



Offizielles „one-ear“-Mao-Porträt der 1960er-/1970er-Jahre von Wang Guodong für den Platz des Himmlischen Friedens (Tiananmen-Platz) in Peking (Sammlung Gerhard Paul)

Das Mao-Porträt Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone

Gerhard Paul

Für den China-Korrespondenten der „New York Times“ gibt es nur wenige Bilder des 20. Jahrhunderts, die so bekannt sind wie das offizielle Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz – dem Platz des Himmlischen Friedens – in Peking. Es sei Chinas erster und einziger globaler Markenartikel, „a kind of George Washington, James Dean and Che Guevara wrapped in one. [...] If Mao's Little Red Book was the national bible, Mao's official portrait was the national stamp.“¹ Für Wu Hung, Kunsthistoriker an der Universität Chicago, ist das Bild das bedeutendste Gemälde in China überhaupt.² Francesca Dal Lago, kanadische Kunsthistorikerin, zählt das Mao-Porträt sogar zu den am meisten reproduzierten Bildern der Geschichte. Allein während der Kulturrevolution sei es in einer Auflage von 2,2 Mrd. Exemplaren vervielfältigt worden.³ Für Gerd Koenen schließlich war das Mao-Bild die „Mona Lisa der Weltrevolution“.⁴

Zweifellos zählt das Bild Mao Zedongs (1893–1976),⁵ des Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) und langjährigen Staatsoberhauptes der Volksrepublik, zu den Superikonen des 20. Jahrhunderts. Über Jahrzehnte wurde es in unterschiedlichen Kulturen (um)genutzt, zitiert und mit variablen Funktionen versehen. Es fungierte als Integrationssymbol und Heiligenbild, als Kunstobjekt und Markenzeichen. Es war gleichermaßen Objekt individueller und kollektiver Verehrung wie politischen Protests. Seit einigen Jahren ist es nun in einen eher unpolitischen Alltagskult eingegangen. Der vorliegende Artikel zeichnet diese Wandlungsprozesse genauer nach – als Fallstudie zum Ver-

¹ David Barboza, Chameleon Mao, the Face of Tiananmen Square, in: *New York Times*, 28.5.2006. Für kritische Anmerkungen und Hinweise bedanke ich mich bei Prof. Dr. Barbara Mittler (Universität Heidelberg) sowie den Teilnehmern eines Vortrags, den ich am 26.11.2008 auf Einladung des Sinologischen Instituts der Universität Heidelberg gehalten habe.

² Wu Hung, *Remaking Beijing. Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, London 2005, S. 68ff.

³ Francesca Dal Lago, Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art, in: *The Art Journal* 58 (1999) H. 2, S. 46-59.

⁴ Gerd Koenen in einem Interview mit Laura Diehl, in: Sebastian Gehrig/Barbara Mittler/Felix Wemheuer (Hg.), *Kulturrevolution als Vorbild? Maoismen im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt a.M. 2008, S. 27-37, hier S. 35.

⁵ Ausführlich zur historischen Person: Jung Chang/Jon Halliday, *Mao. Das Leben eines Mannes. Das Schicksal eines Volkes*, München 2005. Auf dem Cover der deutschen Ausgabe wird bewusst mit dem Mao-Porträt gespielt; die Bedeutung des Bildes wird von den Autoren aber nicht thematisiert.

hältnis von Macht und Gegenmacht, Politik und Kunst, Herrschaft und Alltag.⁶ Wissenschaftlich interessant ist die Geschichte des Mao-Porträts auch insofern, als sich an ihr exemplarisch Muster eines transnationalen „cultural flow“ studieren lassen, in dem sich gleich mehrfach „westliche“ und „östliche“ Traditionen mischen.⁷

1. Das Herrscherbild und seine Wandlungen

Der Kult um Mao Zedong war nicht in erster Linie ein visuelles Konstrukt. Doch hatten Bilder einen wesentlichen Anteil „in his elevation to a unique position on high“.⁸ Zu beachten ist dabei, dass das offizielle Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz kein Foto, sondern ein Gemälde ist. Wie andere Gattungen wird das Porträtmalerei nach einem System von Konventionen komponiert, das sich im Laufe der Zeit nur langsam ändert. Der Zweck des Porträts ist es, den Dargestellten in einer bestimmten, meist vorteilhaften Art erscheinen zu lassen und seine Abbildung mit einer bestimmten Funktion zu verknüpfen. Ein Porträt ist keine gemalte Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern eher eine „soziale Illusion“, mit der ein bestimmtes Image und oder eine Idee transportiert werden soll.⁹

Die visuelle Seite des Mao-Kults war ein „second hand“-Modell, das explizit dem Vorbild des Sozialistischen Realismus nachgebildet war und ab 1952 ein Stalin-Porträt adaptierte, das Mao bei Stalins Geburtstag 1950 in Moskau gesehen hatte.¹⁰ Anders als einige spätere Poster lässt das offizielle Mao-Porträt künstlerisch keine originären chinesischen Traditionen etwa der Tusche- oder Bauernmalerei und der Porträtmalerei erkennen;¹¹ vielmehr ist es der westlich-

⁶ Der Aufsatz ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung von: Gerhard Paul, Mao. Das Porträt als Reliquie und Pop-Ikone, in: ders. (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas Bd. II: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 322-329.

⁷ Ansätze zur Untersuchung des „cultural flow“, insbesondere in der Kunst, liefert Lydia Haustein, *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, Göttingen 2008; speziell zum „cultural flow“ zwischen China und der übrigen Welt unter historischem Aspekt siehe Fuwei Shen, *Cultural Flow between China and Outside World throughout History*, Beijing 1996.

⁸ Vicki Goldberg, *The Power of Photography. How Photographs changed our Lives*, New York 1991, S. 152.

⁹ Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, S. 31.

¹⁰ Igor Golomstock, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London 1990, S. 122. Hierbei handelte es sich um das leicht bearbeitete Stalin-Porträt von Aleksandr Ivanovich Laktionov, Öl auf Leinwand, 79,5 cm x 59,5 cm, Moskau 1949.

¹¹ Zur chinesischen Malerei siehe den Überblick von Yang Xin, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven 1997; Wu Hung/Katherine R. Tsiang, *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge 2005; grundlegend zur chinesischen Malerei nach 1949 Julia Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*, Berkeley 1994.

abendländischen bzw. der sowjetischen Malerei verpflichtet, wie sie seit 1949/50 an den Kunstakademien in China gelehrt wurde, deren Lehrer vielfach in der Sowjetunion studiert hatten.¹²

Nach Peter Burke sind Herrscherporträts als „öffentliche Repräsentationen eines idealisierten Selbst“ anzusehen.¹³ Auch die Diktaturen des 20. Jahrhunderts haben sich immer wieder des klassischen Typus des Herrscherporträts bedient. Während Mussolini, Hitler und Stalin allerdings in verschiedenen weltlichen Rollen und Posen in Szene gesetzt wurden – als engagierte Redner, als einfache Soldaten, als militärische Führer, als Kinderfreunde usf. –,¹⁴ dominierte in der Volksrepublik China eine immer gleiche, ikonenhaft starre Darstellung das offizielle Staatsporträt. Mao erschien so nicht primär als der Agitator (wie vor ihm Lenin) oder als Anführer einer Massenbewegung (wie Hitler), sondern als der alterslose väterliche Führer. Mit dem Verzicht auf jedwede Herrschaftsinsignien betont das Mao-Porträt die übernatürlichen, gleichsam göttlichen Fähigkeiten des „Großen Vorsitzenden“, dessen Wille und Kraft im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Es visualisiert damit am ehesten den von Max Weber als charismatische Herrschaft bezeichneten Typus.

Das Mao-Porträt folgt der Tradition des byzantinischen Bildprogramms, in dem der Kaiser als Abbild Gottes erschien und in einen Zusammenhang mit der himmlischen Hierarchie gebracht war.¹⁵ Nicht in erster Linie die historische Person selbst, sondern die Art ihrer Darstellung und der Ort der Präsentation stifteten spezifische Kommunikationsbeziehungen zwischen Bild und Rezipienten. In ihrer Haltung zum Bild und im Umgang mit Staat und Partei sollten die Untertanen ihre Loyalität bezeugen. Die maoistische Theorie – darin durchaus buddhistischen Traditionen ähnlich – nahm zudem an, dass die regelmäßige Begegnung mit einer vorbildhaften Persönlichkeit Menschen dazu bringen könne, sich im Sinne der gezeigten Person zu verhalten und so die Gesellschaft zu verändern.¹⁶

Bereits in den 1930er-Jahren hatten sich Anfänge eines Mao-Kults gezeigt.¹⁷ Ein erstes Bild Maos als Holzschnitt erschien 1937 in der Zeitschrift der KPCh „Jiefang“ (Befreiung). Es beruhte auf einem Foto von Edgar Snow aus dem

¹² Barbara Mittler, Alltag als Fest. Mao als Ikone der chinesischen Kulturrevolution (1966–1976), in: *Minima sinica* 18 (2006) H. 2, S. 25–47, hier S. 35.

¹³ Burke, *Augenzeugenschaft* (Anm. 9), S. 78.

¹⁴ Siehe Martin Loiperdinger/Rudolf Herz/Ulrich Pohlmann (Hg.), *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München 1995.

¹⁵ Ausführlich Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

¹⁶ Stefan R. Landsberger, The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond, in: Woei Lien Chong (Hg.), *China's Great Proletarian Revolution. Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, Lanham 2002, S. 139–184, hier S. 147.

¹⁷ Daniel Leese, Performative Politics and Petrified Image. The Mao Cult during China's Cultural Revolution, Ph.D. thesis, International University Bremen 2006, S. 12ff.

