

Ein Meter Demokratie. Chinesische Performance zwischen Selbstbestimmung und Selbstverstümmelung

Tania Becker

This paper introduces one of China's leading and most radical performance artists, He Yunchang, and examines his artistic activities in the context of the country's political situation and social transformation. In his performances, such as *One Rib* or *One Meter Democracy*, He creates a deeply disturbing effect due to an extraordinary level of physical brutality and a shocking, taboo-breaking approach to corporeality. Subtle allusions are rare; instead, Chinese performance artists like He Yunchang often use their own bodies to challenge habits, moral attitudes, and the boundaries of the socially acceptable. These performances are often understood as reflections on the country's economic and socio-political changes. Yet despite their clear, radical, and uncompromising political criticism and despite the outrage they provoke, the most successful of these works remain ambivalent and defy a one-dimensional, unequivocal interpretation.

Die Performances *Eine Rippe* (*Yi gen leigu* 一根肋骨, Engl. *One Rib*) und *Ein Meter Demokratie* (*Yi mi minzhu* 一米民主, Engl. *One Meter Democracy*) des Künstlers He Yunchang 何云昌 (geb. 1967) knüpfen an eine Tradition der chinesischen Performancekunst an, die auf eine unmittelbare und verstörende Weise mit körperlichen Exzessen und einer tabubrechenden Vorstellung von Leiblichkeit experimentiert. In einer solchen Art des künstlerischen Ausdrucks, die sich in den letzten Jahrzehnten in China entwickelt hat, werden selten nur subtile Andeutungen gemacht: Die chinesischen Performer setzen oft tierische Kadaver oder menschliche Leichen wie auch den eigenen Körper in Szene, um Gewohnheiten, moralische Vorstellungen und die Grenzen des gesellschaftlich noch Akzeptablen zu testen. Wegen der radikalen Regimekritik in diesen Arbeiten und der konfrontativen Themen (Traditionen, Normen, Geschichte sowie Menschen- und Bürgerrechte usw.), haben sich diese Künstler besonders im Ausland einen Namen gemacht. Ihre Performances werden bei Kunstkennern oft als Spiegelbild der ökonomischen und sozialpolitischen Veränderungen des Landes verstanden. Dennoch bleiben die gelungensten Werke, trotz ihrer klaren, radikalen und kompromisslosen Kritik an den politischen Verhältnissen und trotz der eklatanten

Provokationen, mehrdeutig und entziehen sich einer griffigen und eindimensionalen Interpretation. Dieser Artikel stellt zwei extreme Performance-Aktionen des Künstlers He Yunchang, *Eine Rippe* (2008) und *Ein Meter Demokratie* (2010), genauer vor. Es stellt sich dabei die Frage nach dem Ursprung einer solchen gegen den eigenen Körper ausgerichteten Ausdrucksweise, die eine Besonderheit der zeitgenössischen chinesischen Kunstszene ist. Auch wird verdeutlicht, dass die gegenwärtige politische Situation, in der die ökonomische Struktur und herkömmliche soziale Ordnung in China neu verhandelt werden, solche außergewöhnlichen künstlerischen Aktivitäten anspricht.

Der Auftakt

Obwohl die chinesische Performance-Kunst schon seit spätestens den frühen 90er Jahren des letzten Jahrhunderts extreme, grenzüberschreitende und an Provokanz kaum noch zu überbietende Ausdrucksformen entwickelte, was sich exemplarisch mit Zhang Huangs 张洵 (geb. 1965) Aktionen *12 Quadratmeter* (*Shi'er pingfangmi* 12 平方米) und *65 Kilogramm* (*Liushiwu gongjin* 65 公斤) aus dem Jahr 1994 belegen lässt,¹ zeichnete sich ab dem Jahr 2000 erneut eine deutliche Steigerung ab. Diese Wende ist auf eine Begleitausstellung der Dritten Shanghaier Biennale zurückzuführen, deren subversiver und rebellischer Charakter sich schon in ihrem englischen Namen äußerte: *Fuck off*. Der chinesische Titel, zu übersetzen als „Der unkooperative Ansatz“ (*Bu hezuo de fangshi* 不合作的方式), fiel etwas milder aus und betonte lediglich den Unwillen zur Anpassung. Die Ausstellung,

1 Beide Performances Zhang Huans zeichnen sich durch eine brutale, gegen den eigenen Körper gerichtete Direktheit aus. In *12 Quadratmeter* beschmiert Zhang Huan seinen nackten Körper mit Honig und Fischöl und setzt sich in die Gemeinschaftstoilette seines Viertels in Beijing, um mit seinem präparierten Körper die Fliegen anzuziehen. Die Performance dauert über eine Stunde. Bereits nach kurzer Zeit krabbeln die Tiere dem Künstler in Mund, Nase und Ohren. In der Arbeit *65 Kilogramm* lässt sich der Performer nackt in Ketten an der Decke seines Studios aufhängen. Sein Mund ist mit schwarzem Klebeband verschlossen. Unter ihm befinden sich weiße Matratzen und eine Herdplatte, auf welcher ein Aluminiumtablett erhitzt wird. Zhang Huan lässt sich nun einen Venenkatheder einsetzen und 250 ml seines Blutes von der Decke auf das Tablett tropfen, wo es verdampft. Der Raum füllt sich mit dem starken Geruch von Blut und Schweiß. Siehe Thomas J. Berghuis: *Performance Art in China* (Hong Kong: Timezone 8, 2006), S. 109f.

kuratiert von Ai Weiwei 艾未未 (geb. 1957) und Feng Boyi 馮博一 (geb. 1960), wurde in der Shanghai Eastlink Gallery (Shanghai Donglang Yishu Hualang 上海东廊艺术画廊) präsentiert und versammelte Werke von insgesamt 47 Künstlern.² Trotz der Tatsache, dass es sich nur um eine der vielen Satellitenausstellungen der Biennale handelte, gewann sie enorme Publizität. Die Wahl der Kuratoren fiel auf äußerst kontroverse, schockierende und provokative Kunstwerke, Performances und Installationen und richtete sich somit ostentativ gegen den autoritären Kunstdiskurs des Systems und gegen den Kunstkommerz.³ So äußerte Ai Weiwei in einem Interview zum Ausstellungskonzept:

