu Ye, 2007–2008=2008.

Die Wahl des chronologisch ersten Werkes von 1946 von Ai Zhongxin (1.2#4) gibt ein Rätsel auf. 1946–1949 herrschte Bürgerkrieg zwischen Kommunist·innen und Nationalist·innen in China und Ai zeigt eine ausgelassene Freizeitszene mit Eisläufer·innen in Beijing, die weder inhaltlich noch formal den Kriterien in Mao Zedongs „Reden“ von 1942 folgt. Das Werk leitet in der Ausstellung Sektion 1.2, „Articulating and Listening“, ein, ist im Ausstellungskatalog dort allerdings an dritter Stelle positioniert. Warum wurde als chronologisch erstes kein Werk von 1942 ausgewählt oder mit 1949 begonnen? Die Taikang Collection sammelt und besitzt Arbeiten ab den 1930er Jahren.[925] Ai Zhongxin hat in den 1930ern unter Xu Beihong gelernt, leitete ab 1949 das Institut für Ölmalerei der CAFA und ist seit den frühen 1950er Jahren bekannt für seine vom sowjetischen Sozialistischen Realismus beeinflussten Werke.[926] Sollte mit dieser Wahl verdeutlicht werden, dass neben Werken der „Roten Kunst“ zuvor andere Stilrichtungen existierten? Sollte mit dem impressionistischer Einfluss hervorgehoben werden, dass sich auch wichtige Künstler·innen der „Roten Kunst“ zuvor in anderen Stilrichtungen ausprobierten? Dass die diversen Traditionslinien der Moderne damals also noch offenstanden und keineswegs auf „Rote“ Unvermeidlichkeit hinwiesen? Dass es selbst in Kriegszeiten nicht ausschließlich um Politik geht?

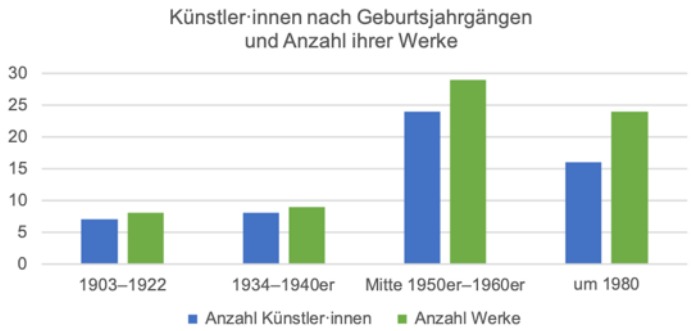


Abb. 49: 55 Künstler·innen nach Geburtsjahrgängen und der Anzahl ihrer insgesamt 70 Werke.

In den Begleittexten zur Ausstellung wird von drei Generationen der 55 präsentierten Künstler·innen gesprochen.[927] Hier sei angemerkt, dass insgesamt tatsächlich nur drei Künstlerinnen aufgenommen wurden, alle drei sind nach 1980 geboren.[928] Vermutlich sind von Taikang die Generationen der von 1903 bis in die 1940er Jahre geborenen Künstler zusammengefasst. Der Grund könnte in der Anzahl von Künstlern und Wer-

[925] Die dritte Sammlungsausstellung von Taikang 2015 in Wuhan bezog sich explizit auf diese Werke, s. Tang 2015.
[926] Vgl. Sullivan 2006: 4.
[927] So im Vorwort von Tang Xin in der Ausstellungsbroschüre und etwa im Ausstellungskatalog: 21/38. Die Jahrgänge reichen von 1903 bis 1984, umfassen also 81 Jahre. Drei Generationen entsprächen 27 Jahren für eine Generation, vier 20,25 Jahren.
[928] Die drei ausgestellten Künstlerinnen sind Ma Qiusha (*1982, 1.2#9: 2007 und 3.6#17: 2016, s. Abb. 76), Nabuqi (*1984, 3.7#8: 2018) und Yao Qingmei (*1982, 2.3#22: 2013).

ken und ihrer inhaltlich größeren Nähe zueinander als zu den Folgegenerationen liegen. Zusammengenommen sind es 15 Künstler mit 17 Werken der von 1903 bis in die 1940er Jahre Geborenen. Um die erste Generation weiter zu differenzieren, werden sie hier als zwei Generationen, alle Künstler·innen zusammen also als aus vier Generationen stammend begriffen.

Die erste Generation von Künstlern ist zwischen 1903 und 1922 geboren, sieben Künstler mit acht Werken. Sie sind einerseits mit Arbeiten vertreten, die nicht recht in ihre sozialistische Zeit zu passen scheinen oder sich formal noch frei genug fühlten. Es handelt sich um Ai Zhongxin mit seinen Eisläufer·innen (1.2#4: 1946) und Su Tianci mit seinen lächelnden Mädchen (1.2#5: 1960). Andererseits handelt es sich um eindeutig „Rote“ Themen, zunächst um Jiang Zhaohes „The Chinese People have Stood Up“ (1.1#2: 1949), dann um Liu Kaiqus Bronzereliefs vom „Monument der Volkshelden“ (3.9#26: 1958). Aus der Reihe fällt Wu Zuoren, dessen Werktitel beide sozialistisch sind, und während sein erstes Werk im Stil des Sozialistischen Realismus ist (1.1#3: 1949), sind Bildinhalte und -stil des zweiten freier (2.5#24: 1977). Schließlich ist diese Generation mit abstrakten und Landschaftswerken nach der Öffnung vertreten. In Wu Guanzhongs Landschaftsarbeit von 1979 sind noch inhaltliche Anklänge der „Roten Kunst“ vorhanden (3.7#9), während Wu Dayu in seiner abstrakten Arbeit von 1980 mit Farbe experimentiert (3.6#1).

Von der zweiten Generation der acht in der Mehrzahl in den 1940ern geborenen Künstler sind neun Arbeiten präsentiert. Zum Großteil handelt es sich hier um „Rote“ Arbeiten, die in der ersten Wirkungszeit dieser Generation entstanden: Jin Shangyis Mao-Porträt (2.4#12: 1966, s. Abb. 56), Chen Yifeis „Ode“ (2.3#1: 1972, Abb. 67), Xu Baozhongs „Sanwan Reorganization“ (1.2#13: 1976, Abb. 70), Shen Yaoyis zwei Arbeiten zum Langen Marsch von 1976 (1.2#6, 1.2#11, Abb. 73 und Abb. 69) und die formal „Rote“ Arbeit von Ai Xuan und Zhang Wenyuan von 1977 (1.2#8). Dazu ist diese Generation mit Werken nach der Öffnung vertreten: mit einer Arbeit der sogenannten „Heimatkunst“ (乡土美术) von Luo Zhongli (2.4#20: 1982, Abb. 63), einer Abstraktion von Yu Youhan (3.6#2: 1985) und einer abstrahierten Landschaft von Shang Yang (3.7#10: 2007). Yu Youhan sollte ab 1989 mit einer Serie der Pop Art bekannt werden. Damit steht er der folgenden Generation näher.

Die größte Gruppe mit 24 Künstlern und 29 Werken bildet die Generation der Mitte der 1950er bis 1960er Jahre Geborenen. Das älteste Werk ist von 1984 von Yuan Qingyi (2.4#14). Viele dieser Künstler waren Teil der „’85 New Wave“-Bewegung, nahmen an der Ausstellung „China/Avant-Garde“ 1989 teil und werden als „New Generation Artists“ (新生代艺术家) bezeichnet.[929] Aufgenommen sind großteils ihre frühen Ar-

[929] Vgl. Yin 2010.

beiten von Mitte der 1980er bis in die 1990er Jahre, ein paar der späteren folgen diesem Duktus: Li Yousong mit seinen Akrobatinnen (1.2#10: 2012); PSFO vertreten den für die Nullerjahre typischen „spielerischen“ Ansatz, scheinen aber nostalgisch an ihre Kindheit erinnert einen „neuen Sozialismus“ zu visualisieren (1.2#14: 2009, 1.2#15: 2014);[930] und Zhang Peili, der in seiner Videoarbeit hingegen weiterhin den alten oder den Sozialismus allgemein hinterfragt (1.2#16: 2006). Allein Liu Ye fällt hier mir seiner zweiten Arbeit, der Bambuskomposition (3.7#11: 2007–2008), aus der Reihe, seine erste Arbeit der Comicsoldaten (1.2#7: 1999, Abb. 74) entspricht aber dem Schema.

Die Arbeiten der um 1980 geborenen Generation beginnen 2005, weshalb hier auch Liu Wei 刘韡, Jahrgang 1972, mit seiner Alltagsabstraktion von 2007 (3.6#3) dazugerechnet werden kann.[931] Der Großteil der 24 Arbeiten der 16 ausgestellten Künstler·innen dieser Generation stammt aus den 2010er Arbeiten.

Die überwiegende Mehrheit der 55 präsentierten Künstler·innen haben ein akademisches Studium, größtenteils sogar an einer der renommierten Kunstakademien Chinas (CAFA, CAA, SCFAI) genossen, etliche zusätzlich mit einem Aufbaustudium im Ausland. Nur einige Künstler der zweiten Generation haben sich zunächst autodidaktisch ihre Fähigkeiten angeeignet, sind daraufhin aber gefördert worden, und ausnahmslos alle haben eine professionelle Karriere verfolgt. Fast alle haben im Ausland, in der großen Mehrzahl auch im Westen ausgestellt und/oder sind in westlichen Sammlungen vertreten oder wurden und werden von westlichen Auktionshäusern versteigert.

Medien und Themen der Werke können folgendermaßen zugeordnet werden:

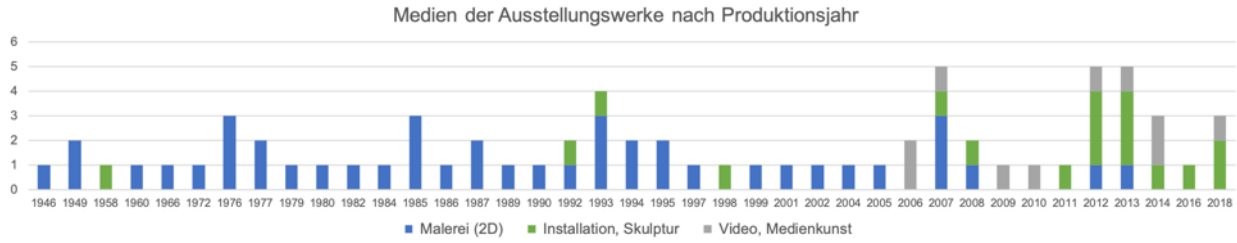


Abb. 50: Werkliste chronologisch: Medien der Ausstellungswerke nach Produktionsjahr.

Die Aufnahme der Medien beleuchtet hauptsächlich, dass ab 2006 neben Werken der Malerei vermehrt andere ausgestellt und entsprechend vermutlich auch gesammelt wurden. Von den insgesamt 70 Werken sind 43 der Malerei zuzuordnen, davon sind

[930] S. Polit-Sheer-Form Office 2011. PSFO wurde 2005 in Beijing gegründet, das Kollektiv besteht aus den Künstlern Hong Hao 洪浩 (*1965), Xiao Yu 肖昱 (*1965), Song Dong 宋冬 (*1966) und Liu Jianhua 刘建华 (*1962) und Kurator und Kritiker Leng Lin 冷林 (*1965), außerdem Galerist der Beijing Commune sowie Direktor der Pace Gallery Beijing (bis 2019) im Kunstviertel 798.

[931] Liu Wei 刘韡 (*1972), außerdem bekannt für seine Skulpturen, ist nicht zu verwechseln mit dem hier ebenfalls ausgestellten Maler Liu Wei 刘炜 (*1965).

31 in Öl und drei in Akryl auf Leinwand, sieben auf Papier und zwei ohne genauere Angaben – das entspricht etwa 61% aller Arbeiten. Wiederum sind von diesen Arbeiten nur drei *guohua*, der Malerei im traditionellen Stil, zuzuordnen – weiter gefasst sechs, wenn eine traditionelle Komposition, eine abstrakte Landschaftsmalerei sowie Bambus als Thema mitgezählt werden.[932] Außerdem ist anzumerken, dass in dieser Ausstellung unter allen sonst gezeigten Medien die Fotografie nicht als reine Kunstfotografie aufgenommen ist, sondern nur bei Zhao Zhaos Installationsarbeiten quasi als dokumentarischer Zusatz (3.9#21–24). Das ist insofern bemerkenswert, weil Taikang eine umfangreiche Fotografiesammlung besitzt.

Die chronologisch geordnete Werkliste sieht in ihrer Sortierung der neun Sektionen ihrer Ausstellungspräsentation folgendermaßen aus:

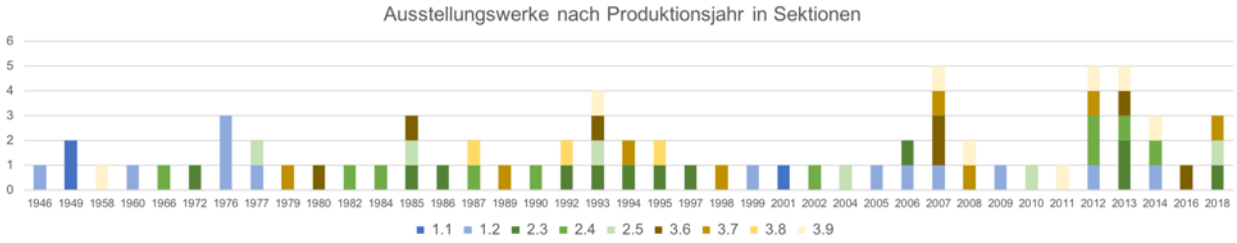


Abb. 51: Werkliste chronologisch: Anzahl der Ausstellungswerke nach Produktionsjahr in Sektionen.

Dieses Diagramm ist der Vollständigkeit halber aufgenommen und belegt vor allem, dass sich ein Großteil der Sektionen aus den verschiedensten Jahren bedient.

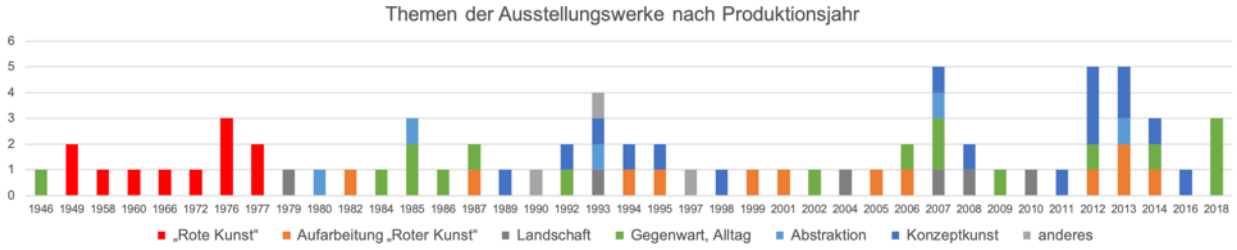


Abb. 52: Werkliste chronologisch: Themen der Ausstellungswerke nach Produktionsjahr.

Interessanter wird es bei den Themen der Werke. Hier ist zu beachten, dass es sich um eine grobe, selbst vorgenommene Verallgemeinerung handelt. Die meisten Werke könnten entsprechend mehreren Kategorien zugeordnet werden. Zum Beispiel bezieht sich das Thema „Gegenwart, Alltag“ auf Werke, die unter Mao Zedong und vor allem während der Kulturrevolution undenkbar waren und in den 1980er Jahren wieder mög-

[932] Bei den drei oder sechs Werken handelt es sich um 1.1#1: Xu Bing, 2001, Tusche auf Papier, 3.7#13: Yang Jiechang, 1989, Tusche auf Papier und Gaze, 3.7#15: und Cai Guo-Qiang, 1994, Schießpulver auf Papier, sowie um 3.7#9: Wu Guanzhong, 1979, *Shanshui*-Berglandschaft in Öl auf Leinwand, mit zusätzlicher Kalligrafie auf Holzplatte von 2002, 3.7#10: Shang Yang, 2007, abstrakte Landschaftsmalerei in Öl auf Leinwand, und 3.7#11: Liu Ye, 2007–2008, Bambusmalerei in Öl auf Leinwand.

lich wurden (vgl. Sektion 2.4: „Vergöttlichung und Alltag“). Aus diesem Grund hätten Werke der 1980er in der Kategorie „Gegenwart, Alltag“ ebenfalls der „Aufarbeitung ‚Roter Kunst‘“ zugeordnet werden können – da sie aber mehr mit den späteren Arbeiten dieser Kategorie korrespondieren, wurde die vorliegende Wahl getroffen. Das gleiche gilt für den unter Mao Zedong nicht oder kaum möglichen Stil der „Abstraktion“. Die Wahl jeweils nur einer Kategorie hat ihre offensichtlichen Beschränkungen. Als Aussage kann dadurch dennoch angedeutet werden, dass sich die Themen abgesehen von der Zeit unter Mao durch die gesamte Produktionszeit der ausgestellten Werke ziehen. Das gilt sowohl für das Thema der „Aufarbeitung“ als auch für die Kategorien etwa der „Konzeptkunst“[933] und der „Abstraktion“.

Die Themen sind, weiterhin unter Berücksichtigung ihrer Verallgemeinerung, folgendermaßen ausgestellt:

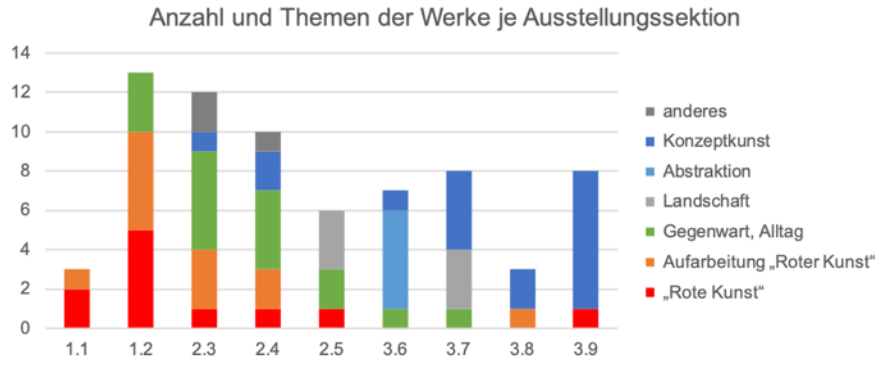


Abb. 53: Werkliste Ausstellungspräsentation: Anzahl und Themen der Ausstellungswerke je Ausstellungssektion.

Besonders deutlich wird hier, dass die Ausstellung mit Werken der „Roten Kunst“ und ihrer Aufarbeitung beginnt und diese stetig abnehmen, bevor zu Ende noch einmal zwei dieser Werke einbezogen werden. Nach dem chronologisch frühen Einstieg schließt die Ausstellung mit mehr Werken zum einen der Gegenwart und zum anderen der Konzeptkunst.

Zumindest oberflächlich betrachtet passen alle Werke in ihre jeweiligen Sektionen. Sektion 3.7, „Between the Tradition and the Modernity“, ist dabei wohlmöglich noch am wenigsten eindeutig. Von den acht Werken dort können vier *guohua* zugeschrieben werden, drei weitere setzen sich mit historischen Orten oder Elementen auseinander, was wohl letztere inhaltlich und *guohua* formal der Tradition zuordnet. Ansonsten ist in die jeweiligen Sektionen gelegentlich das eine oder andere Werk aufgenommen, dass nicht offensichtlich hineinpasst. Im Großen und Ganzen ist der Aufbau thematisch aber stimmig.

[933] Für das Aufkommen der Konzeptkunst in China sei erneut auf die Unterscheidung zwischen *guannian yishu* 观念艺术, Ideenkunst, und *gainian yishu* 概念艺术, Konzeptkunst, verwiesen, vgl. Gao 1999: 127.

In den folgenden zwei Unterkapiteln sollen beispielhaft zunächst Werke einer Sektion betrachtet werden und im Anschluss aufgrund verschiedener Sonderstellungen einzelne ausgewählte Werke. Siehe für Material- und Größenangaben die Beschreibungen unter den Abbildungen.

Schwer nachzuvollziehen bleibt häufig der Hintergrund der Werke hinsichtlich vorheriger Präsentation und ihrer Provenienz. Teilweise gehörten die Werke bis mindestens 1976 vermutlich der China Artists Association (中国美术家协会), der 1949 gegründeten Künstler·innenvereinigung, und ihren regionalen Unterabteilungen. Für einige der vorgestellten Werke ist ihr Verkauf aufgezeigt. Dieser verlief regelmäßig durch Chen Dongshengs Auktionshaus China Guardian, was der Taikang Collection einerseits einen einfacheren Zugang ermöglichte, und wodurch die Werke andererseits auch im Marktwert gesteigert werden konnten.

Bildbetrachtungen: Sektion 2.4

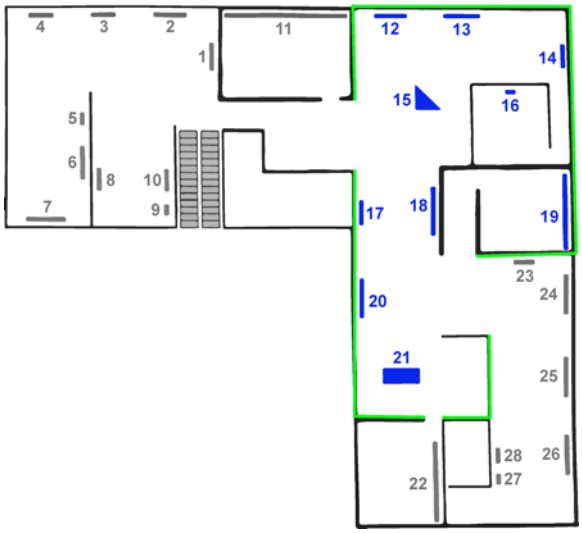


Abb. 54: Zweites Stockwerk, Sektion 2.4, vgl. Anhang 9; Quelle: Ausstellungsbroschüre (nachgezeichnet, mit eigenen Hervorhebungen).

Zur Betrachtung sind zunächst die zehn Werke von Sektion 2.4 ausgewählt, „From Deification to Quotidian 从神性到日常“. Diese Sektion entspricht offensichtlich den inhaltlichen Kriterien sowohl des Begleittextes und der Überschrift als auch des Archivmaterials und bildete in der Ausstellung entgegen mancher anderen Sektion eine räumlich geschlossene Einheit. Auf diesem Stockwerk bespielte die vorherige Sektion 2.3 mit zwölf Werken (2.3#1–11, 22) großteils den linken Bereich und endete vorläufig mit einer die Sektion abschließenden Videokabine (2.3#11) – der gegenüber der Begleittext von Sektion 2.4 angebracht war. Sektion 2.5 befand sich hinter Trennwänden mit ihren sechs Werken rechts unten (2.5#23–28), wodurch Sektion 2.4 für sich stehend separiert ist (Abb. 54). Nachdem es in Sektion 2.3 darum geht, vom Staat und Kollektiv zum Individuum zu gelangen, befasst sich Sektion 2.4 mit dem Alltag nach dem Personenkult der Mao-Zeit. In Sektion 2.5 geht es um Landschaft.

Von den zehn Werken in Sektion 2.4 stammen eines von 1966, drei aus den 1980er Jahren, eines von 1990, eines von 2002 und vier aus den 2010er Jahren. Drei der zehn Künstler, alle männlich, alle der jüngsten Generation und alle mit Video oder Installationen, sind darüber hinaus mit je einem weiteren Werk in der vorherigen Sek-

tion 2.3 vertreten (2.3#5: Liu Xinyi, 2013, 2.3#9: Hu Xiaodong, 2006, und 2.3#11: Liu Chuang, 2018). Im Ausstellungskatalog verläuft die Präsentation der Werke von Sektion 2.4 in einer anderen Reihenfolge. Zwar beginnt auch sie mit erstens Jin Shangyis Mao-Porträt (#12: 1966) und zweitens Zhao Bandis Mädchen mit Lippenstift (#13: 1987), geht dann aber eher chronologisch weiter.[934] Hier wird der Präsentation der Ausstellung nach Abb. 54 gefolgt.

Sektion 2.4 betretend, trifft man zunächst auf die Installation von Liu Xinyi (Abb. 55, 2.4#15), einer auf dem Kachelboden auf zweieinhalb Metern im Dreieck aufgestellten Armee von sich mechanisch bewegenden Armen von Winkekatzen. Die Arme sind in entgegengesetzter Richtung installiert, nicht, wie üblich, als Dekorationen verwendet, die Glück und Wohlstand einladen, sondern in der „Bewegung des ‚Protestes‘“, wie es im Begleittext heißt.[935] Hierzu weiter: „In this area [Liu Xinyi] playfully satirises, questions, and reconstructs the landscape of innate awareness and historical discourse, in the pursuit of personal liberation.“[936] Das Werk kann als inhaltliche Überleitung des Themas der Kollektivierung und Individualisierung aus Sektion 2.3 betrachtet werden.

Abb. 55, 2.4#15: Liu Xinyi 刘辛夷 (*1982): Automatic Arms 自动手臂. 273x23x232cm, Winkekatzen (Lucky Cats), Batterien, Schrauben, 2013. Ausstellungskatalog: 242–245.

Während sich Lius Installation weiter im Augenwinkel bewegt und einen in dieser Ecke der Ausstellung akustisch surrend begleitet, beginnt Sektion 2.4 numerisch mit dem Werk an der Wand dahinter, mit Jin Shangyis raumgreifendem Porträt der frontalen Ganzfigur von Mao Zedong (Abb. 56, 2.4#12).[937] Auf der Leinwand nimmt die Figur gut 1,90 Meter ein. In seiner Jugend soll Mao etwa 1,80m groß gewesen sein, in den 1950er und 1960er Jahren um 1,76–1,77m.[938] Er wurde also leicht überlebensgroß

[934] 3. #20: 1982, 4. #14: 1984, 5. #18: 1990, 6. #17: 2002, 7. #16: 2012, 8. #21: 2014, 9. #19: 2012, 10. #15: 2013.

[935] „再经由切割猫爪并旋转方向，“招手”变成了“抗议”“, „cutting the paws of the cats and changing the direction of rotation, the motion of ‘beckoning’ is transformed into one of ‘protest’“, Ausstellungskatalog: 243. Die Tatze am Arm einer handelsüblichen Katze (招财猫) zeigt nach vorne, in dieser Installation sind sie um 45 Grad wie Fäuste nach innen montiert.

[936] „从中出发，他以颇具反讽的游戏性精神，怀疑与重构固有的意识形态和历史话语，从中追求当下具有个人解放意义的独立意志。“, ebd.

[937] Laut Raumplan (Abb. 54) mag dieses Werk wie in die Ecke gehängt wirken, doch es ist aufgrund seiner Größe den gesamten Gang bis zu 2.4#21 (Abb. 65) deutlich präsent.

[938] S. etwa Liu 2013.

Abb. 56, 2.4#12: Jin Shangyi 靳尚谊 (*1934): Full-length Portrait of Chairman Mao 毛主席全身像. 262x137cm, Öl auf Leinwand, 1966. Ausstellungskatalog: 206–209.

dargestellt, wirkt allerdings noch einmal größer durch die Position von etwa 25cm über Bildunterkante. Außerdem ist anzunehmen, dass das Bild wie in dieser Ausstellung nie direkt auf den Boden gestellt wurde. Präsentiert wird demnach bereits formal ein erhöhter Mao Zedong. Es scheint sich um eine damals aktuelle Darstellung zu handeln, während sonst häufig der junge, tatkräftige Mao gemalt wurde. Was er mit seiner angewinkelten Hand vorhat, bleibt offen, es handelt sich um die einzige angedeutete Geste in diesem sonst statischen Werk. Interessant ist der nur leicht strukturierte, monochrome Hintergrund, auf dem allein ein kleiner Schatten hinter den Füßen Räumlichkeit andeutet. Die Figur steht also für sich selbst. Im Begleittext zu dieser Sektion heißt es: „Prior to the Cultural Revolution, the iconography of Mao Zedong balanced between bold and majestic, and humble and approachable; during the Cultural Revolution however, the painterly style towards the leaders inclines for excess ‘monumentality, large and in full figure’.“[939] Diese Zurschaustellung von Überdimensionierung könnte hier mit der winkenden Armee zu ihren Füßen als Mahnmal verstanden werden.

Direkt daneben folgt der intime Einblick von Zhao Bandi in das Zimmer eines Mädchens, das sich in einen Sommertag hinein die Zeit vertreibt (Abb. 57, 2.4#13). Das Kalenderposter[940] hinter ihr zeigt den Monat Juni an, darauf sind zwei westliche Mädchen abgebildet, die, vielleicht real, nicht identifiziert werden konnten. So wie auch der Lippenstift handelt es sich um Symbole der Öffnungspolitik, die Zugang zum Westen ermöglichte. In dem Zimmer im Hintergrund liegt ein Mann, vermutlich ihr Vater, auf dem Bett und liest unter einem Bild im traditionellen Stil eine Tageszeitung. Die beiden Zimmer könnten als die zwei verschiedenen Sichtweisen von Tradition und Gegen-

Abb. 57, 2.4#13: Zhao Bandi 赵半狄 (*1966): Girl Applying Lipstick 涂口红的女孩. 170x109cm, Öl auf Leinwand, 1987. Ausstellungskatalog: 210–213.

[939] „‘文革’前，毛泽东的形象塑造在气魄雄伟与朴实可亲之间取得平衡；‘文革’期间，领袖像的绘画风格走向极端的‘高大全’。“, hierfür wird verwiesen auf Zou 2002: 134–138; Ausstellungskatalog: 203/204f.

[940] Großformatige Kalender, 挂历, wörtlich Hängekalender, waren damals weit verbreitet und häufig mit Fotos etwa von Landschaften sehr beliebt.

wart verstanden werden. Vor allem aber zeigt das Bild einen alltäglichen Sommernachmittag, an dem die Zeit stillzustehen scheint, an dem beide Parteien sorglos sein können und sich um nichts kümmern müssen. Im Begleittext heißt es, Zhao sei Ende der 1980er für seinen „detaillierten realistischen Stil“ (细致写实风格) bekannt gewesen, „his own unique style of social realism“ (独特的社会现实主义风格). „He deliberately avoided themes of ‘exotic romanticism’ so fashionable in the college system at the time, preferring to venture into direct portrayals of everyday life.“[941] Zhao Bandi, der 1988 seinen Abschluss in Ölmalerei an der CAFA machte, wandte sich bald anderen Medien zu und wurde Ende der 1990er Jahre als „Pandamensch“ (熊猫人) bekannt. Unter anderem trat er im Fernsehen auf, wo er mit einem Stoffpanda sehr amüsant aktuelle soziale Themen besprach.

Ähnlich realistisch, aber in verheißungsvoller Erwartung erscheint Yuan Qingyis Arbeit (Abb. 58, 2.4#14). Die seitlich platzierte Figur blickt von den Betrachter·innen abgewendet auf ein Buch, eine der wenigen Gegenstände in zwei penibel aufgeräumten, in Frontalperspektive dargestellten Zimmern. Das Werk würde die Wissbegier unter jungen Künstler·innen und Intellektuellen der Zeit wiedergeben, heißt es. Yuan habe damals, so wird er im Begleittext zitiert, Sartre gelesen und sich mit Existentialismus beschäftigt, „which emphasized the existence of the individual and personal expression“.[942] Dieses Gefühl der Ruhe und Konzentriertheit auf das Subjekt habe er wiedergeben wollen. Das Individuum darf sich herausbilden und der Zugang zu ausländischen Philosophien ist mit der Öffnungspolitik erneut möglich. „Spring Is Coming“ ist der Titel eines Spielfilms von 1956, in dem eine Gruppe junger Leute einen alten Graben ausheben und dadurch die Reisernte ermöglichen möchte. Zunächst werden sie für ihr Vorhaben kritisiert, aber mit Frühlingsbeginn sind alle Dorfbewohner·innen überzeugt und beteiligen sich mit Begeisterung. Yuans Werk wurde 1985 erstmals ausgestellt und soll wegen der Abgewandtheit der Figur hitzige Diskussionen in der Kunstwelt ausgelöst haben. Inzwischen gilt es als eines der repräsentativen Werke der „’85 New Wave“-Bewegung.[943] Es handelt sich um die Beschäftigung einer in sich und mit sich selbst ruhen-

Abb. 58, 2.4#14: Yuan Qingyi 袁庆一 (*1959): The Spring Is Coming 春天来了. 170x189cm, Öl auf Leinwand, 1984. Ausstellungskatalog: 218–221.

[941] „他刻意规避了当时学院系统盛行的 ‘边远异域风情’ 题材，另辟蹊径地对日常生活场面进行直接表述。“, Ausstellungskatalog: 211.
[942] Ausstellungskatalog: 219. Vgl. zum Verständnis von Sartres „essentiellem Humanismus“ Anfang der 1980er Jahre in China Hopfener 2013: 63–66.
[943] Vgl. Lü 2007: 707; Zou 2002: 212 verweist in diesem Zusammenhang auf das in ähnlichem Duktus 1987 entstandene Werk „Ashtray 烟灰缸“ von Yuan Qingyi.

den Figur in einer in warmes Licht getauchten Umgebung, in der reiner Tisch gemacht worden zu sein scheint.

Wie auch für 2.4#19 (Abb. 62) wurde für 2.4#16 (Abb. 59) eine eigene Kabine gebaut, die diese Arbeit von den anderen abgrenzt. Einen schmalen Gang entlang betrat man einen auf den ersten Blick komplett schwarzen Raum. „Let There Be Light“, heißt die Arbeit. Wang Yuyang hat die Zeilen „Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht.“ (Gen 1:3–5 LU) in 0 und 1 übersetzt und damit den Auslöser seiner Kamera gesteuert. Daraus entstand kein schnelles Ein und Aus, er muss also eher der Bedeutung von Licht und Dunkel im Satz gefolgt sein. In dem Raum erwartete einen kein spektakuläres Ereignis mit plötzlicher Helligkeit, stattdessen gab das Klicken des Auslösers ein kleines Licht im Sucher der von hinten in Augenhöhe angebrachten Kamera frei.[944] Im Begleittext heißt es dazu, „the audience become a ceaselessly exposed photographic negative.“ Das scheint nicht technisch gemeint zu sein. Stattdessen sollen vermutlich die Betrachter·innen wie ein Negativ belichtet werden, zur Enthüllung oder Selbsterkenntnis. „In this space, the explanations of light found in nature, religion and science all converge, whilst at the same time acting upon the body of the viewer“, Wang „recreate[s] his own version of the divine illuminating light at the origin of all things in creation“.[945] Bekannt geworden ist Wang durch sein Werk „Artificial Moon 人造月“, 2007, und seine darauf fortwährende Beschäftigung mit dem Mond. Auch in dem vorliegenden Werk gehe es ihm laut Begleittext darum, mit artifiziell hergestellter Realität eine Beziehung zwischen Erfahrung und Erkenntnis zu erkunden. Das kaum wahrnehmbare Hell und Dunkel als angebotenes Zusammentreffen allen Daseins ist vielleicht wegen seiner Flüchtigkeit humoristisch gemeint. Im Kontext mit den Ausstellungswerken um diese Arbeit mag sie möglicherweise die Selbstüberschätzung des Einzelnen ausdrücken.

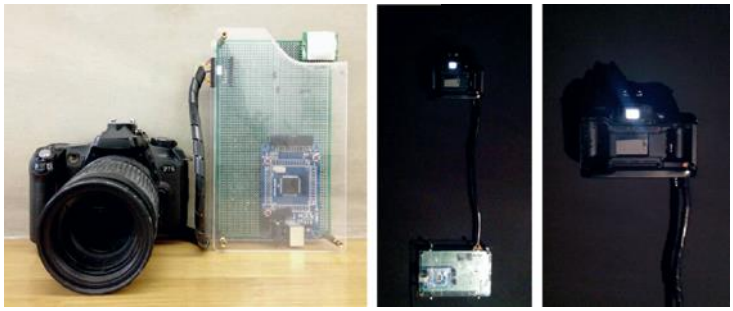


Abb. 59, 2.4#16: Wang Yuyang 王郁洋 (*1979): Let There Be Light 要有光. Verschiedene Größen, Installation, 2012. Ausstellungskatalog: 230–233.

[944] Im Prinzip ist dies nur nachvollziehbar, wenn vor der Kamera eine ausgeleuchtete Box montiert wurde. Die Möglichkeit, dass die Kamera durch die Raumwand angebracht gewesen ist und das Licht von der Ausstellung draußen aufgefangen hat, kann im Nachhinein nicht mehr bestätigt werden. Allerdings würde diese Methode das Konzept zu sehr verändern, und augenscheinlich ging es nicht darum, in ein Außen vorzudringen, geschweige denn, Fotos zu machen.

[945] Ausstellungskatalog: 231.

Einander direkt gegenüber präsentiert wurden 2.4#17 und #18 (Abb. 60 und Abb. 61). Als Teilnehmer der berühmten Ausstellung „China/Avant-Garde“, 1989 in Beijing, gilt Liu Xiaodong als Vorläufer des „Zynischen Realismus“ (玩世现实主义). Lü Peng beschreibt ihn als Vertreter eines „Konzeptionellen Realismus“ (观念性的写实), der der Geschichte gesellschaftliche Alltagsbilder seiner Zeit hinterlasse.[946] In der Regel zeichnet Liu seine Figuren in den Vordergrund, er hält an Perspektiven fest, überblendet aber häufig den Hintergrund, deutet ihn nur an oder lässt ihn seltener monochrom, wie in dem hier ausgestellten Werk. Seine Bildsprache richtet sich gegen die akademische Malweise der CAFA, aus der er stammt. Im Begleittext wird beschrieben, wie Liu Xiaodong 2002 das Freiluftzeichnen für sich entdeckte. In dieser Richtung seien die drei dargestellten Freund·innen gemalt. Sie lehnen sich in den Bildrahmen hinein und blicken aus dem Bild hinaus, teils auf die Betrachter·innen, teils an ihnen vorbei. Ihr Verhältnis zueinander wird im Begleittext als nicht besonders hervorgehoben beschrieben, wodurch die Möglichkeit entfalle, das Thema Freundschaft narrativ zu interpretieren.[947] Allerdings wird dieses Thema sowohl mit Nennung der Vornamen im Bildtitel als auch in der lockeren Haltung und erheiterten Mimik deutlich. Mehr noch geht es um das Thema der *liumang* 流氓,[948] eigentlich einem Schimpfwort für vagabundierende Kleinkriminelle. Als prominenter Vertreter seit Mitte der 1980er Jahre gilt der Schriftsteller Wang Shuo 王朔 (*1958),[949] dessen Romanfiguren sich wie Liu Xiaodongs Charaktere hier ironisch und aufsässig geben.

Abb. 60, 2.4#17: Liu Xiaodong 刘小东 (*1963): Xiaohao, Peiyi, Xiaoyao 小豪，佩怡，小姚. 162x130cm, Öl auf Leinwand, 2002. Ausstellungskatalog: 226–229.

Auch Mao Xuhui hat 1989 an der Ausstellung „China/Avant-Garde“ teilgenommen. Als expressionistischer Maler aus dem Südwesten Chinas und der dortigen „neuen figurativen Malerei“ (新具象) gilt er als Vertreter der „’85 New Wave“-Bewegung.[950] Die scharfe, knochige, verkrampfte Symbolik von Mao Xuhui beschreibe einen geisterhaften Zustand des

Abb. 61, 2.4#18: Mao Xuhui 毛旭辉 (*1956): Patriarch Series of the 90’s | 90 家长系列. Triptychon, je 120x90cm, Öl auf Leinwand, 1990. Ausstellungskatalog: 222–225.