Jahr 1936 und stellte dieses spiegelverkehrt dar. Das Porträt zeigt im Hintergrund die aufgehende Sonne sowie marschierende, schwer bewaffnete Kämpfer und wehende Fahnen.¹⁸ Noch vor der offiziellen Staatsgründung erschienen erste Mao-Porträts auch in der westlichen Presse, so bereits am 7. Februar 1949 auf dem Cover des „Time Magazine“.¹⁹

Recherchen in den Datenbanken der großen Bildagenturen sowie in der einschlägigen Literatur lassen mindestens acht Versionen des staatsoffiziellen Porträts auf dem Tiananmen-Platz erkennen.²⁰ Die ersten vier, wenig bekannten Versionen der Jahre 1949 bis 1951 sind noch Ausdruck der Experimentierphase eines diktatorischen Bildmanagements.²¹ Ein erstes Porträt stand im Frühjahr 1949 auf dem Balkon über dem Tor des Himmlischen Friedens; es wurde im Mai 1950 massenhaft auf einem FDJ-Treffen in Ost-Berlin getragen.²² Das Bild basierte auf einer Fotografie Maos aus dem Jahr 1948, die auch chinesische Propaganda-Gruppen auf ihren Trucks mitführten.

Das erste offizielle Porträt, das man während der Proklamation der Volksrepublik China am 1. Oktober 1949 den Massen präsentierte und das nun *unter* dem Balkon angebracht war, stammt von Zhou Lingzhao.²³ Die Vorlage war eine Fotografie, auf der Mao eine achteckige Kappe und eine grobe, dunkle Uniformjacke aus Baumwolle mit Stehkragen trug. Die unmittelbare Funktion des Großbildes war es zunächst, den Menschen auf dem riesigen Tiananmen-Platz das Bild ihres Staatsgründers zu zeigen, der auf der Tribüne vor dem Kaiserpalast nur als winziger Punkt zu vermuten war. Mao hat den Kopf leicht nach rechts gewendet; über die Betrachter auf dem Platz hinweg schaut er teilnahmslos in die Ferne.²⁴ Das Bild diente 1949 auch als Propagandaplakat sowie als Motiv einer Briefmarke der Volksrepublik.

Bereits zum 1. Mai 1950 ersetzte man dieses Porträt durch ein Gemälde von Xin Mang, Lehrer an der Kunstakademie von Yan'an, das Mao nun ohne Kappe und zivil gekleidet zeigte. Wie auf dem Bild von Zhou war der „Große Vorsitzende“ auch hier aus der Untersicht dargestellt, den Kopf jetzt leicht nach links gewendet und den Blick gegen den Himmel gerichtet – ebenfalls ohne

¹⁸ Abgebildet ebd., S. 13.

¹⁹ <<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19490207,00.html>>.

²⁰ Die folgende Passage basiert auf der Auswertung von etwa 3.000 Mao-Porträtbildern, wie sie von den Bildagenturen Corbis, Reuters, Magnum, ullstein bild, akp-images usf. offeriert werden, sowie den Abbildungen bei Wu Hung, *Remaking Beijing* (Anm. 2).

²¹ Generell jetzt Hongyu Liu, *Sozialistische Bildpropaganda in China zwischen 1949 und 1979. Eine Bildgeschichte Rotchinas von Mao Zedong*, Saarbrücken 2008.

²² Abbildung in Dieter Vorsteher (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*, Berlin 1996, S. 113.

²³ Chen Qide, *Town under Mao's watchful gaze*, in: *Shanghai Star*, 27.5.2004; siehe die Abbildung (oben links) unter URL:

<http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html>.

²⁴ Wu Hung, *Remaking Beijing* (Anm. 2), S. 73ff.

Blickkontakt zu den Betrachtern auf dem Platz.²⁵ Zum ersten Jahrestag der Staatsgründung am 1. Oktober 1950 wurde dieses Bild, das – wie die Kritik befand – die Massen negiere, durch ein anderes Porträt aus der Werkstatt Xin Mang abgelöst, auf dem Mao den Kopf nun wieder leicht nach rechts gedreht hatte, aber weiterhin den Blickkontakt zu den Massen mied.²⁶ Im Vorfeld der Feierlichkeiten war das neue Bild Maos ganzseitig in den Zeitungen publiziert worden; alle anderen Bilder des Vorsitzenden galten nun als überholt und sollten nicht mehr gezeigt werden.²⁷



Das (zweite) Mao-Porträt von Xin Mang, Herbst 1950
(Sammlung Gerhard Paul)



Das (zweite) Mao-Porträt von Xin Mang auf dem Tiananmen-Platz, 1951
(<http://www.sinobanknote.com/image/tiananmen1951.jpg>)

²⁵ Ebd., S. 76; siehe dort auch die entsprechende Abbildung.

²⁶ Ebd.

²⁷ Leese, *Performative Politics* (Anm. 17), S. 49.

Dasjenige Porträt, das mit kleinen Änderungen bis heute dem offiziellen Mao-Bild zugrunde liegt, stammt aus dem Jahr 1952.²⁸ Es wurde von dem an einer Pekinger Kunstakademie lehrenden Zhang Zhenshi geschaffen, der einen von der Regierung ausgelobten Wettbewerb für sich entschieden hatte. Sein ebenfalls nach einem Foto gestaltetes Porträt diente in den 1950er-Jahren als Vorlage des offiziellen Mao-Bildes auf dem Tiananmen-Platz. Im Unterschied zu dem vergleichsweise realitätsnahen, weil Falten und Unebenheiten auf dem Gesicht Maos zeigenden Siegerporträt von Zhang war das Tiananmen-Bild indes deutlich idealisiert. Das neue Porträt begründete eine Reihe von Konventionen, an denen sich alle späteren Porträts orientierten: Wie bereits auf dem Bild von Xin trägt Mao einen schlichten grauen Anzug vor hellblauem Hintergrund; seine Gesichtszüge wirken jugendlich; erstmals schaut er die Betrachter nun frontal an.

Zhang Zhenshi war bis 1963 als offizieller Porträtmaler der chinesischen Staatsführung in einer eigens eingerichteten Werkstatt am Rande des Tiananmen-Platzes tätig. Seine Aufgabe bestand darin, mit Unterstützung von Gehilfen das aktuelle Porträt je nach Bedarf zu säubern oder zu retuschieren. Zum Teil wurden zu diesem Zweck ältere Leinwände bis zu sechs Mal übermalt. Das seit 1952 den Eingang zur Verbotenen Stadt überragende, 6 m x 4,6 m große und bis zu zwei Tonnen schwere Staatsporträt, das zugleich als Vorlage aller weiteren offiziellen Porträts im öffentlichen Raum diente, avancierte binnen weniger Jahre zu *der* nationalen Ikone des neuen China.

Mindestens vier weitere Porträts lassen sich ausmachen: das „geschönte“, auf der linken Gesichtshälfte leicht verschattete, von Wang Guodong stammende Porträt aus dem Jahr 1964, auf dem Mao nun deutlich älter und väterlicher dargestellt ist und seinen Kopf wie schon auf dem Xin-Porträt von 1950 leicht nach rechts gewendet hat, wodurch nur mehr sein rechtes Ohr zu sehen ist;²⁹ ein ebenfalls von Wang perfektioniertes, am Kragen leicht korrigiertes Porträt von 1966 (s.o., S. 58), das zum wichtigsten Andachtsbild des Mao-Kults avancierte und später von Andy Warhol und anderen Künstlern aufgegriffen wurde; sowie schließlich das seit Ende der 1970er-Jahre bis heute offiziell gültige „two-ear“-Porträt des Wang-Schülers Liu Yang,³⁰ das nach Maos Tod von Ge Xiaoguang – ebenfalls Schüler von Wang – gemalt und verantwortet wird.³¹ Im Unterschied zum Porträt der 1960er- und 1970er-Jahre wirkt der „Große Vorsitzende“ hier deutlich älter. Die Augenhöhlen weisen Schatten auf; sein Gesicht ist breiter und leicht aufgedunsen.

²⁸ Siehe die Abbildung unter URL:

<http://www.famouspictures.org/mag/index.php?title=Image:Mao_Original.jpg>.

²⁹ Abbildung (unten links) unter URL:

<http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html>.

³⁰ Abbildung ebd. (unten rechts).

³¹ Ebd.

In den mehr als 50 Jahren seiner Existenz hat das Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz nur marginale Änderungen erfahren. Die wichtigste Modifikation betraf die veränderte Blickrichtung und die Stellung des Kopfes. Verschiedentlich ist behauptet worden, dass die Wandlung vom „one-ear“- zum „two-ear“-Mao Folge der Kulturrevolution der Jahre 1966 bis 1969 gewesen sei. Das „one-ear“-Bild sei von Angehörigen der Roten Garden als ignorant kritisiert und wieder durch das frontalere, damit stärker Aufmerksamkeit suggerierende „two-ear“-Porträt ersetzt worden. Auf den meisten Fotografien der Roten Garden jedoch ist nach wie vor das Bild des „one-ear“-Mao zu sehen.

Anders als das bekannte Stalin-Bild „Der Morgen unseres Vaterlandes“ von Fjodor Schurpin (1946–1948),³² das den Diktator mit Moderne und Zukunft in Verbindung bringt – symbolisiert durch Traktoren, Hochspannungsmasten und Sonnenaufgang –, verzichtet das offizielle Mao-Porträt auf identifizierbare Hintergründe. Die meisten Hintergründe sind am oberen Bildrand hellblau gestaltet und hellen nach unten weiß auf, wodurch der Porträtierte deutlich hervorgehoben erscheint. Ähnlich den zu Ikonen erstarrten Repräsentationen der Sowjetführer verschmilzt das Mao-Porträt semifotografische Effekte mit der Oberfläche eines Gemäldes. Dadurch – so Francesca Dal Lago – erhalte das Bild eine hybride Qualität; Mao erscheine göttlich und menschlich zugleich.³³ Durch den fehlenden Bildhintergrund, den Verzicht auf zusätzliche Herrschaftssymbole, Insignien und Accessoires als auch durch die nur minimalen Änderungen am Ursprungsbild ist das Porträt den Veränderungen und Einflüssen der Zeit enthoben. Mao erscheint nicht wie andere Herrscher einer besonderen Rolle verpflichtet, sondern einzig als über den Massen schwebender gottähnlicher Führer. Durch die fotorealistische Abbildung sowie durch die Fixierung der Betrachter durch den Porträtierten bleibt Mao zugleich eine diesseitige Person.