We were very clear about what we wanted to say towards Chinese institutions as well as Western curators and institutions and dealers; their functions are very similar in one way or another. It's all about the deal, about labor, about how to trademark different interests. We had to say something as individual artists to the outside world, and what we said was „fuck off“.⁴

Die Ausstellung wurde schon nach einigen Tagen hauptsächlich wegen der verstörenden Performancefotos der Künstler Yang Zhichao 杨志超 (geb. 1963) und Zhu Yu 朱昱 (geb. 1970) geschlossen,⁵ hinterließ aber dennoch eine markante Spur in der Geschichte der chinesischen Gegenwartskunst. In ihrer Ausdrucksform von westlichen Vorbildern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angeregt (wie z. B. Performance, Konzeptkunst, Happening, Video- und Multimediainstallationen), wendet sich die progressive, „inoffizielle“⁶ chinesische Kunstszene spätestens von diesem Zeitpunkt an sowohl von

2 Ursprünglich war die Ausstellung für den Zeitraum 4.–20. November 2000 geplant.

3 Ai Weiwei, Feng Boyi: „Preface to *Fuck off*, 2000“, in Wu Hung, Peggy Wang (Hrsg.): *Contemporary Chinese Art. Primary Documents* (New York: Duke University Press, 2010), S. 354f.

4 Chin-Chin Yap: „Conversations. Interview with Ai Weiwei“, in: Ai Weiwei, Charles Merewether (Hrsg.): *Ai Weiwei. Works, Beijing 1993–2003* (Hong Kong: Timezone 8, 2003), S. 51.

5 Berghuis, *Performance Art in China*, S. 152; Richard Vine: *New China, New Art* (München: Prestel, 2008), S. 104f.

6 Nach John Clarks Analyse der chinesischen Kunstszene am Anfang des 21. Jahrhunderts ist der wesentliche Unterschied zwischen der ‚inoffiziellen‘ und der ‚offiziellen‘ chinesischen zeitgenössischen Kunst nicht der zwischen Avantgarde und schon etablierter Kunst, sondern er besteht in der unterschiedlichen Akzeptanz der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen innerhalb des politischen Systems. Siehe John Clark: „System and

traditionellen Vorläufern als auch von den klassischen westlichen Vorbildern der Moderne ab. Stattdessen erprobt man sich in neuen, experimentell-individuellen Formen und Inhalten, immer mit Bezug auf die politisch-gesellschaftliche Realität des Landes. Dekonstruktion, Parodie und Kritik der aktuellen sozialen und politischen Probleme gehörten zu den Herausforderungen dieser unabhängigen und von alten Mustern befreiten künstlerischen Aussagen, wie die Kuratoren Ai Weiwei und Feng Boyi im Vorwort zur Ausstellung betonten:

Fuck off emphasizes the independent and critical stance that is basic to the existence of art. Within a state of countless contradictions and conflicts, it maintains its status of independence, freedom, and plurality. It tries to provoke an artist's responsibility and self-discipline, and searches for a way in which art lives as „wildlife,“ and raises questions about some issues of contemporary Chinese art.⁷

Menschen essen

Der Anlass zur Performance *Eating People* (*Shi ren* 食人) war die Einladung der Kuratoren an Zhu Yu, an der *Fuck off*-Ausstellung teilzunehmen.⁸ Einen Monat vor der Eröffnung wurde die Performance *Eating People* in den privaten Räumen des Künstlers durchgeführt und durch eine Fotoreihe dokumentiert, die als Exponat ausgestellt werden sollte. Da der Kurator Ai Weiwei vermutete, dass die Obrigkeit in Zhu Yus Arbeit einen der überzeugendsten Gründe für eine vorzeitige Schließung der Ausstellung finden

Style in the Practice of Chinese Contemporary Art: The Disappearing Exterior?“, in: *Yishu* 艺术 1.2 (2002), S. 13–33.

7 Ai/Feng, „Preface to *Fuck off*“, S. 355.

8 „Menschen essen“ ist ein kulturkritischer Topos, der von chinesischen Schriftstellern immer wieder thematisiert wurde, wie z. B. von Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) in seiner Erzählung „Tagebuch eines Verrückten“ (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918), in der eine menschenfressende Gesellschaft beschrieben wird, wo auch Kinder verspeist werden. Mit diesem Bild kritisierte Lu Xun überkommene Wertvorstellungen und selbstzerstörerische Elemente der chinesischen Gesellschaft. Siehe auch den Beitrag von Wang Xuebo zu „Das schweigende China. Lu Xuns Machtkritik im Licht der Diskurs-Macht-Analyse Michel Foucaults“ in diesem Band. Auch andere Autoren in der Nachfolge von Lu Xun haben diesen Topos aufgegriffen, so z. B. Mo Yan 莫言 (geb. 1955) im Roman *Schnapsland* (*Jiuguo* 酒国, 1993), in dem die Zubereitung und der Verzehr von Kindern beschrieben wird.

könnte, was sich nur kurze Zeit später auch als richtig erwies, wurden die Fotografien nicht offen gezeigt, sondern fanden Platz in einer schwarzen Box. Erst nachdem die Bilder dem Publikum durch den Katalog vorgestellt worden waren, wurde die Aktion schlagartig bekannt, nicht zuletzt weil die Bilddokumentation binnen kürzester Zeit im Internet kursierte und so eine Woge weltweiter Aufmerksamkeit auslöste. Ein Zitat aus der Boulevardpresse belegt die Aufregung der Medien, die, angeregt durch eine britische Dokumentation, noch drei Jahre nach diesem Ereignis anhielt:⁹