[946] „为历史留下了这个时期的社会总体形象的证据“, Lü 2007: 824.
[947] „并没有过多强调画中人之间的具体关系，由此消解了主题的文学化的可能“, Ausstellungskatalog: 227.
[948] Der Dank für diesen Hinweis gilt Ni Shaofeng 倪少峰, Hamburg im März 2022.
[949] Vgl. Yao 2004. S. auch das Archivmaterial für diese Sektion 2.4.
[950] Vgl. Lü 2007: 747–750. S. auch den Künstlerkatalog Gao 2010: 305–346, für die Abbildung des vorliegenden Werkes: 324f.

Seins in einer anderen Umgebung, was ihn von Verfassung und Stil mit den 85ern verbunden habe.[951] Mit grobem, schnellem Pinsel und Spachtel geht es hier (Abb. 61, 2.4#18) um die Auseinandersetzung mit und um die symbolische Repräsentation von Tod und Unterdrückung, von Hilflosigkeit und dem, was Lü als „Gefangenschaft der Gefühle“ (精神禁锢) und Dasein „mechanischer Marionetten“ (机械的提线木偶) bezeichnet.[952] „[I]t involves violence, loneliness and autocracy. Humanity lives under its formidable shadow“, heißt es im Begleittext.[953] Er habe sich mit Selbstporträts langsam an die „Patriarchen“-Serie herangearbeitet: „In the development of the *Patriarch Series*, the robust body of a *Patriarch* in the chair slowly reduces to a withered figure, and diminishes down to a triangular symbol at last. Through reduction and withdrawal, *Patriarch* and power gradually transform a very specific, representational image back to its form, and thus strip away its significance in reality. […] Life can only prove its existence through death, which is a destiny that even a *Patriarch* with supreme power cannot escape from.“[954] Im Begleittext unerwähnt, aber allgemein bekannt ist, dass *jiazhang* 家长, „Patriarch“, das Große Oberhaupt, der damalige Spitzname von Deng Xiaoping ist. Ihm ist entsprechend auch die rote Farbwahl gewidmet, die auf die blutige Stimmung des Tian’anmen-Massakers 1989 verweist.[955]

Abb. 62, 2.4#19: Hu Xiangqian 胡向前 (*1983): Acting Out Artist 表演艺术家. Einkanal-Video, 14:15 Min., 2012. Ausstellungskatalog: 238–241.

Der Performancekünstler Hu Xiangqian stammt ebenfalls aus dem Süden, aus Guangdong, gehört aber der Generation der nach 1980 Geborenen an und arbeitet inzwischen in Beijing. In seinen häufig humoristischen Arbeiten geht es meist um unmittelbare körperliche und körperlich wahrnehmbare Erfahrung. Seine Videoarbeit (Abb. 62, 2.4#19) stellt überzogene Alltagsszenen eines fiktiven Künstlers dar, den Hu als „Acting Out Artist“, wie der Titel mitteilt, selbst spielt. Dieser Künstler benimmt sich so selbstgefällig, wie die Kunstwelt es von ihm zu erwarten scheint. Er ist in der Anfangsszene in weißem Anzug gekleidet, zwischendurch in weißer Bettwäsche, stets mit nach hinten gegelten Haaren, erscheint ihm alles zu langweilig und ermüdend. Er empfängt ihm beflissen lauschende westliche Kurator·innen, er aalt sich lesend im Bett, hat eine Skulptur von sich selbst auf dem Fensterbrett stehen. Das Spiel der „Wichtigtuerei“ (煞有介事) ist kinematografisch gefilmt und gilt

[951] So in Lü 2007: 750.
[952] Ebd.: 749.
[953] Ausstellungskatalog: 223.
[954] Ebd.
[955] Der Dank für diesen Hinweis gilt Ni Shaofeng 倪少峰, Hamburg im März 2022.

ihm und der Kunstwelt: „with self-satisfied asides implicitly pointing to the hypocrisy of his own young generation, a hypocrisy found in the very core of their lives and behind their own cultural identity.“[956] Die Videokabine mit dieser Arbeit wurde durch einen Gang betreten (vgl. Abb. 54) und war damit räumlich von den anderen Arbeiten getrennt. Zwischen Mao Xuhuis Traumata der Unterdrückung und Luo Zhonglis Darstellung des harschen Alltags einer einfachen Arbeiterin platziert, wirkt Hu Xiangqians Beispiel der Gegenwart noch einmal dekadenter.

Abb. 63, 2.4#20: Luo Zhongli 罗中立 (*1948): Spring Silkworm 春蚕. 216x 140cm, Öl auf Leinwand, 1982. Ausstellungskatalog: 214–217.

Der Vorläufer von Luo Zhonglis „Frühlingsseidenraupe“ (Abb. 63, 2.4#20),[957] „Father“ von 1980,[958] gilt als das zentrale Beispiel der 1980er Jahre, das thematische und stilistische Debatten über das staatlich geförderte Kunstsystem und kulturelle Autorität auslöste, die über Jahre hinweg geführt wurden. Dabei geht es zunächst um das vor allem während der Kulturrevolution für Mao Zedong reservierte Großformat für Porträts. Vor allem aber geht es um die Ambiguität, die das Werk auslöste. Es entsprach nicht mehr der „Revolutionären Romantik“ des politisch korrekten, sozial verantwortlichen Realismus, der für die Massen verständlich sein sollte. Anstelle eines erstrebenswerten Ideals wird in vergrößert dargestelltem, von dem US-Amerikaner Chuck Close (*1940) beeinflusstem Fotorealismus ein einfacher Bauer in aller Aufrichtigkeit und bedingungsloser Akzeptanz des eigenen Schicksals gezeigt, der die Betrachter·innen schweigend fixiert.[959] Auch Luo Zhonglis „Frühlingsseidenraupe“ wurde erstmals 1980 gemalt.[960] Es wird als

Abb. 64: Luo Zhongli 罗中立: Father 父亲. 227x 154cm, Öl auf Leinwand, 1980. Quelle: NAMoC.

[956] Ausstellungskatalog: 239.

[957] Das Bild ist im Original größer als hier abgebildet, dort sieht man die Hände der Frau komplett, dazu ihre Seidenraupen. Im Katalog ist das Werk in Gänze abgebildet, im PDF abgeschnitten, ein Grund mögen die unterschiedlichen Katalogausgaben sein, vgl. dazu die Bemerkungen oben unter „Material“. In der Ausstellung wurde auf dem Titelschild „Replica 复制品“ vermerkt, nicht so allerdings im Ausstellungskatalog. Es ist davon auszugehen, dass Taikang das Original besitzt.

[958] Abb. 64 entstammt dem Sammlungskatalog des NAMoC, s. http://www.namoc.org/zsjs/gczp/cpjxs/201304/t20130416_219258.htm, Stand: 1.10.2022. Vgl. auch in der vorliegenden Einführung zur Gegenwartskunst im Kontext: Kunsthistorischer Überblick, Abb. 6, links.

[959] Zahlreiche Artikel sind zu Luo Zhonglis „Vater“ erschienen, vgl. für eine englischsprachige Zusammenfassung der Debatte DeBevoise 2014: 47–69 und für eine Darstellung des Künstlers Luo 2010.

[960] Luo Zhongli soll insgesamt wenigstens vier identische Versionen dieses Werks angefertigt haben. Drei davon wurden bislang auf Auktionen angeboten, die vierte Version soll Luo für sich behalten haben. Um anhand dieses Werkes beispielhaft die Dimensionen des Kunstmarktes anzureißen: Das Original von 1980 hat das Long Museum in Shanghai 2013 bei Christie’s Hongkong für 49,4 Millionen RMB ersteigert. Das hier vorliegende, originalgetreue Faksimile von 1982 wurde 2017 bei China Guardian für 49,45 Millionen RMB versteigert. Das Faksimile von 1983 wurde zunächst 2014 und erneut 2021 versteigert, 2021 anonym bei Poly Auction in Shenzhen für 41,74 Millionen RMB; s. Liu 2021.

Komplement (姊妹篇) zu „Vater“ verstanden, weshalb es den Spitznamen „Mutter 母亲“ erhalten hat. Der Logik dieser Sektion von „Vergöttlichung und Alltag“ entsprechend gehört es eigentlich gegenüber von Jin Shangyis Mao-Porträt (Abb. 56, 2.4#12) gehängt. Im Gegensatz zu dem die Betrachter·innen betrachtenden „Vater“, neigt sich „Mutter“ allerdings konzentriert über ihre Arbeit. Ihr Gesicht ist kaum sichtbar, der Fokus liegt auf ihrem Haar und ihren Händen. Farblich beinahe umgekehrt zu „Vater“, erscheint „Mutter“ vor dunklem Hintergrund und in dunkler Kleidung mit Beleuchtung ihres Haares und ihrer Tätigkeit dennoch genauso schweigend. Während der „Vater“ eine Pause macht, widmet sich die „Mutter“ weiter unermüdlich ihrer Arbeit.

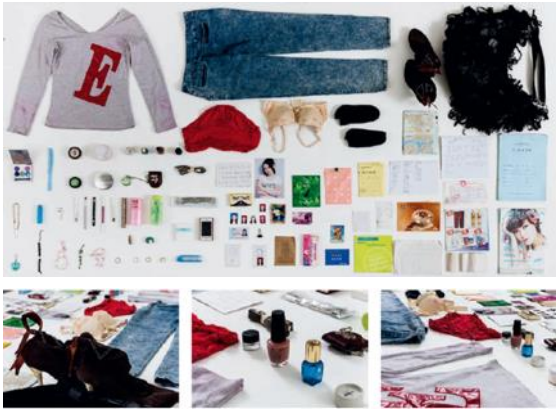


Abb. 65, 2.4#21: Liu Chuang 刘窗 (*1978): Buying Everything on You (Yang Xiaojuan) 收购你身上所有的东西（杨晓娟）. Verschiedene Größen, Installation, Kleidung, Taschen, Schuhe, täglicher Bedarf, 2014. Ausstellungskatalog: 234–237.

Der häufig konzeptuell und performativ arbeitende Liu Chuang begann mit dem vorliegenden Projekt (Abb. 65, 2.4#21) im Jahr 2005. Damals kaufte er auf einem Arbeitsmarkt in Shenzhen den dort Arbeitsuchenden alles ab, was sie bei sich und am Leibe trugen. Das Shenzhen Anfang der 2000er Jahre, als Liu Chuang dort gearbeitet hat, wird im Begleittext als „‘window’ into an opening and reforming China, a ‘laboratory’ for experimental new political and economic policies“ beschrieben.[961] Das Leben in Shenzhen habe Liu als Karl Marx’ „Verdinglichung von Arbeit“ erkannt. Von diesem Phänomen habe er dann „anthropologische Proben“ (人类学的采样) genommen, die hier als „Zeitkapseln“ (时间胶囊) bezeichnet werden. Von wann diese genau stammen, ist nicht genannt. Doch selbst wenn die angegebenen Namen den Personen Individualität verleihen könnten, so verweist gerade auch das präsentierte Beispiel mit „Yang Xiaojuan“ auf einen weitläufig verwendeten Frauennamen. Unverwechselbare Persönlichkeiten sind dennoch durch handschriftliche Notizen, Passfotos, Ausweise und Handys unter den austauschbaren Billigprodukten erkennbar. In Lius Biografie im Anhang des Ausstellungskataloges heißt es, Liu „engages everyday situation, explores contemporary urban life experience, the proliferation of Shanzhai culture (山寨文化[962]), and sketches the evolution of modern history.“[963]

[961] Ausstellungskatalog: 235.
[962] *Shanzhai* hat sich als Bezeichnung für Produktpiraterie etabliert. Die wörtliche Bedeutung „Bergdorf“ verweist dabei auf für Kontrollen unzugänglich gelegene Fabriken, in denen gefälschte Ware hergestellt wird.
[963] Ausstellungskatalog: 451. Als mögliche Referenz für Liu Chuangs Werk könnten Arbeiten aus den 1990ern von Geng Jianyi 耿建翌 (*1962) gesehen werden, etwa „People Do Exist 确有此人“, 1994; vgl. Jiang 2021: 30–37, der die Arbeiten von Geng als „kollektive Subjektivität“ beschreibt: 34.

—

Die vier jüngsten Arbeiten aus den 2010er Jahren (mit den Nummern 15, 16, 19 und 21) stammen alle von um 1980 geborenen Künstlern, also von Künstlern, die die Zeit unter Mao Zedong nicht mehr persönlich erlebt haben. Sie stehen im Ausstellungskatalog am Ende dieser Sektion und sind in der Ausstellung zwischen den anderen Arbeiten platziert. Die chronologisch ältesten sechs Arbeiten in Sektion 2.4 sind Ölgemälde auf Leinwand, bei den vier jüngeren handelt es sich um drei Installationen und eine Videoarbeit.[964] Diese jüngsten Beispiele, vor allem Liu Xinyis Winkekatzen (2.4#15) und Hu Xiangqians Künstlerschauspiel (2.4#19), vielleicht auch Wang Yuyangs Lichtinstallation (2.4#16), sind, abgesehen von Liu Chuangs Ankauf der materiellen Persönlichkeit (2.4#21), humoristisch gemeint, und selbst Liu Chuangs Arbeit kann als spielerisch betrachtet werden. Das kann für die Ölarbeiten davor nur noch für Liu Xiaodongs drei Freunde (2.4#17: 2002) gelten. Von den fünf Arbeiten davor, von 1966 und von 1982 bis 1990, kann Zhao Bandis Mädchen mit Lippenstift (2.4#13) als entspannt, die anderen müssen aber als ernsthaft oder ernste Auseinandersetzung bezeichnet werden. Gerade auch humorvolle, wenn nicht gar satirische Arbeiten haben ihren jeweils ernsten Hintergrund, dennoch ist der Umgang ein anderer. Unter dem Gesichtspunkt des Sektionsthemas von „Vergöttlichung und Alltag“ betrachtet, wird der Umgang mit dem Thema umso gelöster und freier, je weiter die Mao-Zeit in die Vergangenheit rückt. Dabei ist Wang Yuyangs Suche nach Erkenntnisgewinn in Licht und Dunkelheit abstrakter, konzeptueller Natur, während sich Hu Xiangqian als Teilnehmer mit dem Kunstmarkt auseinandersetzt. Aber insbesondere Liu Xinyis Winkekatzen und Liu Chuangs Sammelsurium sind keineswegs unpolitisch. Beide beschäftigen sich mit Fragen der Kollektivierung durch den Staat unter marktwirtschaftlichen Aspekten: Können und wie könnten sich der und die Einzelne von den Rollen liberalisieren, die ihnen in der Gesellschaft gegenwärtig zukommen? Wären einfache Arbeiter·innen in Dasein und Status, und das gleiche gilt im weiteren Sinne für alle von jeglichen Regularien betroffenen Angestellten, wären sie nicht doch besser im marxistischen Modell aufgehoben? Währenddessen entfernen sich die Arbeiten aus den 1980er Jahren (2.4#13, das Mädchen mit Lippenstift, #14, das Sein im Frühling, und #20, die Seidenraupenmutter) zumindest auf den ersten Blick von der Politik und befinden sich ganz in ihrer jeweiligen Gegenwart. Das macht sie gleichzeitig sehr politisch. Zum einen wird der Zugang zum Westen in den 1980er Jahren offensichtlich nicht mehr sanktioniert, sondern zelebriert, mit Konsumgütern wie dem Lippenstift und dem Kalenderblatt mit westlichen Schönheiten (2.4#13) sowie mit philosophischen

[964] Dies entspricht den gut sechzig Prozent Malereiarbeiten der gesamten Ausstellung, vgl. Abb. 50 zu den Medien der Ausstellungswerke.

Theorien wie eventuell dem Existentialismus von Sartre (2.4#14). Zum anderen darf sich durch diese Güter und die freie Beschäftigung mit ihnen das Individuum herausbilden. Es geht, insbesondere bei der Seidenraupenmutter (2.4#20), um die Einzelpersonen statt wie zuvor um die ausschließliche Huldigung Mao Zedongs in Kunst und Gedankengut. Mao Xuhui wird dagegen mit seinem Patriarchen (2.4#18) wieder konkret politisch.

Bildbetrachtungen: Auswahl

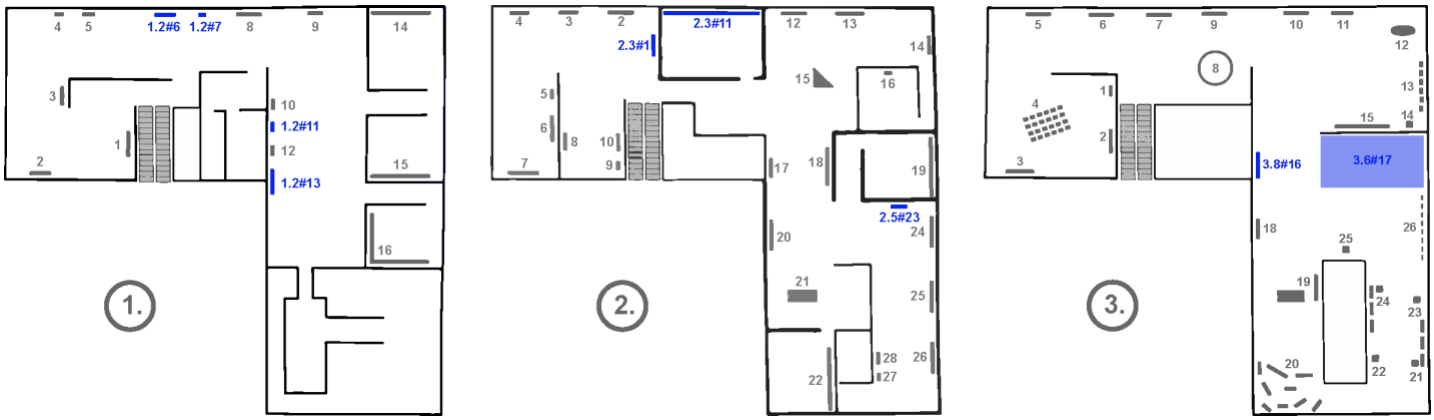


Abb. 66: Stockwerke 1–3 der Ausstellung, ausgewählte Werke in Blau, vgl. Anhang 9; Quelle: Ausstellungsbroschüre (nachgezeichnet, mit eigenen Hervorhebungen).

Aus unterschiedlichen Gründen sind im Folgenden zehn weitere Einzelwerke exemplarisch zur Betrachtung ausgewählt: Zwei wurden besonders von der Kuration hervorgehoben, zwei weitere wurden nicht in den Ausstellungskatalog aufgenommen, eines nicht in die Ausstellung, wieder zwei wurden auf bezeichnende Weise gehängt. Nur insgesamt zwei Künstler sind mit drei oder mehr ausgestellten Werken vertreten, einer von ihnen wird hier vorgestellt. Abschließend folgen zwei Künstler·innen mit großformatigen Präsentationsformen. In Abb. 66 kann ihr Standort auf den einzelnen Stockwerken nachvollzogen werden. Wie bereits zuvor, soll in dieser Betrachtung zum einen der Frage nachgegangen werden, wie die vordergründige kuratorische Ausstellungsthese, die „Rote Kunst“ in der Gegenwartskunst aufzuzeigen, umgesetzt ist. Dieser These keineswegs widersprechend, soll zum anderen der dahinter liegende, offensichtliche politische Ansatz untersucht werden.

Zunächst einmal ist es prinzipiell eher von anekdotischer Bedeutung, welches das Lieblingswerk des Sammlers Chen Dongsheng ist.[965] Die regelmäßige Erwähnung seinerseits von Chen Yifeis „Eulogy of the Yellow River“ (2.3#1: 1972), und eventuell die-

[965] Vgl. Sina *shoucang* 2011.

ser Tatsache geschuldet die Aufnahme in die Ausstellung durch Tang Xin, könnte entsprechend ignoriert werden. Allerdings handelt es sich bei diesem Werk und auch bei Zhou Chunyas „China Scenery“ (2.5#23: 1993), das wiederum von Tang Xin besonders hervorgehoben wird,[966] um zwei Arbeiten, deren Qualitäten aus heutiger Sicht für den westlichen Kunstgeschmack schwer nachvollziehbar erscheinen. Möglicherweise kann ihre Betrachtung zum Verständnis beitragen.

2007 erstand die Taikang Collection Chen Yifeis „Ode“ (Abb. 67, 2.3#1)[967] und zeigte das Werk auf jeder ihrer vier Ausstellungssammlungen. Es handelt sich um eine Kombination aus sowjetischem Sozialistischen Realismus und westlichem Impressionismus. Wegen der pastellenen Farbwahl und impressionistischen Pinselführung entspricht es nicht dem realistischen Standard der Zeit und wurde erst nach der Kulturrevolution ausgestellt. Chens „Durchbrechen der Regeln“ der „offiziellen Kunstproduktion jener Zeit“ sei von der „Shanghai Schule“ (海派) des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt. [968] Die Selbstbeschreibung von Chen Yifei für dieses Werk lautet dennoch, Mao Zedongs Ideal entsprechend: „heroisch und romantisch“.[969] Nach der Kulturrevolution malte Chen nostalgisch-romantische Wasserlandschaften von Suzhou und später im Stil des amerikanischen Fotorealismus traditionelle Minderheiten, die oftmals als orientalisch-exotisch und verklärt stereotyp beschrieben werden.[970] In der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung werden allemal Chens „Rote“ Arbeiten erwähnt, aber auch diese eher am Rande.[971] Wie bei anderen Werken nicht nur dieser Zeit und dieses

Abb. 67, 2.3#1: Chen Yifei 陈逸飞 (1946–2005): Eulogy of the Yellow River 黄河颂. 143,5x297cm, Öl auf Leinwand, 1972. Ausstellungskatalog: 144–147.

[966] „展览题目 ‘中国风景’ 借自周春芽作品，我在这件风景作品里感觉到一种对苦难的理解，看到一种心灵的景象，跟多年前的感受很不一样。“, „The exhibition’s title, ‘China Landscape,’ comes from the eponymous work by Zhou Chunya’s *China Scenery*. I can detect, within this artwork, a certain attempt to reckon with suffering. I see a kind of portrait of the spirit. It is a different feeling than the one I had, many years ago.“, Ausstellungskatalog: 20/38.

[967] Auf der Frühjahrsauktion von China Guardian erzielte das Werk gut 40 Millionen RMB, s. https://www.cguardian.com/auctions/item-detail?categoryId=495&itemCode=35, Stand: 1.10.2022.

[968] Jia 2011, s. für die „Shanghai Schule“ um die Jahrhundertwende Lü 2007: 17–36.

[969] Zu Entstehung und Hintergrund des Werkes, einer auf einem Lied basierenden öffentlichen Auftragsarbeit, s. Cao 2007. Der darauf aufbauende Artikel von Jia 2011 entstand anlässlich der Sammlungsausstellung von Taikang im NAMoC.

[970] S. Clunas 2009: 229f und Zhu 2015. Chen erlangte Ende der 1980er und in den 1990er Jahren weitreichende Popularität bei Sammler·innen in Hongkong, den USA und Japan. 1991 wurde seine Arbeit „Lingering Melodies from the Xunyang River 浔阳遗韵“ aus demselben Jahr damals als teuerstes Werk einer/s lebenden chinesischen Gegenwartskünstlers/in in Hongkong für 1,375 Millionen HKD versteigert.

[971] Als Werkabbildung wird insbesondere die Auftragsarbeit für das Militärmuseum in Beijing von Chen Yifei und Wei Jingshan 魏景山 wiedergegeben: „蒋家王朝的覆灭 [Der Untergang der Jiang-Dynastie]“, von 1977, vgl. Lü 2007: 645, Wang und Yan 2000: 180f, Yin 1995: 31, Clunas 2009: 130, Sullivan 2006: 20, Galikowski 1998: Fig. 4 und Cohen 1987: 99f, keine Erwähnung findet Chen in Zou 2002. Chen

Künstlers besteht kein Zweifel an der herausragenden Maltechnik. Die Szene der „Ode“ ist allerdings bis ins Detail idealisierte Symbolik. Sie ist mit der Großen Mauer links, dem Lössplateau rechts und der Stromschnelle des Hukou-Falls vom Gelben Fluss in der Mitte vertikal in drei Teile unterteilt.[972] Die Morgensonne taucht den alles überragenden, lächelnden Soldaten der Roten Armee und die unter ihm liegende Landschaft in warme Farben. Der Sonne entgegen zieht schräg unter ihm ein Schwarm Wildgänse[973] von Westen gen „roten Osten“ und bringt mit dem Fluss Bewegung und vielleicht den Rhythmus ins Bild, auf dessen Lied es aufbaut. Der heroische Geist des Flusses, Symbol für die Wiege der Nation, korrespondiert mit dem des einfachen Volkes, dargestellt durch den romantisierten Helden. Das rote Halsband im Gewehrlauf, die kleinen Boote, die gegen die Stromschnellen anfahrend dem Kampfgeist der Figur entsprechen, Licht und Schatten, die westliche Zentralperspektive mit ungewohnter Vogelperspektive: jedes Bildelement vermittelt imposante Kraft, kühnen Ehrgeiz und Mut gepaart mit Sehnsucht. Möglicherweise wirkt das Werk durch die Übertreibungen von Komposition und Symbolik nur aus westlicher Perspektive zu bemüht und aus nationaler erhebend.

Abb. 68, 2.5#23: Zhou Chunya 周春芽 (*1955): China Scenery 中国风景. 194x130cm, Öl auf Leinwand, 1993. Ausstellungskatalog: 280–283.

Der Hauptgrund der Aufnahme von Zhou Chunyas Landschaft (Abb. 68, 2.5#13)[974] in diese Auswahl lautet natürlich, dass es sich um das der Ausstellung den Titel gebende Werk handelt. Obwohl das Blau in der Reproduktion besonders gesättigt wiedergegeben scheint, ist es auch im Original und dort vor allem in Kombination mit dem ebenfalls satten Braun beinahe verstörend prägnant.[975] Es handelt sich um eine von fünf Arbeiten aus Zhous früher „Berg- und

Yifeis „Ode“ als „Klassiker“ zu bezeichnen, so laut Tang 2015, darf bezweifelt werden („《黄河颂》，成为那个时代的经典之作——对于浪漫的革命现实主义、革命理想主义赞美表达的巅峰之作。“). Chens „Rote“ Arbeiten befinden sich in offiziellen Sammlungen in Beijing etwa im NAMoC und im Militärmuseum sowie in den Privatsammlungen etwa der Taikang Collection und des Long Museums in Shanghai. Das Militärmuseum (Museum of the Chinese Revolutionary Army 中国人民革命军事博物馆) besitzt weiterhin die Gemeinschaftsarbeit von Chen und Wei. Chen Yifeis Arbeiten in den Sammlungen von NAMoC und Militärmuseum finden sich auf deren jeweiligem Onlineauftritt, suche „陈逸飞“ auf http://www.namoc.org/ und http://www.jb.mil.cn/, beide Stand: 1.10.2022. S. für das Long Museum den Sammlungskatalog Chen 2014.

[972] An dieser Stelle fließt der Gelbe Fluss von Norden nach Süden, der Körper der Figur ist also nach Osten ausgerichtet, sein Kopf gen Süden.

[973] Als Zugvogel kündigt die Wildgans Frühling und Herbst an und wird traditionell als Anspielung auf Beständigkeit und den richtigen Zeitpunkt sowie als Übermittlerin guter Nachrichten verstanden, s. Eberhard 2004: 99.

[974] Im PDF des Ausstellungskatalogs erscheinen alle sechs Bilder des Abschnitts „China Landscape“ in Blau – es muss sich um einen Darstellungsfehler handeln, denn beim Herauskopieren der Bilder enthalten diese die eigentlichen Bildinformationen, Ausstellungskatalog: 266–295.

[975] Noch weiter treibt Zhou Chunya dies mit kräftigen Pinktönen in seiner späteren „Peach Blossom Series 桃花系列“, ab 2006, die Wu 2014: 372 als Ausspielen des traditionellen Konfliktes zwischen „Eleganz“ (雅) und „Vulgarität“ (俗) beschreibt.

Stein-Serie“ (山石系列) von Anfang der 1990er Jahre.[976] Zhou erhielt seine Abschlüsse 1980 am Sichuan Fine Arts Institute und 1988 an der Kunsthochschule Kassel. Er wird häufig als zeitgenössischer Literatenmaler mit Einflüssen deutschen Neo-Expressionismus und traditioneller chinesischer Malerei beschrieben.[977] Der eleganten und verinnerlichten traditionellen Literatenmalerei, von der er Inhalte wie hier den Baum und den Stein übernimmt, setzt er formal einen explosiven, in Farb- und Texturintensität fast gewalttätigen Pinselstrich in Öl entgegen. Die Tradition wird also in die Gegenwart übertragen. Hier wird Zügellosigkeit gefeiert, was sowohl als Gegenpol der Literatenmalerei als auch der Kunst unter Mao Zedong und als generelles Lebensgefühl verstanden werden kann. Zhou Chunyas Werken werden häufig ein Ausdruck von Schmerz oder Leid zugeschrieben, denen er mit Aggressivität zu begegnen scheint – oder mit seinem eigenen Ruf nach künstlerischer Freiheit.

Nicht in den Katalog aufgenommen, aber in der Ausstellung ausgestellt und in der Ausstellungsbroschüre gelistet, sind die beiden folgenden Werke, weshalb sie hier vorgestellt werden. Da ähnliche Werke im Katalog aufgeführt werden, kann für die fehlende Aufnahme wohl nicht das Sujet ausschlaggebend sein. Auch war keines der beiden Werke in der Ausstellung als Replikat ausgezeichnet, wie vier andere Werke. Am Künstler kann es zumindest bei Shen Yaoyi ebenfalls nicht liegen. Weiter unten wird es, in einem anderen Zusammenhang, um sein zweites Werk in dieser Ausstellung gehen (Abb. 73, 1.2#6). Vielleicht besteht der Grund zur fehlenden Aufnahme in den Ausstellungskatalog darin, dass es sich um Papierarbeiten handelt, die keine *guohua* sind. Bei Shen handelt es sich nicht um seine bekannteste Arbeit, bei Xu um die Skizze zu einer Ölarbeit.

Abb. 69, 1.2#11: Shen Yaoyi 沈尧伊 (*1943): Chairman Mao on the Long March 毛主席在长征途中. 36x51,5cm x2, Gouache auf Papier, 1976. 26.3.2019, eigenes Foto.

Shen Yaoyis Arbeit „Chairman Mao on the Long March“ (Abb. 69, 1.2#11) wurde auf dem Ausstellungsschild als *lianhuanhua* 连环画 bezeichnet, als Comic, von dem die beiden vorliegenden Bilder vermutlich Teil eines umfangreicheren Werkes sind.[978] Für beide Werke Shens war in der

[976] Werke dieser Serie erzielen heute hohe Millionenbeträge. Die vorliegende Arbeit kam bei China Guardian in der Herbstauktion 2017 für gut 44 Millionen RMB unter den Hammer, s. https://www.cguardian.com/auctions/item-detail?categoryId=GD-2017-CN006-008-006&itemCode=2085, Stand: 1.10.2022.
[977] Vgl. Lü 2007: 972–996 und die Kurzbiografie zu Zhou Chunya im Ausstellungskatalog: 450/453.
[978] Unter dem oberen Bild steht mit Bleistift handschriftlich in der zweiten Zeile: „《毛主席在长征途中》水粉连环画 5 幅（参展作品）“, unter dem unteren: „《毛主席在长征途中》水粉连环画 34 幅（参展作

Ausstellung das Jahr 1976 angegeben, unter diesen beiden Papierarbeiten steht allerdings „Oktober 1975“.[979] Wie für alle anderen Ausstellungswerke, war auch hier ein Ausstellungsschild angebracht.[980] In den meisten Fällen handelte es sich um eine Kurzfassung des Begleittextes im Ausstellungskatalog. Dies trifft für die Arbeit 1.2#6 (Abb. 73) von Shen Yaoyi zu. Dort sind von Ausstellungsschild 1.2#11 zwei zur selben Zeit entstandene Ölbilder aufgegriffen, die Papierarbeit wird mit einem leicht anderen Titel erwähnt.[981] Als weiterer Text folgt im Ausstellungskatalog eine Einordnung seines Lebensthemas, dem Langen Marsch (1934–1935), der bis heute als Anfang der Legendenbildung Mao Zedongs und der KPCh gilt. Shen hat seit 1975 zahlreiche Arbeiten zu diesem Thema angefertigt. 1975 ist er über drei Monate hinweg zum ersten Mal den Weg des Langen Marsches und diese Route in seinem weiteren Leben insgesamt fünfmal abgegangen. Nach der vorliegenden Arbeit von 1976 arbeitete Shen von 1988 bis 1993 an seinem bekanntesten *lianhuanhua* über den Langen Marsch, „The Red Ribbon on Earth 地球的红飘带“, das weitreichende Aufmerksamkeit erzielte.[982]

Ebenfalls nicht in den Ausstellungskatalog aufgenommen ist Xu Baozhongs „Sanwan Reorganization“ (Abb. 70, 1.2#13).[983] Nach Sanwan in der Provinz Jiangxi zogen sich kommunistische Truppen unter der Führung von Mao Zedong und dem Militärstrategen Zhu De 1927 vor den Guomindang zurück. Auf das Ende der Einheitsfront zwischen Guomindang und KPCh gegen Japan folgte ein vermehrt in ländlichen Gebieten ausgetragener Guerillakrieg. Mit großen Verlusten musste der Rückzug vom „Herbsternte“-Aufstand (秋收起义) angetreten werden, dem sich Bauerntrupps und Großgrundbesitzer·innen gegen die Guomindang angeschlossen hatten. In dem Dorf San-

品）“. Es folgt also auf den Bildtitel „Gouache *lianhuanhua* Bild 5 [im unteren: Bild 34] (ausgestelltes Werk)“. Es ist anzunehmen, dass es sich um die Bilder 5 und 34 handelt, deren Originale aus dem gesamten Comic ausgewählt und zur Ausstellung je auf einem weiteren Papier befestigt und dort mit diesen Angaben versehen wurden.

[979] Unter beiden Bildern steht jeweils in der ersten Zeile neben der Signatur von Shen Yaoyi und unter seinem Stempel „1975 年 10 月“, Oktober 1975.

[980] Der Link zu Text und Bildern hinter dem angegebenen QR-Code lautet: https://mp.weixin.qq.com/s/ixnetKGIt0EvxTW136-wGQ, Stand: 1.10.2022.

[981] Im Ausstellungskatalog: 95 heißt dieses Werk „Following Chairman Mao on the Long March 跟随毛主席长征“. Nicht erwähnt ist, dass Shen ab 1966 zahlreiche populäre Holzschnitte vor allem von Mao anfertigte, die auf Postern und in Publikationen weitläufig vervielfältigt wurden, vgl. Jiang 2010: 69.

[982] Shen Yaoyis *lianhuanhua* „Das rote Band der Erde“ basiert auf dem 1987 erschienenen Roman mit demselben Titel von Wei Wei 魏巍 (1920–2008). Die Arbeit Shens umfasst fünf Bände mit insgesamt 926 Blättern, alle in Schwarzweiß in einer Kombination aus Holzschnitt-, Lithografie- und Kupferdruckverfahren im Breitbandformat unterschiedlicher Größen. Der erste Band erschien 1989, alle Bände wurden in mehrfachen Auflagen verlegt, einzelne Blätter vielfältig in Kunstzeitschriften abgebildet, in zahlreichen Ausstellungen präsentiert und mit einflussreichen Preisen ausgezeichnet. Vgl. etwa die Ausstellung von 2006 im NAMoC, http://www.namoc.org/zsjs/zlzx/201304/t20130418_224424.htm, Stand: 1.10.2022. Sowohl in diesem als auch in dem hier ausgestellten sind neben fiktiven Personen historische präsentiert, in dem oberen hier etwa rechts von Mao Zedong Zhou Enlai.

[983] Der Link zu Text und Bild hinter dem angegebenen QR-Code lautet: https://mp.weixin.qq.com/s/VnZFLVeOoKoJkTEkmWCm5g, Stand: 1.10.2022.

wan bündelten Mao Zedong und Zhu De die Streitkräfte, reorganisierten die Rote Armee zu der Einheit, die später die Volksbefreiungsarmee werden sollte, und ebneten den Weg für den Langen Marsch ab 1934. Die von Xu Baozhong ausgestellte Skizze galt der Ölmalerei, die er zusammen mit Li Zehao 李泽浩 (1939–2019) für die Ausstellung 1977 zum 50. Jubiläum der Gründung der Volksbefreiungsarmee (庆祝建军 50 周年美术作品展览) anfertigte.[984] Als „Reorganisation“ wird von offizieller chinesischer Seite, und so auch im Begleittext der Ausstellung, stets die „Einführung eines demokratischen Systems zwischen Offizieren und Soldaten“ hervorgehoben.[985] Der damals 33-jährige Mao Zedong ist im Zentrum der ihn in einer Schneise umgebenden bäuerlichen Soldat·innen erhöht dargestellt. Er selbst trägt einen Strohhut über der Schulter und hält mit ausladender Handbewegung eine Rede, der alle anderen Figuren, wie auf vielen ähnlichen Werken, zuhören.

Abb. 70, 1.2#13: Xu Baozhong 许宝中 (1937–2006): Sanwan Reorganization – The People's Army is under the Command of the Party 三湾改编——人民军队党指挥. 100x160cm, Skizze auf Papier, 1976. 26.3.2019, eigenes Foto.

Xiao Lus berühmtes Werk „Dialogue“ (Abb. 71) wurde nicht in die Ausstellung aufgenommen.[986] Das scheint besonders bezeichnend, da es auf allen drei vorherigen Sammlungsausstellungen von Taikang ausgestellt war und im Ausstellungskatalog dieser Sammlungsausstellung zumindest nebenbei erwähnt wird.[987] Wie bereits am Ende des einführenden Abschnitts über Taikang dargelegt, nimmt diese Arbeit für Taikang zuvor die ihr gebührende Schlüsselposition ein. Dass das Werk hier nicht ausgestellt wurde, kann natürlich verschiedene Gründe haben. Allerdings überzeugen weder konzeptuelle noch räumliche bei einer Ausstellung, die einen ansonsten erstaunlich objektiven Überblick gewährt. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Arbeit im Gegensatz zu anderen zum Zeitpunkt der Ausstellung zu

Abb. 71: Xiao Lu 肖鲁 (*1962) und Tang Song 唐宋 (*1960): Dialogue: Shooting Incident 对话：枪击事件. „China/Avant-Garde“, 5.2.1989, Nationalgalerie (heute: NAMoC), Beijing, 240x270x90cm, Performance, Installation, 1989. Quelle: Shu Yang, in: Schneider-Roos und Thiedig 2010: 91.