Diese menschliche Komponente wird unterstrichen durch die graue, uniformähnliche Jacke, die Mao auf allen Porträts seit 1951 trägt. Zeigten ihn die ersten Porträts noch in einem dunklen Militäranzug mit hoch geschlossenem Stehkragen, bildete ihn Xin erstmals in einem grauen Anzug ab. Dieses später als Mao-Anzug populär gewordene Kleidungsstück bestand aus einem schmalen Rundkragen, zwei symmetrisch aufgenähten Brust- und Seitentaschen sowie fünf Uniformknöpfen, die den Anzug bis zum Kragen verschließen. Anders als Stalin verzichtete Mao auf jedweden Ordensschmuck; vielmehr bestach seine Kleidung durch Schlichtheit, Korrektheit und Symmetrie. Historisch geht das Kleidungsstück auf einen von Sun Yat-sen, den Revolutionsführer und Gründer der chinesischen Republik, in Auftrag gegebenen Anzug zurück, der

³² <http://www.fine-art-images.net/de/showIMG_6023.html>; siehe Mark Bassin, *The Morning of Our Motherland. Fyodor Shurpin's Portrait of Stalin*, in: Valerie A. Kivelson/Joan Neuberger (Hg.), *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*, New Haven 2008, S. 214-217.

³³ Dal Lago, *Personal Mao* (Anm. 3), S. 49.

1923 von der Kuomintang zur Pflichtkleidung der chinesischen Beamten erklärt und seit 1927 auch von Mao getragen wurde.³⁴

2. Der Blick aus dem Bild und der Ort der Präsentation

Neben dem Bild selbst verdienen der Blick des Porträtierten aus dem Bild sowie der Ort der Präsentation besondere Beachtung. Der Blick aus dem Bild wurde von der Werbung und der politischen Propaganda des frühen 20. Jahrhunderts immer wieder bemüht, um Aufmerksamkeit zu erregen – etwa auf den Rekrutierungsplakaten des Ersten Weltkriegs. Für Alfred Neumeyer ist die aus dem Bild blickende Figur eine Pathosformel im Sinne Aby Warburgs. In ihr verkörpere sich das Verlangen der Kunst, Wirklichkeit zu werden, aus der Realität des Kunstwerkes in die Realität des Lebens zu treten.³⁵ Mit dem Blick aus dem Bild finde eine Raumerweiterung statt, öffne sich das Bild dem Betrachter, fange ihn geradezu ein. Der fixierende Blick aus dem Bild ist seit der Antike bezeugt und vor allem in der mittelalterlichen byzantinischen Ikonenmalerei kodifiziert, um eine unmittelbare Beziehung zwischen Heiligen und Gläubigen herzustellen. Zu diesem Zweck sind die Figuren häufig frontal und axial dargestellt.³⁶ Die *figura cuncta videns*, die dem Betrachter mit den Augen folgende Bildfigur, gilt als „besonderer Kunstgriff, um den Betrachter nicht unbeteiligt als außenstehenden Beobachter schauen zu lassen. Er wird vielmehr durch den bildimmanenten Trick gefesselt und in den Handlungsraum des Bildes einbezogen.“³⁷ In diesem Sinne ist das Porträt nicht nur Abbild, sondern zugleich Bildakt, der den Betrachter zur Teilnahme auffordert: „The Icon acts. [...] Who sees it sees himself. [...] Who sees it is seen.“³⁸

Ähnlich wie Jan van Eycks „Mann mit rotem Turban“ von 1433 entfaltet das Mao-Porträt eine autonome Kraft,³⁹ indem es unabhängig von den Standorten und Bewegungen des einzelnen Betrachters auf jeden Blick simultan reagiert und die Betrachter an Maos übernatürlichem Wesen partizipieren lässt. Aller-

³⁴ Tina Mai Chen, Mao Zedong and Sun Yatsen suits, in: Edward L. Davis (Hg.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, London 2005, S. 373f., sowie http://www.powerhousemuseum.com/hsc/evrev/mao_suit.htm.

³⁵ Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

³⁶ Der Blick aus dem Bild findet sich auch in der weltlichen Malerei seit der Renaissance; siehe etwa Andrea Mantegna: Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und Heiligen (1495–1500), Rembrandt: Die Anatomie des Dr. Tulp (1652); später begegnen wir ihm bei Goya, Max Beckmann und Felix Nussbaum. Zeitgenössisch findet er sich u.a. bei Andy Warhol und Gerhard Richter sowie schließlich in den Videokunst-/Mehrkanalprojektionen eines Gary Hill (Viewer, 1996).

³⁷ Frank Kämpfer, Schuß aus dem Bild. Beitrag zur Ikonografie des Trommelrevolvers, in: ders., *Propaganda: Politische Bilder im 20. Jahrhundert. Bildkundliche Essays*, Hamburg 1997, S. 72–87, hier S. 83.

³⁸ Marie-José Mondzain, *Icon, image, économie*, Paris 1996, S. 119; zit. nach Dal Lago, Personal Mao (Anm. 3), S. 48.

dings agieren Porträt und Betrachter nie auf Augenhöhe. Maos Blick überstrahlt den Tiananmen-Platz und von diesem aus die Welt. Dieser Effekt sei sehr bewusst geschaffen worden, wie Ge Xiaoguang später erläutert hat: „This image is very different from any indoor painting in its method of representation and visual effect. [...] It should be equally ideal when viewed from front or sidewalks, and equally powerful when viewed from any spot in Tiananmen Square, whether from the Golden Water Moat, the national flag pole, or from the Monument to the People’s Heroes.“⁴⁰

Seine Wirkung erzielte und erzielt das Mao-Porträt ebenso infolge des Ortes seiner Präsentation. Zur klassischen Ikonographie des Herrschers zählte immer auch ein entsprechendes architektonisches Umfeld. Vor allem symbolische Orte des Sieges wie der Triumphbogen oder die Siegestsäule eigneten sich als Hintergründe, vor denen man sich porträtieren ließ. Das Mao-Porträt macht hiervon keine Ausnahme. Der Ort und seine Architektur statteten das Bild mit einer zusätzlichen Aura aus. Der Ort fungiert gleichsam als metaphorischer Körper, der dem Bild Sinn verleiht. Für Dal Lago ist der Ort des Porträts der wichtigste Faktor der Bildwirkung überhaupt.⁴¹

Seit dem 30. September 1949 hängt das Mao-Porträt an der Nordseite des Tiananmen-Platzes – des weltweit größten befestigten öffentlichen Platzes.⁴² Für die Betrachter befindet es sich optisch vor der Kulisse des mächtigen Kaiserpalastes. Das Bild thront gleichsam über dem Tor des Himmlischen Friedens aus dem 15. Jahrhundert, das bis 1911 für alle normal Sterblichen den Zugang zur Verbotenen Stadt versperrte, und exakt an der Stelle, an der bis zum Ende der Monarchie die kaiserlichen Dekrete der Öffentlichkeit bekannt gemacht worden waren. Topographisch befindet sich das Porträt auf der Zentralachse des Pekinger Stadtplans. Zugleich hängt es unterhalb der Tribüne, von der aus Mao am 1. Oktober 1949 die Volksrepublik China proklamierte und die wiederum von dem offiziellen Staatseblem gekrönt wird – den ährenumkränzten fünf goldenen Sternen und dem ebenfalls goldenen Zeichen des

³⁹ Siehe hierzu Horst Bredekamp, Bild – Akt – Geschichte, in: Clemens Wischermann u.a. (Hg.), *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September 2006 in Konstanz. Berichtsband*, Konstanz 2007, S. 289-309, hier S. 291f.

⁴⁰ Zit. nach Jia Yinting (Hg.), *Tiananmen*, Beijing 1998, S. 92.

⁴¹ Dal Lago, *Personal Mao* (Anm. 3), S. 48.

⁴² Wu Hung, Tiananmen Square: A Political History of Monuments, in: *Representations* 35 (1991), S. 84-117; Lionel M. Jensen, Tiananmen Square, in: Davis, *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* (Anm. 34), S. 596-600; sowie speziell Lothar Ledderose, Die Gedächtnishalle für Mao Zedong. Ein Beispiel von Gedächtnisarchitektur, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 311-339. Neuere Ansichten des Platzes finden sich u.a. unter URL:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Tiananmen_Square_2.jpg>;

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Commuting_to_Work.jpg>

sowie ein 360°-Rundblick <<http://bmusat.com/pics/tiananmen360.html>>.

Kaiserpalastes und des Tores des Himmlischen Friedens. Vor dem Mao-Bild hatten dort bereits die Porträts von Sun Yat-sen sowie kurzzeitig von Chiang Kai-shek gehangen. Für Millionen chinesischer Kommunisten fungiert der Tiananmen-Platz seit 1949 als Ort des Sieges und als symbolisches Zentrum des neuen China. Das Porträt besitzt somit keine dekorative Funktion; es okkupiert vielmehr einen zentralen Ort und kreiert zusammen mit anderen Elementen des Platzes einen symbolischen Raum, der traditionelle mit modernen sozialistischen Elementen verknüpft. Seit 1950 ist das Porträt beidseitig durch Schriftzüge eingefasst („Lang lebe die Volksrepublik China“ und „Lang lebe die Einheit der Völker der Welt“), die Mao zugeordnet werden und dessen Bedeutung als Gründer des modernen China wie als Weltpolitiker betonen.

Die Bedeutung des Ortes als Resonanzkörper ist das Ergebnis einer rigorosen Stadtplanung. Diese löste das Tor seit 1958 aus seinem traditionellen Kontext heraus, ließ andere Tore und Monumente sowie die den Platz begrenzenden Mauern schleifen und neue Monumente wie das „Denkmal der Volkshelden“ errichten. Zusätzliche symbolische Bedeutung hatte der Ort dadurch, dass das Tor seit 1949 mit dem offiziellen Staatseblem gleichsam über eine Krone verfügte. Chinas Kommunisten hatten damit einen völlig neuen Raum für Massenveranstaltungen und Führerverehrung geschaffen.