Mein Gott, in was für einer Gesellschaft leben wir? Da isst ein Chinese im Fernsehen ein totes Baby und behauptet tatsächlich, es wäre Kunst! Der britische Fernsehkanal „Channel 4“ wollte den Dokumentarstreifen „Beijing Swings“ senden, der Fotos zeigt, auf denen der chinesische Künstler Zhu Yu offenbar ein totes Baby isst. Bei dem Leichnam handelt es sich nach Angaben Zhus um eine Totgeburt. Auf einem der Fotos wäscht er den Körper in einem Spülbecken. Ein weiteres Foto zeigt, wie Zhu in abgetrennte Körperteile beißt. Die Fotos entstanden nach seinen Angaben bei einer Performance mit dem Titel „Menschen essen“ in seinem Haus in Peking. Zhu Yu sagte gestern, als Künstler sei es seine Aufgabe, Diskussionen über Moral und Kunst auszulösen. Bei seiner Kunst gehe es darum herauszufinden, ob es noch Grenzen gibt. Anscheinend stört es aber niemanden, wenn dieser „Künstler“ diese Grenzen überschreitet. Nicht einmal die Gesetzeshüter – denn obwohl gegen Künstler, die menschliche Körperteile für ihre Kunst verwenden, eine Haftstrafe von 10 Jahren verhängt werden kann, passiert nichts ...¹⁰

In der Tat hinterlässt *Eating People* einen äußerst irritierenden Eindruck, der durchaus verdient, näher beschrieben zu werden. Schon im kurzen Titel wird die grenzüberschreitende Implikation des künstlerischen Aktes demonstriert: Zhu Yu wird fotografiert, während er einen menschlichen Fötus kocht, auf einem Teller serviert und anschließend verzehrt. Das Unvorstellbare (der kannibalische Akt) wird in reduzierten, kühlen und kommentarlosen Bildern festgehalten. Der visuelle Eindruck dieser distanzierten Bilddokumentation, gekoppelt mit der intensiven und tabubrechenden Vorstellung eines brutalen, real vollzogenen Aktes der Kindesverspeisung, evoziert bei den Betrachtern

9 Meiling Cheng: „Violent capital. Zhu Yu on file“, in: *The Drama Review* 49.3 (2005), S. 58–77.

10 „Ist das noch Kunst, wenn ein Mann eine Baby-Leiche isst?“, 4. Januar 2003, *Berliner Kurier*, <http://www.berliner-kurier.de/archiv/ist-das-noch-kunst--wenn-ein-mann-eine-baby-leiche-isst-,8259702,4245234.html> (Zugriff am 22. Mai 2017).

dieser Fotografien augenblicklich Gefühle des Abscheus, Ekels und der Irritation. Gleichzeitig werden auch gegenläufige Empfindungen der Faszination und Schaulust ausgelöst. Durch die Verknüpfung zweier gegensätzlicher Eindrücke mithilfe eines dokumentierten elementaren Tabubruchs, schwankend zwischen Aversion und Attraktion, gerät der Betrachter in eine paradoxe Lage.

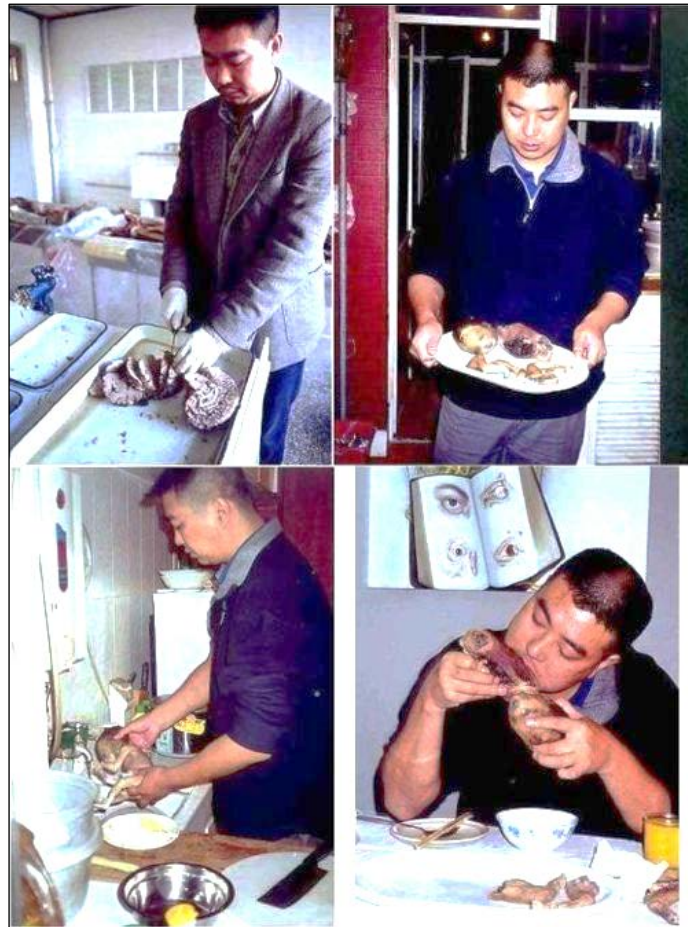


Abb. 1: Zhu Yu, *Eating People*, 2000.¹¹

¹¹ [media.tumblr.com, http://media.tumblr.com/tumblr_ljdp6ccdKb1qhb2uj.jpg](http://media.tumblr.com/tumblr_ljdp6ccdKb1qhb2uj.jpg) (Zugriff am 22. Mai 2017).

Zhu Yus Performance ist auch ein Selbst-Experiment, denn nicht nur benutzt er den Fötus in manipulativer Absicht, er manipuliert und erforscht auch seinen eigenen Körper auf der psychosomatischen Ebene. Laut eigener Aussage übergab er sich während der Performance und war danach unter dem Einfluss des Geschehens psychisch so angeschlagen, dass er längere Zeit in seinem Studio nicht arbeiten konnte.¹² In einem Interview, das der Künstler 2005 der Autorin Silvia Fok gegeben hat, beschreibt er diesen performativen Prozess und seine Folgen:

I ate the corpse at home. I was steam-cooked with a little salt. I did not eat the visceral. I only ate a little bit, not the whole. The process was complete. As it was very disgusting, I vomited it on the table and had no time to taste it. It was a psychological effect. It was about the process.¹³

Sein Körper reagierte durch diese Abwehrreaktion offensichtlich stärker auf den Tabubruch, als vom Künstler beabsichtigt.¹⁴