[984] Vgl. Zhao 2018.
[985] „正式开始实行官兵一致的民主制度“, s. den Link des QR-Codes. Nebenbei sei erwähnt, dass 2021 das Revolutionsepos „Sanwan Reorganization“ von Yang Hu 杨虎 (*1962) in die Kinos kam.
[986] Taikang Collection besitzt sowohl die Installation als auch den hier abgebildeten Druck von der Performance, vgl. Luo 2018. Auf der Website von Xiao Lu wird 2006 als Ankaufsjahr von Taikang gelistet, s. http://www.xiaoluart.com/index.php?c=category&id=21, Stand: 1.10.2022, vgl. auch in der vorliegenden Einführung zur Gegenwartskunst im Kontext: Kunsthistorischer Überblick, Abb. 7, rechts.
[987] Ausstellungskatalog: 17/34 und 28/48. Beide Erwähnungen finden sich im Interview mit Tang Xin, zunächst als Beispiel des Ankaufs von Xiao Lus Arbeit, außerdem wird das Werk mit drei weiteren unter Fragestellungen des Genderthemas genannt.

offensichtlich kontrovers ist, während die anderen Werke zumindest noch einen Interpretationsspielraum zulassen. Xiao Lus nur mit ihrem Partner Tang Song 唐宋 (*1962) abgesprochene Aktion, ein paar Stunden nach Eröffnung der Ausstellung „China/Avant-Garde“, 1989, zwei Pistolenschüsse auf ihre Installation abzufeuern, führte zur Verhaftung der beiden und zur vorübergehenden Schließung der Ausstellung. Waffen sind in China illegal, die Themen Gewalt, Pornografie und politische Opposition nicht erwünscht. Das war bereits bei den vorherigen Sammlungsausstellungen so. Offenbar wird es aber im Jahr des 70. Jubiläums der Volksrepublik umso brisanter.

Abb. 72, 1.2#6 und #7: Hängung in der Ausstellung, 26.3.2019, eigenes Foto.

Die zwei folgenden Werke werden aufgrund ihrer Hängung vorgestellt. Im Ausstellungskatalog folgen sie gleichberechtigt aufeinander. In der Ausstellung sprang zunächst das Größenverhältnis ins Auge (s. Abb. 72). Nur selten bei den anderen Werkpräsentationen, war hier zusätzlich eine Absperrung gespannt. Darüber hinaus war das kleine Bild von Liu Ye so hoch gehängt, dass man es über die Trennlinie hinweg nur schwer erkennen konnte. Die ganz rechts im Bild sichtbare Bildbeschreibung befindet sich etwa auf Augenhöhe. Immer zunächst in der Annahme, dass in dieser Ausstellung nichts dem Zufall überlassen wurde, verwirrt diese Präsentation. Warum wirkt der „Sonnenaufgang“ von Liu Ye, 1999, weniger erreichbar als die „Revolutionären Ideale“ von Shen Yaoyi, 1976?

Abb. 73, 1.2#6: Shen Yaoyi 沈尧伊 (*1943): Revolutionary Ideals Higher than the Sky 革命理想高于天. 185x375cm, Öl auf Leinwand, 1976. Ausstellungska-talog: 94–97.

Nachdem es Shen Yaoyis *lianhuanhua* (Abb. 69, 1.2#11) nicht in den Katalog geschafft haben, nimmt sein Werk „Revolutionary Ideals Higher than the Sky“[988] (Abb. 73, 1.2#6) dort den prominenten ersten Platz in der Sektion „Articulating and Listening“ ein.[989] Wie Xu Baozhongs Skizze (Abb. 70, 1.2#13) für das Ölgemälde mit Li Zehao, fertigte Shen seine Arbeit für die Ausstellung 1977 zum 50. Jubiläum der Gründung der Volksbefreiungsarmee

[988] Der Titel ist in Tang Xins Interview des Ausstellungskatalogs: 33 und 40 alternativ übersetzt mit „The Ideal of Revolution Conquers All“, die Version der wörtlichen Übersetzung hier folgt dem Bildtitel im Katalog: 94, in der Ausstellung und in der Ausstellungsbroschüre.

[989] In der Ausstellung wurden in dieser Sektion vor Shens Werk 1.2#4: Ai Zhongxin, 1946, und 1.2#5: Su Tianci, 1960, präsentiert.

an. Nachdem Shen den Weg des Langen Marsches 1975 zum ersten Mal abgegangen war, beschäftigte ihn das Thema auch in dieser Arbeit.[990] Im realistischen Duktus, mit auffallenden Licht- und Schattenkontrasten, die Mao Zedong in der Mitte des Bildes beleuchten, sind die Soldat·innen in Dreiecksformation um ihn herum angeordnet. Trotz der insgesamt dunklen Farbgebung, gehört es mit seiner Lagerfeuerromantik zu dem während der Kulturrevolution einheitlichen Stil, der im Nachhinein als „erhaben, groß, vollkommen“ (高大全) und „rot, hell, strahlend“ (红光亮) abgelehnt wurde. Das Bild ist für jeden verständlich, es strahlt Leidenschaft und Enthusiasmus aus. Die Figuren, so der Begleittext, seien „robust and in ruddy health, glowing with joy“.

Abb. 74, 1.2#7: Liu Ye 刘野 (*1964): Sunrise 朝阳. 60x40cm, Öl auf Leinwand, 1999. Ausstellungskatalog: 98 – 101.

Besonders im direkten Vergleich mit dem knapp vier Meter breiten Ölgemälde von Shen Yaoyi und aufgrund des Unterschieds von realistischem und Comicstil wirkt Liu Yes Arbeit (Abb. 74, 1.2#7)[991] beinahe niedlich. Liu Ye schloss sein Studium 1989 an der CAFA ab und 1994 an der Hochschule der Künste Berlin. Als Kind war er geprägt von der „Roten Kunst“, von den revolutionären Kinderbüchern, die sein Vater schrieb, und von der Propagandakunst der Kulturrevolution. Bekannt wurde er Mitte der 1990er Jahre durch seine Serie „Little Navy 小海军“, aus der dieses Werk stammt und die das symbolische Rot von Sonne, Flagge und Halstuch aufarbeitet. In dem kleinen Format befinden sich die kindlich anmutenden Soldatenfiguren in der typischen Dreieckskomposition des Sozialistischen Realismus und der Pose des „Auf in den Kampf“ im verheißungsvollen Sonnenaufgang. In der Gegenüberstellung der beiden Arbeiten von Shen Yaoyi und Liu Ye, so heißt es im Ausstellungskatalog, „we create a certain dramatic force. What the former depicts is our revolutionary forbears’ hopes and expectations for the future during the Long March, and the latter depicts the way these ideals have become a kind of bedrock [理想的积淀, Sedimentierung von Idealen] for future generations.“[992] Im Gegensatz dazu wird Liu im Begleittext mit den Worten zitiert „‘it is insignificant next to the universe, and insignificant next to the most ordinary human emo-

[990] In der Frühjahrsauktion 2012 von China Guardian erlangte dieses Werk gut 40 Millionen RMB, s. https://www.cguardian.com/auctions/item-detail?categoryId=1099&itemCode=4871, Stand: 1.10.2022. In diesem Zeitraum entstand das ähnlich großformatige Werk „而今迈步从头越 [Jetzt gehen wir von Anfang an vorwärts]“, 180x338cm, 1976, das sich in der Sammlung des NAMoC befindet, s. http://www.namoc.org/zsjs/gczp/cpjxs/201304/t20130417_223265.htm, Stand: 1.10.2022.

[991] Dieses Werk wurde in der Frühjahrsauktion 2017 von China Guardian präsentiert und ging für gut 4,7 Millionen RMB unter den Hammer, s. https://www.cguardian.com/auctions/item-detail?categoryId=GD-2017-CN005-008-014&itemCode=166, Stand: 1.10.2022. In der Ausstellung wurde ein weiteres Werk von Liu Ye präsentiert, 3.7#11: 2007–2008, das ebenso wie Liu Yes „Sunrise“ in der Ausstellung als Replikat ausgewiesen ist. Da dies nicht im Ausstellungskatalog erwähnt wird, ist in beiden Fällen davon auszugehen, dass Taikang die Originale besitzt.

[992] „比如沈尧伊的《革命理想高于天》和刘野的《朝阳》的组合，这是非常有故事性的一组。前者描绘的是长征途中革命先辈们讲述对未来理想的展望、憧憬，后者则是这种理想的积淀在后代的显现。“, Ausstellungskatalog: 40. Vgl. für die „Theorie der Sedimentierung“ (积淀理论) der frühen 1980er Jahre

tion.’“, woraufhin es heißt: „The lightness and limpidity found in Liu Ye’s fairy tale-like art creates a contrast [恰好构成对照, eine genau zusammengesetzte Gegenüberstellung] to the state of China in the later half of the 20th century.“[993] Die vermeidlich unbedeutenden Symbole, die in ihrer Gesamtheit erdrücken, werden also durch formale Leichtigkeit ausgeglichen und können damit möglicherweise entwertet, zumindest aber ertragbar werden. Vielleicht soll dies ebenso für die hohe Hängung gelten.

Abb. 75, 3.8#16: Zhang Peili 张培力 (*1957): X? Series | X？系列. 99x79,5cm, Öl auf Leinwand, 1987. Ausstellungskatalog: 392–395.

Nur von Zhao Zhao wurden insgesamt vier und von Zhang Peili insgesamt drei Werke ausgestellt, von allen anderen Künstler·innen höchstens zwei.[994] Die Malerei von Zhang Peili der 1980er Jahre bietet einen guten Einblick in die Übergangszeit nach der „Roten Kunst“.[995] In Malerei ausgebildet und zunächst tätig, widmete Zhang sich seit Ende der 1980er Jahre der Videokunst und wird als „Vater der chinesischen Videokunst“ gefeiert.[996] In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, dass hier keine Videoarbeit von Zhang aus den späten 1980er oder aus den 1990er Jahren gezeigt wurde.[997] Die Arbeit aus der „X?“-Serie (Abb. 75, 3.8#16) wurde in Sektion 3.8, „The Turning Point of Conceptual Art“, platziert. Dazu heißt es im Ausstellungskatalog, sie könne als Vorläufer seiner ersten Videoarbeit, „30x30“ von 1988, angesehen werden. In dieser zerschmettert Zhang mit Gummihandschuhen einen Spiegel von 30x30cm und klebt ihn anschließend wieder zusammen.[998] „The con-

des Philosophen Li Zehou 李泽厚 (1930–2021), nach der auch die kleinsten Elemente noch eine Rolle spielen, Chandler 2018.

[993] Ausstellungskatalog: 99.

[994] Zhao Zhaos Werke beziehen sich aufeinander und sind im Ausstellungskatalog zusammengefasst: 3.9#21–24: 2012, 2008, 2013, 2007. Von Zhang Peili sind aufgenommen: die Videoarbeit 1.2#16: 2006 und das Ölgemälde 2.3#10: 1986 sowie die hier vorgestellte Arbeit 3.8#16: 1987. Darüber hinaus sind zehn der 55 Künstler·innen mit zwei Werken vertreten, alphabetisch: Hu Xiangqian, Liu Chuang, Liu Wei, Liu Xinyi, Liu Ye, Ma Qiusha, PSFO, Qiu Xiaofei, Shen Yaoyi und Wu Zuoren. Der Großteil, 43 Künstler·innen, sind mit einem Werk vertreten.

[995] Zhang Peili gilt mit seinen beiden Kommilitonen der Zhejiang Academy of Fine Arts (heute: CAA), Geng Jianyi 耿建翌 (1962–2017) und Wang Guangyi 王广义 (*1957, in dieser Ausstellung vertreten mit 2.5#25: 1985), Abschlussklasse 1984, Geng 1985, als die einflussreichsten Künstler, die aus der „’85 New Wave“-Bewegung hervorgegangen sind. Vgl. das Kapitel „Rebirth of the Artists: 1970s>1980s“ in Wu 2014: 90–123.

[996] Vgl. für Zhang Peilis Werke von 1985 bis 2008 die Monografie Huang und Wang 2008 sowie Smith 2008: 370–417.

[997] Vor allem international werden die frühen Videoarbeiten Zhangs auch heute noch am häufigsten gezeigt, so im Kulturforum in Berlin: „Micro Era: Media Art from China 微纪元·中国媒体艺术“ mit Cao Fei 曹斐, Fang Di 方迪, Lu Yang 陆扬 und Zhang Peili, 5.9.2019–26.1.2020. Es handelt sich um eine fragwürdig kuratierte Ausstellung insbesondere wegen der Arbeiten aus den 1990ern von Zhang, die nicht mit den Arbeiten von Cao Fei und Lu Yang kontextualisiert wurden, sondern aus der Zeit gefallen wirkten.

[998] Ausstellungskatalog: 393. Bei der Arbeit „30x30“ handelt es sich um die erste Videoarbeit in China, ein Ausschnitt des dreistündigen Videos findet sich online unter: https://v.qq.com/x/page/n03537hv7of.html, Stand: 1.10.2022.

cepts behind his early video artworks“, heißt es im Katalog, „are quite similar to his early paintings; sterilization, washing clean“.[999] Um 1985/86 malte Zhang Serien mit Schwimmern (vgl. 2.3#10) und Saxophonen, beide in kalten grauen und blauen Tönen. Die Figuren sind eckig, fast geometrisch, die Gesichter nahezu anonym, sommerliche Szenen bleiben frostig. Zhang wendet sich von narrativen Konstruktionen der „Roten Kunst“, mit der er sozialisiert wurde, ab und richtet seine Aufmerksamkeit auf zu interpretierende Symbole.[1000] Die „X?“-Serie besteht aus mehr als zwanzig Arbeiten entweder mit einem oder zwei medizinischen Gummihandschuhen vor dunklem oder hellem Hintergrund. Das vorliegende Werk ist eines der kleineren.[1001] Die Wahl der klinisch sauber dargestellten Handschuhe „was out of an interest of the ‘meaningless’ nature of the item itself. But for the spectators, these huge gloves containing the power of composure carry extraordinary meanings behind them: surgery, disease, isolation, safety“.[1002] Zhang stammt aus einer Familie von Mediziner·innen. Selbst beschreibt er die Wahl der Handschuhe wegen ihrer Verbindung zwischen leblosem Objekt und Lebewesen als Zustand zwischen der Kontrolle über das Leben und dem Bedürfnis nach dem Schutz des Lebens.[1003] Das X mit Fragezeichen des Titels könnte als Verweis für die Betrachter·innen darauf verstanden werden, selbst den Inhalt einzusetzen und ihn gleichzeitig zu hinterfragen.

Abb. 76, 3.6#17: Ma Qiusha 马秋莎 (*1982): Wonderland 沃德兰. 980x 615cm, Installation, Zement, Nylonstrümpfe, Sperrholz, Eisen, Harz, 2016. Ausstellungskatalog: 376–379.

Wie auch die Ausstellung, soll hier mit aktuelleren Werken abgeschlossen werden. Es handelt sich um die beiden größten Formate der gesamten Präsentation. Bei Ma Qiusha handelt es sich außerdem um die einzige der nur drei Frauen unter den 55 ausgestellten Künstler·innen, die mit zwei Werken vertreten ist.[1004]

---

[999] Ausstellungskatalog: 44.

[1000] Zhang: „The presence of too much narrative content or historical responsibility can seriously weaken the value of a painting. We aim to bring an end to this.“ Mit „Wir“ ist die Künstler·innenbewegung der „’85 New Wave“ gemeint. Ausstellungskatalog: 157.

[1001] Die meisten Arbeiten dieser Serie sind 200x180cm oder 200x110cm groß. Im Archivmaterial des Ausstellungskatalogs ist der Artikel „Über die ‚X?‘-Serie“ von Zhang abgebildet, in dem er in sechs Punkten akribisch die Formate und Größenverhältnisse auflistet, Ausstellungskatalog: 405. Als übertrieben seriöses Dokument formuliert, wollte er damit Diskussionen anregen, vgl. Smith 2008: 396f.

[1002] Ausstellungskatalog: 393. Die Ergänzung in Masters 2019, die Arbeit „alludes to an unreported hepatitis scare in the mid-1980s (though the exhibition guide does not mention this explicitly)“, eine Aussage, die Masters aus Smith 2008: 394 übernommen haben könnte, muss für diese Arbeit von 1987 zumindest infrage gestellt werden. Der Ausbruch von Hepatitis A in China war 1988, währenddessen Zhang seine „X?“-Serie allerdings in Bezug darauf in Malerei, Performance und dokumentarischen Projekten weiterführte, s. Wu 2014: 110.

[1003] Nach Wu 2014: 111.

[1004] Neben jeweils einem Werk von Nabuqi (*1984, 3.7#8: 2018) und Yao Qingmei (*1982, 2.3#22: 2013) handelt es sich bei dem weiteren Werk von Ma Qiusha um eine Videoarbeit (1.2#9: 2007).

Abb. 77: Dies., Ausstellungspräsentation in „China Landscape“, 26.3.2019, eigenes Foto.

Ma Qiusha produzierte die Arbeit „Wonderland“ (Abb. 77, 3.6#17) für ihre Soloausstellung in der Galerie „Beijing Commune“ 2016. Aus dieser Ausstellung wurde das Bild in Abb. 76 für den Ausstellungskatalog von „China Landscape“ verwendet.[1005] Mas Thema ist Identität aus privater und kollektiver Erinnerung. Der Titel *wodelan* 沃德兰 ist eine phonetische Transkription von englisch „Wonderland“. „Wonderland“ ist der Name eines selbsternannten „Luxury Brand Outlet Mall and Eco-Resorts“ aus den 1990er Jahren im nordöstlichen Umland von Beijing. Das überdimensionale Resort wurde nie beendet, sondern war lange Jahre als Ruine von einer Autobahn aus in Richtung Große Mauer zu sehen, bevor es schließlich 2013 abgerissen wurde.[1006] Für ihre Arbeit nahm Ma eine Betonplatte von etwa zehn mal sechs Metern, zerschlug sie und wickelte die Stücke dann einzeln in Strumpfhosen unterschiedlicher Hautfarben, die sie aus den 1980ern bis heute gesammelt hatte. Anschließend setzte sie die Platte wieder zusammen und versah die Strumpfhosen mit „small tears“[1007] durchsichtigen Nagellacks, so wie ihre Mutter sie früher vor weiterem Aufrei-ßen bewahrt hatte. In einem Interview sagt Ma: „‘Shattering and reassembling the concrete reflects those same powerful forces that both brought to life and halted the ‘Wonderland’ project, signaling unfulfilled dreams and the fractures that occurred in society as a result of rapid change at this time.’“[1008]

Eine der jüngsten Arbeiten ist die Videoinstallation von Liu Chuang (Abb. 78, 2.3#11). Die drei neben- und direkt aneinander anschließenden Projektionen wurden auf einer großen, ebenen Leinwand abgespielt. Zwar entstammen die im Ausstellungskatalog wiedergegebenen Stils, Abb. 78, dem Video, und die dargestellten membranartigen und technischen Geräte können mit Bitcoin Mining assoziiert werden, sind für das Gesamtwerk jedoch nicht besonders aussagekräftig. Eine charakteristischere Szene läuft beispielsweise so ab, dass in der Mitte historisch wirkendes Filmmaterial gezeigt wird, zu dem eine Sprechstimme im Dialekt ihre Geschichte erzählt. Auf der linken Seite wird sie begleitet von einer Fahrt mit Blick in den Himmel, durch den sich eine Stromleitung zieht, auf der eine fast das Format füllende Hand wie auf einer Pipa zupft. Ihre Klänge sind mit den Bewegungen synchronisiert, diese wiederum mit der

[1005] S. http://www.beijingcommune.com/exhibitions/27.html, Stand: 1.10.2022. In der Beijing Commune im Kunstviertel 798 hat Ma Qiusha von 2009 bis 2019 bislang insgesamt sechs Mal ausgestellt.
[1006] S. Xu 2013. Es handelt sich um die von Beijing aus Richtung Badaling vielbefahrene Autobahn Jingzang, die Beijing mit Tibet (Xizang) verbindet.
[1007] „粘补袜子上细小的破损“, wörtlich: zum Ausbessern der feinen Risse, Ausstellungskatalog: 377.
[1008] S. Mouna 2018: 80.

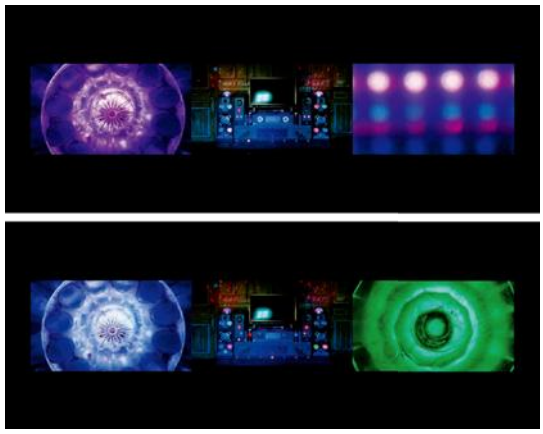


Abb. 78, 2.3#11: Liu Chuang 刘窗 (*1978): Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities 比特币挖矿与少数民族田野录音. Dreikanal-Videoinstallation, 40:50 Min., 2018. Ausstellungskatalog: 192–195.

Erzählstimme (Abb. 79). In weiteren Sequenzen fragen sich abgelichtete Charaktere auf einer Anhöhe, wo die Geräusche herkämen. In dieser Art, mit poetischen und musikalischen Ansätzen von den beiden Seiten begleitet, dringt der Film in die Landschaft und in die abgelegene Mine ein. Die zweijährige, soziologische und anthropologische Recherche hinter diesem Projekt wird im Begleittext als strukturell vergleichbar mit dem Schürfen nach Bitcoins beschrieben, als Umwandlung von digitaler und kultureller Energie. Das in China wegen des günstigen Strompreises verbreitete Schürfen von Bitcoins nahm erstmals ab Ende 2013 ab, als die chinesische Zentralbank den Banken den Transfer mit Bitcoins verbot. Nachdem 2017 die lokalen Börsen für Kryptowährung schließen mussten und 2021 der Handel in China insgesamt eingestellt wurde, stellten auch die chinesischen Miner·innen ihre Aktivität fast vollständig ein oder wanderten ab.[1009] Diesem an sich bereits kontroversen Thema geht Liu Chuang im abgelegenen Hinterland nach und begegnet dort aufgeladenen gesellschaftlichen Fragestellungen, „a response – under the umbrella concepts of ‘re-envision’ and ‘technology’ – to rural village, ecology, archaeology, and the future“, heißt es im Begleittext.

Abb. 79: Ders., Ausstellungspräsentation in „China Landscape“, Ausschnitt, 26.3.2019, eigenes Foto.

Schlussbetrachtung

Neben den 55 präsentierten Künstler·innen mit Werken aus einer Zeitspanne zwischen den 1940er und den 2010er Jahren sind unweigerlich zahlreiche Künstler·innen nicht ausgestellt, die bereits seit Jahren oder auch in jüngeren Zeiten auf der nationalen und/oder internationalen Kunstbühne in Ausstellungen präsent sind oder kommerziell Erfolg haben. Etliche weitere Künstler·innen können in großteils ungenannten Referenzen gefunden werden, zum Beispiel in zeitspezifischen Verweisen, die einem mit der Szene vertrauten Publikum bekannt sind.[1010] Doch auch so ist die Auswahl sehr

[1009] Vgl. Lange 2021.

[1010] Als Beispiele könnten Huang Yong Ping 黄永砯 (1954–2019), Gu Wenda 谷文达 (*1955) und Wu Shanzhuan 吴山专 (*1960) genannt werden, die alle drei nicht in dieser Ausstellung vertreten sind. Wie Xu Bing (*1955) widmeten sie sich Mitte, Ende der 1980er Jahre dem „Anti-Schreiben“, vgl. Wu 2014: 112–123. Xu Bing geht, hier mit der Arbeit von 2001, darüber hinaus (1.1#1), statt den zuvor fiktiven

repräsentativ.[1011] Von dieser Auswahl wurden hier wiederum zwanzig ausgewählt und oben beschrieben. Die Entscheidung beruht auf verschiedenen Kriterien: Zunächst wurde eine gesamte, stringent kuratierte Sektion gewählt, daraufhin verschiedene Werke, die besonders auffielen. Einige weitere sollen mit Blick auf das Gesamtbild der Ausstellung kurz angerissen werden:

Zhang Xiaogang, Wang Guangyi, Yue Minjun 岳敏君 (*1962) und Fang Lijun sind aufgrund ihres außergewöhnlichen kommerziellen Erfolgs Mitte der 2000er Jahre als die „vier großen himmlischen Könige“ (四大天王) bezeichnet worden. Diese Liste könne um Zeng Fanzhi und Liu Xiaodong erweitert werden.[1012] Abgesehen von Yue Minjun mit seinen frenetisch lachenden Gesichtern sind diese Künstler alle in Taikangs Ausstellung vertreten. Von Zeng Fanzhi und Zhang Xiaogang sind die Werke aufgenommen, für die sie berühmt geworden sind: Zeng mit seinen maskierten Gesichtern, von denen ein frühes Werk dieser Serie von 1994 präsentiert ist (2.3#4), Zhang mit seiner Blutlinie, ebenfalls mit einem frühen Werk seiner Serie (2.3#3: 1995). Von Fang Lijun ist ein Holzschnitt von 1997 aufgenommen (2.3#7), einem Medium, dem er sich 1995 erneut zugewandt hatte. Auch hier treffen die Betrachter·innen auf eine der für Fang typischen glatzköpfigen Figuren, aber ohne ihr Gähnen mit weit aufgerissenem Mund insbesondere von 1991, das als Ikone für den Zynischen Realismus gilt.[1013]

Bei Wang Guangyi sieht es anders aus. In dieser Ausstellung ist eine seiner abstrakten Arbeiten von 1985 aufgenommen (2.5#25), keine seiner später bekanntesten Arbeiten mit dem pseudo-analytischen Raster über Mao Zedongs Porträt der frühen 1990er Jahre der Politischen Pop Art. Auch von Yu Youhan ist eine abstrakte Arbeit von 1985 aufgenommen (3.6#2). Es handelt sich dabei ebenfalls um einen Ansatz vor seiner berühmten Pop Art-Serie ab 1989, in der er Mao Zedong in bekannten Posen mit bunten Blumenmustern versah (vgl. Abb. 10, links). Wie dargestellt wurde, ist außerdem von Zhang Peili keine seiner frühen Videoarbeiten eingebracht, für die er heute berühmt ist, sondern stattdessen eine seiner noch früheren Malereien. Die Videoarbeit, die zusätzlich von ihm ausgestellt wurde, ist eine spätere von 2006 (1.2#16). Zhang Peili ist hier ein Sonderfall, von ihm sind eine sehr frühe und eine spätere Arbeit und damit eine Entwicklungslinie präsentiert. Es handelt sich also nicht immer um die

chinesischen Schriftzeichen schreibt er nun chinesisch aussehende Zeichen in lateinischen Buchstaben, vgl. Erickson 2001. Der Bezug zu seinen Zeitgenossen ist insofern eindeutig vorhanden.

[1011] Neben den im Folgenden genannten Künstlern sind unter anderem Sui Jianguo mit einer mit einem Metallnetz überzogenen Steinskulptur (3.9#25: 1993), Cai Guo-Qiang mit einer Arbeit mit Schießpulver (3.7#15: 1994) und Ding Yi mit seinen Kreuzen in Akryl (3.6#7: 1993) mit für sie wesentlichen Arbeiten vertreten. Jede der Arbeiten hat ihr eigenes Thema, ein sehr politischer Hintergrund findet sich beispielsweise bei Sui Jianguo: Die ausgestellte Arbeit entstammt seiner Serie, mit der er seit 1991 auf die staatliche Unterdrückung von 1989 reagierte, vgl. Wu 2014: 172.

[1012] So laut Wu 2014: 364.

[1013] Vgl. für Fang Lijuns Holzschnittarbeiten Smith 2008: 169–172.

berühmtesten Arbeiten der Künstler·innen, sondern teilweise um solche, die später zu diesen Arbeiten geführt haben. Die Künstler dieser Generation, die seit Mitte der 1980er Jahre auf sich aufmerksam machen, sind der Anzahl und ihrer Bedeutung nach auffallend präsent. Von ihnen geht der Umbruch von der Kunst der Mao-Zeit zur Gegenwartskunst aus, und sie bilden das Bindeglied zu ihren Vorgängergenerationen, da sie noch unter Mao Zedong aufgewachsen sind.

Bemerkenswert bei den Werken der beiden ersten Generationen der zwischen 1903 und in den 1940er Jahren geborenen Künstler ist, dass von ihren insgesamt 17 aufgenommenen Werken nur acht der „Roten Kunst“ zuzuordnen sind, obwohl elf in die Zeit zwischen 1949 und 1977 fallen. So folgt die zweite Arbeit von Wu Zuoren (2.5#24: 1977) lediglich dem Titel nach den „Roten“ Formeln. Außerdem behandelt die Arbeit von Su Tianci inhaltlich die Landverschickung (1.2#5: 1960), ist formal jedoch impressionistisch. Aber auch keines der neun anderen Werke entspricht vollkommen dem Schema von „rot, hell und strahlend“ (红光亮), das in den Begleittexten des Ausstellungskatalogs häufig hervorgehoben ist. Am nächsten kommt dem Shen Yaoyi mit seinem Werk „Revolutionary Ideals Higher than the Sky“ (1.2#6: 1976, Abb. 73), doch auch hier überwiegen die dunklen Töne der Abendszene. Das einzige Werk, das als formal „Rot“ hervorsticht, ist Liu Yes „Sunrise“ von 1999 (1.2#7, Abb. 74) als „Aufarbeitung ‚Roter Kunst‘“. Die „Rote Kunst“ selbst wird also nicht in ihren plakativsten Ausprägungen ausgestellt. Dennoch reichen diese Ansätze für die Grundstimmung aus.

Die „Aufarbeitung der ‚Roten Kunst‘“ vermittelt diese Ausstellung nach der in dieser Arbeit vorgenommenen Kategorisierung durch zwölf Werke. In chronologischer Perspektive beginnt die „Aufarbeitung“ zunächst mit einem Werk der „Heimatkunst“ durch Luo Zhonglis „Mutter“ (2.4#20: 1982, Abb. 63). Es folgen Zhang Peilis steriler Handschuh (3.8#16: 1987, Abb. 75) als offensichtliche Abwendung, Zeng Fanzhis maskierte Gesichter (2.3#4: 1994) und Zhang Xiaogangs Blutlinie (2.3#3: 1995) als kollektivierte Betrachtung sowie Liu Yes „Rote“ Comichelden (1.2#7: 1999, Abb. 74). Die 2000er Jahre beginnen mit Xu Bings Yan’an-Zitat (1.1#1: 2001) und zeigen Qiu Xiaofeis in Öl wiedergegebenes Plakat „Sowjetunion“ (1.2#12: 2005) und Zhang Peilis Videoarbeit „Happiness“ (1.2#16: 2006), in der er applaudierende Fabrikarbeiter·innen zusammengeschnitten hat. Aus den 2010er Jahren stammen Li Yousongs „Akrobatinnen“ (1.2#10: 2012) eines ästhetisierten, beinahe fantastischen Romantischen Realismus sowie Liu Xinyis Winkekatzen (2.4#15: 2013, Abb. 55). Darauf folgen zwei Videoarbeiten, Yao Qingmei lässt „Bruce Ling“ unter Hammer und Sichel tanzen (2.3#22: 2013) und PSFO (1.2#15: 2014) Hunderte Freiwillige unermüdlich einen Bus waschen.

Die Arbeit von PSFO wirkt wie ein Werbefilm.[1014] Der Zugang dieser Arbeiten zum Thema „Aufarbeitung ‚Roter Kunst‘“ ist von Zhangs „Happiness“, 2006, bis zum Schluss im Gegensatz zu den vorherigen ernsten sehr gewitzt.

Der häufig humorvolle oder spielerische Ansatz der Werke der 2000er Jahre wurde bereits hervorgehoben. Die Generation der um 1980 geborenen 16 Künstler·innen ist mit 24 Werken vertreten. Für die 2000er und 2010er Jahre sind insgesamt 33 Werke ausgestellt, weshalb die Kunst dieses Zeitraums den größten Raum einnimmt und besonders das Ende der Ausstellung mit häufigeren Hängungen einen gegenwärtigen und sehr viel diverseren Eindruck hinterlässt.

Xu Bing ist nicht mit seinem prominenten Werk „Book from the Sky“ von 1988 vertreten, aber seine Arbeit „Quotations of Chairman Mao“ (1.1#1: 2001) bildet den inhaltlichen Auftakt der gesamten Ausstellung. Der Abschluss ist ungleich diffuser. Der Ausstellungskatalog endet mit einer Doppelarbeit von aaajiao (3.9#19: 2013, 2014), der seit Beginn der 2010er Jahren mit seinen Medienkunstwerken bekannt wurde. Die Ausstellung endet in ihrer Nummerierung mit Liu Kaiqus acht kleinen Bronzereliefs vom „Monument der Volkshelden“ von 1958 (3.9#26), die in der Ausstellung allerdings zwischen den Sektionen platziert sind. Die Ausstellung selbst hatte ebenfalls kein eindeutiges Ende, sondern schloss im hinteren Teil des Raumes mit zwei durch ein bauliches Element getrennte Gänge. Dort angelangt, ging man erneut am Großteil der Werke dieses Stockwerkes vorbei zur Treppe und damit zum Ausgang (s. Anhang 9, drittes Stockwerk).

Abb. 80, 3.8#20: Chen Shaoxiong 陈绍雄 (1962–2016): 72.5 Hours of Electricity Consumption 耗电 72.5 小时. Installation, Performance, verschiedene Größen, 1992. Ausstellungskatalog: 400–403. 26.3.2019, eigenes Foto vom hinteren Gang von Zhao Zhaos Arbeiten aus.

Am Ende der abschließenden beiden Gänge der Ausstellung befanden sich rechts die Installationen und zugehörigen Fotografien von Zhao Zhao (3.9#21–24: 2007–2013), von denen man um die Ecke herum das letzte Werk im linken Gang von hinten sehen konnte, die Installationsarbeit von Chen Shaoxiong (3.8#20: 1992, s. Abb. 80). So sehr die Gesamtkuration ansonsten in allen Details durchdacht ist, fiel dieser hintere Durchgang der Ausstellung allerdings als etwas düster und wenig ambitioniert aus dem Rahmen. Vielleicht handelt es sich aber auch nur um einen blinden Flecken dieser Ausstellung. Denn die Werke von Zhao Zhao und Chen Shaoxiong zuseiten der Flucht können als repräsentativ für beide Künstler bezeichnet werden. Chen Shaoxiong war 1992, zur Zeit dieser Arbeit, einer von vier Mitgliedern des „Big Tail Elephant Working Team“ (大尾象工作组) aus Guangzhou, das sich mit

[1014] Eine überzeugendere Performance desselben Themas stammt von Yin Xiuzhen 尹秀珍: „Washing River 洗河“, 1995.

der sozialen und ökonomischen Transformation besonders im Süden Chinas auseinandersetzte. Zhao Zhao verwendet unter anderem kulturelle Artefakte und transformiert sie. Im Begleittext heißt es, er wolle damit Ungewissheiten standarisierter Glaubenssysteme und Ideologien hinterfragen. Möglicherweise ist diese Offenheit des Ausstellungsabschlusses intendiert und könnte auf die verschiedenen Stränge der aktuellen Situation der Kunst verweisen.

Was also will und was erreicht sie, die Ausstellung „China Landscape“, im Vergleich zu anderen über chinesische Kunst des 20. Jahrhunderts, der Moderne, der Gegenwart, vom Realismus zur Postmoderne? Thematisch verläuft sie in der bekannten Chronologie. Warum wurde sie nicht im NAMoC präsentiert, wie die vorherige Sammlungsausstellung von Taikang 2015? Vielleicht wollte man einen ausschließlich den eigenen Werken gewidmeten Ort bespielen. Doch wäre es um das Taikang Museum gegangen, was verhindert bis heute seine Umsetzung?

Die Ausstellung fand 2019 trotz des 70. Jubiläums der Volksrepublik China statt und der damit einhergehenden gesteigerten Aufmerksamkeit allen Bereichen gegenüber, die auch nur im Ansatz hätten kritisch ausgelegt werden können. Es erscheint nicht abwegig, davon auszugehen, dass die Ausstellung möglicherweise sogar wegen des 70. Jubiläums stattfand, um den politischen Rahmen zu nutzen. Es handelt sich um keine offensichtliche Konfrontation im Schatten vorgegebener Kooperation. Schließlich könnte auch argumentiert werden, dass die Ausstellung anlässlich des kaum gefeierten 100. Jahrestages in Gedenken an die Bewegung des Vierten Mai als Aufbruch zu einer abermals neuen Zeit stattfand. Diese Ausstellung scheint vielmehr innerhalb ihrer Rahmenbedingungen wegen ihrer Hinterfragung der Gegebenheiten aufschlussreich. Die Zielsetzung dieser Ausstellung lautet: Im Aufgreifen aktueller nationaler kunstwissenschaftlicher Diskurse die „Rote Kunst“ der Gegenwartskunst gegenüberzustellen und das Erbe der einen in der Weiterführung der anderen aufzuzeigen. Mehr noch aber wird schriftlich dargelegt, dass die Zeit der „Roten Kunst“ als einzige Möglichkeit für Kunst offensichtlich in ihren formalen Kriterien, aber keineswegs inhaltlich Geschichte ist. Die dies besonders explizit anzeigende Zeitleiste findet sich ausschließlich im Ausstellungskatalog. Allerdings kann angenommen werden, dass sich das chinesische Publikum der Kunstpolitik Xi Jinpings wohl bewusst ist. Dies mag bildlich widerlegt sein – von der Wahl der Werke aus betrachtet, bietet die Ausstellung ein offenes Bild der Gegenwartskunst, frei in ihrem Ausdruck und international in ihrem Auftritt. Doch sowohl im Text wird, wie oben beschrieben, eine „humanistische“ Werteorientierung hervorgehoben, als sich auch in den Archivmaterialien für eine vielfältige Debattenkultur ausgesprochen wird. Entsprechend könnte das tieferlie-

gende Prinzip hinter der Ausstellung eine Warnung für die Kunst der Gegenwart vor zu großer politischer Einflussnahme sein. Diese Warnung könnte den Künstler·innen, den Kurator·innen, den Verantwortlichen von Museen, Galerien, Künstler·innenvereinigungen, Akademien und allen künstlerisch tätigen Institutionen gelten, oder auch der Politik.

Ob dieselbe Ausstellung im NAMoC hätte gezeigt werden wollen, bleibt Spekulation. Es ist davon auszugehen, dass sowohl die Verwaltung des 798 als auch die Direktion des NAMoC die Implikationen zu lesen wissen. Die Verwaltung durch die Sevenstar Group erweist sich in ihrem Umgang mit dem Kunstviertel 798 als umsichtig, vielleicht sogar als mutig. In jedem Fall wird sie mit Austragung der Ausstellung „China Landscape“ den eigenen Ansprüchen eines Ortes mit experimentellem Charakter gerecht.

Schlusswort

Das Kunstviertel 798 war zu keiner Zeit ein rechtsfreier oder politisch neutraler Raum. Es existieren zahllose Anlässe, die das Eingreifen von staatlicher Seite aufzeigen oder auch nur ihr Antizipieren. Für diese Arbeit hätten andere vorliegende Fallbeispiele gewählt werden können, ähnlich umfangreiche und ähnlich experimentierfreudige wie die beiden vorgenommen. Es hätten stattdessen auch Beispiele gewählt werden können, in denen Zensur offensichtlich geworden wäre, in denen etwa Werke von Wänden genommen wurden und Ausstellungen nicht stattfinden konnten. Von etlichen dieser Begebenheiten liegen Beispiele vor, von eindeutigen Zensurvorkommnissen existieren abgesehen von mündlichen Aussagen allerdings nur wenige fixierbare Quellen. Restriktionen oder gar Repressionen sollen mit den vorliegenden Befunden aufgrund der Wahl selektiver Fallbeispiele keineswegs gerechtfertigt oder abgemildert werden. Doch die vorgestellten Beispiele wurden nicht nur wegen ihrer Belegbarkeit gewählt, auch darüber hinaus erscheint es interessanter, dem nachzuspüren, was trotz Einschränkungen möglich ist und wie dies umgesetzt wurde. In jedem Fall spielt die Sevenstar Group eine dominierende Rolle, und sei es, wie in den geschilderten Fällen, als Geldgeberin oder tolerierende, wenn nicht gar legitimierende Partei. Selbstverständlich geht es dem Unternehmen dabei auch darum, die Kontrolle in eigenen Händen zu halten. Vielleicht könnte man aber für das Kunstviertel 798 sagen, dass die Verwaltung durch die Sevenstar Group begriffen hat, wie entscheidend es ist, denen freie Hand zu lassen, die etwas von Kunst verstehen. Insofern erscheint das Ergebnis der Sammlungsausstellung von Taikang auch als Ergebnis für die vorliegende Arbeit angemessen: Es handelt sich um die Warnung für Akteur·innen der chinesischen Gegenwartskunst vor zu großer politischer Einflussnahme.