Bis zur Kulturrevolution wurde das Mao-Porträt nur zwei Mal im Jahr für insgesamt jeweils etwa zehn Tage gezeigt: um den 1. Mai sowie am Nationalfeiertag, dem 1. Oktober. Dies erklärt auch, warum das Mao-Porträt auf den Banknoten der 1950er-Jahre, die das Tor des Himmlischen Friedens zeigen, nicht zu sehen ist. In der bewussten Verknappung der Bildpräsentation spiegelten sich sowohl ältere ostasiatische und westlich-katholische Praktiken, die Heilige um der größeren Aufmerksamkeit willen nur selten zeigten, als auch das von Chruschtschow nach 1956 proklamierte Ende des kommunistischen Personenkults. Seit 1966 ist das Bild indes dauerhaft sichtbar. Erst die Kulturrevolution scheint die über Maos Tod fortwirkende Popularität des Porträts begründet zu haben. Einmal im Jahr, jeweils unmittelbar vor den Feiern zum 1. Oktober, wird es seitdem durch ein weitgehend identisches, neues Bild ersetzt. Lediglich ein einziges Mal – nach dem Tode Stalins – hing an Maos Stelle zu Ehren des verstorbenen Sowjetführers Stalin dessen Konterfei. Während der Kulturrevolution 1966 ergänzten zeitweise die Bildnisse von Marx, Engels und Sun Yat-sen das Porträt des „Großen Vorsitzenden“. Nach dessen Tod 1976 wurde das farbige Ölporträt als Zeichen der Trauer für kurze Zeit durch eine Schwarzweißfotografie Maos ersetzt, an deren Rändern ein Trauerflor angebracht war. Seit dieser Zeit bezieht sich Mao gleichsam auf sich selbst, indem er über den riesigen Tiananmen-Platz auf sein eigenes Mausoleum blickt und den gesamten Platz somit von beiden Seiten okkupiert.

3. Bildkult

Vergleichbar der auf byzantinische Traditionen zurückgehenden christlich-kirchlichen Liturgie spielten Bilder im kommunistischen Personenkult spätestens nach Lenins Tod eine zentrale Rolle. Als erster kommunistischer Führer hatte Stalin unter Zuhilfenahme moderner Kommunikationstechnologien systematisch seine eigene Heroisierung betrieben.⁴³ Fraglich ist indes, ob und wie eine Herrscherdarstellung ihre Funktion erfüllt, ob sie wie eine Monstranz von den Untertanen durch die Straßen getragen wird oder deren Behausungen ausschmückt, ob man sich in ihrer Gegenwart zu besonderen Anlässen fotografieren lässt etc. – ob sie also in den alltäglichen Gebrauch integriert wird, gleichgültig übergangen wird oder aber wütende Gegenreaktionen provoziert.

Das offizielle, geglättete Mao-Porträt vom Tiananmen-Platz war seit Mitte der 1960er-Jahre als zentrales Andachtsbild und allgegenwärtige nationale Ikone auf vielfältige Weise im Alltag der Chinesen präsent. Voraussetzungen hierfür waren die multimediale Präsenz des Bildes und die unterschiedliche Materialität seiner Darstellungen. Lebensgroße Maos begrüßten die Besucher an und in öffentlichen Gebäuden.⁴⁴ Porträts zierte die Eingangsbereiche von Regierungsgebäuden und Wohnhäusern, von Schulen, Kindergärten und Kultureinrichtungen. Mao-Büsten befanden sich in fast jedem Haus. In Fabriken und öffentlichen Gebäuden wurden Altäre mit Maos Bild errichtet. Mit der Mao-Bibel, die 1966 die Auflagenhöhe von einer Milliarde Exemplare überschritt und deren Frontispiz ebenfalls das Porträt des „Großen Vorsitzenden“ schmückte, erfuhr das Bild eine weitere Popularisierung.

Für eine begrenzte Zeit nahm die Verehrung Maos damals ritualisierten Charakter an, wenn etwa Mao-Worte vor dem Bild rezitiert, Loyalitätstänze aufgeführt oder geradezu fanatisch Kopien von Mao-Bildern hergestellt wurden. Diese Euphorie ist gleichermaßen von chinesischen wie von sowjetischen Beobachtern bezeugt. Über die Begeisterung beim Anblick eines Mao-Porträts schrieb der Maler des berühmten Posters „Chairman Mao goes to Anyuan“ Liu Chunhua 1968: „Each time I saw Chairman Mao's stalwart figure and kindly face, waving his hand at us, my heart was thrilled and excited. I shouted at the top of my voice, ‚Long live Chairman Mao! Long, long life to Chairman Mao!‘

⁴³ Siehe neuerdings u.a. Klaus Heller/Jan Plamper (Hg.), *Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus*, Göttingen 2004; Apor Balázs u.a. (Hg.), *The Leader Cult in Communist Dictatorship. Stalin and the Eastern Bloc*, Basingstoke 2004.

⁴⁴ Zum Mao-Kult der Kulturrevolution siehe Robert Benewick, *Icons of Power: Mao Zedong and the Cultural Revolution*, in: Harriet Evans/Stephanie Donald (Hg.), *Picturing Power in the People's Republic of China. Posters of the Cultural Revolution*, Lanham 1999, S. 123-138; Stefan R. Landsberger, *Mao as the Kitchen God: Religious Aspects of the Mao Cult during the Cultural Revolution*, in: *China Information* 11 (1996), S. 196-214.

In these moments I longed to use my paints and brush to portray our great leader, the red sun in our hearts, for the masses of revolutionary people!⁴⁵

Mitunter hatte der Mao-Kult skurrile Züge; so wurden dem Porträt Erlösungs- und Wunderqualitäten zugeschrieben. Die Zeitung „Peking Review“ berichtete von einem Mann, der bewusstlos in einem Krankenhaus gelegen und beim Betrachten eines Mao-Porträts die Erinnerung zurückerhalten habe: „The image of the great Chairman Mao and his brilliant thought roused Mai Hsien-teh from his stupor.“⁴⁶ Viele weitere Beispiele ließen sich anführen.

Auffällig an alledem ist, dass nicht Mao selbst, sondern sein Porträt zum Objekt kultischer Verehrung wurde. Das US-Satiremagazin „The Onion“ brachte die Funktion des Mao-Kults 1999 auf den Punkt. Unter der Überschrift „Giant Poster of Mao Seizes Power in China“ schrieb das Blatt: „PEKING. China – Ending a long and bitter civil war, the Chinese people today celebrated the transfer of power to a 15-foot by 20-foot poster of Communist Party Chairman Mao Tse-tung. After the new poster-led-government was established, a large rally was held in China’s Tien An Men square, with the poster looking out approvingly over the crowd from atop a high balcony. Thousands came to pay tribute to the picture, which now leads the most populous nation on earth.“ Mithilfe des Posters werde die gesamte chinesische Gesellschaft kontrolliert: „The council voted the poster the sole leader of China’s new Communist government, granting smaller pictures regional authority over much of the newly unified country. Pocket-sized paper books are slated to be handed to all Chinese citizens to further solidify the poster’s control.“⁴⁷

4. Bild gegen Bild

Die sozialen Beziehungen zwischen Herrschern und Beherrschten sind auch in Diktaturen nie einseitig; sie erschöpfen sich keineswegs in der propagierten und praktizierten Verehrung. Gerade dort, wo die Menschen in ihrer Haltung zu einem Bild dem Staat und der Partei ihre Loyalität bezeugen sollen, ist das Herrscherporträt potenziell immer auch ein Ziel von Kritik und Protest. In den bild- und mediengestützten Diktaturen des 20. Jahrhunderts artikulierte sich Loyalitätsentzug deshalb nicht zuletzt in der Haltung zu Herrscherbildern und -statuen.

⁴⁵ Liu Chunhua, *Painting Pictures of Chairman Mao is our Greatest Happiness*, in: *China reconstructs*, Oktober 1968, S. 2-6. Ähnlich M. Yakovlev, *The Making of an Idol*, in: *Za Rubezhom* Nr. 5/1968, auszugsweise abgedruckt in: George Urban (Hg.), *The Miracles of Chairman Mao. A Compendium of Devotional Literature 1966–1967*, London 1971, S. 171-178, hier S. 175f.

⁴⁶ Zit. nach ebd., S. 144.

⁴⁷ Scott Dikkers (Hg.), *Our Dumb Century. 100 Years of Headlines from America’s Finest News Source*, New York 1999, S. 77.



Briefmarke der Volksrepublik China aus der Zeit der Kulturrevolution, 1966, mit dem Porträt von Wang Guodong. Junge Rotgardisten tragen es wie eine Reliquie vor sich her. (Sammlung Gerhard Paul)

Als Zentralikone der kommunistischen Diktatur in China war das offizielle Mao-Porträt wiederholt Objekt von individuellem und kollektivem politischem Protest. Bekannt wurden vor allem die Demonstrationen im Frühjahr 1989. Wu Hung hat diese als Kulminationspunkt eines „image-making movement“ bzw. als „war of monuments“ bezeichnet. Nicht zufällig handelte es sich bei den Akteuren vielfach um Kunststudenten und Künstler.⁴⁸ Die Protestaktionen begannen am 19. April 1989, als Studenten der Pekinger Zentralakademie der Bildenden Künste einige Tage nach dem Tod von Hu Yaobang ein Porträt dieses Reformpolitikers am Denkmal der Heroen des Volkes gegenüber dem Mao-Porträt anbrachten. In wenigen Tagen versammelten sich mehr als 200.000 Demonstranten vor dem Monument und errichteten hier ihr Hauptquartier.

International für Schlagzeilen sorgte am 23. Mai 1989 der Farbanschlag von drei jungen Männern aus dem Geburtsort Maos, die das Mao-Bild mit Farbbeuteln bewarfen, nachdem sie zunächst unterhalb des Porträts zwei Transparente entrollt hatten – mit den Forderungen „5.000 Jahre Autokratie müssen jetzt zu Ende gehen“ und „Der Personenkult muss jetzt beendet werden“.⁴⁹ Wie einer der Beteiligten später erklärte, habe man die Kritik „an ihrer Wurzel

⁴⁸ Wu Hung, *Tiananmen Square* (Anm. 42), S. 109, S. 85, S. 113. Zum Folgenden ausführlich: *The Fifty Days of the Beijing Student Demonstration*, Taipei 1989.