Mit dieser irritierenden Tabuverletzung überschreitet der Künstler zweifellos ethische Grenzen. Sein Vorgehen ruft jedoch auch die Radikalität und Brutalität einer biopolitischen Geburtenplanung, die in der Volksrepublik China von 1979 bis 2015 mit beispielloser Konsequenz und Härte durchgesetzt wurde, sowie frühere Zeiten von schwersten Hungersnöten und Kannibalismus mit dem Verzehr von Kinderleichen in Chinas Geschichte in Erinnerung.¹⁵ Die Verletzung elementarer ethischer Normen mit dem Ziel einer Hinterfragung der politischen und gesellschaftlichen Praxis, das Pointieren von Gewalt und Angst sowie eine klare Kritik an der sozialpolitischen Situation der Volksrepublik China sind einige der möglichen Lesarten von

12 Cheng, „Violent capital“, S. 71.

13 Fok, Silvia: *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China* (Bristol: Intellect Books), S. 153.

14 Helge Meyer: *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art* (Bielefeld: transcript, 2008), S. 246f.

15 Bezeugt ist der Verzehr von Kinderleichen unter anderem für die Zeit des Großen Sprungs nach vorn, einer von 1958 bis 1961 durchgeführten Kampagne, in deren Verlauf sich eine der größten Hungersnöte in der Geschichte der Neuzeit ereignete. Verursacht durch politische Fehlentscheidungen sowie schwere Naturkatastrophen belief sich die Zahl der Hungertoten auf möglicherweise bis zu 45 Millionen Menschen. Siehe Frank Dikötter: *Mao's Great Famine. The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958–62* (London: Bloomsbury, 2011), S. 320–323; Jasper Becker: *Hungry Ghosts. Mao's Secret Famine* (New York: Henry Holt, 1998), S. 211–213.

Zhu Yus Performance. Der Künstler selbst nennt noch weitere Aspekte, wenn er seine Beweggründe für die Aktion beschreibt:

One question that always stymies us – That is, why cannot people eat people? Is there a commandment in man's religion in which it is written that we cannot eat people? In what country is there a law against eating people? It's simply morality. But, what is morality? Isn't morality simply something [that] whimsically changes from time to time based on his/her own so-called needs of human being in the course of human progress? From this we might thus conclude: So long as it can be done in a way that does not commit a crime, eating people is not forbidden by any of man or society, laws or religions; I herewith announce my intention and my aim to eat people as a protest against mankind's moral idea that he/she cannot eat people.¹⁶

Zhu Yu fragt in seiner Performance nach der elementaren Begründung von Moral, Gesetzen und Normen. Wenn es kein Gesetz gegen Kannibalismus gibt, ist dieser dann rechtlich unproblematisch und stellt kein Verbrechen dar?¹⁷ In seinem gezielt inhumanen Kannibalismus-Akt behauptet er gerade für eine Humanität zu plädieren, die den Rechtsnormen inhärent sein muss und sich unter Berücksichtigung von ethischen, kulturellen und historischen Umständen entwickeln sollte. So wird aus dem bloßen Verschlingen eines Fötus ein anthropologischer und erkenntnistheoretischer Befund zu den bestehenden sozialen und normativen Strukturen. Zhu Yus Performance *Eating People* ist eben auch ein Appell für eine gründliche Diskussion über die Tabus in der Gesellschaft, gegen substanzlose Normen und für einen freien und öffentlichen Diskurs, der sich neben der Provokation allgemeiner Moralvorstellungen auch auf einer politischen Ebene interpretieren lässt. Beispielsweise tut sich hier das Problem einer irrlichternden Biopolitik auf, die praktischen und spezifischen Interessen allzu schnell dienlich ist, ohne sich dabei stets des Fundaments einer universalen Humanität zu versichern.

16 Hua Tianxue, Ai Weiwei, Feng Boyi (Hrsg.): *Fuck Off* (不合作的方式), Ausstellungskatalog (Shanghai: Eastlink Gallery, 2000), S. 192.

17 Es existieren allerdings strafrechtlich bewehrte Würdigungen eines solchen Verhaltens. In Deutschland beispielsweise würde der Verzehr von Menschenfleisch unter „Störung der Totenruhe“ laut § 168 StGB fallen und eine Anzeige nach sich ziehen – das Strafmaß beträgt bis zu drei Jahren und/oder Geldstrafe. Auch in China, wo die Gesetze absichtlich weniger explizit und damit „flexibler“ gehalten sind, könnte ein solcher Akt sicherlich bestraft werden, z. B. als „Rowdytum“. Es bleibt eine offene und politische Frage, warum dies im Rahmen der Performance nicht geschehen ist.

Dialog mit dem Wasser

Bei He Yunchang handelt es sich um einen weiteren Künstler, der, ähnlich wie Zhu Yu, im Vorfeld der Shanghaier Ausstellung eine Performance durchführte und sie dann als Bilddokumentation präsentierte. Für die Performance *Dialog mit dem Wasser* (*Yu shui duihua* 与水对话, Engl. *Dialogue with Water*), die an einem kalten Wintertag des 14. Februar 1999 in der Nähe seines Geburtsortes Lianghe 梁河 über dem gleichnamigen Fluss in der Provinz Yunnan 云南 ausgeführt wurde, ließ sich He Yunchang von einem befreundeten lokalen Metzger mit einem Messer zwei ein Zentimeter tiefe Schnittwunden in seine Oberarme schneiden. Halbnackt und an einem Baukran kopfüber über dem Fluss an Metallketten aufgehängt, hielt er im Verlauf der Aktion eben dieses Messer mit beiden Händen ca. 30 cm tief in die Wasseroberfläche des Flusses und „teilte“ ihn dadurch in zwei „Hälften“. Während sein Blut aus den offenen Wunden in den Fluss tropfte und sich so mit dem Wasser vermischte, initiierte der Künstler mit diesem einem Ritual ähnlichen Akt den Austausch seiner Lebenskraft mit der natürlichen Lebensader des Lianghe. Da das Wasser an dieser Stelle mit einer Geschwindigkeit von 150 Meter in der Minute fließt, machte He Yunchang nach seinen Berechnungen in den 30 Minuten, der eigentlichen Dauer der Performance, einen Schnitt in den Fluss von ca. 4.500 Meter Länge. Die Idee für die Aktion hatte He schon seit 1996; es fehlte ihm aber an Mitteln, die er vor allem für die Miete des Krans aufwenden musste, wie auch an einer guten Kamera. Dennoch haben die Fotos dieser Performance die Shanghaier Ausstellung erreicht und bis heute einen ikonischen Wert behalten.¹⁸