Es muss noch einmal betont werden, dass sich die vorliegende Beurteilung auf die Jahre bis 2020 bezieht. Das Kunstviertel 798 befindet sich am Puls der Hauptstadt und damit der Zentralregierung Chinas. Die Maßnahmen der Covid-19-Pandemie der letzten Jahre und der 20. Parteitag der KPCh im Oktober 2022 sowie vor allem ihre Implikationen für die Kunstpolitik sind hier nicht aufgenommen, und ihre Auswirkungen werden sich erst im Laufe der Zeit entfalten. Doch auch vor 2020 wurde im Kunstviertel 798 bereits zum einen stetig mehr Sicherheitspersonal gegenwärtig, das vor jeder Eröffnung durch die Räumlichkeiten ging und gegebenenfalls Werke etwa wegen vermeintlicher Gewaltverherrlichung oder Pornografie abnehmen ließ. Zum anderen entzog man sich der Politik formal. So erhielt moderner Tanz Einzug in Ausstellungseröffnungen und abstrakte Malerei wurde zunehmend ausgestellt, da beide nicht auf den ersten Blick zu dechiffrieren sind. Gleichzeitig ist die vorgenommene Suche nach einer

Zeitdiagnose aus kultureller Perspektive wiederum nur durch den Trichter eines einzelnen, wenn auch des wichtigsten Kunstviertels in China entstanden. Dabei wurde zum Beispiel die Situation der Künstler·innen nur gestreift, als sie im 798 ansässig waren. Unberücksichtigt geblieben ist etwa die Tatsache, dass zahllose Künstler·innen, die nach ihrem Auszug aus dem Kunstviertel 798 ab 2005 nicht in das Künstler·innendorf Songzhuang weit in den Osten von Beijing zogen, sondern etwa in die dem 798 benachbarten Gebiete nach Caochangdi, Heiqiao und Huantie, zwischen 2017 und 2019 abermals umziehen mussten. Künstler·innen in ganz China und vor allem in Beijing sind ständigen Ortswechseln ausgesetzt und nicht selten nur ein paar Jahre in einem Atelier, bevor sie weiterziehen müssen. Das macht ihre Arbeit häufig ruhelos und schlägt sich teilweise in ihren Werken nieder. Seitdem sich Künstler·innen Anfang der 1990er Jahre aus allen Teilen des Landes in Beijing angesiedelt hatten, sind sie nun erstmals nicht mehr in der Hauptstadt erwünscht. Die großen Namen und diejenigen mit ausreichend finanziellen Mitteln können bleiben, aber es häufen sich Berichte und Gerüchte darüber, dass viele zurück in ihre Heimat oder deren nächstgrößere Städte ziehen oder nach Chongqing oder Hangzhou, wo sie einst an den Akademien ausgebildet wurden. Auch daraus kann sich Neues entwickeln, aber für eine diverse Kunstszene in Beijing ist das katastrophal, für einen schnellen Einblick in die Arbeit von Zehntausenden Künstler·innen ebenfalls.

Die vorliegende Untersuchung ist ein erster strukturierter Ansatz, die eigene selektive und subjektive Sicht auf ein Gebiet zu ordnen, auf das Kunstviertel 798 und die entweder für diesen Ort entstandene oder an diesem Ort ausgestellte Kunst. Herausgekommen ist dabei zum einen die Zeitgeschichte des Kunstviertels 798 von seinen Anfängen als Industrieanlage ab 1952 bis zu seiner Aufnahme auf die „Nationale Liste des zu erhaltenden industriellen [Kultur-]Erbes“ im Jahr 2018 sowie zum anderen die Vorstellung der Galerien im 798 von 2002 bis 2020. Einige zuvor widersprüchliche, nun belegte Ergebnisse über das Kunstviertel 798 betreffen: die Größe des heutigen Areals mit 35 Hektar; die Gründung von Sevenstar im Juni 1999 und ihre Umbenennung in die heutige Sevenstar Group im Dezember 2000; und die Gesamtzahl von 399 ermittelbaren Galerien zwischen Eröffnung der ersten Galerie 2002 und dem Ende der vorgelegten Untersuchung 2020. Der Hauptteil der daraufhin vorgenommenen Fallbeispiele bezieht sich auf die Zeit nach Xi Jinpings „Rede“ über Kunst von 2014, in der er die Kunst wie einst Mao Zedong in den Dienst der Politik stellt.

An einem konkreten Ort auszustellen, beeinflusst nicht jede/n Künstler·in oder jedes ihrer oder seiner Werke sowie nicht jede Galerie und jede Kuration einer Ausstellung. Darüber, ob die Kunstzeitschrift *Yishu hui* eine andere Ausrichtung verfolgt hätte, wenn sie außerhalb des Kunstviertels 798 entstanden wäre, kann nur spekuliert wer-

den. In Universitätsnähe hätte es mutmaßlich mehr kunsthistorische Fragestellungen gegeben, in der Nähe der Peking Universität eventuell mehr theoretische, in der Nähe der CAFA mehr praxisbezogene. Nicht unwahrscheinlich ist, dass die Zeitschrift nach ihrem ersten Jahr ohne die folgende Übernahme der Sevenstar Group eingestellt worden wäre. Insofern war es durch die Sevenstar Group und im 798, dass die Weiterführung ermöglicht wurde.

Die zweite Sammlungsausstellung von Taikang im NAMoC im Jahr 2011 wurde damals seitens Taikang als Unterstützung zur Entwicklung inländischer Kunstmuseen durch gesellschaftliche Kräfte dargestellt. Zu diesem Zeitpunkt unternahm Taikang für die eigene Sammlung erstmals die Unterteilung in revolutionäre und zeitgenössische Kunst, die ihr Gründer Chen Dongsheng als „Vereinheitlichung“ unter Mao Zedong und als „Pluralisierung“ ab 1978 bezeichnete. In der Ausstellung von 2011 wurde das viel beachtete Werk von Xiao Lu präsentiert, welches sie zum ersten Mal in der berühmten Ausstellung „China/Avant-Garde“ 1989 im NAMoC gezeigt hatte, auf das sie dort schoss, und woraufhin die Ausstellung vorübergehend geschlossen wurde. Es 2011 erneut im NAMoC auszustellen und ihm auf der eigens für die Taikang-Ausstellung erstellten Internetseite reichlich Platz einzuräumen, darf als offener Umgang mit subversiven Werken verstanden werden. Von einer Pluralisierung der Gegenwartskunst im Gegensatz zur „Roten Kunst“ unter Mao Zedong wird in der Sammlungsausstellung 2019 im Kunstviertel 798 immer noch gesprochen, das Werk von Xiao Lu wurde nun nicht mehr aufgenommen. Es ist anzunehmen, dass die Präsentation dieser Arbeit im Jahr des 70. Jubiläums der Volksrepublik zu kontrovers gewesen wäre. Unerwähnt blieben Xiao Lu und ihr Werk allerdings nicht, denn sie fanden, wenn auch nur nebenbei und unverfänglich, in zwei Nennungen Eingang in den Ausstellungskatalog. Das ist der größte Unterschied zwischen den beiden Ausstellung von 2011 und der hier besprochenen von 2019: Die 2019 im 798 ausgestellten Werke sind beileibe nicht unkritisch, doch eine weitaus politischere Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Situation findet in den Texten und durch die begleitenden Archivmaterialien statt, wenn man genau hineinliest. Denn hier wird der unmittelbare Bezug von Mao Zedong zu Xi Jinping hergestellt.

Dass die beiden Beispiele von *Yishu hui* und Taikang offensichtlich raum- oder ortsbezogene Erzeugnisse liefern, lässt sich so direkt nicht sagen. Zumindest ist dies nicht auch nur ähnlich eindeutig der Fall wie in den ersten Ausstellungen von 2003 im 798, die von den ansässigen Künstler·innen organisiert und kuratiert wurden. In diesen ging es ausdrücklich um den Standort und die Gebäudestrukturen der alten Fabrikhallen. Es ging um den Erhalt und das Erbe eines geschichtsträchtigen Ortes, um Denkmalschutz und um die künstlerische Arbeit mit dem Ort, um die gegenseitige Befruch-

tung von Kunst und Raum. Von *Yishu hui* und Taikang wurde das Kunstviertel 798 dennoch, wiewohl eher indirekt genutzt, als ein Experimentierfeld, in dem Möglichkeiten geschaffen werden (oder wurden).

Für diesen Ort wird heute immer wieder auch produziert, wenn etwa bestimmte Gebäudekomponenten aufgegriffen werden. Besonders anschaulich ist dies häufig in der Galleria Continua zu sehen. Den größten Einfluss hat das Areal vermutlich aber auf ihre Rezipient·innen und Konsument·innen. Ob nun Hochzeitsfotograf·innen dem Industriecharme erliegen oder sich Tourist·innen auf Kirmes und Rummel sowie Besucher·innen auf Fashionweeks oder Technopartys vergnügen, alle finden unter Schalenscheddächern, in Tankkesseln oder bei der alten Eisenbahn statt. Letztere liegen vermehrt im angrenzenden D·Park 751, aber weiterhin im ehemaligen Kombinat 718. Kunstinteressierte kommen allemal auf ihre Kosten und können regelmäßig an einem Tag vier oder fünf verschiedene Ausstellungseröffnungen besuchen sowie mindestens weitere zehn spannende Ausstellungen. Sie können sich mit Gleichgesinnten treffen, mit Künstler·innen, Galerist·innen, Kurator·innen, Kunstkritiker·innen und anderen Kunstproduzent·innen. Sie können anschließend vor Ort in Restaurants und Bars gehen und sich über den aktuellen Stand in Kunst und Politik, in Kultur und Gesellschaft austauschen. Sie können dies einander vis-à-vis tun, ohne mediale Einschränkungen, ohne online jedes kritische Wort vorsichtig abwägen zu müssen.

Die vorgelegten Seiten konnten nur einen kleinen Einblick in ein großes Terrain bieten. Auf ihnen findet sich die Hoffnung, dass weitere Mosaiksteine verschiedener Akteur·innen folgen und den Ort als einen des Experimentierens aufrechterhalten. Sollten sie dazu beitragen, das Kunstviertel 798 nicht leichtfertig als rein dem Kommerz überantwortet abzuschreiben, sondern näher hinzusehen, könnte es ein Ort der Möglichkeiten bleiben (oder erneut werden). Um abschließend mit dem Schriftsteller Cao Xueqin, der in seiner eigenen unruhigen Zeit nach Machtkämpfen während des Regierungswechsels von Kaiser Kangxi zu Kaiser Yongzheng (1722–1723) den Klassiker vom „Traum der roten Kammer“ schrieb, erneut zu fragen: „Ist das nicht auch angemessen?“ (不亦宜乎？)[1015]

[1015] Cao et al. 2008: 2.

Anhang

Anhang 1: Zhao und Li [ab 2010]: Überblick über die Geschichte der Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.

Zhao Guangyun 赵光云 (策划 [Entwurf]) und Li Zhuangxing 李庄星 (责任编辑 [Hg.]) (o. J. [ab 2010]: 闯拓者 [Pioniere]. o. A. [Beijing]: o. A. [Selbstverlag Sevenstar Group], S. 122.

北京七星华电科技集团有限责任公司的历史简介

北京七星华电科技集团有限责任公司的前身，可以追溯到〔国营〕华北无线电器材联合厂。

华北无线电器材联合厂是民主德国援建的。1952 年 9 月开始筹建，当时定名为 102 厂。1953 年，改厂名为 718 联合厂，华北无线电器材联合厂为其第二厂名。联合厂内分为一、二、三、四、五区厂和第 60 研究所，后来区厂改称分厂。1954 年秋开始土建，1957 年 10 月 7 日建成投产。1960 年，60 研究所与联合厂分立，属部直接领导，改称为 11 所。1958 年 8 月，原通信宾部所属的石英晶体厂并入联合厂，成为联合厂的七分厂。1964 年 4 月 1 日，四机部批准联合厂各分厂为独立的法人：

原一分厂定名为 797 厂（国营北京第一无线电器材厂）；
原二分厂定名为 718 厂（国营北京第二无线电器材厂）；
原三分厂定名为 798 厂（国营北京第三无线电器材厂）；
原四分厂定名为 706 厂（国营北京无线点工具设备厂）；
原五分厂定名为 751 厂（国营北京大山子动力厂）；
原七分厂定名为 707 厂（国营北京第四无线电器材厂）。

另设两个服务机构：北京储运库（代号为 802 库）和北京公用事业管理处。

1999 年 6 月，“718 大院”内 6 个企业联合，成立北京七星联发电子有限责任公司。

1999 年 11 月，798、718、706、707、797 等大院五个厂加 700 厂组建集团公司，成为北京七星联发电子有限责任公司。

2000 年 11 月，由北京电子控股有限责任公司、中国华融资产管理公司，成为北京七星联发电子有限责任公司。

2000 年 12 月，北京电子控股有限责任公司批准北京七星联发电子有限公司债转股实施方案，成为北京七星华电科技集团有限责任公司。

2000 年 12 月，北京市工商局改制登记中心批准，北京七星联发电子有限公司增资扩股更名为北京七星华电科技集团有限责任公司。

Überblick über die Geschichte der Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.

Der Vorläufer von Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. kann auf das [Staatliche] Kombinat für Funktechnik Nordchina zurückverfolgt werden.

Das Kombinat für Funktechnik Nordchina ist mithilfe der DDR gebaut worden. Im September 1952 beginnen die Bauvorbereitungen, damals unter dem Namen Fabrik 102. 1953 wird der Fabrikname umbenannt in Kombinat 718, mit dem Zweitnamen Kombinat für Funktechnik Nordchina. Innerhalb des Kombinats wird unterteilt in Fabrikbereich 1, 2, 3, 4, 5, die später als Teilfabriken bezeichnet werden,

und in das 60. Forschungsinstitut. Im Herbst 1954 wird mit den Erdarbeiten begonnen, am 7. Oktober 1957 ist der Bau abgeschlossen und wird in Betrieb genommen. 1960 wird das 60. Forschungsinstitut vom Kombinat abgekoppelt, unter die direkte Leitung [des 1. Ministeriums für Maschinenbau][1016] gestellt und in 11. Forschungsinstitut umbenannt. Im August 1958 wird die dem Ministerium für Post- und Fernmeldewesen [der Zentralen Militärkommission 军委][1017] unterstellte Fabrik für piezoelektrische Kristalle in das Kombinat integriert und in Teilfabrik 7 des Kombinats umbenannt. Am 1. April 1964 bestätigt das 4. Ministerium für Maschinenbau jeder Teilfabrik des Kombinats ihre juristische Eigenständigkeit:

Die ehemalige Teilfabrik 1 wird zu Fabrik 797 (Staatliche 1. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing);

die ehemalige Teilfabrik 2 wird zu Fabrik 718 (Staatliche 2. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing);

die ehemalige Teilfabrik 3 wird zu Fabrik 798 (Staatliche 3. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing);

die ehemalige Teilfabrik 4 wird zu Fabrik 706 (Staatliche Fabrik für Werkzeuge und Anlagen für Funktechnik Nordchina, Beijing);

die ehemalige Teilfabrik 5 wird zu Fabrik 751 (Staatliche Energiefabrik Dashanzi, Beijing);

die ehemalige Teilfabrik 7 wird zu Fabrik 707 (Staatliche 4. Fabrik für Funktechnik Nordchina, Beijing).[1018]

Dazu gibt es zwei Dienstleistungseinrichtungen: das Waren- und Transportlager Beijing (mit Decknamen Lager 802) und die Verwaltungsstelle für öffentliche Dienstleistungen Beijing.[1019]

Im Juni 1999 werden die sechs Betriebe innerhalb des „Areals 718“[1020] [wieder] vereint und die Beijing Sevenstar Lianfa Elektronik Co., Ltd.[1021] gegründet.

Im November 1999 werden die fünf Areale der Fabriken 798, 718, 706, 707 und 797 ergänzt um [die externe] Fabrik 700, um einen Konzern zu gründen, woraus Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd. wird.

Im November 2000 werden aus [= investieren] Beijing Electronics Holding Co., Ltd. und China Huarong Anlagenverwaltung [gemeinsam in][1022] die Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd.

Im Dezember 2000 bestätigt die Beijing Electronics Holding Co., Ltd. die Umsetzung des Plans für einen Schuldentausch durch Anteilseigner der Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd., woraus die Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. entsteht.

Im Dezember 2000 genehmigt die Beijing Administration for Industry and Commerce die Umstrukturierung und Registrierung, die Kapitalanteile werden erhöht und die Beijing Sevenstar Lianfa Electronic Co., Ltd. umbenannt in Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd.

[1016] Vgl. Beijing Sevenstar 2017: 515.
[1017] Ebd.: 514.
[1018] Für die deutschen Zweitnamen der Fabriken, die hier in Klammern stehen, s. ebd.: 494f.
[1019] Ebd.: 492.
[1020] Da das „Kombinat 718“ seit 1964 aufgelöst war, sprach man von „718 大院“, Hof, Areal, um das gesamte Gebiet zu bezeichnen.
[1021] Lianfa 联发 findet sich gelegentlich als Name in Firmenbezeichnungen, es scheint sich nicht um eine Abkürzung zu handeln.
[1022] „共同出资“ als alternative, sinnvollere Fassung aus China Economic Herald 2010.

Anhang 2: Karte des administrativen Gebietes des Kunstviertels 798

Aktuelle Karte des Viertels Jiuxian qiao (grau), mit dem Einwohnergebiet Dashanzi (blau) und dem Kunstviertel 798 (gelb), von Osten nach Westen fließt der Bahe; eigene Markierungen in Quelle: Gaode Map 高德地图, ©2020 高德软件 GS(2019)6379 号 – 甲测资字 11002004 – 京 ICP 证 070711 号, https://ditu.amap.com/, Stand: Dezember 2020.

Anhang 3: Inhaltsverzeichnisse von Huang 2004 und Huang 2008

Die englischen Titel der Texte im chinesischen Teil sind in Klammern gesetzt, wenn es sich um gleichnamige Titel der englischen Beiträge handelt. Ausschließlich auf Chinesisch vorhandene Titel und Ergänzungen sind mit eckigen Klammern auf Deutsch wiedergegeben. Zur besseren Übersicht sind die Autor·innennamen fett markiert. Bei den Autor·innen handelt es sich teils um namenhafte Personen: von Veteranenseite aus sind es der erste Kombinatsdirektor Li Rui und der erste Chefingenieur des Kombinats 718 Luo Peilin, Wu Hung (*1945 in Sichuan) ist einer der wichtigsten chinesischen Kunsthistoriker in den USA.

[Huang 2004, englischer Teil von vorne]		目录 [Inhalt]	[Huang 2004, chinesischer Teil von hinten]	
Time	2–3	文章 [Texte]	**黄锐**：序：升华的时间 (**Huang Rui**: Introduction: Sublimating Time)	[2
A New Vocabulary	4–9		**罗沛霖**（周文瀚记录）：回忆718筹备和建设的历史 (**Luo Peilin** [aufgezeichnet von Zhou Wenhan]: Recollections on the History of 718)	
s on the History of 718	10–13		**李瑞**：与德意志民共和国合作 (**Li Rui**: [Zusammenarbeit mit der DDR])	
Factory 718	14–17		**傅克**：718怀旧二则 (**Fu Ke**: [Zwei Erinnerungen an 718])	
ratic Republic Emerges from East Germany's	18–21		**冯怀涵**：小叙中德友情 [**Feng Huaihan**: Kurzbericht zur chinesisch-deutschen Freundschaft]	
om Interview with Ai Weiwei	22–25		**和文朝**：718工厂 798艺术——一份社会实验的报告 [**He Wenzhao**: Fabrik 718 und 798-Kunst: Ein Bericht über ein Gesellschaftsexperiment]	
Frontier	26–31		**艾未未**（和文朝采访）：荒诞中的自我证明 (**Ai Weiwei** [Interview von He Wenzhao]: Proving Itself Admist Absurdity)	15
orious Decades	32–37		**黎静**（许钦译）：被展览的空间实验 (**Bérénice Angremy** [übersetzt von Xu Qin]: Creating a Site for [...] Exhibitions)	16
le Waal: Beijing and Beyond	38–53		**巫鸿**（毛卫东译）："蜕"：发墟的诗意重生 (**Wu Hung** [übersetzt von Mao Weidong]: Tui-Transfiguration: [Poetische Wiedergeburt aus Ruinen])	16
y is Transformed by the Art of Real Estate	54–57			
uration: An Experimental Exhibition at Factory 798	58–69	图版 [Bildteil]	开幕式・政要视察・中德合作 Opening Ceremony / VIP Inspections / Sino-East German Cooperation	
hanzi Art District: Creating a Site for Public Exhibitions	70–75		生产劳动・政治运动 Word and Production / Political Movements	
ry	76–79		文体活动・生活福利 Recreational and Sport Activities / Social Services	9
eshanzi/798	80–81		基础建设・建筑 Factory Construction / Architecture	12
cene of The Factory in Beijing	82–83		留念与合影 Photo Album	13
ound to Public	84–87			
新主人	88–107			
术展览与活动	108–127			
s 新空间	128–149			
在消失的工厂	150–173			
een from Southern California Institute of Architecture 来所设计的蓝图	174[–189]			
een from Central Academy of Fine Arts, School of	[190–216]	设计 [Design]	中央美术学院建筑分院为艺术区未来所设计的蓝图（中间拉页后）[Blaupause für die Zukunft des Kunstviertels von der School of Architecture der Central Academy of Fine Arts]	[19

, englischer Teil von vorne]		目录 [Inhalt]	[Huang 2008, chinesischer Teil von hinten]	
	2–11	文章 [Texte]	**黄锐**：一、二、三、四、五、六、798 (**Huang Rui**: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 798)	
stic possibilities	12–21		**黎静**（袁小滢译）：798，一切为可能的艺术 (**Bérénice Angremy** [übersetzt von Yuan Xiaoying]: 798, a place of artistic possibilities)	
	22–25		**非尔**（杜可柯译）："飘浮"回忆798 (**Philip Tinari** [übersetzt von Du Keke: „Schweben"] 798 Memoir)	
esent continuous tense	26–37		叶滢：失重——798的现在进行时 (**Ye Ying**: Weightlessness: 798 in the present continuous tense)	
ew with Ai Weiwei: Proving itself admist	38–41		（**和文朝**采访）：荒诞中的自我证明——艾未未谈798现象 ([Interview von] **He Wenzhao**: Proving itself admist absurdity[: Ai Weiwei über das Phänomen 798])	
	42–47		**乔纳森·拿帕克**（周晓萌译）：新边界 (**Jonathan Napack** [übersetzt von Zhou Xiaoming]: New frontier)	
erimental exhibition at Factory 798	48–57		**巫鸿**（毛卫东译）：废墟的诗意重生 (**Wu Hung** [übersetzt von Mao Weidong]: Tui-Transfiguration: [Poetische Wiedergeburt aus Ruinen])	
y of 718	58–61		**罗沛霖**（周文翰记录）：回忆718筹备和建设的历史 (**Luo Peilin** [aufgezeichnet von Zhou Wenhan]: Recollections on the History of 718)	
	62–65		**李瑞**：与德意志民共和国合作 (**Li Rui**: [Zusammenarbeit mit der DDR])	
s 影	66–89	图版 [Bildteil]	开幕式·政要视察·中德合作 Opening ceremony / VIP inspections / Sino-East German cooperation	8
画廊与市场	90–125		生产劳动·政治运动 Word and production / Political movements	10
98的装饰格调	126–145		文体活动·生活福利 Recreational and sport activities / Social welfare	13
photographers 记野	146–161		基础建设·建筑 Factory construction / Architecture	15
			留念与合影 Memory photo album	16
			798资料 | 798 photo album	18
	162–167		798（718）联合厂历史 [Die Geschichte des Kombinats 798 (718)]	18
大事记	168–175		798艺术区大事记 [Chronologie wichtiger Ereignisse im Kunstviertel 798]	19
			北京·798艺术区导览图（本书中间拉页） Beijing 798 Art District Guide	[
s of the future, Two proposals for the 生的设计方案	176[–202]		798未来设计 A Vision for 798	176

Anhang 4: Ausstellungen im Jahr 2003 im Künstler·innenviertel 798

Die Ausstellungstitel sind unterstrichen.

März 2003, 2 Tage: „Transborder Language 2003: Poetry and Performance 越界语言 2003，诗与行为艺术的现场“, in BTAP, organisiert von Huang Rui 黄锐 und Shu Yang 舒阳, kuratiert von Li Xianting 栗宪庭, mit 30 Dichter·innen und Performancekünstler·innen aus China, Japan und Korea; gesponsort vom Magazin *Pingfen* 缤纷杂志; seitdem regelmäßig über mindestens fünf Jahre (Huang 2008: 16/19)

5.4.–8.5.2003: „Wang Jingsong: Operation Ink Freedom 王劲松：自由水墨计划“, Eröffnungsausstellung von 25,000 Cultural Transmission Center 二万五千里文化传播中心 (Long March Space 长征空间)

13.4.–8.5.2003: „Reconstruction 798 再造798“, Eröffnungsausstellung der Galerie 798 Space 时态空间 (von Xu Yong 徐勇), mit Beteiligung von 798 Photo Gallery 百年印象摄影画廊 und 25,000 Cultural Transmission Center 二万五千里文化传播中心 (Long March Space 长征空间, von Lu Jie 卢杰), unter Einbezug der Künstler·innen, Medienfirmen und Clubs vor Ort, initiiert von Huang Rui 黄锐 und Xu Yong 徐勇, kuratiert von Qiu Zhijie 邱志杰 und Zhang Li 张离

1.–14.6.2003, Eröffnung: 24.5.2003: „Blue Sky Exposure: An Artistic Event 蓝天不设防——艺术行动“, im 798 Space und BTAP, kuratiert von Feng Boyi 冯博一; zunächst am 24.5. unter dem Motto „我们能战胜 (We Shall Overcome) SARS“ als Solidaritätsakt, 40 Arbeiten (60 Künstler·innen laut Huang 2008: 15/18) unter blauem Himmel im südlichen Vorort Yizhuang 亦庄, um diese am 28.5. im 798 zu zeigen, wo sie allerdings teils nicht mehr funktioniert hätten (Huang 2004: 73/164)

Juli 2003: „Prayer Beads and Brush Strokes 念珠与笔触“, im BTAP, kuratiert von Li Xianting 栗宪庭, 40 Arbeiten, davon 20 abstrakte (Huang 2004: 74/165)

1.–20.7.2003: „Wang Wei: Temporary Space 王卫：临时空间“, im 25,000 Cultural Transmission Center 二万五千里文化传播中心, Langzeitprojekt (Huang 2004: 75/166)

ab 18.9.2003 (einige Wochen): Satellitenshows 外围展览 zur offiziellen Beijing Biennale 北京双年展:

18.–30.9.2003: „Die linke Hand und die rechte Hand / Left Hand, Right Hand: die Planung der gemeinsamen Ausstellung der chinesischen und ostdeutschen modernen Kunst 左手与右手——中、德当代艺术联展“, im 798 Space und Dayaolu Workshop A 大窑炉A车间(/ 生产车间, auch: 大窑炉空间), kuratiert von Feng Boyi 冯博一, mit 32 Künstler·innen aus China und 18 aus Deutschland („Rückbesinnung der Roten Künstler·innen 红色艺术家们的回忆“ genannt in Huang 2004: -/163), 40 Werke ausgestellt (von Sui Jianguo 隋建国, Zhang Dali 张大力, Xu Bing 徐冰, Song Dong 宋冬 und anderen, Huang 2004: 77f/-; „cannon shot fired by Zhan Wang [展望] at the inauguration [...] surprising and spectacular, created an image emblematic of the explosive creative energy at 798“, Huang 2008: 15/19, im Chinesischen ohne „fired by Zhan Wang“)

17.9.–20.10.2003: „Tui-Transfiguration 蜕“, im Dayaolu Workshop B 大窑炉B车间, kuratiert von Wu Hung 巫鸿, mit Rong Rong und Inri 荣荣和映里 (Huang 2004: 58–69/168–184)

September 2003: „Dadao Festival 大道艺术节“, im Hof zwischen BTAP und Now Club 闹俱乐部, kuratiert von Shu Yang 舒阳, 3 Tage Performances von über 25 Künstler·innen

September 2003: „Bare Androgyny 雌雄同体“, in BTAP, kuratiert von Zhang Zhaohui 张朝晖, 20 Künstler·innen, Gender-Thematik, unter anderem mit Hu Ye 胡晔 (Wandurinal für Frauen, Maschinenpistole mit Tampons), Li Wei 李伟 und Wang Qingsong 王庆松 (Huang 2004: 76f/-)

September 2003: weitere Ausstellungen wie „Not for the Public 不为公众“ oder „Open Studios [etwa 公开工作室]“, kuratiert mit Broschüre von Li Xianting 栗宪庭, unter anderem mit Cang Xin 苍鑫 mit einer Herde Schafe in seinem Studio (Huang 2004: 28/-)

Anhang 5: Medien für Kunst in China (Auswahl)

Hier ist eine nicht erschöpfende Auswahl von Zeitschriften und Onlineportalen aufgenommen, die sich mit Kunst und Ausstellungen in China beschäftigen, Stand: Januar 2021. Pro Eintrag sind Name und Sprache (cn: chinesisch, en: englisch), Gründung und Sitz sowie URL angegeben.

Zeitschriften

Aesthetica | en
Gründung: 2002, Sitz: York, URL: https://aestheticamagazine.com/

Art China 艺术当代 | cn
Gründung: 2001, Sitz: Shanghai, URL: –

Art China Newsletter 艺术中国通讯 | cn
Gründung: 1990–1994[?], Sitz: [?], URL: –

Art Magazine 美术 | cn
Gründung: 1950, Sitz: Beijing, URL: http://www.mszzs.net/

Art News of China 中国美术报 | cn
Gründung: 2016, Sitz: Beijing, URL: http://zgmsbweb.com/

ArtAsiaPacific | en/ teils cn
Gründung: 1993, Sitz: Hongkong, URL: http://artasiapacific.com/

Artforum International | en
Gründung: 1962, Sitz: New York, URL: https://www.artforum.com/

ArtReview Asia | en
Gründung: 2013, Sitz: London, URL: https://artreview.com/author/artreview-asia/

China Contemporary Art 中国当代美术 | cn
Gründung: [?], Sitz: Beijing, URL: https://www.zgddms.cn/

Contemporary Art 当代艺术 / *Yishu hui* 艺术汇 | cn
Gründung: 2012–2018, Sitz: Beijing, URL: http://artnows.net/

Hi-Fructose: The New Contemporary Art Magazine | en
Gründung: 2005, Sitz: Richmond, Kalifornien, URL: https://hifructose.com/

Journal of Contemporary Chinese Art (JCCA) | en
Gründung: 2014, Sitz: Bristol, URL: –

Kunstforum International | dt
Gründung: 1973, Sitz: Köln, URL: https://www.kunstforum.de/

Leap 艺术界 | cn/ en
Gründung: 2012, Sitz: Beijing, URL: http://www.leapleapleap.com/

World Art News 世界美术信息 | cn
Gründung: 1986–1990, Sitz: Hangzhou, URL: –

Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art 典藏国际版 | en
Gründung: 2002, Sitz: Vancoucer, URL: http://yishu-online.com/

Zhongguo meishu 中国美术 | cn
Gründung: 2010, Sitz: Beijing, URL: –

Weitere spezialisierte chinesische Kunstzeitschriften:[1023]
东方艺术, 假杂志, 流行色, 美术大观, 美术观察, 美术界, 民族艺术研究, 荣宝斋, 人像摄影, 设计艺术, 新美术, 中国钢笔书法, 中国书法, 中国书画, 装饰

Onlineportale

Art Basel | en/ teils cn
Gründung: 1950, Sitz: Basel, URL: https://www.artbasel.com/

Art Express 艺术头条 | cn
Gründung: 2019, Sitz: Beijing, URL:
https://artexpress.artron.net/download/?s=aa#page2

Art Power 100 中国艺术权力榜 | cn
Gründung: 2007, Sitz: Beijing, URL: http://www.artpower100.com/

Art Radar: Contemporary art trends and news from Asia and beyond | en
Gründung: 2008–2018, Sitz: Hongkong, URL: https://artradarjournal.com/

art.ifeng 凤凰艺术 | cn
Gründung: 2015, Sitz: Shanghai, URL: http://art.ifeng.com/

ArtChina 艺术中国 | cn
Gründung: 2006[?], Sitz: Beijing, URL: http://art.china.cn/

ArtLinkArt 中国当代艺术数据库 | cn/ en
Gründung: 2009[?], Sitz: Shanghai, URL: http://www.artlinkart.com/

Artnet 全球艺术网 | cn/ en
Gründung: 1989, 2013[?], Sitz: New York, URL: http://www.cn.artnet.com/,
http://www.artnet.com

Artron.net 雅昌艺术网 | cn
Gründung: 2000, Sitz: Beijing, URL: https://www.artron.net/

[1023] Vgl. https://zgms.xueshu.com/.

Artspy 艺术眼 | cn
Gründung: 2008, Sitz: Beijing, URL: http://www.artspy.cn/

Artsy | en
Gründung: 2009, Sitz: New York, URL: en: https://www.artsy.net/

CAFA Art Info | cn/ en
Gründung: 2009, Sitz: Beijing, URL: http://www.cafa.com.cn/cn/

e-flux | en
Gründung: 1998, Sitz: New York, URL: https://www.e-flux.com/

Hi Art | Hi艺术 | cn
Gründung: 2006, Sitz: Beijing, 798, URL: http://www.hiart.cn/

K11 Art Foundation | cn/ en
Gründung: 2010, Sitz: Hongkong, URL: https://www.k11.com/corp/art/

Hong Kong Art Gallery Association 香港畫廊協會 | cn/ en
Gründung: 2012, Sitz: Hongkong, URL: http://www.hk-aga.org/

Mei Lan Tian Xia 美揽天下 | cn
Gründung: 2015, Sitz: Beijing, URL: http://meilantianxia.com/

Painter China 中国书画家网 | cn
Gründung: [2006, frühestes Datum einer Veranstaltung], Sitz: Beijing, URL: http://www.painterchina.com/

RanDian 燃点 | cn/ en
Gründung: 2010, Sitz: Shanghai, URL: https://www.randian-online.com/, https://www.randian-online.com/zh/

The Art Newspaper 艺术新闻中文版 (TANC) | cn/ en
Gründung: 1990, Sitz: London, URL: http://www.tanchinese.com/

The Paper 澎湃新闻 | cn
Gründung: 2014, Sitz: Shanghai, URL: https://www.thepaper.cn/

Widewalls | en
Gründung: 2013, Sitz: London, URL: https://www.widewalls.ch/

Yimei China 艺美视界网 | cn
Gründung: 2015, Sitz: Beijing, 798, URL: http://www.ym-china.com/index.html

YT Creative Media YT新媒体 | cn
Gründung: 2014, Sitz: [?], URL: http://www.ytcreativemedia.com/

Weitere spezialisierte chinesische Online-Kunstportale:[1024]
安徽美术网, 藏艺网, 大河艺术网, 翰艺佳画书画艺术网, 华夏艺术网, 虎课网, 汇图网, 嘉德在线, 美空, 米画师, 人民艺术网, 网易艺术, 艺术在线, 艺术之家, 艺术中文网, 艺网, 新中国人民艺术网, 张雄艺术网, 中国国家艺术网, 中国美术网, 中国艺术联盟网, 中国艺术品理财网, 中国艺术网, 中国艺术资讯网, 中华美术网, 卓克艺术网

[1024] Vgl. http://www.antso.cn/www/list11.asp.

Anhang 6: Gesamtliste aller Galerien im Kunstviertel 798, 2002–2020

Alphabetisch nach dem englischen Namen sortiert.

	Galeriename englisch	Galeriename chinesisch
1	[*798 Yishuqu*][1025]	[798 艺术区]
2	1 House	1 House
3	1x3 Gallery	1×3 画廊
4	3+3 Art Space	3+3 艺术空间
5	3818 Cool Gallery	3818 库画廊
6	3C Creative Mall	三匚创意汇
7	4-Face Space Gallery	四面空间
8	*58 Yishu zhongxin*	58 艺术中心
9	798 Art Factory	798 艺术工厂
10	798 Center For Art Promotion	798 艺术推广中心
11	798 EPARTY	798 EPARTY
12	*798 Guoji yishu jiaoliu zhongxin*	798 国际艺术交流中心
13	*798 Ju xiang shuwu yishu kongjian*	798 菊香书屋艺术空间
14	*798 Liao gezi*	798 料阁子
15	798 Originality Square Metal Warehouse	798 创意广场金属库
16	798 Photo Gallery	百年印象摄影画廊
17	798 Project Space	798 Project Space
18	*798 Qiao yi kongjian*	798 翘艺空间
19	798 R·space	798 融·空间
20	798 Red T Space	798 红 T 空间
21	*798 Sai'en guang yu shiguang tiyan zhongxin*	798 赛恩光与时光体验中心
22	798 Space	798 时态空间
23	798 Time Zone 8	798 东八时区（餐厅及酒吧）
24	798 Times Space	798 时代空间
25	*798 Yishuqu 0 gongchang*	798 艺术区 0 工场
26	*798 Yishuqu A07 lou*	798 艺术区 A07 楼
27	*798 Zheng dangdai yishuhui*	798 正当代艺术会
28	798K JiangJian 798 Studio	.798/K 空间
29	9 Gallery	9 艺术空间
30	99 Qiyi Gallery	99 起艺画廊
31	*AA Kongjian*	AA 空间
32	A Thousand Plateaus	艺术景北京
33	A12T	A12T
34	A307 Space	A307 公寓空间
35	AC Gallery	AC Gallery
36	Alias Gallery (Beijing)	海莱画廊（北京）
37	All Art	全艺术当代艺术中心
38	All Color Museum 798 Branch	刘华龙美术馆 798 分馆
39	Amelie Art Gallery	龙艺榜
40	*An yishu kongjian*	安艺术空间
41	And Art Lab	案艺术实验室
42	Anni Art	安妮画廊
43	Art Bridge Gallery	桥艺术空间

[1025] „798 *Yishuqu*“ (798 艺术区), Kunstviertel 798, steht in eckigen Klammern, wenn es sich um eine Veranstaltung des 798 Service Centers | 798 服务中心 handelt oder kein Galeriename existiert.