⁴⁹ Sheryl Wudunn, *Upheaval in China: Chinese take umbrage at attack on Mao portrait*, in: *New York Times*, 24.5.1989; zum Verlauf des Protests und seinen Akteuren Theodore Han/John Li, *Tiananmen Square Spring 1989. A Chronology of the Chinese Democracy Movement*, Berkeley 1992, und Wolfgang Kraushaar, *Aus der Protestchronik*, in: *Mittelweg* 36 17 (2008) H. 3, S. 97-100.

Mao“ demonstrieren wollen.⁵⁰ Da Mao selbst unter den Demonstranten vielfach noch als sakrosankt galt, ja die Menschen zunächst mit Mao-Postern gegen das bestehende korrupte Regime demonstrierten, wurden die drei Frevler von Mitstreitern gepackt und der Polizei übergeben. Ein Gericht in Peking verurteilte sie zu 20 bzw. zu 16 Jahren Haft sowie zu einer lebenslangen Freiheitsstrafe. Im Urteil hieß es: „Sie besudelten, konterrevolutionäre Sabotage treibend, bei hellem Tageslicht das große Porträt des Führers Mao.“⁵¹

Höhepunkt der Protestbewegung war am 29./30. Mai 1989 die Errichtung eines Gegenmonuments durch Studenten unmittelbar gegenüber und auf Augenhöhe mit dem Mao-Porträt. Das auch als „Goddess of Democracy“ bezeichnete,⁵² etwa zehn Meter hohe Standbild aus Polystyrol und Gips erinnert in Haltung und Form sowohl an Eugène Delacroix' Barrikadenkämpferin von 1830/31 und die New Yorker Freiheitsstatue von Frédéric Auguste Bartholdi als auch an die im Stil des Sozialistischen Realismus geschaffene Frauenskulptur von Wera Muchina vor dem sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937. „A new symbolic form was demanded, a human figure for the living rather than a gravestone for the dead. And here was the Goddess of Democracy, a young woman who stood bravely against Mao to challenge the whole bureaucratic and ideological system.“⁵³ Anders als etwa 1989/90 in zahlreichen Ländern Osteuropas artikulierte sich die Kritik in China nicht als ikonoklastischer Befreiungsschlag, sondern als symbolische Provokation. Die Freiheitsgöttin schaute Mao auf gleicher Höhe an und bekundete damit symbolisch ihren Anspruch auf Teilhabe an der Macht.

Unmittelbar zu Beginn der Niederschlagung der Protestbewegung auf dem Tiananmen-Platz am 4. Juni 1989 wurde das Gegensymbol unter den Augen Maos von der Armee zerstört.⁵⁴ Nachdem ein Panzer die Zelte der auf dem Platz campierenden Demonstranten überrollt hatte, steuerte er mit Vollgas die Statue der Freiheitsgöttin an, die daraufhin zusammenstürzte und so zur Märtyrerin der Demokratiebewegung avancierte. Während sich im Bildgedächtnis des Westens die chinesische Protestbewegung von 1989 primär mit dem so genannten Tank Man verbindet,⁵⁵ hat sich im kollektiven Gedächtnis

⁵⁰ Zit. nach ebd., S. 100.

⁵¹ Zit. nach Till Fährnders/Andreas Lorenz, Die Rache der Partei, 24.2.2006, online unter URL: <<http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,403017,00.html>>.

⁵² Tsao Tsing-yuan, The Birth of the Goddess of Democracy, in: Jeffrey N. Wasserstrom/Elisabeth J. Perry (Hg.), *Popular Protest and Political Culture in China*, Boulder 1994, S. 140-147. Abbildung unter URL: <http://farm4.static.flickr.com/3658/3585206212_800109f5a4.jpg>.

⁵³ Wu Hung, Tiananmen Square (Anm. 42), S. 111.

⁵⁴ Zur Berichterstattung über dieses Ereignis siehe David D. Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises*, Westport 1998, S. 61ff.

⁵⁵ Benjamin Drechsel, Der Tank Man. Wie die Niederlage der chinesischen Protestbewegung von 1989 visuell in einen Sieg umgedeutet wurde, in: Paul, *Das Jahrhundert der Bilder* (Anm. 6), S. 566-573.

Chinas besonders die „Goddess of Democracy“ als Symbolfigur der Ereignisse etabliert.

5. „Mona Lisa der Weltrevolution“

Die kultische Verehrung des Mao-Porträts, die im dritten Teil dargestellt wurde, blieb nicht auf China beschränkt. Bedingt durch die merkwürdig positive Rezeption der Kulturrevolution in den antiautoritären und linken Protestmilieus des Westens übertrug sich der Mao-Bildkult seit 1967/68 auf die studentischen Protestbewegungen in Westeuropa und den USA, die damit den Prozess der Aufspaltung von Bild und Abbild weiter forcierten. In West-Berlin war es vor allem die Kommune 1, die durch spektakuläre Aktionen wie den Abwurf von Mao-Bibeln von der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche das Mao-Porträt als Protestsymbol und Provokationsmedium bekanntmachte.⁵⁶ Vergleichbar der zwischen Reliquienkult und Protestgestus schwankenden Verehrung Che Guevaras und Ho Chi Minhs wurde das Mao-Bild auch auf Demonstrationen in Paris, New York und Berlin wie eine Monstranz mitgeführt – zum Teil neben den Bildern von Marx, Lenin und Rosa Luxemburg.

Anfangs, so Gerd Koenen, sei der Mao-Kult noch eine „Jugendstimmung“ und „radical chic“ gewesen, ähnlich politisch oder unpolitisch wie der Parallelkult um Che Guevara. In manchen Studentenbuden und Wohngemeinschaften zierten Mao-Poster die Wände. Als bekennender Maoist ließ sich der Fußballspieler Paul Breitner vom FC Bayern München Anfang der 1970er-Jahre vor einem Mao-Bild in seiner Wohnung ablichten.⁵⁷ Man habe Mao, so Christian Y. Schmidt, „für einen großen antiautoritären Popstar“ gehalten.⁵⁸ Später avancierte das öffentlich mitgeführte Mao-Porträt zum Symbol des Protestes gegen die Herrschaft des Kapitalismus. „Sich einen Mao-Button anzustecken, seine Sprüche zu zitieren oder zu rezitieren oder sein lächelndes Porträt als Mona Lisa der Weltrevolution an die Wand zu pinnen“, so Koenen, bezeichnete nunmehr „die radikalste und plakativste Antithese zur ‚alten‘ bürgerlichen Welt wie zugleich [...] zur alten ‚reformistischen‘ oder ‚revisionistischen‘ Linken.“⁵⁹ Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Herrschaftspraxis ihres leuchtenden Vorbilds fand freilich nicht statt.⁶⁰

⁵⁶ Laura K. Diehl, Mao und die „68er“. Eine historisch-publizistik-wissenschaftliche Auseinandersetzung der Wahrnehmung Mao Zedongs durch die 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland, Universität Mainz, unveröff. Magisterarbeit 2006.

⁵⁷ Abgebildet bei Joscha Schmierer, Der Mao im Kopf, in: *Tagesspiegel*, 31.5.2008, S. 27.

⁵⁸ Christian Y. Schmidt, Der Riese meiner Generation, in: *Frankfurter Rundschau*, 1.8.2008, S. 56.

⁵⁹ Gerd Koenen, Rotwelsch und Zeichensprache, in: Andreas Schwab/Beate Schappach/Manuel Gogos (Hg.), *Die 68er. Kurzer Sommer – lange Wirkung*, Frankfurt a.M. 2008, S. 262-271, hier S. 269.

Der Widerspruch zwischen dem antiautoritären Gestus der Protestbewegungen, die Mao zur Ikone erhoben, und der totalitären Funktion, die das Mao-Porträt in China erfüllte, löst sich auf, wenn man das Mao-Bild der „68er“ als Projektionsfläche und als „interpretationsoffene Identifikationsfigur“ der Akteure begreift, als bloßes Bild eben, und weniger als unmittelbares politisches Vor- und Abbild.⁶¹ Für die Akteure von 1968 fungierte Mao im Wesentlichen als Fremd- und Gegenbild zur „spätkapitalistischen“ Gesellschaft.

Indes demonstrierte gerade diese Gesellschaft zugleich ihre Fähigkeit, solche Protestsymboliken und -bilder der kommerziellen Warenkultur einzuverleiben. Angeregt vom Mao-Kult der französischen Studenten verhalf etwa der Modeschöpfer Pierre Cardin seit 1967 dem Mao-Anzug auch im Westen zum Durchbruch.⁶² 1999 ließ sich gar Hillary Clinton auf dem Cover des „Time Magazine“ im modischen Mao-Look abbilden.⁶³

6. Das Mao-Porträt in der westlichen Kunst

Neben den „68er“-Protestbewegungen hat vor allem die Kunst des Westens das Mao-Porträt außerhalb Chinas populär gemacht und schließlich zur globalen Popikone werden lassen. Ähnlich wie den „68er“-Bewegungen ging es dieser Kunst allerdings weniger darum, sich kritisch mit dem totalitären Kunststil oder gar mit der politischen Praxis in China auseinanderzusetzen als vielmehr darum, die Mechanismen der eigenen Bildproduktion in Kunst, Werbung und Medien zu reflektieren. Das Mao-Porträt fungierte dabei lediglich als Mittel und Folie.

1966 – und damit mehrere Jahre vor Andy Warhol – schuf Thomas Bayrle sein mit einem Elektromotor betriebenes kinetisches Holzrelief mit dem Mao-Porträt der späten 1950er-Jahre.⁶⁴ Das Porträt von 1966 hingegen lag einem Lichtdruck Gerhard Richters zugrunde, in dem er 1968 das Gesicht Maos in extremer Unschärfe reproduzierte, wodurch dieser ebenso gespensterhaft wie

⁶⁰ Siehe das Interview mit Antje Krüger von der Kommune 1 in der *tageszeitung*, 10.4.1993, S. 48, in dem diese sagt: „Natürlich hatten wir überall Plakate vom großen Steuermann hängen, aber für mich war das mehr etwas Exotisches. Ich fand die bunten Plakate wunderbar, auch die kleine Mao-Bibel fand ich hübsch, aber ich habe sie nie richtig gelesen.“

⁶¹ Laura Diehl, Die Konjunktur von Mao-Images, in: Gehrig/Mittler/Wemheuer, *Kulturrevolution als Vorbild?* (Anm. 4), S. 179-201, hier S. 179.