Das Blut, das durch den Körper fließt und das auch als ein innerer Fluss gesehen werden kann, tritt in der Performance nach außen und verbindet den Künstler unmittelbar mit der Natur, er vereinigt sich mit ihr, geht in ihr auf. Diese Szenerie lässt sich mit der daoistischen Vorstellung von Unsterblichkeit in Verbindung bringen, vor allem mit dem Buch *Zhuangzi*, das den Künstler nach eigenen Aussagen oft beschäftigt hat und durch das er sich

18 He Yunchang, Ai Weiwei, Nataline Colonnello, Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *The Wings of Live Art. He Yunchang* (Beijing: Mailei Hualang, 2009), S. 102. Siehe auch Berghuis, *Performance Art in China*, S. 113.



Abb. 2: He Yunchang, *Dialogue with Water*, 1999.¹⁹

inspirieren ließ.²⁰ So wird zum Beispiel im 19. Kapitel des *Zhuangzi* ein spekulativer Gedanke entwickelt, der sich einer Kettenargumentation bedient.²¹ Wer etwas für den Körper tun möchte, besagt diese Stelle, sollte sich zurückziehen, das Festhalten an der Form/dem Körper aufgeben, um so in neu gewonnener Gelassenheit wiedergeboren zu werden. In der völligen Anpassung an die allumfassenden Prinzipien des Himmels liegt zusammen mit der Orientierung am Vorbild Natur die Möglichkeit einer „Erlösungstheorie“.²²

Wenn man also vermeiden möchte, etwas für die körperliche Form zu tun, so ist es besser, der Welt zu entsagen. Hat man der Welt entsagt, ist man ohne

19 *Ink Studio*, www.inkstudio.com.cn/artists/78-he-yunchang/works/1163/, 180 × 260 cm (Zugriff am 11. März 2018).

20 Meiqin Wang: „The Primitive and Unproductive Body: He Yunchang and His Performance Art“, in: *Yishu* 艺术 13.4 (2014), S. 6f.

21 *A Concordance to Chuang Tzū [Zhuangzi yinde 莊子引得]* (Harvard-Yenching Institute, *Sinological Index Series*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956), 48/19/4.

22 Der Begriff wurde entnommen aus Richard Wilhelm: *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* (München: Diederichs, 2000), S. 198.

Bürde; ist man ohne Bürde, so ist man aufrecht und gelassen; ist man aufrecht und gelassen, wird man wiedergeboren; wer wiedergeboren ist, der ist am Ziel. Und weshalb lohnt es sich, die Weltgeschäfte aufzugeben und das Leben hinter sich zu lassen? Gibt man die Weltgeschäfte auf, so überanstrengt man den Körper nicht, lässt man das Leben hinter sich, so verliert man die Essenz [*jing*] nicht. Also, wer die körperliche Form gänzlich behält und die Essenz wiederherstellt, der ist eins mit dem Himmel. Himmel und Erde sind Vater und Mutter aller Dinge, wenn sie vereint sind, entstehen Körper, wenn sie auseinanderfallen, dann entsteht der Anfang. Wenn Form und Essenz nicht vermindert sind, kann man dies Transformation nennen. Wenn Essenz zur Essenz gelangt, wird man zum Minister des Himmels.²³

夫欲免為形者，莫如棄世。棄世則無累，無累則正平，正平則與彼更生，更生則幾矣。事奚足棄而生奚足遺？棄事則形不勞，遺生則精不虧。夫形全精復，與天為一。天地者，萬物之父母也，合則成體，散則成始。形精不虧，是謂能移；精而又精，反以相天。

Während sich diese Passage einerseits als eine komplizierte Anweisung zur mystischen Erlangung der Unsterblichkeit liest, erklärt sie andererseits in knappen Worten die daoistische Vorstellung vom Werden und Vergehen. Die Form ist unzähligen Wandlungen unterworfen, und jede Wandlung bringt eine neue Identität der Form mit sich. Um diese eine Identität von der darauffolgenden im Ablauf der zyklischen Transformationen überhaupt unterscheidbar zu machen, bedarf es eines Zustandes, den man als Tod bezeichnet. Dieser ist sowohl eine Phase der Wandlung als auch eine Zäsur zwischen den Formen. So stellt das Konzept der Formidentität im philosophischen Daoismus nur einen Zwischenschritt in der Vorstellung von Leben und Tod dar.²⁴ Dieser umfassenden Vorstellung eines sich in ständiger Wandlung befindenden Daseins scheint die Performance von He Yunchang eine menschliche Gestalt geben zu wollen, indem er unter Lebenseinsatz das eigene Blut in das Wasser des Flusses transformiert. Dazu erinnert das Bild des langsamen Ausblutens eines über den Kopf aufgehängten Körpers stark an das rituelle Schlachten und an archaische Opfergaben. Obwohl er von außen gesehen als Herr der Lage erscheint, begibt sich der Künstler in das Ungewisse, an die Grenze zwischen Leben und Tod, denn weder weiß er,

23 Vgl. die Übersetzungen in Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 199f., und Burton Watson: *The Complete Works of Chuang Tzu* (New York: Columbia University Press, 1968), S. 197f.