44	Art For All Society	全艺社
45	*ART Gai yishu kongjian*	ART 概艺术空间
46	Art Museum of Zhao Xucheng	赵绪成艺术馆
47	Art Place 798	798 艺术场地
48	Art Seasons (Beijing)	季节画廊（北京）
49	Art+Beijing	ART+北京
50	Artand Space	Artand Space
51	Artdepot	艺术仓库
52	Artistic Island	导艺术空间
53	Artside Gallery	韩国系画廊
54	Asia Art Center	亚洲艺术中心（北京）
55	Asian Art Works	Asian Art Works
56	Aspiring to Capture the Excitement & Vibrancy of Contemporary Spirit of China	龙艺榜国际艺术传播有限公司
57	at art	第一风景艺术空间
58	Aura Gallery	亦安画廊
59	*Bafang yishu xiezuo jihua gongzuoshi*	八方艺术协作计划工作室
60	*Baichang Space*	白场 SPACE
61	*Bailou wei miao kongjian*	白楼唯妙空间
62	Baimamedo Tibetan Culture & Art Center	白玛梅朵艺术中心
63	Baiyaxuan 798 Art Center	百雅轩 798 艺术中心
64	Beijing 3 Art Gallery	北京在 3 画廊
65	*Beijing 798 yishu zhongxin*	北京 798 艺术中心
66	Beijing All Color Museum	全色美术馆 798 分馆
67	Beijing Commune	北京公社
68	Beijing Cubic Crossmedia Art Organization	北京立方艺术中心
69	Beijing Element	北京元素
70	Beijing Jindu Art Center	北京锦都艺术中心
71	Beijing Modern Art Museum	北京当代美术馆
72	Beijing Shinshan Gallery	北京新山画廊
73	Beijing Sunflower Gallery	北京圣芙罗尔画廊
74	Beijing Tokyo Art Projects (BTAP)	北京东京艺术工程
75	Besuo Art Gallery	碧索画廊
76	Beyond Art Space	别处空间
77	Bloom Gallery	布鲁姆画廊
78	BM Art	碧鏊艺术创意空间
79	Boers-Li Gallery	博而励画廊
80	BRIC Art Space	布睿克艺术空间
81	Bridge Gallery	桥舍画廊
82	C.NA Gallery	圣歌画廊
83	C5CNM	C5CNM
84	Cache Space	缓存空间
85	*Cai Jin kongjian*	蔡锦空间
86	Can Art Center	灿艺术中心
87	*Cang Xin gongzuoshi*	苍鑫工作室
88	Cans Book Store	罐子书屋
89	Cascade Art Center	梯级艺术中心
90	Cfeng Gallery	熙丰艺术空间
91	Chan Art Museum	不二美术馆
92	*Chanyi kongjian*	蝉意空间
93	Chang Art	昌阿特

94	*Chao yi tang hualang*	朝艺堂画廊
95	Chen Ling Hui Contemporary Space	陈绫蕙当代空间
96	Cheng Art	成艺术
97	*Chenxing hualang*	晨星画廊
98	Cheng Project	成当代艺术中心
99	*Cheng Ru kongjian*	乘如空间
100	China Space Dingfeng	鼎峰空间
101	Chinese Contemporary Gallery (Beijing)	中国当代画廊（北京）
102	Chuan Cheng Art Center	传承艺术中心
103	*Chun cui dangdai yishu kongjian*	莼萃当代艺术空间
104	*Ci zhen yishu kongjian*	瓷珍艺术空间
105	Clair Fang Space	房莹空间
106	CLC Gallery Venture	CLC Gallery Venture
107	Color of Joy	喜神艺术空间
108	Contrasts Gallery	对比窗艺廊
109	Coral & Feather Gallery	珊和羽画廊
110	CPU 798	CPU 798
111	Creative Space	创造空间
112	Creek Art Center (Beijing)	苏河艺术·北京
113	CU Space	超城空间
114	Cup Gallery	Cup Gallery
115	*Da lai hualang*	大来画廊
116	Da Xiang Art Space (Beijing)	大象艺术空间（北京）
117	Dafeng Gallery	大风画廊
118	Danish Culture Center	丹麦文化中心
119	Dayaolu Workshop	大窑炉空间
120	Destination Orient	东岸印象画廊
121	Dike Contemporary Art Space	迪克当代艺术空间
122	Dong Gallery	东街画廊
123	*Dongfang zhi guang yishu zhongxin*	东方之光艺术中心
124	*Dongxi shikong hualang*	东西时空画廊
125	Double Luck Gallery	囍画廊
126	Dr.Gallery	DR 画廊
127	Eden Art	无忧艺术空间
128	Enjoy Art Museum	悦·美术馆
129	Eton Gallery	依顿画廊
130	Exclamation Art Space	感叹号艺术空间
131	Expol-Sources Art Space	奕源庄艺术空间
132	Eyehaunt Art Limited	青铜时代画廊
133	Fan Space	泛空间
134	*Fang kongjian hualang*	方空间画廊
135	Fangyuan Art Gallery	方圆美术馆
136	Faurschou Foundation Beijing	林冠艺术基金会（北京）
137	*Fei Niqi yishu zhongxin*	费尼琦艺术中心
138	*Feng huang yi du*	凤皇艺都
139	First Sound Gallery	先声画廊
140	Force Gallery	富思画廊
141	FROOTS Gallery	植根花实艺术空间
142	Fumo Art Space	伏墨艺术空间
143	Fun Art Space	方音空间
144	G-M Gallery	蔓空间

145	Galerie Urs Meile	麦勒画廊（北京）
146	Galleria Continua	常青画廊
147	Gallery Artside	阿特塞帝画廊
148	Gallery Beijing Space	北京空间画廊
149	Gallery Perif	另辟蹊径
150	Gallery Polar Bear	北极熊画廊
151	Gallery TN	天画廊
152	Gallery Yang	杨画廊
153	Gao Brothers Beijing Art Center	高氏兄弟当代艺术中心
154	Gaodi Gallery	高地画廊
155	*Gengxin kongjian*	更新空间
156	Genssun International Art Space	根尚国际艺术空间
157	Ginkgo Space	今格空间
158	Goethe-Institut China	北京德国文化中心•歌德学院（中国）
159	Golden Age Contemporary Art Center	光辉岁月当代艺术中心
160	*Gongcheng shisui*	功成事遂
161	Grand Space	圣点空间
162	*Guan kongjian*	观·空间
163	*Guang yu shiguang yishu kongjian*	光与时光艺术空间
164	H.T. Gallery	H.T.画廊
165	*Haitang hualang*	海棠画廊
166	Hanmo Gallery	世纪翰墨画廊
167	*Hao Li yishu kongjian*	郝丽艺术空间
168	Hart Centre of Arts	哈特艺术中心
169	HdM Gallery	HdM 画廊
170	He Gallery	和画廊
171	hiartstore	hi 小店
172	*HIHEY Yishu zhongxin*	HIHEY 艺术中心
173	Hive Center for Contemporary Art	蜂巢当代艺术中心
174	Holy Oriental Art Gallery	圣东方艺术画廊（北京）
175	Hong Art Space	红人空间
176	Hong Arts Center	宏艺术中心
177	*Hong Baozhai & Hong yishu*	宏宝斋&宏艺术
178	Hong Kong Art Museum	香港（当代）美术馆
179	*Hongfeng hui yishu kongjian*	红风汇艺术空间
180	Honyo Contemporary Art Center	闳约当代艺术中心
181	Horizon Art Space	瀚艺术空间
182	Hot Sun Art Space	炎午空间
183	Hua ErSen Art Space	华尔森艺术空间
184	Hua International	户尔空间（北京）
185	Hui Lian Art Space	汇联艺术
186	Hunsand Space	拾萬空间
187	Hyundai Motorstudio Beijing	现代汽车文化中心（北京）
188	Iberia Center for Contemporary Art	伊比利亚当代艺术中心
189	ICI LABAS Gallery	ICI LABAS 艺栈
190	In-Definite Scenario	一间 IDS 艺术空间
191	Inter Art Centre	映艺术中心/映画廊
192	Jang Art Gallery	之昂画廊
193	*Jian meishuguan*	尖美术馆
194	*Jian xin huiguan*	见心会馆
195	*Jimei dangdai yishu kongjian*	集美当代艺术空间

196	Jin Gallery	锦画廊
197	Jing Feng hualang	景峰画廊
198	Jiu Shi SPACE	就是 SPACE
199	Jiuding Contemporary Art Space	九鼎当代艺术空间
200	Joey Chang Art	朝艺堂
201	JP Art Gallery	JP 王道画廊
202	*Ju xiang* Space	聚像 SPACE
203	*Juxiang hualang*	具象画廊
204	K Space	K 艺术空间
205	Kokoro Oriental Art	平行线画廊
206	La Case Gallery	料阁子画廊
207	Left Art Space	左天艺术空间
208	Li - SPACE	荔空间
209	Liahona Art Space	利阿贺拿画廊
210	*Liangshi xiaoyin*	良适小饮
211	Linda Gallery	林大艺术中心
212	Link Gallery	力画廊（798）
213	Litou Space	力透空间
214	*Liudong yishu*	流动艺术
215	Loft 3 Art Gallery	红三房画廊
216	Long March Space	长征空间
217	Look Art Space	地一现场
218	*M Yishu kongjian*	M 艺术空间
219	M WOODS	木木美术馆
220	Magee Art Gallery (Beijing)	玛吉画廊（北京）
221	Magician Space	魔金石空间
222	Maison Art Gallery	美颂画廊
223	Mano Art Gallery	玛锘艺术画廊
224	March Art	三月空间
225	Marella Gallery	玛蕊乐画廊
226	Margin Gallery	麦杰艺术
227	Mariano Space	马亚诺空间
228	Me Photo Art Gallery	东磊影像画廊
229	Memowall Gallery	记忆空间
230	*Mianshan lian tang*	眠山莲堂
231	Millennium Hilarity Art Museum	盛世喜神美术馆
232	Ming Art Gallery	曼谷画廊
233	*Ming-Chao yishu kongjian*	名·潮艺术空间
234	Mission Space	明轩空间
235	Mizuma and One Gallery (Beijing)	三潴画廊（北京）
236	Mo Projects	Mo Projects
237	MOCUBE	墨方空间
238	Modern Art Gallery	当代源创画廊
239	*Mono Dangdai yishu kongjian*	Mono 当代艺术空间
240	Mook Gallery	墨画廊
241	MoShang Experiment	陌上实验
242	MoShang Gallery	陌上画廊
243	Mouart	妙有艺术
244	Mountain Art	山艺术
245	Mountain Art Beijing & Frank Lin Art Center	山艺术·北京林正艺术空间
246	Mr Gallery	大河画廊

247	Mulpa Space	物波空间
248	Must Be Contemporary Art Center	玛斯德比当代艺术中心
249	N3 Contemporary Art	三远当代艺术中心
250	NA	纳新文化
251	New Age Gallery	新时代画廊
252	New Century Art Foundation	新世纪当代艺术基金会（北京空间）
253	New Millennium Gallery	千年时间画廊
254	Ning Space	宁空间
255	Noa Space	Noa 艺术空间
256	*Nuobo chaxu yishu kongjian*	诺博茶叙艺术空间
257	NUOART Gallery	NUOART 画廊（诺亚艺术同盟）
258	offiCina	意中艺术工作室
259	OFOTO Gallery (Beijing)	北京全摄影画廊
260	Old Garage Art Space	老车库艺术空间
261	Open Realization Contemporary Art Center	OPEN 实现艺术空间
262	Originality Square, 798 Art District	798 艺术区创意广场
263	Other Gallery	其他画廊（北京空间）
264	Ovation Art Space	新绎空间
265	Overview Joy Art	卓越艺术
266	Pa Ta Gallery	八大画廊
267	Pace Beijing	佩斯画廊（北京）
268	Painting Bole	画伯乐艺术中心
269	Pangu 7 Star Hotel	盘古七星酒店
270	Paragon Book Gallery	佳作书局
271	Paris-Beijing Photo Gallery	巴黎·北京摄影空间
272	Parkview Green Art	芳草地画廊
273	PekinGallery	北平画廊
274	Permanence Gallery	久画廊
275	Phoenix Art Palace	凤凰艺都
276	Phoenix-Hanzhang Art Space	凤凰含章艺术中心
277	PIFO Gallery	偏锋画廊
278	Pin Gallery	品画廊
279	PKM Gallery (Beijing)	朴敬美画廊（北京）
280	Platform China Contemporary Art Institute	站台中国当代艺术机构
281	Platform China-droom project space	站台中国-droom 项目空间
282	Potential Gallery	潜空间画廊
283	Primo Marella Gallery	Primo Marella Gallery
284	Pure Ground Gallery	白野画廊
285	PYO Gallery	表画廊
286	Qiao Gallery	乔十光漆画馆
287	Qing Teng Zi Art Space	青藤子艺术空间
288	*Qing yan hui*	青研会
289	Qiqiannian Art Center	柒千年艺术中心
290	Quac Art Space	夸克艺术空间
291	Quac Art Space & Memov Studiounce	夸克艺术空间+美墨视觉间
292	Queen Gallery	琨空间
293	RAAB	拉普画廊（北京）
294	Rain Gallery	雨画廊
295	Rainbow Art Gallery	虹墙艺术画廊
296	Realm of Mysteries Art Space	玄藏艺术空间
297	Red Gate Gallery	红门画廊

298	Red Rose White Rose Asian Art	红玫瑰白玫瑰现代美术
299	Red Space Gallery	红色空间
300	Red Star Gallery	红星画廊
301	ROOM 6x8	ROOM 6x8
302	S.A.Y Fine Art Exhibition Center	SAY FINE ART 艺术展览中心
303	Saintpaint Art Space	三度半艺术空间
304	Sanmu International Art	三木国际艺术中心
305	See + Gallery	See+画廊
306	SENSE SPACE	叁拾空间
307	*Shang kongjian*	上空间
308	*Shang yishu kongjian*	上艺术空间
309	ShanghART S-Space	香格纳 S 空间
310	SHANGTU ART Art Zone	尚涂当代艺术空间
311	*Shengshi tiankong meishuguan*	盛世天空美术馆
312	*Shidian shuijiao yishu kongjian*	十点睡觉艺术空间
313	*Shi zai kongjian*	视在空间
314	Shone-Show Gallery	上舍空间
315	Shuimu Art Space	水木当代艺术空间
316	Siemens	西门子艺术空间
317	Soka Art Center	索卡艺术中心（北京）
318	Space Can Beijing	北京可能空间
319	Space Local	龙口空间
320	Space Station	空间站
321	Space-DA	大仓库画廊
322	Space Zero	第零空间
323	Springs Center of Art	泉空间
324	SPURS Gallery	SPURS Gallery（马刺画廊）
325	Star Gallery	星空间
326	Summit Art Space Beijing	视·巅峰艺术空间
327	SZ Art Center	圣之空间艺术中心
328	T Space	梯空间
329	T6 Gallery	T6 画廊
330	Tabula Rasa Gallery	Tabula Rasa Gallery
331	Taihe Art Space	太和艺术空间
332	Taikang Space	泰康空间
333	Tang Contemporary Art	当代唐人艺术中心
334	Tang Contemporary Art [Space 1]	当代唐人艺术中心第一空间
335	Tang Contemporary Art [Space 2]	当代唐人艺术中心第二空间
336	Tang Contemporary Art VIP room	当代唐人艺术中心 VIP 空间
337	The Author Gallery	作者画廊
338	The Fifth Element Gallery 798	第五元素
339	The Impossible Project Space Beijing	北京不可能空间
340	The Wall Museum	墙艺术空间
341	Themis Museum	特米斯画廊
342	Thread Gallery	思莱德画廊
343	Three Art Project	三个艺术计划（TAP）
344	Tianyuan Space Station	天元空间站
345	Tokyo Gallery + BTAP	东京画廊 + BTAP（北京）
346	Tong Gallery	同画廊
347	Tong Gallery+Projects	Tong Gallery+Projects
348	Top Red	红鼎画廊

349	Tree Gallery	树下画廊
350	Triumph Alternative Space	凯旋新锐空间
351	Triumph Gallery	艺·凯旋画廊
352	TS1 Gallery	壹空间画廊
353	UCCA Store	尤伦斯设计品店
354	Ullens Center for Contemporary Art	尤伦斯当代艺术中心
355	Unicorn Vision	独角视觉
356	*Unionart Lianhe yishu zhongxin*	Unionart 联合艺术中心
357	V/A Space	VA 艺术空间
358	Vanessa Art Link	华艺莎艺术中心
359	VIBE798	VIBE798
360	Video Bureau	录像局
361	Wen Yun Time Gallery	文韵时光画廊
362	West-bank Contemporary Art Club	西岸当代艺术俱乐部
363	Whitebox Art Center	白盒子艺术馆
364	Whitebox Choice	白盒子艺术商店
365	White Space Beijing	空白空间
366	Wind H Art Center	山中天艺术中心
367	With Space Gallery	With Space 画廊（北京）
368	*Xi yishu kongjian*	熙.艺术空间
369	XI Concept	XI 艺术机构
370	*Xi hualang*	喜画廊
371	*Xian xiang yishu kongjian*	线象艺术空间
372	*Xiang Ning meishuguan*	湘宁美术馆
373	Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art	程昕东国际当代艺术空间
374	*Xin taiyang meishuguan*	新太阳美术馆
375	XYZ Gallery	行云座画廊
376	XYZ Art Gallery	XYZ 画廊
377	Yan Club Arts Center / Yan Gallery	仁艺术中心
378	Yang Café	Yang Cafe（杨画廊项目展厅）
379	Yang Gallery	杨国际艺术中心
380	Yi Art Space	谊艺术空间
381	*Yi dian kongjian*	艺典空间
382	Yi Fang Xiang Gallery	艺芳香书画廊
383	*Yi ji kongjian*	艺集空间
384	*Yi ling wu kongjian*	艺零伍空间
385	*Yi qun nüshi hualang*	艺群女屋画廊
386	Yi Yunzhai Gallery	怡韵斋画廊
387	Yifine Gallery	壹梵画廊
388	Yiran Gallery	怡然画廊
389	*Yishu + youzhan*	艺术+油站
390	*Yong Yige yilang*	永一格艺廊
391	*Yuan hualang (Beijing)*	源画廊·北京
392	Yu Qian Space	于倩空间
393	Yuanfen New Media Art Space	缘分新媒体艺术空间
394	Yun Gallery	韵画廊
395	zapbeijing	zapbeijing
396	Zero Art Center	零艺术中心
397	ZFJ Gallery	中方角画廊
398	*Zhengwen tang*	正文堂
399	Zhu Bingren Art Museum	朱炳仁艺术博物馆

Anhang 7: Kunstmessen in China, Hongkong und Taiwan (Auswahl)

Aufgrund der Covid-19-Pandemie ab 2020 mit Unterbrechungen, Stand: Juli 2022.

Beijing

Art Beijing 北京艺术博览会 (kurz: 艺术北京)
seit 2006, jährlich Ende April, im Agricultural Exhibition Center 农展馆, URL: http://www.artbeijing.net/

Beijing Contemporary Art Expo 北京当代·艺术展 (kurz: Beijing Contemporary 北京当代)
seit 2018, jährlich Ende August, im Agricultural Exhibition Center 农展馆, URL: –

China International Gallery Exposition (CIGE) 中艺博国际画廊博览会
seit 2004, jährlich Ende September, im Agricultural Exhibition Center 农展馆, URL: –

Jingart 艺览北京 (auch: 艺览北京博览会)
seit 2018, jährlich im Mai, im Agricultural Exhibition Center 农展馆, Weibo: JINGART 艺览北京, URL: https://weibo.com/jingartbj

Shanghai

ART021 Shanghai Contemporary Art Fair 上海廿一当代艺术博览会 (kurz: ART021)
seit 2013, konstituierendes Mitglied des Shanghai International Arts Festival 上海国际艺术节; jährlich im November, im Shanghai Exhibition Center 上海展览中心, URL: http://www.art021.org/

Photofairs Shanghai 影像上海艺术博览会
seit 2014, jährlich Ende September, im Shanghai Exhibition Center 上海展览中心, URL: https://www.photofairs.org/

Shanghai Young Art Fair 上海青年艺术博览会
seit 2015, jährlich im November, im Shanghai Mart 上海世贸商城展览馆, URL: http://www.shyaf.com/

SH Contemporary – The Asia Pacific Contemporary Art Fair 上海艺术博览会国际当代艺术展
2007–2014, im Shanghai Exhibition Center 上海展览中心, im Internet Archive vom 15.7.2014: https://web.archive.org/web/20140715115028/http://www.shcontemporary.info/en/

West Bund Art and Design 西岸艺术设计博览会
seit 2014, jährlich im November, im West Bund Art Center 西岸艺术中心, URL: http://www.westbund.com/

Weitere Städte

Art Chengdu International Contemporary Art Fair | Art Chengdu 国际当代艺术博览会 (kurz: Art Chengdu 艺术成都)
seit 2018, unregelmäßig Ende April, an verschiedenen Orten, URL: http://www.artchengdu.net/ (unregelmäßig online)

Art Shenzhen 深圳艺术博览会 (auch: 中国（深圳）国际文化产业博览交易会, kurz: 艺术深圳)
seit 2013, seit 2015 für Gegenwartskunst, jährlich Mitte September, im Shenzhen Convention and Exhibition Center 深圳会展中心, URL: http://www.artshenzhen.com/

Guangzhou Contemporary Art Fair 广州当代艺术博览会 (kurz: 广州当代)
seit 2020, jährlich im Dezember, in der Haixinsha Exhibition Hall 海心沙亚运公园展馆, URL: –

Nanjing Art Fair International (NAFI) 南京国际艺术博览会 (kurz: 南京博览会)
seit 2019, jährlich im November, im Nanjing International Expo Center 南京国际博览中心, URL: –

Nanjing Yangtze Contemporary Art Fair 南京扬子当代艺术博览会 (kurz: Yangtze Art Fair 南京扬子艺博会)
seit 2018, jährlich Mitte Oktober, im Nanjing International Expo Center 南京国际博览中心, URL: –

Hongkong und Taiwan

Art Basel Hong Kong 香港巴塞尔艺术展 / 香港巴塞爾藝術展
seit 2013 (nach Übernahme 2011 der 2008 gegründeten Art HK[1026]), jährlich im Frühjahr, im Hong Kong Convention and Exhibition Center 香港會議展覽中心, URL: https://www.artbasel.com/hong-kong

Art Central (auf Festlandchina auch genannt: Art Central 香港, 香港中心艺术博览会)
seit 2015, jährlich im Mai, im Hong Kong Convention and Exhibition Center 香港會議展覽中心, URL: https://artcentralhongkong.com/

Art Taipei 台北國際藝術博覽會
seit 2011, jährlich im Oktober, im Taipei World Trade Center 台北世界貿易中心, URL: https://art-taipei.com/

Taipei Dangdai 台北當代 / 台北當代藝術博覽會
seit 2019, jährlich im Januar, im Taipei World Trade Center 台北世界貿易中心, 2021 ausgefallen, seit 2022 im Mai, im Taipei Nangang Exhibition Center 台北南港展覽館, URL: https://taipeidangdai.com/

[1026] Vgl. Gropp 2011.

Anhang 8: Bi- und Triennalen in China (Auswahl)

Aufgrund der Covid-19-Pandemie ab 2020 mit Unterbrechungen, Stand: Juli 2022.[1027]

Beijing International Art Biennale, China (BIAB) 中国北京国际美术双年展 (kurz: Beijing Biennale 北京双年展)
seit 2002, etwa alle zwei Jahre, im Agricultural Exhibition Center 农展馆, Thema 2019 der 8. BIAB: „A Colorful World and A Shared Future 多彩世界与共同命运“, die 9. BIAB fand während der Olympischen Winterspiele im Februar 2022 mit Fokus auf die Spiele und den Kampf gegen Covid-19 statt, URL: www.bjbiennale.com.cn/

Chengdu Biennale 成都双年展
2001–2013, 2021, bislang insgesamt sieben Auflagen, bis 2009 im Museum of Contemporary Art Chengdu 成都现代艺术馆, seit 2011 im East Chengdu Music Park 成都东区音乐公园开园,[1028] besonders bekannt wurde die sechste Biennale 2011 mit dem Thema „Changing Vistas: Creative Duration 世界现代田园城市“, URL: http://www.chengdubiennale.art/

Guangzhou Triennial 广州当代艺术三年展 (kurz: 广州三年展)
seit 2002, etwa alle drei Jahre, im Guangdong Art Museum 广东美术馆, Thema 2018 der 6. Triennale: „As We May Think: Feedforward 诚如所思，加速的未来“, URL: http://www.gdmoa.org/Exhibition/Gztriennial/

Guangzhou Image Triennial 广州影像三年展
seit 2005, bis 2009 als Biennale unter dem Namen Guangzhou International Photography Biennale 广州国际摄影双年展, seitdem alle drei Jahre, im Guangdong Art Museum 广东美术馆, Thema 2021: „Intermingling Flux 交融的激流“, URL: http://www.gdmoa.org/english/Exhibition/

Shanghai Biennale (SHB) 上海双年展
seit 1996, alle zwei Jahre von November bis März, seit 2012 in der Power Station of Art (PSA) 上海当代艺术博物馆,[1029] Thema 2020 der 13. SHB: „Bodies of Water 水体“, URL: http://www.shanghaibiennale.org/cn/

Shenzhen Biennale of Contemporary Art (BCA) 深圳当代艺术双年展
seit 2015, alle zwei Jahre, in Sea World Shenzhen: Sea World Culture and Arts Center (SWCAC, 海上世界文化艺术中心, betrieben von Design Society 设计互联), Thema 2021 der 4. BCA: „Unchartered Terretory: For a Change 未知地带：思变“, URL: http://www.bcashenzhen.com/

[1027] Dazu kommen jährliche Festivals wie beispielsweise in Shanxi das Pingyao International Photography Festival 平遥国际摄影大展 (seit 2001) und das Sculpture Projects Ping Yao 平遥国际雕塑节 (seit 2018) sowie in Shanghai das Tank Art Festival 油罐玩家艺术节 (seit 2019).

[1028] Die ehemalige Chengdu Red Ray Electric Tube Factory 成都国营红光电子管厂, ein Industriegebiet der 1950er bis 1990er Jahre.

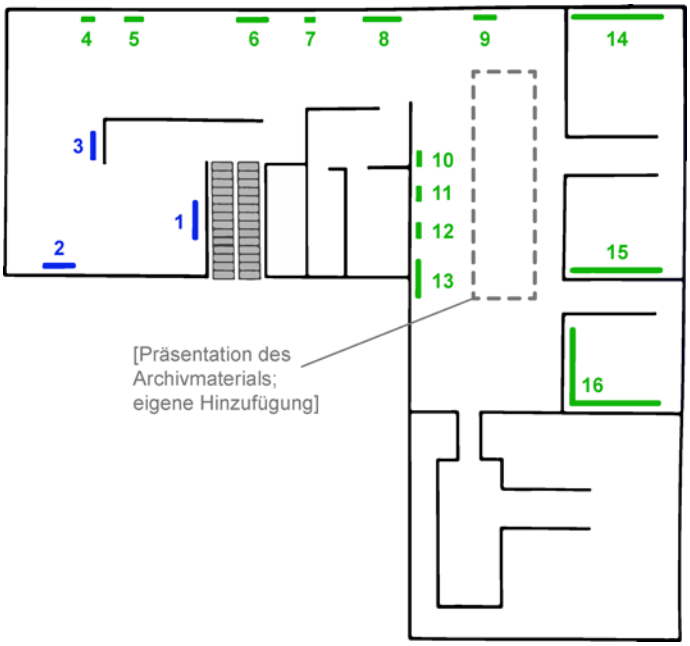
[1029] Ein ehemaliges Heizkraftwerk von 1897 im Huangpu Bezirk, das zur Shanghai World Expo 2010 den Pavilion of Future 城市未来馆 beherbergte, s. https://www.powerstationofart.com, Stand: 19.7.2022.

Anhang 9: Werkverzeichnis der Ausstellung „China Landscape“

Die einzelnen Werke sind nach der ausgestellten Reihenfolge in den Stockwerken und Sektionen gelistet. Die Nummerierung der Werke beginnt mit jedem neuen Stockwerk neu. Hier wird die Kombination „1.1#1: Xu Bing, 2001“ für ein Werk von Xu Bing von 2001 verwendet, das im ersten Stockwerk, in Sektion eins als Bild Nummer eins ausgestellt wurde. Die Nummerierung weicht gelegentlich ab, wenn etwa ein Werk wie „2.3#22: Yao Qingmei, 2013“ am Ende von Sektion 2.4 platziert ist, aber zu Sektion 2.3 gezählt wird; ansonsten ist die Nummerierung aber großteils stimmig. Jedem Stockwerk ist ein Raumplan vorangestellt, diese entstammen der Ausstellungsbroschüre. Werktitel und Werkangaben sind aus dem Ausstellungskatalog übernommen.

In der Ausstellung wurden insgesamt vier Werke als Replikate ausgewiesen (1.2#7, 2.3#4, 2.4#20, 3.7#11). Da dies nicht im Ausstellungskatalog vermerkt ist, wird davon ausgegangen, dass Taikang die Originale besitzt.

Erstes Stockwerk



Aufteilung in 1.1: #1–3 (blau); 1.2: #4–16 (grün).
Quelle: Ausstellungsbroschüre (nachgezeichnet, mit eigenen Hervorhebungen).

1.1#1: Xu Bing, 2001
1.1#2: Jiang Zhaohe, 1949
1.1#3: Wu Zuoren, 1949
1.2#4: Ai Zhongxin, 1946
1.2#5: Su Tianci, 1960
1.2#6: Shen Yaoyi, 1976 (Abb. 73)
1.2#7: Liu Ye, 1999 (Abb. 74)
1.2#8: Ai Xuan/ Zhang Wenyuan, 1976–1977
1.2#9: Ma Qiusha, 2007
1.2#10: Li Yousong, 2012
1.2#11: Shen Yaoyi, 1976 (Abb. 69)
1.2#12: Qiu Xiaofei, 2005
1.2#13: Xu Baozhong, 1976 (Abb. 70)
1.2#14: PSFO, 2009
1.2#15: PSFO, 2014
1.2#16: Zhang Peili, 2006

1.1 „Starting Point: The Arrival of a New Era 起点：新时代的来临“, 3 Werke

1.1#1: Xu Bing 徐冰 (*1955), 2001
Quotation of Chairman Mao – Talks at the Yan’an Forum on Literature and Art 毛主席语录——在延安文艺座谈会上的讲话. Tusche auf Papier, Quadrupel, 227,5x70cm x4, 2001. Ausstellungskatalog: 70–73.

1.1#2: Jiang Zhaohe 蒋兆和 (1904–1986), 1949

From Now On, the Chinese People have Stood Up 中国人民从此站立起来了. Tusche auf Papier, 283x132cm, 1949. Ausstellungskatalog: 78–81.

1.1#3: Wu Zuoren 吴作人 (1908–1997), 1949
Extra Edition on the Liberation of Nanjing 解放南京号外. Öl auf Leinwand, 89x116cm, 1949. Ausstellungskatalog: 74–77.

1.2 „Articulating and Listening 讲述与聆听“, 13 Werke

1.2#4: Ai Zhongxin 艾中信 (1915–2003), 1946
Skating 滑冰. Öl auf Leinwand, 71,5x88cm, 1946. Ausstellungskatalog: 102–105.

1.2#5: Su Tianci 苏天赐 (1922–2006), 1960
Spring Breeze, Multitude of Willow Trees 春风杨柳万千条. Öl auf Leinwand, 110x110cm, 1960. Ausstellungskatalog: 106–109.

1.2#6: Shen Yaoyi 沈尧伊 (*1943), 1976
Revolutionary Ideals Higher than the Sky 革命理想高于天. Öl auf Leinwand, 185x375cm, 1976. Ausstellungskatalog: 94–97.

1.2#7: Liu Ye 刘野 (*1964), 1999
Sunrise 朝阳. Öl auf Leinwand, 60x40cm, 1999. Ausstellungskatalog: 98–101 (in der Ausstellung als Replikat ausgewiesen).

1.2#8: Ai Xuan 艾轩 (*1947) und Zhang Wenyuan 张文源 (*1942), 1976–1977
Chairman Hua’s Heart and the Tibetan Army and People Beat as One 华主席和西藏军民心连心. Öl auf Leinwand, 138x270cm, 1976–77. Ausstellungskatalog: 110–113.

1.2#9: Ma Qiusha 马秋莎 (*1982), 2007
From No.4 Pingyuanli to No.4 Tianqiaobeili 从平渊里 4 号到天桥北里 4 号. Einkanal-Video, 7:54 Min., 2007. Ausstellungskatalog: 128–131.

1.2#10: Li Yousong 李尤松 (*1968), 2012
Acrobatics 杂技. Öl auf Leinwand, 65x140cm, 2012. Ausstellungskatalog: 114–117.

1.2#11: Shen Yaoyi 沈尧伊 (*1943), 1976
Chairman Mao on the Long March 毛主席在长征途中. Gouache auf Papier, 36x51,5cm x2, 1976. Nicht in den Katalog aufgenommen.

1.2#12: Qiu Xiaofei 仇晓飞 (*1977), 2005
Soviet Union 苏联. Öl auf Leinwand, 53x41cm, 2005. Ausstellungskatalog: 118–121.

1.2#13: Xu Baozhong 许宝中 (1937–2006), 1976
Sanwan Reorganization – The people’s Army is under the Command of the Party 三湾改编——人民军队党指挥. Skizze auf Papier, 100x160cm, 1976. Nicht in den Katalog aufgenommen.

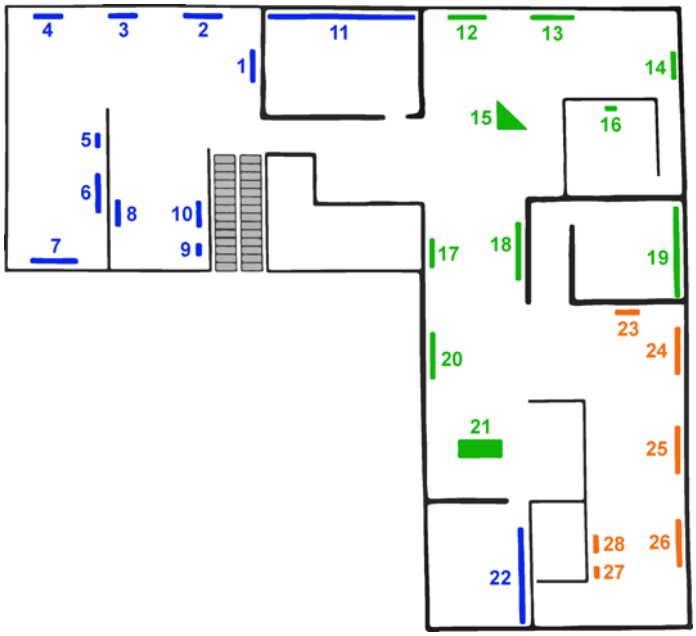
1.2#14: Polit-Sheer-Form Office (PSFO) 政治纯[形式办公室] (seit 2005), 2009
Toufu, Kung Fu 豆腐，功夫. Einkanal-Video, 3:05 Min., 2009. Ausstellungskatalog: 122–127 (für dieses und das folgende Video).

1.2#15: Polit-Sheer-Form Office (PSFO) 政治纯[形式办公室] (seit 2005), 2014

Do the Same Good Deed 做同一件好事. Einkanal-Video, 8:00 Min., 2014. Ausstellungskatalog: 122–127 (für dieses und das vorhergehende Video).

1.2#16: Zhang Peili 张培力 (*1957), 2006
Happiness 喜悦. Zweikanal-Videoprojektion, 6:39 Min., 2006. Ausstellungskatalog: 160–163.

Zweites Stockwerk



Aufteilung in 2.3: #1–11, 22 (blau);
2.4: #12–21 (grün);
2.5: #23–27 (orange).
Quelle: Ausstellungsbroschüre (nachgezeichnet, mit eigenen Hervorhebungen).

2.3#1: Chen Yifei, 1972 (Abb. 67)
2.3#2: Liu Wei, 1992
2.3#3: Zhang Xiaogang, 1995
2.3#4: Zeng Fanzhi, 1994
2.3#5: Liu Xinyi, 2013
2.3#6: Ding Fang, 1993
2.3#7: Fang Lijun, 1997
2.3#8: Chen Ren, 1985
2.3#9: Hu Xiangqian, 2006
2.3#10: Zhang Peili, 1986
2.3#11: Liu Chuang, 2018 (Abb. 78)
2.3#22: Yao Qingmei, 2013
2.4#12: Jin Shangyi, 1966 (Abb. 56)
2.4#13: Zhao Bandi, 1987 (Abb. 57)
2.4#14: Yuan Qingyi, 1984 (Abb. 58)
2.4#15: Liu Xinyi, 2013 (Abb. 55)
2.4#16: Wang Yuyang, 2012 (Abb. 59)
2.4#17: Liu Xiaodong, 2002 (Abb. 60)
2.4#18: Mao Xuhui, 1990 (Abb. 61)
2.4#19: Hu Xiangqian, 2012 (Abb. 62)
2.4#20: Luo Zhongli, 1982 (Abb. 63)
2.4#21: Liu Chuang, 2014 (Abb. 65)
2.5#23: Zhou Chunya, 1993 (Abb. 68)
2.5#24: Wu Zuoren, 1977
2.5#25: Wang Guangyi, 1985
2.5#26: Liu Wei, 2004
2.5#27: Wang Sishun, 2010
2.5#28: Jiang Zhuyun, 2018

2.3 „Portrait of an Era: From the State to the Individual 时代肖像：从国家到个人“, 12 Werke

2.3#1: Chen Yifei 陈逸飞 (1946–2005), 1972
Eulogy of the Yellow River 黄河颂. Öl auf Leinwand, 143,5x297cm, 1972. Ausstellungskatalog: 144–147.

2.3#2: Liu Wei 刘炜 (*1965), 1992
Self-portrait 自画像. Öl auf Leinwand, 177x129,5cm, 1992. Ausstellungskatalog: 149–151.

2.3#3: Zhang Xiaogang 张晓刚 (*1958), 1995
Bloodline – Big Family, Family Portrait 血缘— 大家庭：全家福. Öl auf Leinwand, 100x130cm, 1995. Ausstellungskatalog: 172–175.

2.3#4: Zeng Fanzhi 曾梵志 (*1964), 1994
Mask Series No. 16 面具系列 No.16. Öl auf Leinwand, 150x180cm, 1994. Ausstellungskatalog: 168–171 (in der Ausstellung als Replikat ausgewiesen).

2.3#5: Liu Xinyi 刘辛夷 (*1982), 2013
Flattened World 平天下. Verschiedene Materialien, 39x30x11cm, 2013. Ausstellungskatalog: 184–187.

2.3#6: Ding Fang 丁方 (*1956), 1993
Mourning Song 悼歌. Verschiedene Materialien, Diptychon, 200x170cm x2, 1993. Ausstellungskatalog: 164–167.

2.3#7: Fang Lijun 方力钧 (*1963), 1997
1997.1.15 1997.1.15. Holzschnitt und -druck mit Farbüberlagerungen, 244x122cm, 1997. Ausstellungskatalog: 176–179.

2.3#8: Chen Ren 陈仁 (*1963), 1985
Breaking Through 突破. Öl auf Leinwand, 172x172cmc, 1985. Ausstellungskatalog: 152–155.

2.3#9: Hu Xiangqian 胡向前 (*1983), 2006
Sun 太阳. Einkanal-Video, 8:00 Min., 2006. Ausstellungskatalog: 180–183.