⁶² Eduard Kögel, Der Mao-Anzug, in: *Arch+* 168 (2004), S. 24f.; Ingo Mörth, Bunte Ameisen am Regenbogen. Wie Kleider (und KleidermacherInnen) Leute machen, in: *One Minute*, Linz 2001, S. 9-13, hier S. 10.

⁶³ <<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19990301,00.html>>.

⁶⁴ <http://www.artnet.de/magazine/reviews/hinrichsen/hinrichsen08-08-06_detail.asp?picnum=1>; Christine Mehring, Die Kunst eines Wunders. Eine Geschichte des deutschen Pop 1955–1972, in: Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Köln 2009, S. 153-169, hier S. 166ff.

verklärt wirkte.⁶⁵ Richters Verfremdungstechnik kann als Reflex auf die fotorealistic Widerspiegelungswut gedeutet werden, die nichts zeigt und erklärt, sondern letztlich nur verhüllt und vernebelt. Auch Roy Lichtenstein und Sigmar Polke machten Mao zum Gegenstand künstlerischer Produktionen. Lichtenstein schuf 1971 im Stile seiner Pop-Art-Bilder eine Coverillustration mit dem Porträt Maos, auf der dieser den Betrachter als smarter Popstar anlacht,⁶⁶ während Polke Maos Gesicht 1972 als Kompositbild gestaltete, zusammengesetzt aus Elementen der traditionellen chinesischen Malerei, Köpfen einer westlichen Demonstrationsmenge und Titelseiten der „Bild“-Zeitung.⁶⁷

Besonders bekannt geworden sind im Westen die Mao-Bilder Andy Warhols. Dieser griff das unter Studenten populäre Porträt auf, wie es als Frontispiz der „Mao-Bibel“ voranstand und etwa am Eingang der Pariser Sorbonne gehangen hatte. Anlass für Warhols Beschäftigung mit dem chinesischen Staatsoberhaupt dürfte die Reise von US-Präsident Nixon 1972 nach China gewesen sein, die in den USA einen regelrechten Chinahype ausgelöst hatte.⁶⁸ Warhols Mao-Porträts von 1972/73⁶⁹ begründeten seine Serienproduktion von Pop-Art-Porträts bekannter Figuren des 20. Jahrhunderts, angefangen von Mick Jagger bis zu Willy Brandt. In der Bildsprache der Werbung reduzierte Warhol die von ihm Porträtierten auf signifikante Erkennungsmerkmale. Als Markenprodukte der Mediengesellschaft präsentierte er sie in Bonbonfarben in Form unendlich reproduzierbarer Siebdrucke. Der Künstler hielt der Warengesellschaft einen Spiegel vor, indem er öffentlich agierende Personen als leicht konsumierbare Markenprodukte darstellte. So verarbeitete Warhol seit 1972 auch das offizielle, am Kragen leicht korrigierte Mao-Porträt von 1966. Indem er sich der propagandistisch geformten Ikone bediente, die er in seinem Stil adaptierte und nach Gesetzen des kapitalistischen Kunstmarktes vertrieb, führte er zugleich den mit dem Mao-Porträt verbundenen Mythos ad absurdum.

Insgesamt schuf Warhol mehr als 2.000 Mao-Porträts in unterschiedlichen Bildformen und -formaten (von 5,10 m x 3,90 m bis hin zu Kleinformaten der Größe 12 cm x 12 cm).⁷⁰ Neben Einzelporträts hat Warhol ein serielles Mao-

⁶⁵ <http://www.richter-gerhard.com/02_richter/01_dokumente/richter_mao.html>.

⁶⁶ Roy Lichtenstein, Mao, Coverillustration zu dem Buch von Frederic Tuten, *The Adventures of Mao on the Long March*, New York 1971; siehe <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tuten_mao.jpg>.

⁶⁷ Sigmar Polke, Mao, 1972. Synthetic polymer paint on cloth on cotton fabric, hung from loops around a wood pole, 373,5 cm x 314 cm, Museum of Modern Art, New York; siehe <<http://flickr.com/photos/elissacorsini/1262831303/in/set-72157600827553021/>>.

⁶⁸ Annette Spohn, *Andy Warhol*, Frankfurt a.M. 2008, S. 99.

⁶⁹ Ausführlich Sabine Müller, Symbole in der modernen Medien- und Konsumgesellschaft – Andy Warhols *Mao Wallpaper*, in: Jörn Lamla/Sighard Neckel (Hg.), *Politisierter Konsum – konsumierte Politik*, Wiesbaden 2006, S. 185-204.

⁷⁰ Siehe <<http://www.warholprints.com/portfolio/Mao.html>>, wo allein 10 verschiedene Farbvarianten des Bildes offeriert werden.

Bild geschaffen („30 colored Maos“), in dem die Einzigartigkeit des Porträts in der Reproduktion aufgelöst erscheint.⁷¹ Auf einem Siebdruck von 1979 stehen vier Mao-Bilder schließlich nur mehr schemenhaft neben Mona Lisa, Marilyn Monroe und einer Konservendose der Marke Campbell's.⁷² Warhol machte Mao noch zu dessen Lebzeiten zur beliebig reproduzierten Massenware: zur „Mona Lisa der Pop Art“. Wie in der Werbung reduzierte er den chinesischen Staatschef auf den Status einer beliebigen Markenware, bei der es letztlich nur noch auf die richtige Verpackung ankam, nämlich auf die Farbgebung von Gesicht und Hintergrund. Zugleich wurde das Mao-Bild im Westen zu einer teuer gehandelten Kunstware: 2006 erzielte ein blaues Mao-Porträt bei Christie's einen Erlös von 15,5 Millionen Dollar.



Andy Warhol, Mao (Print), 1973
(Foto: Corbis)

Eine andere Form der Auseinandersetzung mit dem staatsoffiziellen Mao-Porträt stellt Nancy Bursons 1983 am Computer entworfenes Bild „Big Brother“ dar, dessen Titel nicht zufällig an Orwells Roman „1984“ erinnert.⁷³ In den übereinander projizierten Gesichtern von Stalin, Mussolini, Hitler, Mao

⁷¹ Siehe <http://www.artdaily.com/imagenes/2007/06/23/Lot_22_Warhol.jpg>.

⁷² Andy Warhol, Multi-Colored Retrospective, 1979, Siebdruckfarbe auf Acryl auf grundierter Leinwand, 128 cm x 126 cm.

⁷³ Nancy Burson, Big Brother, 1983, Gelatin-silver print, Victoria & Albert Museum, London; Abbildung unter URL: <<http://www.vam.ac.uk/images/image/41262-popup.html>>.

und Khomeini verschwinden die individuellen Züge der einzelnen Diktatoren. Lediglich das nicht mehr identifizierbare Porträt eines ideellen Gesamtdiktators bleibt übrig: ein verstörend normal wirkender Kopf als Inkarnation von Massenmord und Terror.

Am radikalsten dekonstruiert wurde das Mao-Porträt von dem aus Peking stammenden und in den USA lebenden Künstler Zhang Hongtu. In einer „Chairmen Mao“ betitelten Serie von Laserprints wird das Gesicht Maos immer neu verzerrt, mit zusätzlichen Accessoires ausgestattet oder in neue Kontexte gestellt. Den Abschluss bildet ein Druck, der die Konfrontation des Mao-Porträts und des Gegenmonuments von 1989 thematisiert.⁷⁴ In Installationen wie „Pingpong-Mao“ (1995) – eine Tischtennisplatte mit ausgeschnittenem Umriss des Mao-Kopfes – greift Zhang die Ikonenhaftigkeit des Mao-Bildes auf, dessen Gesichtsumriss bereits genügt, um das Ursprungsbild zu aktivieren. Völlig ad absurdum geführt wird die Superikone in einem dem „Abendmahl“ Leonardo da Vincis nachgebildeten Gemälde „Last Banquet“ von 1989.

Einer der wenigen Künstler, die die Produktion des Mao-Bildes und den Mao-Kult als solchen zum Thema machten, war Jörg Immendorff, ehemals selbst Mitglied der maoistischen KPD/AO und Vorsitzender der „Liga gegen Imperialismus“. Ende der 1970er-Jahre hatte er Mao abgeschworen. Mit seinem Gemälde „Anbetung des Inhalts“ von 1985, das einen Maler auf den Knien vor dem von ihm soeben gemalten, mit angedeutetem Heiligenschein versehenen Großporträt des „Großen Vorsitzenden“ zeigt, leistete Immendorff zugleich ein Stück individueller künstlerischer Biographiearbeit.⁷⁵

Die Mehrzahl der westlichen Bilder tendierte jedoch dazu, das Mao-Porträt zu entideologisieren und seine originäre Herrschaftsfunktion zu negieren. Sie machten es konsumierbar und trugen damit letztlich – vermutlich unbeabsichtigt – zur weiteren Mythologisierung Maos bei.

7. Das Mao-Porträt in der chinesischen Gegenwartskunst und Alltagskultur

Obwohl nach Maos Tod 1976 und dem öffentlichen Eingeständnis von Fehlern des Verstorbenen durch die neue chinesische Führung 1981 dessen Bilder zunächst sukzessive aus der Öffentlichkeit verschwanden, blieben das Porträt am Tiananmen-Platz und dessen millionenfache Reproduktionen hiervon verschont. Wu Hung erklärt dies mit den unterschiedlichen Funktionen, die das

⁷⁴ Zhang Hongtu, Chairmen Mao, 12 Laserprints, Collagen und Acryl auf Papier, jeweils 8,5 inch x 11 inch, 1989; <<http://www.momao.com/mao/c2-p70.jpg>>.

⁷⁵ Jörg Immendorff, Anbetung des Inhalts, 1985, Öl auf Leinwand, 285 cm x 330 cm, Collection John and Mary Pappajohn Art Foundation, Des Moines, Iowa; Abbildung unter URL: <<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/fallon/fallon3-8-4.asp>>.