24 Hans-Georg Möller: *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken* (Frankfurt a. M.: Insel, 2001), S. 91.

wie viel er an Blut verlieren, noch, wie lange er kopfüber bei vollem Bewusstsein aushalten kann. Jede Sekunde birgt in sich die Gefahr des Schwindens der Kräfte, des körperlichen Zusammenbruchs und folglich des Sterbens und verweist auf die konstante Verwundbarkeit der menschlichen Existenz:

The human, who originates from nature, returns to nature after his death. Blood, like water is a part of nature. Then, with „Dialogue with Water“, the feeling was that my soul had released itself from my body. The intense pain that I had at the beginning became weaker and weaker. So with time I continually felt better, and it seemed to me as if I had achieved a mental absence.²⁵

Die Absicht des Künstlers hinter der Performance *Dialogue with Water* war, sich durch seine real blutende Wunde mit der fiktiven Wunde des Flusses seiner Kindheit zu vereinen, dem Ort, wo er als Junge Schwimmen lernte, sich allen möglichen Gefahren, die im schnellen Wasser lauerten, aussetzte, wo er aber auch glückliche Augenblicke im Spiel und in der damals noch unberührten Natur des Urwaldes nahe der burmesischen Grenze verbrachte.²⁶ Obwohl er durch seine spektakuläre Intervention symbolisch in den Lauf des Flusses eingreift, bleiben angesichts der Wassermassen sein Blut und seine Wunden ohne Spuren. Der große Fluss verhält sich natürlich völlig gleichgültig gegenüber dem Eingriff des Künstlers, er folgt weiter der Strömungsdynamik und verwandelt somit den ganzen performativen Akt in einen sinnlosen Aufwand ohne eindeutiges Ergebnis. In diesem Akt der Selbstopferung verwandelt sich das Blut des Künstlers in das Wasser des Flusses, ohne eine Spur von Hes Existenz in der Natur zu hinterlassen. Das Rot des Blutes wird unsichtbar, durchsichtig und verschwindet im Fluss gänzlich unauffindbar. Hier ist He Yunchang am Ende und gleichzeitig auch am Anfang seines performativen Aktes: Die Natur bleibt von ihm unberührt.²⁷ In einem weiteren Sinne lässt sich das fließende Wasser auch als ein Symbol für die Gesellschaft lesen, für ihre Normen und ihre Verbote, für ein buchstäbliches „Mit-dem-Strom-Schwimmen“, und für die Erkenntnis, dass derjenige, der sich dem widersetzt, auch Opfer erbringen muss.

25 Heinz-Norbert Jocks: „Travels to the Edges of One's Own Will. A Conversation with He Yunchang“, in He et al., *The Wings of Live Art*, S. 53.

26 Ebd., S. 49.

27 Berghuis, *Performance Art in China*, S. 113.

Wie viele andere von Hes Arbeiten, so hat auch diese einen explizit existenziellen Charakter: Sie wird von des Künstlers Vorstellung von der Kraft sowie den physischen und psychischen Grenzen des eigenen Körpers geleitet, ist sowohl persönlich als auch grundsätzlich und letztendlich das Resultat seiner individuellen Erfahrungen. Viele seiner Aktionen um das Jahr 2000 fanden, wie auch diese, im Freien statt und verbanden Elemente wie Wasser, Erde und Feuer mit dem körperlichen Einsatz und geben so Einblick in seine Sicht der Zusammenhänge von Raum, Zeit und Ort.

Eine Rippe

He Yunchang wurde 1967 im Kreis Lianghe im Westen der Provinz Yunnan, an der Grenze zu Myanmar geboren. Sein Vater war im Bergbau tätig, die Mutter in der Landwirtschaft. Nach seinen eigenen Worten verbrachte er eine relativ normale Kindheit und erfuhr keine strengen erzieherischen Einschränkungen. Da ihm seine Eltern viele Freiheiten ließen, konnte er jeden Tag im Freien am Rande des Urwaldes spielen, Krabben fangen oder Vögel beobachten. Diese Beziehung zur Natur prägte später stark seinen künstlerischen Werdegang.²⁸ Im Jahr 1991 absolvierte He ein Studium am Kunstinstitut von Yunnan (Yunnan Yishu Xueyuan 云南艺术学院) in Kunming 昆明, und im Jahr 1992 trat er als Künstler in der Gruppenausstellung auf der Kunstbiennale in Guangzhou 广州 *Chinesische Kunst der 90er Jahre* (*Jiushi niandai Zhongguo yishu* 90年代中国艺术) erstmals öffentlich auf. In den 90er Jahren und insbesondere seit dem Jahr 2000 häufen sich seine Performances und Ausstellungen, sowohl in der Volksrepublik wie auch im Ausland.²⁹

Nach *Dialogue with Water* führte He Yunchang viele weitere Aktionen durch und etablierte sich als ein herausragender Performer. In dieser Zeitperiode seines Schaffens lag sein Fokus vorwiegend auf Arbeiten, die er mit teilweise spektakulärem körperlichem Einsatz auf öffentlichen Plätzen oder in der Natur ausführte. Er setzte sich extremen körperlichen Anstrengungen

28 Jocks, „Travels to the Edges of One’s Own Will“, S. 49.

29 „He Yunchang Biography“, *Ink Studio*, <http://www.inkstudio.com.cn/zh/artists/78-he-yunchang/biography> (Zugriff am 22. Mai 2017).

aus, ging an physische und dadurch auch psychische Grenzen und erprobte die Kraft seiner Ausdauer.³⁰

Wesentlich anders verlief sein Projekt *One Rib* (2008/2009), das Ergebnis einer drei Jahre langen Verhandlung mit einer privaten Gesundheitseinrichtung in Kunming.³¹ Diesmal verlagerte der Künstler die Performance hinter geschlossene Türen, in ein Krankenhaus und in dessen Operationsaal. Der damals 41-Jährige ließ sich ohne jegliche medizinische Notwendigkeit seine achte Rippe im linken Teil des Rückens unter Betäubung entfernen. Ursprünglich verlangte He, dass die Rippe in einer Länge von 30–35 cm ausgeschnitten werden sollte. Dies hätte jedoch ein hohes Risiko für die Nerven nahe der Wirbelsäule bedeutet. So einigte man sich auf einen Rippenknochen von ca. 25 cm Länge. Die Operation war zuerst für den 6. August 2008 geplant, aber wegen zusätzlicher Untersuchungen kam es zu Verzögerungen, sodass der Termin auf den 8. August 2008, den Tag der Eröffnung der Olympischen Spiele in Beijing, verschoben werden musste.³² Dieses neue Datum kam dem Künstler sehr gelegen: Es unterstrich die politische Symbolik der Performance als Signal der künstlerischen Unabhängigkeit vom Diktat des Regimes. Der gewalttätige Eingriff in Hes eigenen Körper setzte nun ein noch bewussteres Zeichen gegen die Unterdrückung des Individuums durch den Staat. Dazu äußerte sich der Künstler:

Society is brutal and suppressive. I feel the lack of freedom and I am dying for it. As an artist, I feel that challenging my body and mental status is a way of breaking the unbreakable social confinement and achieving a temporary state of freedom.³³

30 Einige von He Yunchangs Performances aus dieser Zeit stehen exemplarisch für eine solche Vorgehensweise: *Wrestling: One and One Hundred* (2001), *Keeping Promise* (2003), *Casting* (2004), *The General's Command* (2005), *The Rock Tours Around Great Britain* (2006/2007). Siehe Meiqin Wang, „The Primitive and Unproductive Body“, S. 7f., 16–22.

31 Kunming Yadang Yiyuan 昆明亚当医院.

32 Zur Eröffnung der Olympischen Spiele in Beijing am 8. August 2008 um 20 Uhr und 8 Minuten siehe Geremie R. Barmé: „China's flat Earth: History and 8 August 2008“, in: *The China Quarterly* 197 (2009), S. 64–86. Zur Symbolik der Zahl Acht siehe Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen* (Köln: Diederichs, 1987), S. 15f.

33 Meiqin Wang, „The primitive and Unproductive Body“, S. 10.

Begleitet von zwei Ärzten, vier Krankenschwestern, einem Kameramann, vier Fotografen und einigen Assistenten wurde ein zweistündiger chirurgischer Einsatz durchgeführt, der eigentlich nur den ersten Teil eines viel größeren inter- und multimedialen Konzepts darstellte. Das *One Rib*-Projekt erstreckte sich in seiner Gesamtheit bis weit in das darauffolgende Jahr und fand seinen Abschluss erst am 12. Oktober in der Ausstellung *The Wings of Live Art* (*Xingwei de chibang* 行为的翅膀) in der Galerie Urs Meile in Beijing,³⁴ wo der gesamte Umfang der miteinander thematisch verbundenen Werke (*interlinked works*) präsentiert wurde: die Fotoarbeiten und ein Video, die die Operation dokumentieren; die Fotomontagen und Fotodokumentationen, die der Künstler in der Phase der Heilung während des Krankenhausaufenthalts erstellt hatte; das Artefakt (die Rippe) in einer Goldfassung; und großformatige Fotografien des Künstlers mit jeweils einer Frau, die eine bedeutende Rolle in seinem Leben spielte: seiner Mutter, seiner Schwester sowie seiner ehemaligen und seiner jetzigen Ehefrau. He Yunchang beließ es nicht nur bei der filmischen und fotografischen Dokumentation der Performance, sondern entwickelte sein Konzept weiter.

In einem Interview, das Ai Weiwei anlässlich der Ausstellung in Beijing mit ihm führte, beschrieb He seine Empfindung zur eigenen Rippe unmittelbar nach der Operation:

When I first got my hands on it, I was pretty concerned about it and treated it like a treasure, fiddling with it all the time, like it was a baby. But now, I've already forgotten about it. Once in a while I'll take it and I'm like: "Whoa, it's gotten a little darker again."³⁵

Während der Rekonvaleszenz veränderte sich der Bezug des Künstlers zum Objekt, aber das Objekt selber veränderte sich gleichfalls, so als ob es anfing, von seinem Ursprung, der Gesamtheit des Organismus, entkoppelt ein eigenes Leben zu führen. Nachdem He den Knochen von den verbliebenen

34 Die Ausstellung lief bis zum 31. Oktober 2009. Eine weitere fand in den Ausstellungsräumen des gleichen Galeristen, Urs Meile, vom 12. Februar bis zum 10. April 2010 in Luzern statt. Die Galerie Urs Meile produzierte auch das Video zur Ausstellung: „One Rib“, 30.12.2013, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=uLNNYCB5g7M> (Zugriff am 22. Mai 2017).

35 Ai Weiwei: „Skin and Bone: Sustaining Mortal Wounds“, in: He et al., *The Wings of Live Art*, S. 11.



Abb. 3: He Yunchang, *Night Light*, 2009, Knochen und Feingold, Ø 21–23 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Urs Meile, Beijing/Luzern.

Geweberesten befreit hatte, verdunkelte sich im direkten Kontakt mit Sauerstoff die Oberfläche der Rippe zusehends:

Starting from when I was in the hospital, I would pick at it and tear off scrapes of flesh when I didn't have anything to do. After it was reduced to bone, the hospital used a special membrane-stripping instrument to scrape away the membrane, getting rid of all the meat and connective tissue that was left, and then I was able to take it.³⁶

36 Ebd.

Die Idee entstand, die gebogene Form der Rippe so zu ergänzen, dass man ihre zwei Enden durch ein Metallteil verbinden konnte. Auf diese Weise wurde ein Oval, ein Halsreif, geschaffen. Ein Jahr später, 2009, ließ He diese erste Fassung durch eine kunstvolle, goldene, ersetzen, die er dann unter dem Namen *Nachtlicht* (*Yeguang* 夜光, Engl. *Night Light*) in der Ausstellung präsentierte.