2.3#10: Zhang Peili 张培力 (*1957), 1986
Backstroke Swimmer 仰面的泳者. Öl auf Leinwand, 99x79,5cm, 1986. Ausstellungskatalog S. 156–159.

2.3#11: Liu Chuang 刘窗 (*1978), 2018
Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities 比特币挖矿与少数民族田野录音. Dreikanal-Videoinstallation, 40:50 Min., 2018. Ausstellungskatalog: 192–195.

2.3#22: Yao Qingmei 姚清妹 (*1982), 2013
Dance! Dance! Bruce Ling! 跳吧！跳吧！布鲁斯·玲！ Performancevideo, 12:00 Min., 2013. Ausstellungskatalog: 188–191.

2.4 „From Deification to Quotidian 从神性到日常“, 10 Werke

2.4#12: Jin Shangyi 靳尚谊 (*1934), 1966
Full-length Portrait of Chairman Mao 毛主席全身像. Öl auf Leinwand, 262x137cm, 1966. Ausstellungskatalog: 206–209.

2.4#13: Zhao Bandi 赵半狄 (*1966), 1987
Girl Applying Lipstick 涂口红的女孩. Öl auf Leinwand, 170x109cm, 1987. Ausstellungskatalog: 210–213.

2.4#14: Yuan Qingyi 袁庆一 (*1959), 1984
The Spring Is Coming 春天来了. Öl auf Leinwand, 170x189cm, 1984. Ausstellungskatalog: 218–221.

2.4#15: Liu Xinyi 刘辛夷 (*1982), 2013
Automatic Arms 自动手臂. Winkekatzen (Lucky Cats), Batterien, Schrauben, 273x23x232cm, 2013. Ausstellungskatalog: 242–245.

2.4#16: Wang Yuyang 王郁洋 (*1979), 2012
Let There Be Light 要有光. Installation, verschiedene Größen, 2012. Ausstellungskatalog: 230–233.

2.4#17: Liu Xiaodong 刘小东 (*1963), 2002
Xiaohao, Peiyi, Xiaoyao 小豪，佩怡，小姚. Öl auf Leinwand, 162x130cm, 2002. Ausstellungskatalog: 226–229.

2.4#18: Mao Xuhui 毛旭辉 (*1956), 1990
Patriarch Series of the 90's | 90 家长系列. Öl auf Leinwand, Triptychon, 120x90cm x3, 1990. Ausstellungskatalog: 222–225.

2.4#19: Hu Xiangqian 胡向前 (*1983), 2012
Acting Out Artist 表演艺术家. Einkanal-Video, 14:15 Min., 2012. Ausstellungskatalog: 238–241.

2.4#20: Luo Zhongli 罗中立 (*1948), 1982
Spring Silkworm 春蚕. Öl auf Leinwand, 216x140cm, 1982. Ausstellungskatalog: 214–217 (in der Ausstellung als Replikat ausgewiesen).

2.4#21: Liu Chuang 刘窗 (*1978), 2014
Buying Everything on You (Yang Xiaojuan) 收购你身上所有的东西（杨晓娟）. Installation (Kleidung, Taschen, Schuhe, täglicher Bedarf), verschiedene Größen, 2014. Ausstellungskatalog: 234–237.

2.5 „China Landscape 中国风景“, 6 Werke

2.5#23: Zhou Chunya 周春芽 (*1955), 1993
China Scenery 中国风景. Öl auf Leinwand, 194x130cm, 1993. Ausstellungskatalog: 280–283.

2.5#24: Wu Zuoren 吴作人 (1908–1997), 1977
The Yellow Blooms on the Battlefield Smell Sweeter 战地黄花分外香. Öl auf Leinwand, 118x175,5cm, 1977. Ausstellungskatalog: 272–275.

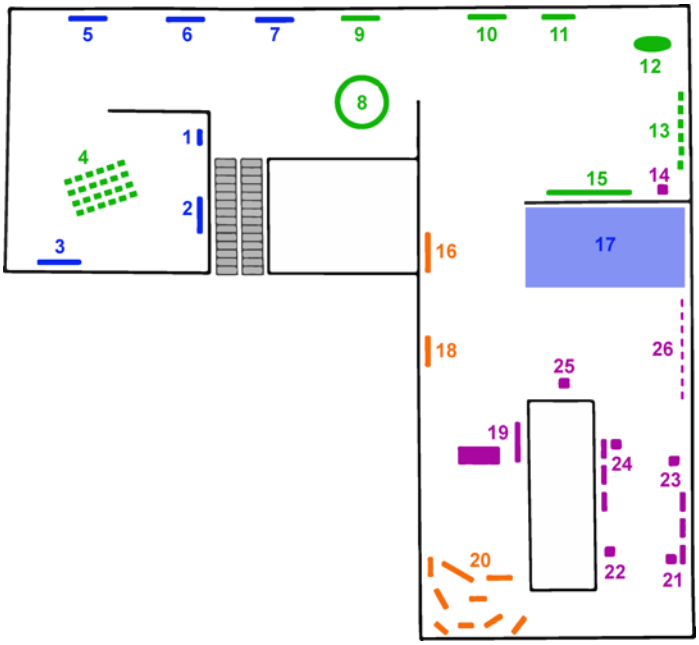
2.5#25: Wang Guangyi 王广义 (*1957), 1985
North Pole Amalgamation No.25 凝固的北方极地 25 号. Öl auf Leinwand, 65x90cm, 1985. Ausstellungskatalog: 276–279.

2.5#26: Liu Wei 刘炜 (*1965), 2004
Scenery No.4 风景 4 号. Öl auf Leinwand, 300x150cm, 2004. Ausstellungskatalog: 284–287.

2.5#27: Wang Sishun 王思顺 (*1979), 2010
The Jolt of Dopamine 多巴胺之巅. Zeichnung auf Acid-Papier, 225x45cm, Einkanal-Video, 6:32 Min., 2010. Ausstellungskatalog: 288–291.

2.5#28: Jiang Zhuyun 蒋竹韵 (*1984), 2018
Gazing into the Panorama 全景与凝视. Interaktive Installation, Iris-Erkennungssystem (眼球追踪仪, eye-tracking system), Monitor, Computer, verschiedene Größen, 2018. Ausstellungskatalog: 292–295.

Drittes Stockwerk



Aufteilung in 3.6: #1–3, 5–7, 17 (blau);
3.7: #4, 8–10, 12–13, 15 (grün);
3.8: #16, 18, 20 (orange);
3.9: #14, 19, 21–26 (lila).
Quelle: Ausstellungsbroschüre (nachgezeichnet, mit eigenen Hervorhebungen).

3.6#1: Wu Dayu, 1980
3.6#2: Yu Youhan, 1985
3.6#3: Liu Wei, 2007
3.6#5: Xie Molin, 2013
3.6#6: Wang Guangle, 2007
3.6#7: Ding Yi, 1993
3.6#17: Ma Qiusha, 2016 (Abb. 76)
3.7#4: Gao Weigang, 2012
3.7#8: Nabuqi, 2018
3.7#9: Wu Guanzhong, 1979
3.7#10: Shang Yang, 2007
3.7#11: Liu Ye, 2007–2008
3.7#12: Chen Zhen, 1998
3.7#13: Yang Jiechang, 1989
3.7#15: Cai Guo-Qiang, 1994
3.8#16: Zhang Peili, 1987 (Abb. 75)
3.8#18: Shi Chong, 1995
3.8#20: Chen Shaoxiong, 1992
3.9#14: Qiu Xiaofei, 2011
3.9#19: aaajiao, 2013, 2014
3.9#21: Zhao Zhao, 2012
3.9#22: Zhao Zhao, 2008
3.9#23: Zhao Zhao, 2013
3.9#24: Zhao Zhao, 2007
3.9#25: Sui Jianguo, 1993
3.9#26: Liu Kaiqu, 1958

3.6 „From Forms to Attitudes 从形式到态度“, 7 Werke

3.6#1: Wu Dayu 吴大羽 (1903–1988), 1980
Color Rhymes 飞光彩韵. Öl auf Leinwand, 53,5x39cm, 1980. Ausstellungskatalog: 352–355.

3.6#2: Yu Youhan 余友涵 (*1943), 1985
1985-4 | 1985-4. Akryl auf Leinwand, 161,5x114,5cm, 1985. Ausstellungskatalog: 356–359.

3.6#3: Liu Wei 刘韡 (*1972), 2007
The Outcast No.7 | 徘徊者 No.7. Öl auf Leinwand, 251x180,5cm, 2007. Ausstellungskatalog: 364–367.

3.6#5: Xie Molin 谢墨凛 (*1979), 2013
Overlay No.038 | 叠 No.038. Akryl auf Leinwand, 170x170cm, 2013. Ausstellungskatalog: 372–375.

3.6#6: Wang Guangle 王光乐 (*1976), 2007
Coffin Paint 070919 | 寿漆 070919. Akryl auf Leinwand, 146x114,5cm, 2007. Ausstellungskatalog: 368–371.

3.6#7: Ding Yi 丁乙 (*1962), 1993
Appearance of Crosses 93-1 | 十示 93-1. Akryl auf Leinwand, 139,5x159,5cm, 1993. Ausstellungskatalog: 360–363.

3.6#17: Ma Qiusha 马秋莎 (*1982), 2016

Wonderland 沃德兰. Installation, Zement, Nylonstrümpfe, Sperrholz, Eisen, Harz, 980x615cm, 2016. Ausstellungskatalog: 376–379.

3.7 „Between the Tradition and the Modernity 传统与现代之间“, 8 Werke

3.7#4: Gao Weigang 高伟刚 (*1976), 2012
Superstition 迷信. Installation, Marmor, 25x70cm, 2012. Ausstellungskatalog: 332–335.

3.7#8: Nabuqi 娜布其 (*1984), 2018
The Doubtful Site (Engulfing and Radiating Shapes) 持凝的场所（包围和放射的形状）. Aluminium, Harz, Sand, 350x350x40cm, 2018. Ausstellungskatalog: 336–339.

3.7#9: Wu Guanzhong 吴冠中 (1919–2010), 1979
Northern Landscape 北国风光. Öl auf Leinwand, 68x179,5cm, 1979. Ausstellungskatalog: 308–311 (zusätzlich ausgestellt war und im Katalog aufgenommen ist eine Kalligrafie auf Holzplatte von 2002).

3.7#10: Shang Yang 尚扬 (*1942), 2007
Dong Qichang Project-7 董其昌计划-7. Öl auf Leinwand, Diptychon, 128x416cm x2, 2007. Ausstellungskatalog: 312–315.

3.7#11: Liu Ye 刘野 (*1964), 2007–2008
Composition with Bamboo and Grass 竹草图. Öl auf Leinwand, 300x220cm, 2007–2008. Ausstellungskatalog: 328–331 (in der Ausstellung als Replikat ausgewiesen).

3.7#12: Chen Zhen 陈箴 (1955–2000), 1998
Continuous Sound 持续不断的声音. Installation, Holz, Eisen, Rinderhaut, Hanfseil (Cattle Hide, Hemp Rope), 160x150x100cm, 1998. Ausstellungskatalog: 320–323.

3.7#13: Yang Jiechang 杨诘苍 (*1956), 1989
One Hundred Layers of Ink 千层墨. Tusche auf Papier und Gaze, 400x280cm x4, 1989. Ausstellungskatalog: 316–319 (in Ausstellung: One Hundred Layers of Ink, Sketches for Les Magiciens de la Terre 《千层墨》大地魔术师展览画稿. Tusche auf Papier und Gaze, 29,5x21cm x6, 1989, mit „Courtesy of Ink Studio 承蒙墨斋惠允“ ausgewiesen).

3.7#15: Cai Guo-Qiang 蔡国强 (*1957), 1994
Earth Has Its Black Hole Too: Project for Extraterrestrials No.16 | 地球也有黑洞：为外星人做的计划之十六. Schießpulver auf Papier, 30x400cm, 1994. Ausstellungskatalog: 324–327.

3.8 „The Turning Point of Conceptual Art 观念的拐点“, 3 Werke

3.8#16: Zhang Peili 张培力 (*1957), 1987
X? Series | X？系列. Öl auf Leinwand, 99x79,5cm, 1987. Ausstellungskatalog: 392–395.

3.8#18: Shi Chong 石冲 (*1963), 1995
Gratified Young Man 欣慰中的年轻人. Öl auf Leinwand, 152x74cm, 1995. Ausstellungskatalog: 396–399.

3.8#20: Chen Shaoxiong 陈绍雄 (1962–2016), 1992
72.5 Hours of Electricity Consumption 耗电 72.5 小时. Installation, Performance, verschiedene Größen, 1992. Ausstellungskatalog: 400–403.

3.9 „Figure and Form 造像与造形“, 8 Werke

3.9#14: Qiu Xiaofei 仇晓飞 (*1977), 2011
Untitled 无题. Kupfer, Goldspray, Netzstrumpfhose, Skulptur als Satz von zwei Stück, 23x9x23cm x2, 2011. Ausstellungskatalog: 422–425.

3.9#19: aaajiao (Xu Wenkai) 徐文凯 (*1984), 2014/ 2013
Obj.1 | 物 1. Videoinstallation, 2014; Ornaments 事物. Videoinstallation, 2013. Ausstellungskatalog: 436–441.

3.9#21: Zhao Zhao 赵赵 (*1982), 2012
Repetition 重复. Bluestone (Tang-Dynastie) 青石（唐代） (keine weiteren Angaben zu Material und Präsentation), 16x17cm, 2012. Ausstellungskatalog: 426–435 (Seitenangaben für Werke #21–24; in der Ausstellung wurde diese Steinformation zusammen mit weiteren Steinfragmenten in einem Schaukasten präsentiert).

3.9#22: Zhao Zhao 赵赵 (*1982), 2008
Euro 欧元. Installation, Blei, verschiedene Größen, tatsächliche Euromünzengröße, Satz von acht, C-Print, Edition von drei, 54x73,5cm x3, 2008. Ausstellungskatalog: 426–435 (Werke #21–24).

3.9#23: Zhao Zhao 赵赵 (*1982), 2013
Fragments 碎片. Rostfreier Stahl, 26x27x5cm, 2013. Ausstellungskatalog: 426–435 (Werke #21–24).

3.9#24: Zhao Zhao 赵赵 (*1982), 2007
Neclace 项链. Installation, Kalkstein, Gesamtlänge 20cm mit 35 Perlen von je 1,5cm Durchmesser, C-Print, Edition von 3, 50x70vm x3, 2007. Ausstellungskatalog: 426–435 (Seitenangaben für Werke #21–24; der Schatten der Kette ist im Original nicht blau, wie im Ausstellungskatalog, sondern grau; in der Ausstellung lag die Originalkette in einem Schaukasten, der vor den hier beschriebenen drei, aber nur zwei abgebildeten Drucken stand, ausgeschildert war ausschließlich der Name des Drucks mit der Kette).

3.9#25: Sui Jianguo 隋建国 (*1956), 1993
Structures Series (Marble) 结构系列（云石）. Marmor, Eisen, 99x65x35cm, 1993. Ausstellungskatalog: 418–421.

3.9#26: Liu Kaiqu 刘开渠 (1904–1993), 1958
Relief of Monument to the People’s Heroes 人民英雄纪念碑浮雕. Bronze, 30x25cm x8, 1958. Ausstellungskatalog: 414–417.

Literatur

Anmerkung: Hinter einsprachigen chinesischen Titeln stehen (runde Klammern) für die von den Autor·innen in englischer Übersetzung angegebenen Titel, [eckige Klammern] stehen für eigene Titelübersetzungen. Stehen die englischen Titel vorne, handelt es sich um eine zweisprachige Ausgabe.

99ysblog | 99 艺术网 (2013): 时态空间之争 798 物业：仁至义尽 [Die Schlacht von 798 Space: Die 798-Verwalter: „Wohlwollen bis zum Schluss“]. In: 99ysblog | 99 艺术网, 6.1.2013, URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_706be789010198d0.html, Stand: 26.3.2021.

Abbiatici, Elena Giulia (2016): Interview: Mario Cristiani. In: Artshake, 27.1.2016, URL: http://www.arshake.com/en/interview-mario-cristiani/, Stand: 1.10.2022.

AFP (Agence France-Presse) (2013): Kong Dongmei, Granddaughter of Mao Zedong, Appears on China Rich List. In: Huffington Post, 9.5.2013 (aktualisiert: 6.12.2017), URL: https://www.huffpost.com/entry/kong-dongmei-china-rich-list-mao_n_3244297, Stand: 1.10.2022.

—— (2016): Top Chinese Art Contemporary Collector Guy Ullens to Hand Over UCCA Museum, Sell Works. In: South China Morning Post, 2.7.2016, URL: https://www.scmp.com/news/china/society/article/1984232/top-chinese-art-contemporary-collector-guy-ullens-hand-over-ucca, Stand: 1.4.2021, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Andrews, Julia F. (1990): Traditional Painting in New China: *Guohua* and the Anti-Rightist Campaign. In: Journal of Asian Studies (49/3), S. 555–577.

—— (1994): Painters and Politics in the People’s Republic of China, 1949–1979. Berkeley, Los Angeles und Oxford: University of California.

Art China 当代艺术 (o. J.): 八十岁还在开画廊，很美——杨画廊的杨洋 [Achtzig Jahre alt und immer noch Galerien eröffnen, sehr schön: Yang Yang von Gallery Yang]. In.: Art China 当代艺术, hier nach URL: https://www.xzbu.com/7/view-1121160.htm, Stand: 26.11.2018.

Art Radar (Brittney) (2012): Development Crisis for Beijing’s 798 Art District? In: Art Radar, 21.22.2012, URL: https://artradarjournal.com/2012/11/21/development-crisis-for-beijings-798-art-district/, s. vom 21.11.2021 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20210919013450/https://artradarjournal.com/2012/11/21/development-crisis-for-beijings-798-art-district/.

Artnet News (2016): Who Are the Top 100 Most Collectible Living Artists? In: Artnet News, 26.5.2016, URL: https://news.artnet.com/market/top-100-collectible-living-artists-504059, Stand: 1.10.2022.

Artprice (2019): The Contemporary Art Market Report in 2019 | 2019当代艺术市场报告. In: Artprice, URL (englisch): https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2019.pdf, URL (chinesisch): https://imgpublic.artprice.com/pdf/zh-the-contemporary-art-market-report-2019.pdf, beide Stand: 1.10.2022.

——— (2021): The Contemporary Art Market Report in 2021 | 2021当代艺术市场报告. In: Artprice, URL (englisch): https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2021.pdf, URL (chinesisch): https://imgpublic.artprice.com/pdf/zh-the-contemporary-art-market-report-2021.pdf, beide Stand: 1.10.2022.

Artron.net 雅昌艺术网 (2018): 画廊故事：经营年轻艺术家，杨画廊的想法不一样 [Galeriegeschichten: Management junger Künstler·innen, Gallery Yang hat eigene Ideen]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 17.2.2018, hier nach URL: http://wemedia.ifeng.com/49315102/wemedia.shtml, Stand: 26.11.2018.

Badovinac, Zdenka (2010): Contemporaneity as Points of Connection. In: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood und Anton Vidokle (Hgg.): e-flux journal: What Is Contemporary Art? Berlin: Sternberg, S. 152–165.

Balfour, Frederik und Scott Reyburn (2012): Sotheby's Will Become the First International Auction House to Sell in China. In: Business Insider, 24.9.2012. URL: https://www.businessinsider.com/sothebys-joint-venture-in-china-2012-9, Stand: 1.10.2022.

Barboza, David (2012): Billions in Hidden Riches for Family of Chinese Leader. In: The New York Times, 25.10.2012, URL: https://www.nytimes.com/2012/10/26/business/global/family-of-wen-jiabao-holds-a-hidden-fortune-in-china.html?ref=business&_r=0, Stand: 1.10.2022.

Barmé, Geremie R. (1996): Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader. Armonk, NY: M. E. Sharpe.

——— (1999): In the Red: On Contemporary Chinese Culture. New York: Columbia University.

Becker, Jasper (2008): City of Heavenly Tranquillity: Beijing in the History of China. London: Allen Lane.

Beijing Commune (Hg.) (2013): Beijing Commune 2005–2013. O. A. [Beijing].

Beijing Daily 北京日报 (2021): 北京798文化创意产业投资公司董事长王彦伶被查 [Wang Yanling, Vorsitzender der Beijing 798 Creative Industry Investment (798 Culture), wurde untersucht]. In: Beijing_Daily 北京日报 (WeChat-ID), 23.4.2021, URL: https://mp.weixin.qq.com/s/YJeujz6kZ7XU-x0T7Yn7SQ, Stand: 1.10.2022.

Beijing Rundschau (2017): Xi Jinpings Idee vom „Sozialismus chinesischer Prägung im neuen Zeitalter" ins Parteistatut aufgenommen. In: Beijing Rundschau, 24.10.2017, URL: http://german.beijingreview.com.cn/China/201710/t20171024_800108194.html, Stand: 1.10.2022.

Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. (Hg.) (2017): Geschichte des Staatlichen Kombinats 718: Staatliches Kombinat für Funktechnik Nordchina 1952–1964 [Original: 北京七星华电科技集团有限责任公司（编）：国营第七一八厂厂历（国营华北无线电器材联合厂），1952年—1964年. Beijing 2015]. Beijing: Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 北京七星华电科技集团有限公司.

Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 北京七星华电科技集团有限公司 (2019): Beijing Art Summit 北京艺术峰会. Kuratiert von: Colin Siyuan Chinnery 泰思源 und Mari Spirito, 22.–24.3.2019, Broschüre, 68 S., zweisprachig. Beijing:

Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 北京七星华电科技集团有限公司.

Beijing Tourism (2016): Origin of Jiuxianqiao. In: Beijing Tourism, URL: http://english.visitbeijing.com.cn/a1/a-XCBDKG06033BADC06C8B4F, Stand: 1.10.2022.

Beitin, Andreas, Katharina Koch und Uta Ruhkamp (Hgg.) (2022): Empowerment: Kunst und Feminismen. Ausst.kat. „Empowerment“, 10.9.2022–8.1.2023, im Kunstmuseum Wolfsburg. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Berwick, Angus und David Lague (2017): The Immigrant Success Story That Led Spanish Police to a Chinese Banking Behemoth. In: Reuters, 1.8.2017, URL: https://www.reuters.com/investigates/special-report/icbc-spain-chinese/, Stand: 1.10.2022.

Bichler (1996): Coming to Terms with a Term: Notes on the History of the Use of Socialist Realism in China. In: Hilary Chung (Hg.): In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany, and China. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, S. 30–43.

Boers, Waling (Hg.) (2006): Touching the Stones: China Kunst Heute. Köln: Walther König. Englische Ausgabe: Touching the Stones: China Art Now. Hongkong: Timezone 8 2007.

Breslin, Shaun (2003): Deng-Xiaoping-Theorie. In: Brunhild Staiger, Stefan Friedrich und Hans-Wilm Schütte (Hgg.): Das große China-Lexikon. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Brown, Kerry (2018): China’s Dream: The Culture of Chinese Communism and the Secret Sources of Its Power. Cambridge: Polity.

Cahill, James (1994): The Painter’s Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China. New York: Columbia University.

Cahill, James und Hsingyuan Tsao 曹星原 (1995): Introduction: Oil Painting in China – Rejecting, Reshaping or Replacing the Tradition? 導論 中國油畫：傳統之排斥、取代抑或改造. In: Manfred Schoeni (Hg.): History of Chinese Oil Painting: From Realism to Post-Modernism 中國油畫——從現實主義到後現代主義. Hongkong: Schoeni Art Gallery, S. 8–10, 193–194.

Cai Xiang (2016): Revolution and Its Narratives: China’s Socialist Literary and Cultural Imaginaries (1949–1966). Herausgegeben und übersetzt von Rebecca E. Karl und Zhong Xueping [Original: 蔡翔：文革 / 叙述：中国社会主义文学——文化想象（1949—1966）. Beijing: Peking University 北京大学 2010]. Durham, NC, und London: Duke University.

Cai, Yuzhuo (2013): Chinese Higher Education: The Changes in the Past Two Decades and Reform Tendencies up to 2020. In: Leila da Costa Ferreira und José Augusto Guilhon Albuquerque (Hgg.): China and Brazil: Challenges and Opportunities. São Paulo und Campinas: Annablume und CEAv, Unicamp, S. 91–118.

Calvo, Guillermo (1993): Financial Sector Reforms and Exchange Arrangements in Eastern Europe. Washington: International Monetary Fund.

Cao Qinghui 曹庆晖 (2007): “既英雄又浪漫” ——陈逸飞《黄河颂》的故事及特色分析 [„Heroisch und romantisch“: Eine Analyse der Geschichte und der Merkmale von Chen Yifeis „Ode an den Gelben Fluss“]. In: Collector and Connoisseur 收

藏家 (5), S. 36. Zunächst in Kurzfassung, mit Ergänzungen in: Collections 收藏 (5), 2007, 3 S., hier nach: *Yuyutang meishushi biji* 养誉堂美术史笔记, 26.12.2017, URL: http://art.china.cn/exclusive/2017-12/26/content_40118216.htm, Stand: 14.7.2021, und nach: CAFA Info 中央美术学院艺术资讯网, 14.2.2014, URL: http://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/815658, Stand: 1.10.2022.

Cao Xueqin 曹雪芹 (Autor 著) und anonym (Fortsetzung 续), Cheng Weiyuan 程伟元 und Gao E 高鹗 (Zusammenstellung 整理) (2008): 红楼梦 [Der Traum der roten Kammer]. Zwei Bände. Beijing: *Renmin wenxue* 人民文学.

Carew, Rick (2016): China's Taikang Becomes Sotheby's Largest Shareholder. In: Wall Street Journal, 28.7.2016, Video, URL: https://www.wsj.com/video/china-taikang-becomes-sotheby-largest-shareholder/5BC33B6E-FCB9-467F-9874-D2B75E03D99C.html, Stand: 1.10.2022.

Chan, Michele (2014): ARTLINKART: Chinese Art Resource Alert. In: Art Radar, 25.7.2014, URL: https://artradarjournal.com/2014/07/25/artlinkart-chinese-art-resource-alert/, Stand: 13.1.2021, s. vom 19.9.2021 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20210919024401/https://artradarjournal.com/2014/07/25/artlinkart-chinese-art-resource-alert/.

Chan, Sylvia (1983): Realism or Socialist Realism? The "Proletarian" Episode in Modern Chinese Literature 1927–1932. In: The Australian Journal of Chinese Affairs (9), S. 55–74.

Chandler, Marthe (2018): Li Zehou, Kant, and Darwin: The Theory of Sedimentation. In: Roger T. Ames und Jinhua Jia (Hgg.): Li Zehou and Confucian Philosophy. Honolulu: University of Hawai'i, S. 278–312.

Cheek, Timothy (2015): The Intellectual in Modern Chinese History. Cambridge: Cambridge University.

Chen Dongsheng 陈东升 (2011): 陈东升：有大境界方有大收藏 [Chen Dongsheng: Ein großes Reich braucht eine große Sammlung]. In: Sina *shoucang* 新浪收藏, 22.8.2011, URL: http://collection.sina.com.cn/plfx/20110822/120936120.shtml, Stand: 1.10.2022.

Chen Lüsheng 陈履生 (2014): 革命的时代——延安以来的主题创作研究 (Revolutionary Art: Since the Yan'an Era). 增补版 (Extended Edition). Sammlungskatalog des Long Museum 龙美术馆, Shanghai. Beijing: *Renmin meishu* 人民美术.

Chen Yaojie 陈耀杰 (2020): 藏家故事 | 黄勖夫：要做中国民营美术馆的第一名 [Geschichten von Sammlern: Michael Xufu Huang: Das beste Privatmuseum in China werden]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 2.6.2020, hier nach URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_7670007, Stand: 1.10.2022.

Chen Yujie 陈玉洁 (2018): 延安时期鲁艺音乐教育的课程设置研究 [Studie über den Lehrplan der Musikerziehung an der *Luyi* (Lu Xun Academy of Art) während der Yan'an-Zeit]. In: Management & Technology of SME 中小企业管理与科技（上旬刊）(8).

Chin, Josh und Liza Lin (2022): Surveillance State: Inside China's Quest to Launch a New Era of Social Control. New York: St. Martin's.

China Artists Association 中国美术家协会 (2016): 关于美协 [Über CAA]. In: China Artists Association 中国美术家协会, URL: https://caanet.org.cn/about.mx, s.

vom 11.4.2016 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20160411090918/http://caanet.org.cn/AboutCAA/jianjie.aspx.

—— (o. J.): 各专业委员会 [Professionelle Komitees]. In: China Artists Association 中国美术家协会. URL: https://www.caanet.org.cn/AC.mx, Stand: 1.10.2022.

China City Planning 中国城市规划 (2018): 中国工业遗产保护名录第一批名单公布，含京张铁路等百个项目 [Bekanntmachung der ersten Liste der Nationalen Liste des zu erhaltenden industriellen (Kultur-)Erbes, einhundert Projekte einschließlich der Eisenbahnlinie in Beijing–Zhangjiakou]. In: The Paper 澎湃新闻, 27.1.2018, URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1971863, Stand: 1.10.2022.

China Economic Herald 中国经济导报 (Hg.) (2010): 798 "保卫战" ：电子城到艺术区的华丽转身 [798-„Verteidigungskrieg“: Eine wunderschöne Wende von der Elektronikstadt zum Kunstviertel]. In: China Economic Herald 中国经济导报, 13.8.2010, hier nach URL: http://art.china.cn/huihua/2010-08/13/content_3659878.htm, Stand: 1.10.2022.

China Guardian (o. J.): Import Notice for Bidding. In: China Guardian, URL: http://www.cguardian.com/en/pmzn/mjzn/mjzn/ImportNoticeforBiddingen/index.shtml, Stand: 11.3.2020, s. vom 19.2.2020 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20200219111918/http://www.cguardian.com/en/pmzn/mjzn/mjzn/ImportNoticeforBiddingen/index.shtml.

China Legal Publishing House 中国法制出版社 (2006): Outline of the National "11th Five Year Plan" Period Cultural Development Plan 国家 "十一五" 时期文化发展规划纲要. In: China Copyright and Media, 13.9.2006 (aktualisiert: 23.12.2010), URL: https://chinacopyrightandmedia.wordpress.com/2006/09/13/outline-of-the-national-11th-five-year-plan-period-cultural-development-plan/, Stand: 1.10.2022.

China.org.cn (2010): General Information on the Reform of Cultural System. URL: http://www.china.org.cn/china/2010-08/20/content_20756529.htm, Stand: 29.1.2020, s. vom 30.1.2010 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20110130231401/http://www.china.org.cn/china/2010-08/20/content_20756529.htm.

Chong Rongrong 崇蓉蓉, Wei Xing 魏星 und He Yajun 何雅君 (2019): 文化创意产业园发展现状研究：以北京798艺术区为例 (Research on the Development of Cultural and Creative Industry Park: A Case Study of 798 Art District in Beijing). In: Journal of Chifeng University (Soc. Sci.) 赤峰学院学报（汉文哲学社会科学版）(40/4), April 2019, S. 66–68, hier nach URL: https://www.doc88.com/p-6708734352177.html, Stand: 1.10.2022.

Chou, Tsu-Lung (2012): Creative Space, Cultural Industry Clusters, and Participation of the State in Beijing. In: Eurasian Geography and Economics (53/2), S. 197–215.

Christ, Stefan (2021): Geschichte, Politik und Gesellschaft im *Mogu* des Wei Yuan (1794–1857). Dissertation, Universität Hamburg (unveröffentlicht).

Chung, Hilary (1996): In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany, and China. Amsterdam und Atlanta: Rodopi.

Clark, Katerina, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov und Oleg Naumov (Hgg.) (2007): Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953. New Haven: Yale University.

Clunas, Craig (2009 [1997]): Art in China. Second Edition. Oxford: Oxford University.

Cohen, Jereme A. (2018): Xi Jinping's Aspirations. In: Jerry's Blog: On Recent Developments in the Rule of Law in Asia and China, 17.3.2018, URL: http://www.jeromecohen.net/jerrys-blog/tag/Constitution, Stand: 1.10.2022.

Cohen, Joan Lebold (1987): The New Chinese Painting: 1949–1986. New York: Harry N. Abrams.

Connolly, Megan (2008): Conversations: The Accidental Entrepreneur: Interview with a Bibliophile. In: Asia Art Archive, URL: https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/the-accidental-entrepreneur-interview-with-a-bibliophile/type/conversations, Stand: 1.10.2022.

Conzen, Friedrich, Max Hollein und Olaf Salié (Hgg.) (2015): Global Corporate Collections. Köln: Deutsche Standards Editionen.

Croizier, Ralph (2010): Hu Xian Peasant Painting: From Revolutionary Icon to Market Commodity. In: Richard King (Hg.): Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966–76. Vancouver und Toronto: UBC, S. 136–163.

Cui Yongfu 崔永福 und Lin Xi 林茜 (2004): 大山子798厂艺术区调研报告 [Forschungsbericht über das Kunstviertel der Fabrik 798 in Dashanzi]. In: *Meishu Yanjiu* 美术研究 (o. A.), S. 118–126, hier mit Aktualisierung: 3.11.2010 nach URL: http://www.360doc.com/content/10/1103/11/50148_66206718.shtml, Stand: 29.9.2020.

Currier, Jennifer (2008): Art and Power in the New China: An Exploration of Beijing's 798 District and Its Implications for Contemporary Urbanism. In: The Town Planning Review (79/2–3), S. 237–265.

——— (2012): Selling Place Through Art: The Creation and Establishment of Beijing's 798 Art District. In: Peter W. Daniels, K. C. Ho und Thomas A. Hutton (Hgg.): New Economic Spaces in Asian Cities: From Industrial Restructuring to the Cultural Turn. London und New York: Routledge, S. 184–201.

Dai Jinhua (2009): Rereading the Red Classics: "Bidding Farewell to Revolution" and Red Nostalgia. In: Carlos Rojas und Eileen Cheng-yin Chow (Hgg.): Rethinking Chinese Popular Culture: Cannibalizations of the Canon. London und New York: Routledge, S. 151–178.

Daxue Consulting (2018): Art Schools in China: More and More Chinese Art Students. In: Daxue Consulting, URL: https://daxueconsulting.com/art-schools-in-china/, Stand: 1.10.2022.

DeBevoise, Jane (2014): Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era. Leiden und Boston: Brill.

Dickie, Anna (2015): Jens Faurschou. In: Ocula, 19.8.2015, URL: https://ocula.com/magazine/conversations/jens-faurschou/, Stand: 1.10.2022.

Dolan, Kerry A. und Chase Peterson-Withorn (2022): Forbes World's Billionaires List: The Richest in 2022. In: Forbes, URL: https://www.forbes.com/billionaires/, Stand: 1.10.2022.

Du, Weihong (2014): A Turning Point for *Guohua*?: Xu Beihong and Transformative Encounters with the Socialist Spirit, 1933–1953. In: Twentieth-Century China (39/3), S. 216–44.

Du Yaozhong 杜耀中 (2017): 描绘新中国：1950 年《人民美术》的创刊与编辑 [Das Neue China darstellen: Gründung und Herausgabe von „People's Art" im Jahr 1950]. In: View on Publishing 出版广角 (10), 12.6.2017, S. 49–51, hier nach URL: https://www.fx361.com/page/2017/0612/1897274.shtml, Stand: 1.10.2022.

Eberhard, Wolfram (2004): Lexikon chinesischer Symbole: Die Bildsprache der Chinesen. Kreuzlingen und München: Hugendubel.

eeo.com.cn 经济观察网 (2007): 沸点 [Siedepunkt]. In: eeo.com.cn 经济观察网, 5.3.2007, URL: http://www.eeo.com.cn/2007/0305/46263.shtml, Stand: 1.10.2022.

Engström, Michael Einar (2011): Whatever Happened to the CourtYard Gallery? In: LEAP (9), URL: http://www.leapleapleap.com/2011/06/whatever-happened-to-the-courtyard-gallery/, Stand: 1.10.2022.

Erickson, Britta (2001): The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words. Washington, DC, und Seattle: Arthur M. Sackler Gallery und University of Washington.

—— (2007): China Onward: The Estella Collection: Chinese Contemporary Art, 1966–2006. Humlebæk, Dänemark: Louisiana Museum of Modern Art.

—— (2010): The *Rent Collection Courtyard*, Past and Present. In: Richard King (Hg.): Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966–76. Vancouver und Toronto: UBC, S. 121–135.

Fan Di'an 范迪安 (2011): 范迪安：历史与收藏的互映 [Fan Di'an: Das Zusammenspiel von Geschichte und Sammlung]. In: Sina *shoucang* 新浪收藏, 22.8.2011, URL: http://collection.sina.com.cn/plfx/20110822/121136121.shtml, Stand: 1.10.2022.

Fan Lin 凡琳 (2018): 在日趋同质化的艺博会中突围，"北京当代" 做到了吗？ [Hat „Beijing Contemporary" einen Durchbruch in der zunehmend homogenisierten Kunstmesselandschaft geschafft?] In: Art Trade Journal 艺术商业, 3.9.2018, URL: http://www.mei-shu.com/art/20180903/41987.html, Stand: 8.11.2018.

Fang Zhou 方舟 (2009): 孔东梅：力推 "新红色文化" 的 "毛三代" [Kong Dongmei: „Maos Dritte Generation" treibt eine „Neue Rote Kultur" voran]. In: Children of China 中华儿女, 25.8.2009, URL: http://elite.youth.cn/sd/200908/t20090825_1001731.htm, Stand: 15.7.2021, s. vom 3.4.2013 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20130403074740/http://elite.youth.cn/sd/200908/t20090825_1001731.htm.

Fei Dawei 费大为 (Hg.) (2007): '85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art | '85 新潮：中国第一次当代艺术运动. Englische Ausgabe, Ausst.kat., 5.11.2007–17.2.2008, im Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Kunstviertel 798, Beijing. Shanghai: *Shanghai renmin* 上海人民.

Fibicher, Bernhard und Matthias Frehner (Hgg.) (2005): Mahjong: Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Uli Sigg. Ausst.kat., 13.6.–16.10.2005 im Kunst-

museum Bern, 14.9.2006–18.2.2007 in der Kunsthalle Hamburg. Ostfildern: Hatje Cantz.

Flannery, Russell (2017): Forbes China Unveils List of 300 Top Innovators, Entrepreneurs and Leaders Under Age 30. In: Forbes, 20.7.2017, URL: https://www.forbes.com/sites/russellflannery/2017/07/20/forbes-china-unveils-list-of-300-top-innovators-entrepreneurs-and-leaders-under-age-30/?sh=469d7da5471e, Stand: 1.10.2022.

Flash Art (2021): Pace Gallery Opens a New Space in Seoul. In: Flash Art, 12.4.2021, URL: https://flash---art.com/2021/04/pace-gallery-seoul/, Stand: 1.10.2022.

Forbes (1996–2021): The Complete World Billionaire Lists. Bis 2018: Forbes Billionaire List, seit 2019: Bloomberg Billionaires Index, URL: https://stats.areppim.com/stats/links_billionairexlists.htm, Stand: 1.10.2022.

——— (2019/ 2021/ 2022): Chen Dongsheng. In: Forbes, URL: https://www.forbes.com/profile/chen-dongsheng/?sh=25c181fb31e5, Stand: 23.5.2019, 12.7.2021 und 16.9.2022.

——— (2020): China Rich List: 2020 Rankings. In: Forbes, URL: https://www.forbes.com/china-billionaires/list/3/#tab:overall, Stand: 12.7.2021.