Mao-Porträt bis heute erfüllt: „To the party it symbolizes the party and the nation’s founding. But to a lot of people it symbolizes China, or it has very personal memories.“⁷⁶ Da Mao im Unterschied zu anderen Diktatoren des 20. Jahrhunderts nicht formell entmachtet wurde, überlebte sein Porträt am Tor des Himmlischen Friedens die politischen und kulturellen Veränderungen nach 1989. Als politische Ikone, als banaler Alltagsgegenstand sowie als Objekt der Kunst ist es daher auch im heutigen China präsent geblieben.

Inzwischen gebe es in China keine Ausstellung moderner Kunst, auf der sich nicht mindestens ein Drittel der Künstler „irgendwie an Mao abarbeitet, und sei es nur, weil sich solche Kunst gut verkauft“ – so die Beobachtung des in Peking lebenden ehemaligen „Titanic“-Redakteurs Christian Y. Schmidt.⁷⁷ Tatsächlich provozierte bzw. motivierte weniger die Politik Maos und dessen herausragende Stellung in der chinesischen Geschichte die Künstler, sondern vor allem dessen Porträt und der es umgebende Bilderkult. Zum Teil war und ist diese Auseinandersetzung biographisch oder politisch motiviert, zum Teil geriet sie zum modischen Selbstzweck. „Überall und immer wieder“, so Schmidt, werde Mao „mit Ikonen der westlichen Moderne kombiniert, tritt er mit Marilyn Monroe und der Freiheitsstatue auf oder trinkt Coca Cola“.⁷⁸ Die standardisierte Kunstware „Mao“ hat die standardisierte Propagandakunst um den „Großen Vorsitzenden“ auch in China weitgehend abgelöst.

Der Bruch mit der chinesischen Variante des Sozialistischen Realismus nach 1989 öffnete die chinesische Kunstszene sowohl gegenüber den zuvor verpönten traditionellen künstlerischen Wurzeln Chinas als auch gegenüber den Traditionen der westlichen Moderne. Mit dem „Zynischen Realismus“ entstand eine neue Kunstrichtung, die sich einiger Stilmittel des Sozialistischen Realismus bediente und sie mit Elementen der Pop Art verband („cynical pop“). Dies beförderte auch eine ironisierende Auseinandersetzung mit dem Mao-Porträt,⁷⁹ die das offizielle Porträt partiell dekonstruierte, aber gleichwohl populär hielt.

Als erste kritische Auseinandersetzung mit dem Mao-Kult nach dem Tod des „Großen Vorsitzenden“ gilt die hölzerne Skulptur „Idol“ des Bildhauers Wang Keping von 1979, die das Abbild des gereiften Mao mit demjenigen einer korpulenten buddhistischen Gottheit verknüpft und damit auf Maos vor allem seit der Kulturrevolution betriebene Vergötzung anspielt.⁸⁰ Wang gehörte der Künstlergruppe „Sterne“ an, der bereits 1980 eine viel beachtete Ausstellung in der Peking Nationalgalerie zugestanden worden war, die sich 1984 aber bereits wieder aufgelöst hatte und anschließend der Verfolgung ausgesetzt war.

⁷⁶ Wu Hung, zit. nach Barboza, Chameleon Mao (Anm. 1).

⁷⁷ Schmidt, Der Riese meiner Generation (Anm. 58).

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Siehe u.a. Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Chicago 1999.

⁸⁰ <http://www.artzinechina.com/upfile/446/1238049338_LNXC.jpg>.

In verschiedenen Bildern beschäftigte sich der heute weit über China hinaus bekannte Maler Wang Guangyi in den 1980er-Jahren mit dem offiziellen Mao-Porträt. Auf Gemälden wie „Mao No. 1“ von 1986⁸¹ erscheint Mao zunächst als Gefangener seiner selbst hinter Gittern; auf den zweiten Blick erweist sich der Betrachter als von Maos Blick fixierter Gefangener hinter den Gitterstäben einer Zelle. Das Gemälde „New Generation“ aus dem Jahr 1992 von Liu Wei zeigt zwei Kleinkinder vor dem leicht ramponierten „one-ear“-Mao der 1960er-Jahre. Liu veränderte das offizielle Porträt, indem er es mit einer Landschaft im Hintergrund versah und Mao damit dessen gottähnlichen Status nahm. Das Staatsporträt fungiert nicht mehr als Herrschaftsbild, sondern als Hintergrundfolie für ein Kinderfoto. Mit seinem Gemälde kommentierte der Künstler zugleich ironisierend die Kult-Tradition des „Bildes im Bild“. Nicht der „Große Vorsitzende“ selbst ist hier Thema, sondern dessen Reproduktion als Bild, mit der die neue Generation Chinas aufgewachsen war. Für Du Yiyao ist Mao 2008 schließlich nur mehr eine Coverillustration neben Popstars wie Michael Jackson, Madonna, Nicole Kidman usf.⁸²



Liu Wei, *New Generation*, Öl auf Leinwand, 104 cm x 85 cm, 1992
(aus: Gao Minglu [Hg.], *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley 1998, Pl. 39)

⁸¹ <<http://www.shuimohua.com/news/e-news/catalogue-1/article-2/08-10-4.jpg>>.

⁸² Du Yiyao, *Outlook of the world-revolution of the new age*, Acryl auf Leinwand, 150 cm x 200 cm, 2008.

Aus der Perspektive der Post-Mao-Ära thematisierten verschiedene Künstler den symbolischen Ort des Porträts auf dem Tiananmen-Platz – so etwa 1992/93 Wang Jinsong in seinem Gemälde „Taking a Picture in Front of Tiananmen“,⁸³ vor allem aber die Luo Brothers in einer „Welcome to the World’s Famous Brands“ betitelten, die populäre chinesische Tradition der Neujahrsbilder aufnehmenden Bilderserie, in der globale Markennamen und -zeichen (Coca Cola, McDonalds, Heineken-Bier) in der kollektiven Erinnerung einer nachgeborenen Generation den Tiananmen-Platz überstrahlen und die politischen Slogans und Ikonen der Vergangenheit substituieren.⁸⁴

Nur schemenhaft spiegeln sich die Ereignisse um die Protestbewegung von 1989 in den Gemälden der chinesischen Gegenwartskunst wider. Am signifikantesten geschah dies in einem Gemälde von Yu Youhan aus dem Jahr 1994: Es zeigt das mit einem blutroten Hintergrund versehene und mit einer farbenfrohen Anzugjacke ausgestattete Porträt eines freundlich lächelnden Mao, vor dessen Konterfei sich bereits bis fast zur Hälfte die Freiheitsstatue geschoben hat.⁸⁵ Als kritischer Kommentar zu den Ereignissen von 1989 kann Wang Guangyis Gemälde „Chinesischer Touristenplan Beijing“ aus dem Jahr 1989 gedeutet werden. Das verschwommene Mao-Porträt auf seinem angestammten Platz ist Hintergrundfolie einer Touristeninformation, gegen die sich der Farbenschlag des 23. Mai 1989 wendete. Aus den Farbkleckschen der Demonstranten sind Regenwolken geworden.⁸⁶

Vor allem Gerhard Richter und die Pop Art haben die chinesische Kunstszene bei deren Auseinandersetzung mit dem Mao-Porträt beeinflusst. Sichtlich inspiriert von Richters Mao-Bild sind Huang Yans Fotografie „Mao Zedong’s Portrait“ von 2005⁸⁷ und Yin Zhaoyangs Ölgemälde „Standard Portrait No. 3“ aus dem Jahr 2006.⁸⁸ Ebenfalls an Richter orientierte sich Yins „Official Portrait“ des „two-ear“-Mao in einem Ölgemälde, das einer unscharfen Farbfotografie ähnelt.⁸⁹ Als bekanntester und bedeutendster Repräsentant der politischen Pop-Art-Künstler Chinas und einer der Ersten, die Mao als Sujet in die chinesische Kunstszene einführten, gilt der bereits erwähnte Yu Youhan, der sich seit den frühen 1990er-Jahren wiederholt mit dem Mao-Porträt seiner eigenen Vergangenheit auseinandersetzte. Plakativ übersteigernd nutzte er da-

⁸³ Wang Jinsong, Taking a Picture in Front of Tiananmen, Öl auf Leinwand, 125 cm x 185 cm, 1992; Abbildung unter URL: <http://kaladarshan.arts.ohio-state.edu/studypages/internal/HA690/1990s-present/oilptg/pgs/*C20_371.htm>.

⁸⁴ <<http://www.artinfo.com/media/image/32742/LuoBrothersWelcomeToTheWorl.gif>>; <http://farm1.static.flickr.com/142/344753719_345fa8e9a2.jpg?v=0>.

⁸⁵ <<http://www.cinaoggi.it/arte/arte/critica-arte-cinese/critica-arte-cinese.htm>>.

⁸⁶ <http://www.artnet.de/magazine/features/aschmid/aschmid06-18-07_detail.asp?picnum=13>.

⁸⁷ Huang Yan, Mao Zedong’s Portrait, Fotografie, 100 cm x 80 cm, 2005; Abbildung unter URL: <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/117520/lang/>>.

⁸⁸ Yin Zhaoyang, Standard Portrait No. 3, Öl auf Leinwand, 220 cm x 180 cm, 2006; Abbildung unter URL: <http://new.artzinechina.com/upfile/607/1207900389_b9rj.jpg>.

bei sowohl Darstellungstechniken der traditionellen chinesischen Malerei und der offiziellen Propagandakunst als auch solche der Pop Art – etwa in einem Siebdruck von 1992, bei dem er das Andachtsbild von 1966 als Vorlage im Stile Warhols rezipierte.⁹⁰ Auf die Frage, warum er Mao so gemalt habe, antwortete der Künstler: „I did so in part as a memorial to my past political life. I borrowed the method of Pop art and elements from Chinese folk art to represent an ordinary Mao in a way of resilience, a little humor, and few critical remarks, all mixed with little admiration. I am proud that he is no longer a sacrosanct god in my paintings; he becomes an ordinary person.“⁹¹

Auffällig viele chinesische Künstler nutzten die Technik des Kompositbildes für ihre Auseinandersetzung mit dem Mao-Bild. In einer Serie solcher Bilder nahm etwa Xue Song seit Mitte der 1990er-Jahre auf Mao Bezug, wobei er größtenteils nur den Kopfumriss des Mao-Porträts von 1966 verwandte, den er mit Collagen von Fotos aus dem Leben Maos sowie mit Frauengesichtern, Propagandabildern, Schriftzeichen usf. auffüllte.⁹² Hier und bei vielen anderen Arbeiten chinesischer Künstler ist indes auch der Einfluss von Interessen und Nachfrage des globalen Kunstmarkts zu bedenken.

Erweitert man den Blick über Kunstwerke hinaus auf den gesamten Stellenwert des offiziellen Mao-Porträts im heutigen China, so fällt auf, dass der frühere politische Kult einem überwiegend unpolitischen Alltagskult gewichen ist, der das Mao-Bild als mächtiges Zeichen im Leben und Erleben der meisten Chinesen präsent hält. Diese zeitgenössische Aneignungsform ist verschiedentlich als „Mao Craze“ bezeichnet worden.⁹³ Zum Teil wird von einer regelrechten „Mao Industry“ gesprochen,⁹⁴ in deren Zentrum nach wie vor das offizielle Porträt auf dem Tiananmen-Platz steht. Mao-Porträts zieren Schau-

⁸⁹ Ders., Official Portrait, Öl auf Leinwand, 180 cm x 150 cm, 2006; Abbildung unter URL: <http://www.df2gallery.com/2007_02_yinzhao ming/yinzhao yang_gallery02.html>; siehe auch die Unschärfe-Bilder des 1960 in Shanghai geborenen, seit 1980 in Frankreich lebenden Malers Yan Pei Ming unter URL:

<http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=974243F0D93714C1971D5B8990CE6C9C> und <<http://www.artnet.com/artwork/423788301/568/mao-ch-ver-6.html>>.

⁹⁰ <http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=CD6BA3541080CAD3AF86A67B017A1D21>.

⁹¹ Zit. nach Wei Ying, '80s Chic: Yu Youhan's Chairman Mao, online unter URL:

<<http://www.artzinechina.com/display.php?a=248>>.

⁹² Zuletzt Xue Song, Mao, vierteilige Siebdruckreihe, 96 cm x 77 cm, 2005; Abbildung unter URL: <[http://www.artchina-gallery.de/index.php?id=1024&tx_gooftobookxajax_pi1\[fid\]=11](http://www.artchina-gallery.de/index.php?id=1024&tx_gooftobookxajax_pi1[fid]=11)>.

⁹³ Ausführlich Geremie R. Barmé, *Shades of Mao. The Posthumous Cult of the Great Leader*, New York 1996; Barbara Mittler, Kulturrevolution als Propaganda. Der Lange Marsch des Maoismus in China, in: Gehrig/Mittler/Wemheuer, *Kulturrevolution als Vorbild?* (Anm. 4), S. 203-219, hier S. 206, S. 216. Zu Mao als Glücksbringer u.a. auf den populären Neujahrsbildern siehe dies., *Der Osten ist rot: China und die Suche nach Glück*, in: Beate Hentschel/Gisela Staupe (Hg.), *Glück – welches Glück*, München 2008, S. 132-149.

⁹⁴ Michael Dutton, From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy, in: *Boundary* 32 (2005), S. 151-167; ders., The Mao Industry, in: *Current History* 103 (2004), S. 268-272.

fenster und Restaurants; sie finden sich auf Mousepads, Tischtennisschlägern und Einkaufstaschen. Vor allem die Modeindustrie scheint das Mao-Porträt entdeckt zu haben. Models gefallen sich in T-Shirts mit dem Aufdruck des Konterfeis des „Großen Vorsitzenden“. Die Serienporträts Warhols finden sich auf Abend- wie Sommerkleidern wieder. Das Mao-Bild fungiert als Warenzeichen für anspruchsvolle Konsumartikel. Das Porträt hat gar den Status eines Talismans erhalten, indem es von Taxi- und Busfahrern benutzt wird, um Gefährte wie Passagiere vor Unfällen zu bewahren. „But the truth was“, so Orville Schell über den posthumen Mao-Kult der beginnenden 1990er-Jahre, „that Mao was being reborn not because ‘the masses’ wanted another episode of ‘permanent revolution’, but because they were beginning to treat Mao as a part of a pop-culture fad with little more ideological seriousness than crazes for hula hoops, Silly Putty, or bubble-gum cards.“⁹⁵

Wie stark die kultische Verehrung des Andachtsbildes von 1966 in der chinesischen Gegenwartsgesellschaft noch immer ist, musste 2007/08 der französische Automobilhersteller Citroën erfahren. Er hatte in spanischen Zeitungen eine Anzeige mit dem verfremdeten Mao-Porträt geschaltet, auf der Mao schielend und den Mund verziehend von einem Wandbild herunter auf ein neues Citroën-Modell blickt. Nach Protesten aus China sowie von in Spanien lebenden Chinesen war Citroën gezwungen, sich offiziell zu entschuldigen und die Anzeige zurückzuziehen.⁹⁶



Citroën-Anzeige, Spanien 2007

(<<http://www.flickr.com/photos/shizhao/2198758415/>>)

⁹⁵ Orville Schell, *The Mandate of Heaven. A New Generation of Entrepreneurs, Dissidents, Bohemians and Technocrats Lays Claim to China's Future*, New York 1994, S. 282.

⁹⁶ Citroën huldigt dem Großen Vorsitzenden, 15.1.2008, online unter URL: <<http://www.spiegel.de/auto/aktuell/0,1518,528683,00.html>>.

Während die Superikone Mao im modernen China zum Symbol für Modernität, Popularität und Sicherheit geworden ist, steht sie im Westen eher allgemein für politische Macht, totalitäre Allgegenwart und globale Bedeutung. Beiden Rezeptionsweisen gemeinsam ist die Herauslösung des Porträts aus seinem historisch-politischen Ursprungskontext durch Medien, Alltagskult und Kunst – ein Prozess, der sich bei zahlreichen Ikonen des 20. Jahrhunderts nachweisen lässt. Mao ist in den allermeisten Kreationen nur mehr ein Bild, das ein mediales und alltagskulturelles Eigenleben führt, und kaum einmal Abbild einer historischen Person, mit der Diktatur, Terror und Massenmord verbunden werden.

8. Für eine Visual History von Herrscherbildern

Kein Diktator des 20. Jahrhunderts verfügte zu seinen Lebzeiten wie nach seinem Tode über ein ähnlich positives Image wie Mao Zedong. Nicht zuletzt die hier skizzierte Geschichte des Mao-Porträts scheint dafür verantwortlich zu sein. Weder Hitler-Deutschland noch die Sowjetunion Stalins besaßen zudem einen dem Tiananmen-Platz vergleichbaren Huldigungsort zu Lebzeiten ihrer Diktatoren, der die drei skizzierten Wirkungskomponenten des Mao-Porträts – das Bild des Diktators, das Staatselement und den Ort – zu einem propagandistischen Gesamtkunstwerk amalgamierte und dessen Wirkung sich, wenn gleich in abgewandelter Form, auch nach dem Tode des Porträtierten fortsetzte.

Thomas Hobbes hat in seinem „Leviathan“ darauf verwiesen, dass der moderne Staat neben dem Gewaltmonopol immer auch einprägsamer Bilder bedürfe. Als Urbild des modernen Staates stellte er seinem Buch das Bild des monströsen Leviathan als eines Kompositkörpers voran. Ohne solche Repräsentationen, so Horst Bredekamp, könne der „Leviathan“ zwar gegründet, nicht aber dauerhaft am Leben erhalten werden.⁹⁷ Tatsächlich scheinen moderne politische Systeme, gleich ob Diktaturen oder Demokratien, auf visuelle Repräsentationen als Medien der politischen Sinnbildung und der gesellschaftlichen Integration wesentlich angewiesen zu sein.

Ein solches Orientierungs- und Integrationszeichen bildete das Mao-Porträt auf dem Platz des Himmlischen Friedens für die Volksrepublik China. Über den Tod Maos hinaus genoss es hohes Ansehen; es wurde gleichermaßen in den Polit- wie in den Alltagskult integriert. Als „Mona Lisa der Weltrevolution“ und als Kunstikone ging seine Wirkung zugleich weit über China hinaus. Die Studentenbewegungen wie die zeitgenössische Kunst des Westens machten aus der nationalen eine globale Ikone. Dabei wurde das Bild des Diktators aus sei-

⁹⁷ Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder – 1651–2001*, 3., korr. Aufl. Berlin 2006, S. 137.

nem historischen Kontext gelöst und erwies sich in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen als konsumierbar. Daran vermochte auch der gelegentliche künstlerische und politische Counterdiskurs nach Mao nichts zu ändern.

Die Zeitgeschichtsforschung hat solchen Herrschaftsbildern bisher kaum größere Aufmerksamkeit geschenkt. Demgegenüber begreift eine in den Grenzbereichen von Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte angesiedelte Visual History des 20. Jahrhunderts⁹⁸ Einzelbilder wie Bildszenarien als konstitutiv für die Funktionsweisen moderner politischer Systeme. Ihre Aufgabe ist es, die Mechanismen und Bedeutungen visueller Produktionen bei der Durchsetzung, Etablierung, Sicherung oder Erosion von Herrschaft transparent zu machen sowie die Prozesse der sozialen und kulturellen Aneignung und des Gebrauchs durch die Beherrschten bis hin zum Bildkult zu analysieren. Um die Wirkung von Herrschaftsbildern und Bildakten präziser zu bestimmen, sind weitere vergleichend angelegte Studien wünschenswert. Ebenso nachzugehen wäre den mitunter verwickelten Rezeptionsformen und Austauschbeziehungen im Prozess eines „global cultural flow“, die sich ergeben, wenn solche Bilder über ihren ursprünglichen Kulturkreis hinauswirken und in diesen reimportiert werden. Wie der vorliegende Aufsatz für das Mao-Porträt zu zeigen suchte, treten das historisch Besondere und der geographische Ort in diesem Prozess in den Hintergrund.

Prof. Dr. Gerhard Paul, Universität Flensburg, Institut für Geschichte und ihre Didaktik, Auf dem Campus 1, D-24943 Flensburg, E-Mail: paul-flensburg@t-online.de

⁹⁸ Zum Konzept ausführlich Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, sowie die Analysen in: ders., *Das Jahrhundert der Bilder* (Anm. 6).