Freeman, Nate (2018): Pace Gallery to Open Second Hong Kong Space with Yoshitomo Nara Show during Art Basel. In: Artnews, 10.1.2018, URL: http://www.artnews.com/2018/01/10/pace-gallery-open-second-hong-kong-space-yoshitomo-nara-show-art-basel/, Stand: 1.10.2022.

Gálik, Marián (1969): Studies in Modern Chinese Literary Criticism: III. Ch'ien Hsing-ts'un and the Theory of Proletariat Realism. In: Asian and African Studies (5), S. 49–70.

Galikowski, Maria (1998): Art and Politics in China, 1949–1984. Hongkong: Chinese University.

Gao Minglu 高名潞 (1991): 中国当代美术史 1985—1986 [Zeitgenössische Kunst aus China 1985–1986]. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts 上海人民美术.

Gao Minglu (1999): Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan and Hongkong. In: Gao Minglu, Apinan Poshyananda, Wankyung Sung und Reiko Tomii (Hgg.): Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s. Ausst.kat., Wanderausstellung, zunächst 28.4.–29.8.1999, im Queens Museum of Art, New York. New York: Queens Museum of Art, S. 127–139. Erneut abgedruckt in: Melissa Chiu und Benjamin Genocchio (Hgg.) (2011): Contemporary Art in Asia: A Critical Reader. Cambridge, Mass., und London: MIT, S. 265–284.

Gao Minglu 高名潞 (Hg.) (2010): Farewell to Trend: The Art of Mao Xuhui 川逝：大毛的艺术. Beijing: *Wenhua yishu* 文化艺术.

Gao Minglu (2011): Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. Cambridge, Mass., und London: MIT.

Gaskin, Sam (2018): Back from the Brink of Bankruptcy, China's UCCA Launches New Seaside Museum. In: Artsy, 16.10.2018, URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-brink-bankruptcy-chinas-ucca-launches-new-seaside-museum, Stand: 1.10.2022.

Gerlis, Melanie (2018): The 5 Biggest Myths about the Chinese Art Market. In: Artnet Intelligence Report (1), S. 28–37.

Gernet, Jacques (1997 [1988]): Die chinesische Welt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goldberger, Josef (2017): Chinas Hochschulen im Weltbildungssystem: Analyse von Internationalisierungsstrategien und -absichten anhand von drei Fallbeispielen. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, URL: https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/18850;jsessionid=AEC278F5F99C69EC2643419F604887F6, Stand: 1.10.2022.

Greimas, Algirdas Julien (1971): Strukturale Semantik: Methodologische Untersuchungen. Braunschweig: Vieweg.

Grigg, Angus und Lisa Murray (2016): China Tightens Controls on Moving Money Overseas. In: Australian Financial Review, 20.1.2016 (aktualisiert: 21.1.2016), URL: https://www.afr.com/world/asia/china-tightens-controls-on-moving-money-overseas-20160120-gma7g3, Stand: 1.10.2022.

Gropp, Rose-Maria (2011): Die Art Basel kauft die ART HK: Der Schritt nach Asien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.5.2011, URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kommentare-glossen/die-art-basel-kauft-die-art-hk-der-schritt-nach-asien-1639529.html, Stand: 1.10.2022.

Guo, Hui (2010): Writing Chinese Art History in Early Twentieth-Century China. Dissertation. Leiden: Leiden University, URL: https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2933402/view, Stand: 1.10.2022.

Gut, Pascal (2017): Urs Meile: „Immer über Kunst reden? Ich würde durchdrehen“: Wie der Luzerner Kunstsammler China eroberte. In.: zentralplus, 21.12.2017 (aktualisiert: 22.6.2019), URL: https://www.zentralplus.ch/urs-meile-immer-ueber-kunst-reden-ich-wuerde-durchdrehen-806133/, Stand: 1.10.2022.

GWBJ (Gallery Weekend Beijing) 画廊周北京 (2022): 画廊周北京2022宣布第六届参展名单 [Gallery Weekend Beijing 2022 kündigt die teilnehmenden Galerien der sechsten Auflage an]. In: BJart798 | 798艺术 (WeChat-ID), 15.1.2022, URL: https://mp.weixin.qq.com/s/jWnbqb3MEZ8r9mIlPr2HJQ, Stand 1.10.2022.

Hammer, Thomas (2005): Die Kulturrevolution in der chinesischen Pop Art in den 1990er Jahren. Magisterarbeit. Hamburg: Universität Hamburg.

Han Xuezhi 韩学智 (大愚若智) (2016): “世界的798” 提前一年拉开了纪念落成、开工六十周年庆典的序幕！ [„Das 798 der Welt“ eröffnete ein Jahr vor dem Zeitplan, um den 60. Jahrestag seiner Fertigstellung und des Produktionsbeginns zu feiern!]. In: *Meipian* 美篇, 7.9.2016, URL: https://www.meipian.cn/5tpzpjc, Stand: 12.11.2020.

Hao Yinan 郝溢男 (2017): 艺术机构：站台中国：突破与创新 做纯粹当代艺术 [Kunstinstitutionen: Platform China: Durchbruch und Innovation: Ausschließlich Gegenwartskunst machen]. In: Sohu 搜狐, 29.11.2017, URL: http://www.sohu.com/a/207393046_534424, Stand: 1.10.2022.

Hatch, Michael (2007): Beijing: Ullens Center Opens in Beijing with ’85 New Wave. In: ArtAsiaPacific (56), Nov.–Dez. 2007, S. 83.

Haus der Kulturen der Welt, Berlin (Hg.) (1993): China Avantgarde 中国前卫艺术展. Ausst.kat., 30.1.–2.5.1993, im Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Berlin: Edition Braus.

Hawks, Shelley Drake (2017): Art of Resistance: Painting by Candlelight in Mao’s China. Seattle: University of Washington.

Hee, Limin, Thomas Schroepfer, Su Nanxi und Li Ze (2008): From Post-Industrial Landscape to Creative Precincts. In: International Development Planning Review (30/3), S. 249–266.

Heilmann, Sebastian (2016): Das politische System der Volksrepublik China. Wiesbaden: Springer VS.

Hemels, Sigrid (2017): Tax Incentives for the Art Market. In: Sigrid Hemels und Kazuko Goto (Hgg.): Tax Incentives for the Creative Industries. Singapore: Springer, S. 175–192.

Herchenröder, Christian (2019): Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen. In: Handelsblatt, 14.2.2019, URL: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html, Stand: 1.10.2022.

Ho, Christine I. (2020): Drawing from Life: Sketching and Socialist Realism in the People's Republic of China. Oakland, Kalifornien: University of California.

Holbig, Heike (2018): Making China Great Again – Xi Jinpings Abschied von der Reformära. In: GIGA Focus Asien (2), S. 1–11, URL: https://www.giga-hamburg.de/de/publikationen/giga-focus/making-china-great-again-xi-jinpings-abschied-von-der-reformaera, Stand: 1.10.2022.

Hong Zicheng (2007): A History of Contemporary Chinese Literature [Original: 洪子诚：中国当代文学史. Beijing: Peking University 北京大学 2009]. Übersetzung: Michael M. Day. Leiden: Brill.

Hopfener, Birgit (2013): Installationskunst in China: Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen. Bielefeld: transcript.

Hou Qingling 侯青伶 (2012): 第六届成都双年展启用三位青年策展人 策展理念国际化 [Die sechste Chengdu Biennale stellt drei junge Kuratoren·innen vor: Internationalisierung kuratorischer Konzepte]. In: NewsSSC.org 四川新闻网, 27.9.2012, hier nach URL: http://roll.sohu.com/20120927/n354010696.shtml, Stand: 19.4.2021.

Hsing, You-tien (2010): The Great Urban Transformation: Politics of Land and Property in China. Oxford: Oxford University.

Hu, Siao-Chen (2008): The Construction of Gender and Genre in the 1910s New Media: Evidence from the Ladies' Journal. In: Nanxiu Qian, Grace S. Fong und Richard J. Smith (Hgg.): Different Worlds of Discourse: Transformations of Gender and Genre in Late Qing and Early Republican China. Leiden und Boston: Brill, S. 349–382.

Huang Rui 黄锐 (Hg.) (2004): Beijing 798: Reflections on Art, Architecture and Society in China | 798工厂：创造北京的新艺术、建筑、社会. Hongkong: Timezone 8.

—— (Hg.) (2008): Beijing 798: Reflections on a "Factory" of Art 北京798：再创造的"工厂". Chengdu: Sichuan Publishing.

—— (Hg.) (2009): 1989: 1949–2009. 365 Art Days in China and Germany | 1989：1949—2009 365中德艺术. Beijing: Thinking Hands.

Huang Zhuan 黄专 und Wang Jing 王景 (Hgg.) (2008): Artistic Working Manual of Zhang Peili 张培力：艺术工作手册. Ausst.kat., „Mute: Zhang Peili's Solo Exhibition 静音：张培力个展", 1.9.–15.10.2008, im OCT Contemporary Art Termi-

nal, Shenzhen 深圳 OCT 当代艺术中心. Guangzhou: *Lingnan Meishu* 岭南美术.

Huaxia (2021): Xi Declares “Complete Victory” in Eradicating Absolute Poverty in China. In: Xinhuanet 新华网, 26.2.2021, URL: http://www.xinhuanet.com/english/2021-02/26/c_139767705.htm, Stand: 1.10.2022.

Hui, Desmond (2006): From Cultural to Creative Industries: Strategies for Chaoyang District. In: International Journal of Cultural Studies (9/3), S. 317–332.

Ikegami, Hiroko (2012): ROCI East: Rauschenberg’s Encounters in China. In: Cynthia Mills, Lee Glazer und Amelia A. Goerlitz (Hgg.): East-West Interchanges in American Art: A Long and Tumultuous Relationship. Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly, S. 176–189, URL: https://smithsonian.figshare.com/articles/book/East_West_Interchanges_in_American_Art_A_Long_and_Tumultuous_Relationship/9762089, Stand: 1.10.2022.

Jia Huiming 贾慧明 (2011): 《黄河颂》新中国美术创作中的奇葩 [Das außergewöhnliche Werk „Ode an den Gelben Fluss“ der Kunst des Neuen China]. In: Sina *shoucang* 新浪收藏, 22.8.2011, URL: http://collection.sina.com.cn/yhds/20110822/134536137.shtml, Stand: 1.10.2022.

Jiang Jiehong (2007): Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art. In: ders. (Hg.): Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art. Hongkong: Hong Kong University, S. 1–32.

—— (2010): Red: China’s Cultural Revolution. London: Jonathan Cape.

—— (2021): The Art of Contemporary China. London: Thames and Hudson.

Jiang Jing 江静 (2012): 对话晚晚：“做艺术家的仆人” [Im Gespräch mit Wanwan: „Eine Dienerin von Künstler·innen sein“]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 24.10.2012, URL: https://news.artron.net/20121024/n275194.html, Stand: 1.10.2022.

—— (2016): 房方：相伴一代人十一年 [Fang Fang: Elf Jahre eine Generation begleiten]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 2.6.2016, URL: https://news.artron.net/20160602/n842485_1.html, Stand: 1.10.2022.

Jiang Qing (1968): Talk at the Peking Forum on Literature and Art. Written/Delivered: On the evening of 9 and 12 November 1967. English translation: CCP Documents of the Great Proletarian Cultural Revolution, 1966–1967. In: Hongkong: Union Research Institute, S. 595–602, hier nach URL: https://www.marxists.org/archive/jiang-qing/1967/november/09.htm, Stand: 1.10.2022.

Jiang, Qingyun (2017): Fair Development: Theoretical Evolution and Practical Orientation in China. In: Qingyun Jiang, Lixian Qian und Min Ding (Hgg.): Fair Development in China. Cham, Schweiz: Springer, S. 11–21.

Jocks, Heinz-Norbert (2008a): Robert Bernell: Flug ins Land der Möglichkeiten: Von New York nach Beijing. In: Kunstforum (193; Ankunft in Peking), S. 178–187.

—— (2008b): Urs Meile: Das Wesen der Herkunft: Eine Art Landschaftsgärtner. In: Kunstforum (194; Künstler in Peking), S. 96–103, vgl. URL: https://www.kunstforum.de/artikel/das-wesen-der-herkunft/, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Keane, Michael (2009a): Great Adaptations: China’s Creative Clusters and the New Social Contract. In: Continuum: Journal of Media & Cultural Studies (23/2), S. 221–230.

——— (2009b): The Capital Complex: Beijing's New Creative Clusters. In: Lily Kong und Justin O'Connor (Hgg.): Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives. Dordrecht u. a.: Springer, S. 77–95.

Kharchenkova, Svetlana, Nataliya Komarova und Olav Velthuis (2015): Official Art Organizations in the Emerging Markets of China and Russia. In: Olav Velthuis und Stefano Baia Curioni (Hgg.): Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art. Oxford: Oxford University, S. 78–101.

King, Gary, Jennifer Pan und Margaret E. Roberts (2017): How the Chinese Government Fabricates Social Media Posts for Strategic Distraction, Not Engaged Argument. In: American Political Science Review (111/3), S. 484–501, URL: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0003055417000144/type/journal_article, Stand: 1.10.2022.

King, Richard (Hg.) (2010): Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966–76. Vancouver und Toronto: UBC.

Kirchberger, Sarah (2014): Lernfähiger Leninismus? Das politische System der Volksrepublik China. In: Doris Fischer und Christoph Müller-Hofstede (Hgg.): Länderbericht China. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 251–287.

Koch, Franziska (2016): Die „chinesische Avantgarde" und das Dispositiv der Ausstellung: Konstruktionen chinesischer Gegenwartskunst im Spannungsfeld der Globalisierung. Dissertation. Bielefeld: transcript.

Kong Jianhua 孔建华 (2009): 北京798艺术区发展研究 (Research on the Development of Beijing 798 Art Zone). In: Niu Weilin 牛维麟 und Peng Yi 彭翊 (Hgg.): 北京市文化创意产业集聚区发展研究报告 (Research Report on Cultural Creative Industries Clusters Development in Beijing). Beijing: People's University of China 中国人民大学, S. 162–178, hier aus: Expanding Horizons 新视野 (1), 2009, S. 27–30, 60.

König, Johann (2019): Blinder Galerist. Berlin: Propyläen.

Köppel-Yang, Martina (2010): Appendix: A Nationwide Forum and Model: Art Magazines and Symposia (2003). In: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 45–50.

Kotzenberg, Heike (1987): Der revolutionäre Holzschnitt Chinas: Künstler aus dem Umkreis von Lu Xun: Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Kamakura. Ausst.kat., 15.4.–21.6.1987, im Museum für Ostasiatische Kunst, Köln. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.

Kraus, Richard Curt (2004): The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture. Lanham, Maryland, u. a.: Rowman & Littlefield.

Kroll, Luisa und Kerry A. Dolan (2019): Billionaires 2019: The Richest People in the World. In: Forbes, URL: https://www.forbes.com/billionaires/, Stand: 28.2.2020.

Kurlantzick, Joshua (2007): Charm Offensive: How China's Soft Power Is Transforming the World. New Haven und London: Yale University.

Laclau, Ernesto (2000): Structure, History and the Political. In: Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek (Hgg.): Contingency, Hegemony, Universality. London: Verso, S. 182–212.

Laing, Ellen Johnston (1988): The Winking Owl: Art of the People's Republic of China. Berkeley, Los Angeles und London: University of California.

Landsberger, Stefan R. (2002): The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond. In: Woei Lien Chong (Hg.): China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives. Lanham, Maryland, u. a.: Rowman & Littlefield, S. 139–184.

Landscape China 景观中国网 (2004): 建设部《关于加强对城市优秀近现代建筑规划保护的指导意见》的通知 建规〔2004〕36号 [Zur Ankündigung des Ministeriums für Bauwesen: „Richtlinien zur Stärkung von Planung und Schutz hervorragender frühmoderner Bauten in Städten"; Baurichtlinie 2004/36]. In: Landscape China 景观中国网, 6.3.2004, URL: http://www.landscape.cn/article/58458.html, Stand: 1.10.2022.

—— (2009): 北京798艺术区 [Kunstviertel 798 in Beijing]. In: Landscape China 景观中国网, 13.5.2009, URL: http://www.landscape.cn/article/62389.html, Stand: 1.10.2022.

Lange, Kai (2021): Bitcoin-Kursrallye: Warum Bitcoin von Chinas Mining-Verbot profitiert. In: manager magazin, 24.8.2021, URL: https://www.manager-magazin.de/finanzen/bitcoin-kursrallye-mining-verbot-in-china-kann-kryptowaehrung-sogar-nuetzen-a-1ef7f11a-b9d8-4828-a47d-5dd51258adc0, Stand: 1.10.2022.

Lankarani, Nazanin (2009): A Dassault Who Thinks Beyond the Blue Horizon. In: The New York Times, 25.9.2009, URL: https://www.nytimes.com/2009/09/26/business/global/26dassault.html, Stand: 1.10.2022.

Latour, Bruno (1996): On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. In: Soziale Welt (47/4), S. 369–382.

Lazic, Sanja (2014): Chinese Contemporary Art Database. In: Widewalls, 6.8.2014, URL: https://www.widewalls.ch/magazine/chinese-contemporary-art-database, Stand: 1.10.2022.

Leduc, Marie (2018): Dissidence: The Rise of Chinese Contemporary Art in the West. Cambridge, Mass.: MIT.

Lee, Hye-Kyung und Lorraine Lim (2014): Cultural Policies in East Asia: An Introduction. In: dies. (Hgg.): Cultural Policies in East Asia: Dynamics Between the State, Arts and Creative Industries. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan, S. 1–14.

Leese, Daniel (2016): Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976. München: C.H. Beck.

Leng Lin 冷林 (2009 [1998]): 是我——90 年代中国现代艺术新趋向 (It's Me – The New Trends of Chinese Art in the 90s). 卢迎华推荐辞 [Nachdruck mit Empfehlung von Carol Yinghua Lu]. In: Contemporary Art and Investment 当代艺术与投资 (5/29), S. 69–71.

—— (2018): 是我——20 世纪 90 年代中国现代艺术新趋向 [Ich bin es: Neue Aspekte der chinesischen Kunst in den 1990er Jahren]. In: Art China 艺术当代 (9), hier nach URL: http://xuewen.cnki.net/CJFD-YSDD201809010.html, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Li Gongming und Hu Bin (2009): Art Education in China. In: Yang Dongping (Hg.): The China Educational Development Yearbook, Volume 1. Übersetzungen der Education Blue Books 教育蓝皮书 von 2007 und 2008, herausgegeben von Yang

Dongping 杨东平 und der NGO 21st Century Education Development Research Institute 21世纪教育研究院. Brill: Leiden und Boston, S. 215–222.

Li Jiatun 李家屯 [= Li Xianting 栗宪庭] (2010): The Significance is Not the Art (1986) [Original: 重要的不是艺术. In: Fine Arts in China 中国美术报, 28, 14.7.1986, S. 1–2]. Übersetzung: Kirsten Loring. In: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 62–63.

Li Xinfeng (2011): Das moderne China und die Kunsttheorie. In: Hans-Georg Knopp und Johannes Odenthal (Hgg.): Zeitgenössische Künstler aus China. Göttingen: Steidl, S. 81–90.

Lin Fanglu 林芳璐 (2015): 北京现代派——798 [Beijing Modernisten: 798]. Beijing: TEP 旅游教育.

Lincot, Emmanuel (2012): Le luxe, l'art et ses passeurs en Chine. In: Monde chinois (1/29), S. 84–87.

Liu Ding und Carol Yinghua Lu (2014a): From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism, Part I. In: e-flux (55), URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8975853.pdf, Stand: 1.10.2022.

—— (2014b): From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism, Part II. In: e-flux (56), URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8983944.pdf, Stand: 1.10.2022.

Liu Fang 刘芳 und Wang Feiyu 王菲宇 (2008): 798艺术园区的改造故事 [Die Geschichte der Umwandlung des Kunstviertels 798]. In: Oriental Outlook 瞭望东方周刊, 21.7.2008, hier nach URL: https://www.turenscape.com/news/detail/861.html, Stand: 1.10.2022.

Liu, Melinda und Craig Simons (2003): Funky Towns. In: Newsweek, 26.10.2003, URL: https://www.newsweek.com/funky-towns-139089, Stand: 1.10.2022.

Liu Meng (2012): 798 Artist Locked Out over Rent Dispute. In: Global Times, 5.11.2012, URL: https://www.globaltimes.cn/content/742299.shtml, Stand: 1.10.2022.

Liu, Tao und George C.S. Lin (2014): New Geography of Land Commodification in Chinese Cities: Uneven Landscape of Urban Land Development under Market Reforms and Globalization. In: Applied Geography (51), S. 118–130.

Liu Wenting 刘文婷 (2013a): 55 岁泰康老总陈东升娶毛孙女孔冬梅 曾苦恋 15 年 [Der 55-jährige Chef von Taikang, Chen Dongsheng, heiratet Maos Enkelin Kong Dongmei: Nach 15 Jahren einer Liebe voll Widrigkeiten]. In: Xinhuanet 新华网, 6.2.2021, hier nach URL: http://hb.ifeng.com/news/cjgc/detail_2013_05/10/788810_0.shtml, Stand: 1.10.2022.

—— (2013b): 陈东升首谈儿子当村官称接地气 第二任妻子为毛后人 [Chen Dongsheng spricht erstmals darüber, dass sein Sohn ein Dorfbeamter ist und nennt ihn volksnah. Seine zweite Frau ist eine Nachfahrin von Mao]. In: Chutian Golden News 楚天金报, 25.2.2013, hier nach URL: http://hb.ifeng.com/economic/detail_2013_05/09/785123_0.shtml, Stand: 1.10.2022.

Liu Xun 刘寻 (2013): 毛泽东的身高 [Die Körpergröße von Mao Zedong]. In: *Wenshi jinghua* 文史精华 (9), S. o. A., hier nach URL: https://news.ifeng.com/a/20150121/42977101_0.shtml, Stand: 1.10.2022.

Liu Yong 刘勇 (2021): 罗中立《春蚕》油画被抄底 此次拍出 4174 万元 较上次成交价下降 [Luo Zhonglis Ölgemälde „Frühlingsseidenraupen“ wurde versteigert: Dieses Mal für 41,74 Millionen (RMB): Damit lag der Preis unter dem der letzten Auktion]. In: *Shangyou xinwen* 上游新闻, 22.10.2021, hier nach URL: https://view.inews.qq.com/a/20211022A0DEXQ00, Stand: 1.10.2022.

Lu, Carol Yinghua (2010): Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds. In: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood und Anton Vidokle (Hgg.): e-flux journal: What Is Contemporary Art? Berlin: Sternberg, S. 166–183.

Lu, Jie (2006): The Long March Project. In: Fillip (2), Winter 2006, URL: https://fillip.ca/content/the-long-march-project, Stand: 1.10.2022.

Lu, Yingdan und Jennifer Pan (2020): Capturing Clicks: How the Chinese Government Uses Clickbait to Compete for Visibility. In: Political Communication (38/1), S. 1–32, hier nach URL: http://jenpan.com/jen_pan/wechat.pdf, Stand: 1.10.2022.

Lü Peng 吕澎 (2000): 中國當代藝術史：1990—1999 (90s Art China: 1990–1999). Changsha: *Hunan meishu* 湖南美术.

—— (2007): 20世纪中国艺术史 (A History of Art in Twentieth-Century China). Beijing: Peking University 北京大学.

Lü Peng (2012): Fragmented Reality: Contemporary Art in 21st-Century China. Mailand: Charta.

Lü Peng 吕澎 (2014): 中国当代艺术史：2000—2010 (Contemporary Art in 21st Century China: 2000–2010). Shanghai: *Shanghai renmin* 上海人民.

Lü Peng 吕澎 und Yi Dan 易丹 (1992): 中國現代藝術史：1979—1989 (A History of China Modern Art: 1979–1989). Changsha: *Hunan meishu* 湖南美术.

Luo Shuyin 罗书银 (2013): 画廊故事：冰冰：仁艺术中心从参与者变成主办方 [Galeriegeschichten: Bing Bing: Yan Club Arts Center wird vom Teilnehmer zum Gastgeber]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 11.4.2013, URL: https://news.artron.net/20130411/n436129.html, Stand: 1.10.2022.

—— (2015): 谢南星：我不是一个天生的画家 [Xie Nanxing: Ich bin kein geborener Maler]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 16.11.2015, URL: https://news.artron.net/20151116/n793287_1.html, Stand: 1.10.2022.

—— (2016): 雅昌专访：陈海涛：进入 798 站台中国未来将用品质说话 [Artron Interview: Chen Haitao: Einstieg ins 798: Qualität wird in Zukunft für Platform China sprechen]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 19.3.2016, URL: https://news.arron.net/20160319/n823416.html, Stand: 5.5.2021.

Luo Ying 罗颖 (2018): Hi 话题：泰康美术馆预备役的十五年 [Hi-Thema: Fünfzehn Jahre Reservisten des Taikang Art Museums]. In: Hi Art | Hi 艺术, 6.9.2018, hier nach URL: https://www.sohu.com/a/252314400_278692, Stand: 1.10.2022.

Luo Zhongli 罗中立 (2010): A Letter From the Artist of *Father* (*Fuqin*) (1981) [Original: 《我的父亲》的作者的来信. In: *Meishu* 美术, 158/2, S. 4–5]. Übersetzung: Michelle Wang. In: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 23–25.

Makepeace, Chris E. (1985): Ephemera: A Book on its Collection, Conservation and Use. Aldershot: Gower.

Manovich, Lev (2020): Cultural Analytics. Cambridge und London: MIT.

Mantoux, Aymeric (2018): Q&A with Hadrien de Montferrand, Founder, HdM Gallery. In: Blouin Artinfo, 3.8.2018, URL: https://www.blouinartinfo.com/news/story/3189841/qa-with-hadrien-de-montferrand-founder-hdm-gallery, Stand: 5.12.2018, s. vom 11.10.2018 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20181011184235/https://www.blouinartinfo.com/news/story/3189841/qa-with-hadrien-de-montferrand-founder-hdm-gallery.

Mao Tse-tung (1969): Reden bei der Aussprache in Yenan über Kunst und Literatur (Mai 1942). In: ders.: Ausgewählte Werke, Band III: Die Periode des Widerstandskriegs gegen die japanische Aggression (II). Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur, S. 75–110.

Masters, H.G. (2019): Review: China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019. In: ArtAsiaPacific (114), Juli–August 2019, S. 107.

McAndrew, Clare (2012): The International Art Market in 2011: Observations on the Art Trade over 25 Years. Helvoirt, Niederlande: TEFAF.

—— (2013): The Global Art Market, with a Focus on China and Brazil: TEFAF Art Market Report 2013. Maastricht: TEFAF.

—— (2020): The Art Market 2020. Basel und Zürich: Art Basel und UBS.

McDevitt, Jack (2000 [1989]): Erstkontakt. Die Legende von Christopher Sims. Zwei Romane. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

McDougall, Bonnie S. (1980): Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, URL: https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/41559/9780472901333.pdf?sequence=1, Stand: 1.10.2022.

Meng Ni 梦妮 (2018): 798艺术区未来发展战略研讨会在京召开 [Seminar über die zukünftige Entwicklungsstrategie des Kunstviertels 798 in Beijing]. In: Art News of China 中国美术报, 17.10.2018, URL: http://www.zgmsbweb.com/Home/index/detail/relaId/19826, Stand: 4.12.2020.

Ministry of Education of Beijing Municipality 北京市实施教育部 (2018): 北京市实施教育部《义务教育课程设置实验方案》的课程计划（修订） [Lehrplan für die Durchführung des experimentellen Programms der Pflichtschulbildung durch das Bildungsministerium der Stadtverwaltung Beijing; überarbeitet]. In: Ministry of Education of Beijing Municipality 北京市实施教育部, hier nach URL: https://wenku.baidu.com/view/6bc52b413868011ca300a6c30c2259010302f339.html, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Ministry of Education of the People's Republic of China 中华人民共和国教育部 (2019): 教育部关于切实加强新时代高等学校美育工作的意见 教体艺〔2019〕2号 [Vorschläge des Bildungsministeriums zur praktikablen Stärkung der Kunsterziehung an Hochschulen in der Neuen Zeit; Lehrkörper der Kunst 2019/2]. In: [Internetportal des] Ministry of Education of the People's Republic of China 中华人民共和国教育部政府门户网站. URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/201904/t20190411_377523.html, Stand: 1.10.2022.

Minzner, Carl (2018): End of an Era: How China's Authoritarian Revival is Undermining Its Rise. New York: Oxford University.

Mouna, Tom (2018): Ma Qiusha Cutting Through History. In: ArtAsiaPacific (111), Nov.–Dez. 2018, S. 76–83.

Munder, Heike und Ulf Wuggening (Hgg.) (2012): Das Kunstfeld: Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris. Zürich: JRP Ringier.

Munroe, Alexandra, Philip Tinari und Hou Hanru (2018): “How Do You Know the Joy of Fish?”: Curators Reflect on the Controversy over Their Exhibition. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 10.5.2018, URL: https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/how-do-you-know-the-joy-of-fish-curators-reflect-on-the-controversy-over-their-exhibition, Stand: 1.10.2022.

Noth, Juliane (2012): Landscapes of Exclusion: The No Name Group and the Multiple Modernities in Chinese Art around 1979. In: Birgit Hopfener (Hg.): Negotiating Difference: Chinese Contemporary Art in the Global Context. Weimar: VDG, S. 49–62.

Nye, Joseph S. Jr. (1990): The Misleading Metaphor of Decline. In: The Atlantic Monthly (265/3), S. 86–94.

Pan Huimin 潘慧敏 (2012): 后银座时代的游戏：东京当代艺术 [Das Spiel der Post-Ginza-Ära: Zeitgenössische Kunst in Tokyo]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 31.5.2012, URL: https://news.artron.net/20120531/n239030.html, Stand: 5.4.2021.

Pei Gang 裴刚 (2018a): 画廊故事：偏锋新艺术空间历经 10 年 再出发 [Galeriegeschichten: PIFO New Art Gallery nach zehn Jahren: Relaunch]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 14.3.2018, hier nach URL: https://www.sohu.com/a/225515362_149159, Stand: 1.10.2022.

—— (2018b): 画廊故事：今格空间在探索中发现未来的可能 [Galeriegeschichten: In ihrer Ergründung entdeckt Ginkgo Space die Möglichkeiten der Zukunft]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 17.3.2018, URL: https://news.artron.net/20180317/n991297.html, Stand: 1.10.2022.

Pejčochová, Michaela (2012): The Formation of the Collection of 20th-Century Chinese Painting in the National Gallery in Prague – Friendly Relations with Faraway China in the 1950s and Early 1960s. In: Arts Asiatiques (67), S. 97–106.

Peschel, Sabine (2014): Chronologie. In: Doris Fischer und Christoph Müller-Hofstede (Hgg.): Länderbericht China. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 973–991.

Phataranawik, Phatarawadee (2016): Tang Reboots with a Bang. In: The Nation Thailand, 25.9.2016, URL: https://www.nationthailand.com/noname/30296089, Stand: 1.10.2022.

Phillips, Tom (2017): The Gentrification of Beijing: Razing of Migrant Villages Spells End of China Dream. In: The Guardian, 8.12.2017, URL: https://www.theguardian.com/world/2017/dec/08/beijing-gentrification-china-migrant-villages-destroyed, Stand: 1.10.2022.

Pi Li 皮力 (2001): 国外后现代雕塑 (Foreign Post-Modern Art). Nanjing: Jiangsu Art 江苏美术.

Pi Li (2007): Chinese Contemporary Art toward Diversity. In: Britta Erickson: China Onward: The Estella Collection: Chinese Contemporary Art, 1966–2006. Humlebæk, Dänemark: Louisiana Museum of Modern Art.

Polit-Sheer-Form Office (PSFO) 政治纯形式办公室 (Hg.) (2011): We Are Polit-Sheer Form 政治纯. Hongkong: Blue Kingfisher Limited.

Pollack, Barbara (2019): Pace Gallery Closes Beijing Branch: Arne Glimcher: "It's Impossible to Do Business in Mainland China Right Now". In: Artnews, 8.7.2019, URL: https://www.artnews.com/art-news/market/pace-gallery-closes-beijing-branch-12935/, Stand: 1.10.2022.

Ren, Julie Yunyi (2015): Locating Mobilities and Possibilities: Art Spaces in Beijing and Berlin. Dissertation. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin, URL: https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/18191, Stand: 1.10.2022.

Roberts, Rosemary A. und Li Li (Hgg.) (2017): The Making and Remaking of China's "Red Classics": Politics, Aesthetics, and Mass Culture. Hongkong: Hong Kong University.

Rocco, Fiammetta (2018): Imagining a New China. In: The Economist 1843 Magazine, Feb.–März 2018, 21.2.2018, https://www.1843magazine.com/features/imagining-a-new-china, Stand: 1.10.2022.

Ruiz, Cristina (2011): For Guy Ullens, The Dream of a Chinese Art Museum "Is Over". In: The Art Newspaper, 26.2.2011, hier nach URL: https://www.douban.com/group/topic/17874941/, Stand: 1.10.2022.

Samuels, Marwyn S. und Carmencita M. Samuels (1989): Beijing and the Power of Place in Modern China. In: John A. Agnew und James S. Duncan (Hgg.): The Power of Place: Bringing Together Geographical and Sociological Imaginations. London: Unwin Hyman, S. 202–227.

Schneider-Roos, Katharina und Stefanie Thiedig (Hgg.) (2010): Chinas Kulturszene ab 2000. Basel: Christoph Merian.

Schreiber, Susanne (2015): Uli Sigg: The Swiss Champion of Chinese Art. In: Handelsblatt, 6.7.2015, URL: https://www.handelsblatt.com/today/uli-sigg-the-swiss-champion-of-chinese-art/23504286.html, Stand: 13.4.2020.

Schubert, Gunter (2016): Die Volksrepublik China – ein föderaler Einheitsstaat? In: Rudolf Hrbek und Martin Große Hüttmann (Hgg.): Föderalismus – das Problem oder die Lösung? Sammelband zur Ringvorlesung anlässlich des 20-jährigen Bestehens des EZFF. Baden-Baden: Nomos, S. 172–188.

Shambaugh, David (2007): China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy. In: The China Journal (57), S. 25–58.

Shanghai Art Fair Organization Committee 上海艺术博览会组织委员会 (Hg.) (2010): ShContemporary 10: The Asia Pacific Contemporary Art Fair 上海艺术博览会国际当代艺术展. Ausst.kat., 9.–12.9.2010, im Shanghai Exhibition Center 上海展览中心, Shanghai. Shanghai: Shanghai Art Fair Organization Committee 上海艺术博览会组织委员会.

Shanghai Securities News 上海证券报 (2009): 夏季风：希望对中国的艺术生态有所影响 [Xia Lifeng: Hoffnung auf einen Einfluss auf Chinas Kunstökologie]. In: gymsj.com 工艺美术网, 20.11.2009, hier nach URL: http://club.kdnet.net/dispbbs.asp?boardid=1&id=871498, Stand: 13.4.2021.

Shao Dazhen 邵大箴 (1995): The Recovery Years (1950–1966) and the Recession of the Cultural Revolution (1966–1976) 建國後的復蘇（1950—1966）與文革間的沈寂期（1966—1976）. In: Manfred Schoeni (Hg.): History of Chinese Oil Painting: From Realism to Post-Modernism 中國油畫——從現實主義到後現代主義. Hongkong: Schoeni Art Gallery, S. 27–30/204–206.

Shen, Kuiyi (2017): Shaping the “Red Classics” of Chinese Art in Early Socialist China: Manipulating Tradition to Establish a New *Guohua*. In: Rosemary A. Roberts und Li Li (Hgg.) (2017): The Making and Remaking of China’s “Red Classics”: Politics, Aesthetics, and Mass Culture. Hongkong: Hong Kong University, S. 74–92.

Shen, Kuiyi und Julia F. Andrews (2011): Blooming in the Shadow: Unofficial Chinese Art, 1974–1985. Herausgegeben von Willow Weilan Hai Chang und J. May Lee Barrett. Ausst.kat., 15.9.–11.12.2011, in der China Institute Gallery, New York. New York: China Institute.

Shih, Lea und Moritz Rudolf (2014): Machtzentralisierung im Eiltempo: Die Zentrale Reform-Führungsgruppe und die Neuorganisation der Entscheidungszentrale unter Xi Jinping. In: merics, China Monitor (13), 4.7.2014 (aktualisiert: 7.8.2014), URL: https://www.merics.org/sites/default/files/2020-05/China%20Monitor%20No%2013.pdf, Stand: 1.10.2022.

Shnayerson, Michael (2019): Boom: Mad Money, Mega Dealers, and the Rise of Contemporary Art. New York: Public Affairs.

Siemons, Mark (2007): Rote Kulturindustrie: Partei, Markt, Volk – Chinas Planspiele um Kunst, Konsum und Zensur. In: Lettre International (79), S. 40–45.

Silina, Maria (2016): The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s. In: RACAR: Revue d’art Canadienne (41/2), S. 91–104.

Sina *shoucang* 新浪收藏 (2011): 陈东升：在收藏这件事情上我们很纯洁 [Chen Dongsheng: Im Sammeln sind wir sehr genuin]. In: Sina *shoucang* 新浪收藏, 24.8.2011, URL: http://collection.sina.com.cn/cjrw/20110824/111936395.shtml, Stand: 1.10.2022.

SM News 三门县媒体新闻网 (2018): 尤伦斯在北戴河岸开设了第一座分馆，主打“朝圣式”的体验感 [Ullens (UCCA) eröffnet seine erste Filiale an der Küste von Beidaihe und baut auf das Erlebnis einer „Pilgerreise“]. In: SM News 三门县媒体新闻网, 23.10.2018, URL: http://smepb.com/5022866/20181023A1U76N00.html, Stand: 25.10.2018.

Smith, Karen (2008 [2005]): Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China. The Updated Edition. Beijing: Timezone 8.

Sotheby’s (2011a): The Ullens Collection: Experimentation and Evolution. Hongkong: Sotheby’s.

—— (2011b): The Ullens Collection: The Nascence of Avant Garde China. Hongkong: Sotheby’s.

Spence, Jonathan D. (2001): Chinas Weg in die Moderne. München: DTV.

Spyra, Bernd (2020): The Photo Network: Visual Communication in the Media of the People’s Republic of China, 1942–1981. Dissertation. Hamburg: Universität Hamburg, URL: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/8903, Stand: 1.10.2022.

State-Owned Cultural Assets Supervision and Administration Office of the People's Government of Beijing Municipality 北京市国有文化资产监督管理办公室 (2016): Beijing Cultural and Creative Industries White Paper 2016 北京文化创意产业发展白皮书（2016）. In: Culture Development Institute of Communication University of China 中国传媒大学文化发展研究院, URL (englisch): http://www.bjwzb.gov.cn/ckediter/userfiles/files/北京文化创意产业发展白皮书（2016）英文版.pdf, Stand: 23.7.2018, URL (chinesisch): http://www.chycci.gov.cn/news.aspx?id=22671, Stand: 1.10.2022.

Stockmann, Daniela (2010): Information Overload? Collecting, Managing, and Analyzing Chinese Media Content. In: Allen Carlson, Mary E. Gallagher, Kenneth Lieberthal und Melanie Manion (Hgg.): Contemporary Chinese Politics: New Sources, Methods, and Field Strategies. Cambridge und New York: Cambridge University, S. 107–125.

Strittmatter, Kai (2021): Hongkong: Hin und weg. In: Süddeutsche Zeitung, 23.4.2021, URL: http://sz.de/1.5273158, Stand: 23.4.2021, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Sullivan, Michael (2006): Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary. Berkeley und Los Angeles: University of California.

—— (2018 [1967]): The Arts of China. Sixth Edition, Revised. Oakland, Kalifornien: University of California.

Sun, Meng (2010): The Production of Art Districts and Urban Transformation in Beijing. Dissertation, University of Illinois at Chicago, hier nach URL: https://www.zhangqiaokeyan.com/academic-degree-foreign_mphd_thesis/0206137631.html, Stand: 1.10.2022.

Tan, Chang (2012): Art For/Of the Masses. In: Third Text (26/2), S. 177–94.

Tang, Ling-Yun (2011 [2008]): Commodifying Culture in the Global City: Spatial Practices and Symbolic Boundaries of Contemporary Art in Beijing. Dissertation, Yale University. Proquest (nur in Ausschnitten verfügbar).

Tang, Xiaobing (2008): Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement. Berkeley und Los Angeles: University of California.

Tang Xin 唐昕 (Hg.) (2013a): 从泰康空间谈起：泰康空间十周年 [Über Taikang Space: Zehn Jahre Taikang Space]. O. A.: *Sanchuan* 三川.

—— (2013b): 十年：事记——泰康空间十年历程回顾 [Zehn Jahre: Memoiren: Ein Rückblick auf zehn Jahre Taikang Space]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 23.9.2013, URL: https://news.artron.net/20130923/n512586.html, Stand: 15.7.2021.

—— (2015): 聚变：1930 年代以来的中国现当代艺术 (Fusion: Chinese Modern and Contemporary Art since 1930s). In: fengniao.com 蜂鸟网, 14.5.2015, URL: http://image.fengniao.com/520/5207177_all.html#5207177, Stand: 1.10.2022.

—— (2019): China Landscape: Selections from the Taikang Collection 2019 中国风景：2019泰康收藏精品展. Ausst.kat., 21.3.–5.5.2019, im Kunstviertel 798, Beijing. Beijing: Taikang Insurance Group 泰康保险集团.

Teng Kun 滕昆 (2015): 郑林 有次危机，可能是机会 [Zheng Lin: Eine Krise kann eine Chance sein]. In: Hi Art | Hi 艺术, 9.12.2015, hier nach URL: https://m.facebook.com/tangcontemporary/posts/935895756501500, Stand: 1.10.2022.

Thiedig, Stefanie (2014): Unlived by What Is Seen. In: Kulturgut 文化财富, 18.12.2014, URL: https://kulturgut.blogger.de/stories/2460963/, Stand: 1.10.2022.

Thornton, Sarah (2010 [2008]): Sieben Tage in der Kunstwelt. Frankfurt a. M.: Fischer.

Tian Qianfeng 田乾峰 (2005): 北京三里屯即将告别酒吧时代 [Beijings Sanlitun verabschiedet sich von der Bar-Zeit]. In: Beijing Times 京华时报, 28.3.2005, hier nach URL: http://news.eastday.com/eastday/news/node37955/node37958/node37990/node54375/userobject1ai968819.html, Stand: 29.4.2021.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties 東京文化財研究所 (2021): 山本孝 日本美術年鑑所載物故者記事 [Yamamoto Takashi: Chronik der Verstorbenen in der japanischen Kunst]. In: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties 東京文化財研究所, 14.4.2014, geändert: 6.6.2019, 10.12.2021, URL: http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10258.html, Stand: 1.10.2022.

Tracy, Marc, Edward Wong und Lara Jakes (2020): China Announces That It Will Expel American Journalists. In: The New York Times, 17.3.2020. URL: https://www.nytimes.com/2020/03/17/business/media/china-expels-american-journalists.html, Stand: 1.10.2022.

Tsui, Enid (2019): US-China Trade War Blamed for Pace Gallery Beijing's Closure, but Is It Last Straw for Art Market? Two Views. In: South China Morning Post, 11.7.2019, URL: https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/3018169/us-china-trade-war-blamed-pace-gallery-beijings-closure-it, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Unverzagt, Christian (2012): Einbildungen der Geschichte und ihr Schicksal: Politisierte Kunst in Maos China. In: Burglind Jungmann und Melanie Trede (Hgg.): Shifting Paradigms in East Asian Visual Culture: A Festschrift in Honour of Lothar Ledderose. Berlin: Dietrich Reimer, S. 209–233, URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/23488/1/Christian%20Unverzagt_Einbildungen%20der%20Geschichte.pdf, Stand: 1.10.2022.

Vogel, Carol (2008): Amid Asian Art Boom, Manhattan Gallery to Open Branch in Beijing. In: The New York Times, 29.4.2008, URL: https://www.nytimes.com/2008/04/29/arts/design/29pace.html, Stand: 1.10.2022.

Volland, Nicolai (2007): Translating the Socialist State: Cultural Exchange, National Identity, and the Socialist World in the Early PRC. In: Twentieth-Century China (33/2), S. 51–72.

Wagner, Florian (2017 [2016]): Das Ringen um „China“ in der chinesischen Gegenwartskunst: Der Kunstkritiker Wang Nanming. Dissertation. Baden-Baden: Nomos.

Wang Aihe (2009): *Wuming*: An Underground Art Group during the Cultural Revolution. In: Journal of Modern Chinese History (3/2), S. 183–99.

Wang, Ban (2011): Socialist Realism. In: ders. (Hg.): Words and Their Stories: Essays on the Language of the Chinese Revolution. Leiden und Boston: Brill, S. 101–118.

—— (2016): Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism: Song of Youth. In: Kirk A. Denton (Hg.): The Columbia Companion to Modern Chinese Literature. New York: Columbia University, Beitrag 30, URL: https://www.research

gate.net/publication/308627887_30_Revolutionary_Realism_and_Revolutionary_Romanticism_Song_of_Youth, Stand: 1.10.2022.

Wang, David Der-wei (2015): The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists through the 1949 Crisis. New York: Columbia University.

Wang Dingru 王定如 (2012): 站台中国：由内而外的焕发 [Platform China: Das Leuchten von innen nach außen]. In: TopGallery 顶层画廊, 29.8.2012, hier nach URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_65567a0001017am0.html, Stand: 5.5.2021, s. vom 28.9.2018 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20180928051214/https://blog.sina.com.cn/s/blog_65567a0001017am0.html.

Wang Hongzhou 王宏州 (o. A.): 东京画廊：不被经济考量的艺术 [Tokyo Gallery: Kunst, die von der Wirtschaft nicht berücksichtigt wird]. In: xzbu.com 行知部落, URL: https://www.xzbu.com/7/view-3723781.htm, Stand: 5.4.2021.

Wang Jianwei 汪建伟 (Autor) und Lu Mingjun 鲁明军 (Hg.) (2015): A Moment of Weakness 软弱的时间. Ausst.kat., „Wang Jianwei: Dirty Substance 汪建伟：脏物“, 19.9.–24.11.2015, Long March Space 长征空间, im Kunstviertel 798, Beijing. Beijing: Long March Space 长征空间.

Wang, Jun (2012): Evolution of Cultural Clusters in China: Comparative Study of Beijing and Shanghai. In: Architectoni.ca (2), S. 148–159, URL: https://www.ccaasmag.org/arch_2012/vol2/Wang_cultural-clusters.pdf, Stand: 1.10.2022.

Wang Mingxian 王明贤 und Yan Shanchun 严善錞 (2000): 新中国美术图史 1966—1976 (The Art History of the People's Republic of China: 1966–1976). Beijing: China Youth 中国青年.

Wang Nanming 王南溟 (2010): The Shanghai Art Museum Should Not Become a Market Stall in China for Western Hegemony: A Paper Delivered at the 2000 Shanghai Biennale (2000) [Original: 上海美术馆不应该成为西方霸权主义在中国设的一个摊位——在2000上海美术双年展上的发言]. Übersetzung: Robert Bernell. In: Wu Hung (Hg.): Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West. Hongkong und London: New Art Media und Institute of International Visual Arts 2001, S. 265–268. Erneut abgedruckt in und hier nach: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 353–354.

Wang Ning 王宁 (2011): 唐昕：收藏越大，責任越大 [Tang Xin: Je größer die Sammlung, desto größer die Verantwortung]. In: Chinese Contemporary Art News 当代艺术新闻 (7), S. 64–67. In Kurzzeichen und von Pei Gang 裴刚 als verantwortlicher Redakteur in: The Art Newspaper 当代艺术新闻, 25.7.2011, hier nach URL: https://news.artron.net/20110725/n179622.html, Stand: 9.7.2021.

Wang, Peggy (2010): Responding to the World: Contemporary Chinese Art, Exhibitions, and Criticism in the 1990s. Dissertation. Chicago: University of Chicago.

Wang, Sabine (2010): Von der Subkultur zur Kulturindustrie: Die unabhängige Kunstszene. In: Katharina Schneider-Roos und Stefanie Thiedig (Hgg.): Chinas Kulturszene ab 2000. Basel: Christoph Merian, S. 18–28.

Wang Wei 王藏 (2009): 影像的爆炸力：伊比利亚当代艺术中心影像档案馆开馆 (Video Explosive: CIFA, Iberia Center for Contemporary Art Opened). In: Oriental Art 东方艺术 (11), S. 13.

—— (2015): 王新友和他的偏锋新艺术空间 [Wang Xinyou und seine PIFO New Art Gallery]. In: *Yishu hui* 艺术汇 (2), S. 10–22, vgl. URL: https://www.fx361.com/page/2015/0602/1036446.shtml, Stand: 1.10.2022.

Wang Weijia 王维佳 (2007): 798艺术区调研报告 [Forschungsbericht zum Kunstviertel 798]. In: bjta.gov.cn, 2.4.2007, hier nach URL: https://www.douban.com/group/topic/1660367/, Stand: 1.10.2022.

Wang Xiwen 王希文 (2016): “当代唐人”创始人郑林：长沙艺术发展“人”是第一要素 [Zheng Lin, Gründer von „Tang Contemporary“: „Der Mensch“ ist das erste Element in der Entwicklung der Kunst in Changsha]. In: News Changsha 星辰在线, 5.3.2016, URL: http://news.changsha.cn/html/186/20160305/405013.html, Stand: 5.4.2021.

Wang Yanling 王彦伶 (Hg.) (o. J. [2019]): 798: 2018. Beijing: Wenyuan Newspaper & Issue Office 文苑报刊社.

Weiss, Judith Elisabeth (2022): Homi K. Bhabha: Die documenta als ästhetisches Gemeingut: Gedanken zum globalen Kunstraum und zur Wirkung kollektiver Kunst. In: Kunstforum (283), S. 78–83.

Whiteside, R. M., A. Wilson, S. E. Hörnig, C. P. Wilson und S. Blackburn (1990): Major Companies of Europe 1990/91. Volume 1: Major Companies of the Continental Europe Economic Community. Dordrecht: Springer Netherlands.

Wilhelm, Richard (Hg.) (1986 [1923]): I Ging: Das Buch der Wandlungen. Köln: Eugen Diederichs.

Witt, Lukas (2014): Das Konzept Humanismus in der VR China: Konstruktion und Wandel des Konzepts zwischen 1960–1985. Masterarbeit, Universität Hamburg (unveröffentlicht).

Wu Jing 吴晶 und Song Yan 荣燕 (2002): 新建1000座 10年我国将大力发展博物馆文化 [1000 Neubauten: In zehn Jahren will China mit aller Kraft eine Museumskultur entwickeln]. In: Eastday.com 东方网, 19.12.2002, URL: http://xwjz.eastday.com/epublish/gb/paper148/20021219/class014800003/hwz847078.htm, Stand: 7.6.2020.

Wu Hung (2000): Exhibiting Experimental Art in China. Ausst.kat., 19.11.2000–7.1.2001, im David and Alfred Smart Museum of Art. Chicago: Smart Museum of Art und University of Chicago.

—— (2008): Making History: Wu Hung on Contemporary Art. Hongkong: Timezone 8.

—— (2011): A Case of Being “Contemporary”: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art (2008). In: Melissa Chiu und Benjamin Genocchio (Hgg.): Contemporary Art in Asia: A Critical Reader. Cambridge, Mass., und London: MIT, S. 391–413.

—— (2012a): A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture. London: Reaktion Books.

—— (2012b): Negotiating with Tradition in Contemporary Chinese Art: Three Strategies. Workshop, „M+ Matters: Ink Art in the Framework of a Contemporary Museum“, 13.–15.12.2012, im Asia Society Hong Kong Center, Hongkong, URL: https://mplusmatters.hk/inkart/paper_topic10.php?l=en, Stand: 1.10.2022.

—— (2013): Transcending the East/West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Ink Painting. In: Marcie M. Muscat (Hg.): Ink Art: Past as Present

in Contemporary China. Ausst.kat., 11.12.2013–6.4.2014, im The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven und London: Yale University, S. 19–33.

—— (2014): Contemporary Chinese Art: A History (1970s–2000s). London: Thames and Hudson.

Wu Hung 巫鸿 (2016): 关于展览的展览：90 年代的实验艺术展示 (An Exhibition About Exhibitions: Displaying Experimental Art in the 1990s). Ausst.kat., 26.6.–31.10.2016, im OCAT Research Center | OCAT 研究中心, Beijing. Beijing: *Zhongguo minzu sheying yishu* 中国民族摄影艺术.

Wu Hung, Wang Huangsheng und Feng Boyi (Hgg.) (2002): The First Guangzhou Triennial: Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000). Englische Ausgabe, Ausst.kat., „首届广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）“, 18.11.2002–19.1.2003, im Guangdong Museum of Art 广东美术馆. Guangzhou und Chicago: Guangdong Museum of Art und Art Media Resources.

Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.) (2010): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA.

Wu Kejia (2019): TEFAF Art Market Report 2019: The Chinese Market. Maastricht: TEFAF.

Wu, Weiping und Piper Rae Gaubatz (2013): The Chinese City. London und New York: Routledge.

Xi Jinping 习近平 (2015 [2014]): Speech at the Forum on Literature and Art 在文艺工作座谈会上的讲话. In: China Copyright and Media, Rede: 15.10.2014, veröffentlicht: 14.10.2015, Übersetzung: 5.12.2015, URL: https://chinacopyrightandmedia.wordpress.com/2014/10/15/speech-at-the-forum-on-literature-and-art/, Stand: 1.10.2022.

—— (2017a): 决胜全面建成小康社会 夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告 [Maßgeblicher Sieg beim allumfassenden Aufbau einer Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand: Ein großer Sieg des Sozialismus chinesischer Prägung für eine Neue Zeit: Bericht über den 19. Nationalkongress der Kommunistischen Partei China]. In: Xinhuanet 新华网, Rede: 18.10.2017, veröffentlicht: 27.10.2017, URL: http://www.xinhuanet.com/2017-10/27/c_1121867529.htm, Stand: 3.5.2020, s. vom 12.6.2022 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20220612132131/http://www.xinhuanet.com/2017-10/27/c_1121867529.htm.

Xi Jinping (2017b): Secure a Decisive Victory in Building a Moderately Prosperous Society in All Respects and Strive for the Great Success of Socialism with Chinese Characteristics for a New Era. Delivered at the 19th National Congress of the Communist Party of China, October 18, 2017. In: Xinhuanet 新华网, URL: http://www.xinhuanet.com/english/download/Xi_Jinping%27s_report_at_19th_CPC_National_Congress.pdf, Stand: 1.10.2022.

Xu Luyang 许路阳 (2013): 烂尾多年终被拆 沃德兰游乐园没了 [Abriss nach jahrelanger Vernachlässigung: Der Vergnügungspark Wonderland ist verschwunden]. In: The Beijing News 新京报, 7.5.2013, URL: http://epaper.bjnews.com.cn/html/2013-05/07/content_430947.htm?div=0, Stand: 1.10.2022.

Xu Qingquan 徐庆全 (2003): “文艺为人民服务，为社会主义服务” 的提出 [Einführung in „Kultur und Kunst dienen dem Volke und dem Sozialismus“]. In: Study

Times 学习时报, 3.8.2003, hier nach URL: http://www.hybsl.cn/beijingcankao/beijingfenxi/2007-08-03/1618.html, Stand: 1.10.2022.

Xu Yong (2015): Negatives. Dortmund: Kettler.

Yang Beichen 杨北辰 (2013): 唐昕谈泰康空间十年 [Tang Xin über zehn Jahre Taikang Space]. In: Artforum, 15.11.2013, hier nach URL: http://collection.sina.com.cn/cjrw/20131115/1120133681.shtml, Stand: 1.10.2022.

Yang Dongping (Hg.) (2009): The China Educational Development Yearbook, Volume 1. Übersetzungen der Education Blue Books 教育蓝皮书 von 2007 und 2008, herausgegeben von Yang Dongping 杨东平 und der NGO 21st Century Education Development Research Institute 21世纪教育研究院. Brill: Leiden und Boston.

Yang Jing 杨晶 (2016): 保利拍卖贾伟入主博而励合伙人 行业内迁徙在继续 [Jia Wei von Poly Auction übernimmt die Partnerschaft von Boers-Li: Die Abwanderung innerhalb der Branche geht weiter]. In: artnet News China | artnet 新闻, hier nach ArtsBj.com 北京艺术网, 11.3.2016, URL: http://www.artsbj.com/show-19-510946-1.html, Stand: 30.11.2018, s. vom 19.4.2016 im Internet Archive: https://web.archive.org/web/20160419233617/http://www.artsbj.com/show-19-510946-1.html.

Yang Lan (1996): “Socialist Realism” versus “Revolutionary Realism plus Revolutionary Romanticism”. In: Hilary Chung (Hg.): In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany, and China. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, S. 88–105.

Yang Qing 杨青 (2017): @LOFT | 园区录：入驻南中国当代艺术舞台——蜂巢当代艺术中心 [(OCT-)Loft, Parkgespräch: Einbindung in die zeitgenössische Kunstszene Südchinas: Hive Center for Contemporary Art (Shenzhen)]. In: Sohu 搜狐: OCT-Loft Shenzhen 深圳华侨城创意文化园, 22.9.2017, URL: https://www.sohu.com/a/193985160_695210, Stand: 1.10.2022.

Yang Xinxin 杨欣欣 (2015): 万林艺术博物馆正式开馆（组图） [Wanlin Art Museum offiziell eröffnet; Gruppenfoto]. In: Wuhan University News Center 武汉大学新闻网, 11.5.2015, URL: http://news.whu.edu.cn/info/1002/43372.htm, Stand: 1.10.2022.

Yang Yifeng 杨易锋 und Zhang Yixuan 张意轩 (2007): 神秘的798到底什么样 [Wie sieht das mysteriöse 798 wirklich aus?]. In: People’s Daily Overseas Edition 人民日报海外版, 10.4.2007, URL: https://bj.sina.com.cn/t/2007-04-10/1048133496.shtml, Stand: 1.10.2022.

Yao, Yusheng (2004): The Elite Class Background of Wang Shuo and His Hooligan Characters. In: Modern China (30/4), S. 431–469.

Ye Ying 叶滢 (2010): 窑变 798 [Brennofen (= Umwandlung von) 798]. Beijing: New Star 新星.

Yin Jinan 尹吉男 (2010): New Generation and Close Up Artists (1992) [Original: 新生代与近距离. In: Jiangsu Pictorial 江苏画刊, 1, S. 1–2]. Übersetzung: Lee Ambrozy. In: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 155–157.

Yin, Yimei, Zhigao Liu, Michael Dunford und Weidong Liu (2015): The 798 Art District:

Multi-Scalar Drivers of Land Use Succession and Industrial Restructuring in Beijing. In: Habitat International (46), S. 147–155.

Yin Shuangxi 殷雙喜 (1995): The Open Door (1976–1989) 開放之門（1976—1989）. In: Manfred Schoeni (Hg.): History of Chinese Oil Painting: From Realism to Post-Modernism 中國油畫——從現實主義到後現代主義. Hongkong: Schoeni Art Gallery, S. 31–36/208–210.

Yishu jie 艺术界 (Hg.) (1999): 云峰画苑——中国书画精品北京展示中心 [Wan Fung Art Gallery: Ausstellungen chinesischer Kalligrafie und Malerei in Beijing]. In: *Yishu jie* 艺术界, hier nach URL: http://mall.cnki.net/magazine/Article/YISJ199901034.htm, Stand: 21.1.2020.

Yu Yu 余宇 (Hg.) (2016): 余友涵画集 [Werksammlung von Yu Youhan]. Drei Bände. Shanghai: Shanghai People's Fine Art 上海人民美术.

Yu, Yutong (2020): 博而励画廊更名 SPURS Gallery：老牌画廊开启新征程 [Boers-Li Gallery wird zu SPURS Gallery: Eine neue Reise für eine alte Galerie]. In: artnet News China | artnet 新闻, 20.3.2020, URL: https://www.artnetnews.cn/art-world/boerlihualanggengmingspursgallerylaopaihualangkaiqixinzhengcheng-122781, Stand: 1.10.2022.

Zembylas, Tasos und Peter Tschmuck (Hgg.) (2006): Kulturbetriebsforschung: Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre. Wiesbaden: Springer VS.

Zhang, Amy Y. (2019): Placing Arts Districts within Markets: A Case Study of 798 Arts District in Beijing. In: International Journal of Urban and Regional Research (43/6), S. 1028–1045.

Zhang, Baohui (2010): Chinese Foreign Policy in Transition: Trends and Implications. In: Journal of Current Chinese Affairs (39/2), S. 39–68.

Zhang Guisen 张桂森 (2017): 当代唐人艺术中心第二空间首展携手王玉平站 "景山前街" [Die Eröffnungsausstellung von Tang Contemporary Art Center Space 2 mit Wang Yuping: „Jingshan Hill St."]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 17.3.2017, URL: https://news.artron.net/20170317/n916653_1.html, Stand: 5.4.2021.

Zhang Shuo 张硕 und Li Jing 李静 (2008): 蒋伟：希望可以更加职业化 [Jiang Wei: Ich hoffe auf mehr Professionalität]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 18.12.2008, URL: https://news.artron.net/20081218/n65729.html, Stand: 1.10.2022.

Zhang Xiaoming (2006): From Institution to Industry: Reform in Cultural Institutions in China. In: International Journal of Cultural Studies (9/3), S. 297–306.

Zhang Yue (2014): Governing Art Districts: State Control and Cultural Production in Contemporary China. In: The China Quarterly (219), S. 827–848.

Zhao Guangyun 赵光云 (策划 [Entwurf]) und Li Zhuangxing 李庄星 (责任编辑 [Hg.]) o. J. [ab 2010]: 闯拓者 [Pioniere]. o. A. [Beijing]: o. A. [Beijing Sevenstar Science & Technology Co., Ltd. 北京七星华电科技集团有限公司].

Zhao Yang 赵阳 (2018): 油画《三湾改编》[Das Ölgemälde „Sanwan Reorganisation"]. In: China Military 中国军网, 26.9.2018, URL: http://photo.chinamil.com.cn/2018yhldhsjy/2018-09/26/content_9299587.htm, Stand: 1.10.2022.

Zheng Xiaofen 郑晓芬 (2012): 贾伟：赢得客户信任需要太多时间和努力 [Jia Wei: Es kostet zu viel Zeit und Mühe, das Vertrauen der Kunden zu gewinnen]. In: Artron.net 雅昌艺术网, 7.7.2012, URL: https://news.artron.net/20120707/n246295.html, Stand: 1.10.2022.

Zheng Ye 郑烨 (2020 [2016]): Heterotopie 798? Studie zur Beijinger Kunstzone 798 im Zusammenhang der Urbanisierung, der Kulturellen Kreativindustrie und der Gegenwartskunst in China (2000–2010). Dissertation. Belrin: Freie Universität Berlin, URL: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/27327/Heterotopie_798.pdf?sequence=14&isAllowed=y, Stand: 1.10.2022.

Zhou Mengping 周梦平 (2013): 陈东升：“激励与追溯”泰康空间如何走过十年 [Chen Dongsheng: „Ansporn und Rückblick“, wie Taikang Space zehn Jahre vorangeschritten ist]. In: Hi Art | Hi 艺术, 24.9.2013, hier nach URL: https://news.artron.net/20130924/n512752_3.html, Stand: 15.12.2021.

Zhou Wenhan 周文翰 (2017): 收藏史回顾：文物商店和统购统销体制的建立 [Rückblick auf die Geschichte von (Kunst-)Sammlungen: Die Gründung von Antiquitätenläden und das System des staatlichen Monopols für Verkauf und Vermarktung]. In: people.cn 人民网, 17.5.2017, URL: http://art.people.com.cn/n1/2017/0517/c226026-29280877.html, Stand: 1.10.2022.

Zhou Yang 周扬 (1958): 新民歌开拓了诗歌的新道路 [Neue Volkslieder eröffnen der Poesie einen neuen Weg]. In: *Hongqi* 红旗 (6/1), hier nach URL: https://www.docin.com/p-484420392.html, Stand: 1.10.2022.

—— (1991): 周扬文集 [Gesammelte Werke von Zhou Yang]. Beijing: People’s Literature 人民文学.

Zhou Yang 周扬 et al. (1958): 文艺战线上的一场大辩论 [Große Debatte an der Kulturfront]. Beijing: The Writers 作家, hier nach URL: https://ishare.iask.sina.com.cn/f/11323294.html, Stand: 1.10.2022.

Zhoudao Shanghai 周到上海 (2021): UCCA 尤伦斯当代艺术中心开到上海，年内将举办 4 场大展 [Eröffnung des Ullens Center for Contemporary Art, UCCA, in Shanghai, mit vier großen Ausstellungen im Jahr]. In: *Zhoudao Shanghai* 周到上海, 4.2.2021, URL: http://www.shxwcb.com/602228.html, Stand: 1.10.2022.

Zhu, Ping und Hui Faye Xiao (Hgg.) (2021): Feminisms with Chinese Characteristics. Syracuse: Syracuse University.

Zhu Qingsheng 朱青生 (o. J.): Kunstgeschichte in China: Über den chinesischen Kunstbegriff 艺术史在中国——论中国的艺术概念. Gekürzte Version von Zhu Qingshengs Aufsatz „艺术史在中国 (Kunstgeschichte in China)“. In: Goethe-Institut China, Magazin, Juli 2013, URL: https://www.goethe.de/ins/cn/de/kul/mag/20628392.html, Stand: 12.11.2019.

Zhu Xiaoli 朱晓莉 (2015): 陈逸飞油画创作中的多元化题材分析 [Eine Analyse zur Vielfalt der Themen in der Ölmalerei von Chen Yifei]. In: Great Stage 大舞台 (6), S. 11–12, hier nach URL: https://www.ixueshu.com/download/9e34d7aacc0ae6f1f2b3cd3404cb77b4318947a18e7f9386.html, hinter Paywall Stand: 1.10.2022.

Zhu Yan 朱岩 (2004): 798: A Photographic Journal by Zhu Yan | 798：朱岩的照片纪录. O. A. [Hongkong]: Timezone 8.

Zhu Ye (2010): Beijing Theorists’ Reaction to the Art of Robert Rauschenberg (1985) [Original: 北京部分理论家对劳生柏作品的反应. In: Fine Arts in China 中国美术报, 22, 21.12.1985, S. 2]. Übersetzung: Jiayun Zhang. In: Wu Hung und Peggy Wang (Hgg.): Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, S. 42–45.

Zhu Zhirong 朱志荣 (2020): Philosophie der chinesischen Kunst [Original: 中国艺术哲

学. 2012, 1997]. Übersetzung: Eva Lüdi Kong. Berlin: LIT.

Zhu Zhu 朱朱 (2013): 灰色的狂欢节：2000年以来的中国当代艺术 [Grauer Karneval: Chinesische Gegenwartskunst nach 2000]. Guilin: Guangxi Normal Universität 广西师范大学.

Zhuang Jiayun 庄稼昀 (2009): Not Yet Farewell: Postsocialist Performance and Visual Art in Urban China. Dissertation. Los Angeles: University of California, hier nach URL: https://www.bnasie.eu/BN/Dissertations?ID=57, Stand: 1.10.2022.

Zielke, Philipp und Michael Waibel (2014): Comparative Urban Governance of Developing Creative Spaces in China. In: Habitat International (41), S. 99–107.

Zimmermann, Anja (2019 [2011]): Realismus. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. Zweite, erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: J.B. Metzler, S. 370–373.

Zitko, Hans (2012): Kunstwelt: Mediale und systematische Konstellationen. Hamburg: Phil Fine Arts.

Zou Yuejin 邹跃进 (2002): 新中国美术史：1949—2000 (A History of Chinese Fine Arts: 1949–2000). Changsha: *Hunan meishu* 湖南美术.

Zusammenfassung

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist das Kunstviertel 798 in Beijing, das als Experimentierfeld von Gegenwartskunst in China aus der Perspektive des Ortes und seiner Akteur·innen betrachtet wird. Aufgrund der eher stichprobenhaft vorhandenen Forschungsliteratur ist es notwendig, zunächst den Ort und seine Akteur·innen selbst vorzustellen. Dafür bildet die Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Ortes von der einst staatlichen Industrieanlage zum heutigen Kunstviertel 798 unter der Verwaltung der Sevenstar Group die Grundlage. Im Zuge dessen werden anschließend die im Kunstviertel zwischen 2002 und 2020 ansässigen Galerien behandelt. Mit einer umfangreichen Datenanalyse kann die Bedeutung des Ortes für die Kunstszene in China belegt werden. Zum einen wird offenbar, dass knapp drei Viertel der Gesamtzahl an Ausstellungen in ganz Beijing zwischen 2002 und 2020 im Kunstviertel 798 und in seiner unmittelbaren Umgebung stattfanden. Sowohl für Produzent·innen als auch für Besucher·innen war und ist ein Hauptort für die Kunst bei den Dimensionen der Stadt sehr komfortabel. Zum anderen werden etwa die verschiedenen kommerziellen Hochphasen sichtbar. Fünfundzwanzig der insgesamt vierhundert Galerien sind für Einzelbetrachtungen ausgewählt und vorgestellt.

Die Künstler·innen, die den Ort seit 1995 geschaffen und 2006 mithilfe staatlicher Intervention gerettet hatten, zogen im Laufe der Zeit aus, viele von ihnen blieben dem Viertel mit seinen vielfältigen Möglichkeiten als Ausstellungsraum aber treu. Die Sevenstar Group, die als Verwaltung anfangs nur die Vermietung im Blick hatte und das Areal 2005 gewinnbringend veräußern wollte, vollzog in Verheißung auf die Marktkraft von Kunst und Kultur vermehrt ab 2015 einen erstaunlichen Wandel hin zur Kulturproduzentin. War die Unternehmensgruppe bereits zuvor die entscheidende Akteurin im Viertel, sah sie nun das Potential der Kunst. Entsprechend werden daraufhin zwei Fallbeispiele detailliert präsentiert: eine Kunstzeitschrift aus den Jahren 2012 bis 2018 und eine Ausstellung von 2019.

Eine weitere Grundlage dieser Arbeit, die für die ausgewählten Fallbeispiele als Hintergrund dient, bildet die Einführung in die Gegenwartskunst in China im historischen Kontext. Dieser Überblick steht der gesamten Arbeit voran und kann auch separat konsultiert werden. Er ist unterteilt in Kunstgeschichte, Kunstmarkt und Kunstpolitik sowie die sogenannte „Rote Kunst“. Die größte Herausforderung der vorliegenden Arbeit bildet die Quellenlage, die, abgesehen vom Einführungsteil, zu einer Mehrzahl aus ephemerer Literatur besteht, aus zahlreichen Onlinematerialien sowie aus Publikationen, die zeitlich und lokal begrenzter Verteilung unterlagen. Entsprechend sind

die Quellen genau beschrieben und durchleuchtet und teilweise im Anhang wiedergegeben.

Für die Kunstzeitschrift *Yishu hui* beschäftigte die Sevenstar Group die Redaktion, und der Sammlungsausstellung von Taikang stellte sie das Gebäude. Bei beiden kann die Bedeutung der Sevenstar Group kaum überschätzt werden, denn beiden gewährte sie freien Gestaltungsspielraum. Hier wird deutlich, wie weit die in China stets gegenwärtigen, immer auch restriktiv auslegbaren Rahmenbedingungen gedehnt werden können, wenn der oder die Akteur·in dies zulässt. In beiden Fällen werden anhand der Materialien zunächst ausführlich jeweils die organisatorische Ausgangslage beschrieben und das Ansinnen bei *Yishu hui* mit einer Daten- und bei Taikang mit einer Textanalyse vorgestellt. Daraufhin werden bei beiden Bildbetrachtungen vorgenommen, bei *Yishu hui* handelt es sich um ein Fokusthema und bei Taikang um eine von neun Sektionen der Ausstellung sowie weitere ausgewählte Arbeiten. Der Ansatz von *Yishu hui* erscheint zunächst recht oberflächlich, geht dann aber durch die Wahl der besprochenen Ausstellungen, vor allem aber durch die Aussagen der interviewten Künstler·innen in die Tiefe und behandelt Themen wie Tyrannei und Landflucht. Die Ausstellung von Taikang wird in der kuratorischen Stellungnahme als Darstellung der „Roten Kunst“ in der Gegenwartskunst beschrieben. Mit zunehmender Auseinandersetzung wird deutlich, wie politisch der historische Kontext für die zeitgenössische Kunstpolitik gemeint ist. Der Bogen wird von Mao Zedongs „Reden in Yan’an“ von 1942 zu Xi Jinpings „Rede“ über Kunst von 2014 gespannt, in denen beide die Kunst in den Dienst der Politik stellen. Bildlich ist dies widerlegt, die Ausstellungswerke bieten ein offenes Bild der Gegenwartskunst, frei in ihrem Ausdruck und international in ihrem Auftritt. Die Begleitmaterialien zeichnen jedoch ein anderes Bild und könnten, zumindest nach der hier vorgenommenen Lesart, eine Warnung für die Kunst der Gegenwart vor zu großer politischer Einflussnahme beinhalten.

Abstract

The starting point of this study is the art district 798 Art Zone in Beijing, which is observed as a field of experimentation of contemporary art in China from the perspective of the place and its actors. Due to the rather incidental research literature available, it is necessary to first introduce the place and its actors themselves. Therefore, the account of the history of the site's development from a former state-owned industrial plant to today's 798 Art Zone under the administration of the Sevenstar Group establishes the groundwork. This is followed by an outline of the galleries located in the art district between 2002 and 2020. With an extensive data analysis, the importance of the location for the art scene in China can be documented. On the one hand, it becomes evident that almost three quarters of the total number of exhibitions in the whole of Beijing between 2002 and 2020 took place in 798 Art Zone and its immediate surroundings. For both creators and visitors, a main location for art was and is very convenient given the dimensions of the city. On the other hand, several commercial peaks become visible. Twenty-five of the total of four hundred galleries are subsequently selected and presented for individual observation.

The artists who had created the place since 1995 and saved it in 2006 with the help of state intervention moved out over time, but many of them remained allegiant to the district with its diverse possibilities as an exhibition space. The Sevenstar Group, which as an administration initially only had renting in mind and wanted to sell the area for a profit in 2005, with the prospect of the market power of art and culture made an astonishing transformation into a cultural producer especially from 2015 onwards. While the group had already been the decisive player in the neighbourhood, it now saw the potential of art. Respectively, two case studies are then presented in detail: an art magazine from the years 2012 to 2018 and an exhibition from 2019.

Another basis for this study, which serves as a background for the selected case studies, is the introduction to contemporary art in China in its historical context. This overview precedes the entire work and can also be consulted separately. It is divided into art history, art market and art politics as well as into the so-called "Red Art". The greatest challenge of the present work is the situation of its sources, which, apart from the introductory section, consist to a majority of ephemeral literature, of numerous online materials as well as of publications that were subject to temporally and locally limited distribution. Accordingly, the sources are described and examined explicitly, and some are reproduced in the appendix.

For the art magazine *Yishu hui*, the Sevenstar Group employed the editorial staff, and for the exhibition of the Taikang Collection, it provided the building. In both cases,

the importance of the Sevenstar Group can hardly be overestimated, for in both it granted free scope of action. Here it becomes clear how far the surrounding conditions, which are always present in China and can always be interpreted restrictively, may be stretched if the actors involved allow it to. In both cases, the materials are first used to describe the initial organisational situation and then to introduce the aspirations presented. In the case of *Yishu hui* this is done with a data analysis and in the case of Taikang with a text analysis. This is for both followed by an examination of art works, for *Yishu hui* taking a magazine feature and for Taikang one of nine sections of the exhibition and other selected works. The approach of *Yishu hui* seems rather superficial at first, but then, becoming noticeable through the choice of exhibitions discussed, and above all through the statements of the artists interviewed, it goes into depth and deals with themes such as tyranny and migration from rural areas. Taikang's exhibition is described in the curatorial statement as a representation of "red art" within contemporary art. With progressing examination, it becomes clear how political the historical context is meant to be for contemporary art politics. The link is drawn from Mao Zedong's "Talks at Yan'an" of 1942 to Xi Jinping's "Talk" on art of 2014, in which both place art in the service of politics. Visually, this is proven otherwise, for the exhibition works offer an open view of contemporary art, free in its expression and international in its appearance. The accompanying materials, however, draw a different picture and could, at least according to the reading made here, contain a warning for contemporary art against too much political influence.

Eidesstattliche Erklärung

An Eides statt versichere ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbst verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Diese Arbeit wurde vorher in keinem anderen Prüfungsverfahren eingereicht.

Hamburg, den 1.11.2022

望京路 Wangjing lu
京密路 Jingmi lu
机场高速 Airport Expressway
酒仙桥 Jiuxian qiao
酒仙桥北路 Jiuxian qiao beilu
北京望京798和颐酒店 Yitel Beijing 798
北京明德医院 Beijing Mingde Hospital
北京民生现代美术馆 Beijing Minsheng Art Museum
北1门 North Gate 1
北2门
北3门
北4门 North Gate 4
798Cube艺术中心 798 Cube Art Center (scheduled: 2022)
大山子北里 Dashanzi North
酒仙公寓 Jiu Xian Condominium
宏源公寓 Hongyuan Apartments
中国电子科技集团公司第十一研究所 华北光电技术研究所 CETC (China Electronic Technology Group Corporation) [North China Photoelectricity Technological Research Institute]
4号门 Gate 4
电子城·国际电子总部 BEZ (Beijing Electronic Zone) Electronic HQ
大山子西里 Dashanzi West
电子城开发区 BEZ (Beijing Electronic Zone) Development Zone
蓝涛中心 Lantao Center
南门 South Gate
电子城开发区 BEZ (Beijing Electronic Zone) Development Zone
房屋 Housing
万红西路 Wanhong xilu
芳园西路 Fangyuan xilu
蓝色大罐 Blue Tank
绿色大罐 Green Tank
奥迪一汽大众 Audi/ VW
在建／拆 [?] under construction/ demolition [?]
艺术家工作室 artist studios
电子城·IT产业园 BEZ (Beijing Electronic Zone) IT Park
电子城·IT产业园 BEZ (Beijing Electronic Zone) IT Park
Legend for 798 Art Zone in 2017
Gallery, institution, museum etc.
25 galleries in "Galerien: Register" (Kapitel III)
Shop, restaurant etc.
Administration
Gate
Bus
Closed gateway
Subway
Traffic light
Cross-walk
Source: Map grid based on Google Maps, 1.9.2018.
Status of galleries (mostly): Oct.–Nov. 2017,
partly updated in August 2022. © Stefanie Thiedig.