In *Night Light* treffen zwei unterschiedliche Arten von Material zusammen: Der unbehandelte, harte und fahl gefärbte Knochen wird von 400 Gramm einer kostbaren, leicht formbaren und in warmen Farben schimmernden goldenen Fassung umrahmt. Die kunsthandwerklich herausgearbeitete Halterung ist im traditionellen Stil der früheren Epochen gefertigt und ähnelt eher einer archaischen Grabbeigabe als einem Objekt der zeitgenössischen Kunst. Die zwei Enden der Rippe werden jeweils von dem Maul eines mythologischen, drachenähnlichen Tiers gehalten; der langgestreckte, schlangenartige Körper formt das goldene Oval des Halsreifs. Um den Drachen, das Symbol für China *par excellence*, ranken sich unzählige Geschichten und Legenden. Glückverheißend und Schutz anbietend versinnbildlicht der Drache Langlebigkeit, Wohlstand und Harmonie. Durch seine dominierende Yang-Energie besitzt er Kräfte, die Naturerscheinungen wie Donner, Regen und Wind sowie Überschwemmung oder Dürre beeinflussen können. In letzter Instanz repräsentiert der Drache die Macht und die Göttlichkeit des Kaisers.³⁷ Die Symbolik des Drachen ist in der chinesischen Mythologie vielfältig, dennoch vermute ich, dass im Falle von *Night Light* die zwei einander gegenüberstehenden und einen Kreis schließenden Drachenköpfe sich ergänzende polare Kräfte und somit die Wandlung, den Lebenszyklus, den Kreislauf von Vergehen und Entstehen, von Leben und Tod darstellen. Dies ruft erneut den philosophischen Daoismus in Erinnerung, insbesondere das Buch *Zhuangzi*, wo man im 6. Kapitel von den vier Freunden im *dao* 道 liest:

Zisi, Ziyu, Zili und Zilai, die vier sprachen zueinander: ‚Wer es vermag, das Nichts für sein Haupt, das Leben für seinen Rücken und den Tod für sein Gesäß zu halten, oder wer davon weiß, daß Leben und Tod, Existenz und Nichtexistenz ein und demselben Körper (= Wesen) gehören, dem will ich

37 Eberhard, *Lexikon chinesischer Symbole*, S. 60–63.

Freund sein.⁶ Die vier sahen einander an, lachten und konnten sich gut leiden. So schlossen sie Freundschaft miteinander.³⁸

子祀、子輿、子犁、子來四人相與語曰：「孰能以無為首，以生為脊，以死為尻，孰知死生存亡之一體者，吾與之友矣。」四人相視而笑，莫逆於心，遂相與為友。³⁹

Die vier Freunde gehören zusammen wie ein Körper, der aus verschiedenen Teilen besteht. Da sie in einem gemeinsamen Verständnis des *dao* leben, bilden sie auch einen sozialen Körper, und unzertrennlich miteinander verflochten formen sie gleichfalls eine geistige Einheit.⁴⁰ Als ein Teil dieser Einheit, nämlich Ziyu, erkrankt und seine Gestalt sich verformt, nimmt er dies mit Freude und Gelassenheit, denn er weiß, dass diese Krankheit nur eine Phase der Wandlung der Dinge ist. Ohne Pathos, ohne Lamentieren oder den Versuch, das Alte zurückzugewinnen, akzeptiert er mit Gleichmut den schon geschehenen und zukünftigen Wandel seines Körpers und stellt fest:

Selbst wenn er [der Schöpfer der Wandlungen] meinen linken Oberarm in einen Hahn verwandelt hätte, so würde ich damit die Stunden der Nacht feststellen können. Selbst wenn er meinen rechten Oberarm in eine Armbrust verwandelt hätte, so würde ich mir damit eine Taube als Braten herunterholen. Selbst wenn er mein Gesäß zu Rädern und meinen Geist zu einem Pferde gemacht hätte, so würde ich damit fahren können und kein Gefährt mehr anspannen brauchen. [...] Was sollte mich das bekümmern!⁴¹

浸假而化予之左臂以為雞，予因以求時夜；浸假而化予之右臂以為彈，予因以求鴉炙；浸假而化予之尻以為輪，以神為馬，予因以乘之，豈更駕哉！……吾又何惡焉！⁴²

Dieser Wandlungsakt unterliegt allein der Willkür des „Schöpfers der Dinge“ und lässt keine Vorhersage möglicher Resultate zu. So weiß Ziyu nicht, ob er oder seine einzelnen Körperteile nach dem Tod zu einem Tier, einem anderen Geschöpf oder zu einem Gebrauchsgegenstand umgeformt werden.⁴³ Somit

38 Tsung-tung Chang: *Metaphysik, Erkenntnis und praktische Philosophie im Chuang-Tzu. Zur Neu-Interpretation und systematischen Darstellung der klassischen chinesischen Philosophie* (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1982), S. 7.

39 *A Concordance to Chuang Tzŭ*, 17/6/45.

40 Kristofer Schipper: *The Taoist Body* (Berkeley: University of California Press, 1993), S. 1.

41 Übersetzung Chang, *Metaphysik, Erkenntnis und praktische Philosophie im Chuang-Tzu*, S. 8.

42 *A Concordance to Chuang Tzŭ*, 17/6/50.

43 Ebd., S. 9f.

stimmt der Schöpfer der Wandlungen mit dem *dao* überein, und obwohl man hinter ihm eine anthropomorphe Figur vermutet, handelt es sich doch eher um die dynamische Wirkkraft der Natur, die alles erschafft und alles Erschaffene wieder zerstört.⁴⁴ Es ist eine einfache Feststellung, dass der Preis für den Antritt eines Lebens der Tod ist. Ohne den Wechsel vom Leben in den Tod und *vice versa* wäre nichts existent. Die Akzeptanz der Wandlung der Seinszustände, somit auch der Wandlung innerhalb der Lebensphasen und letztendlich der Wandlung vom Leben in den Tod, erfolgt bei Ziyu klaglos, und da es sinnlos ist, die Frage nach dem Schicksal jenseits des Ablebens zu stellen, gibt es auch keinen Anlass zur Sorge. Im Buch *Zhuangzi* wird fortwährend betont, dass die Todesfurcht so unangemessen ist wie die Angst vor dem Leben, vor dem Schlaf oder vor jeglichen Prozessen, die eine Form im Laufe ihres Bestehens durchmacht. Auch die von zwei Drachenköpfen gefasste, herausgeschnittene Rippe He Yunchangs steht meines Erachtens als *memento mori* für die Verwandlung, der man wie die vier Freunde sorglos entgegenschreitet.

Als Kraft der Transformation und der Erkenntnis ist der Drache auch in der westlichen Mythologie verankert, wo er als Archetypus mit dem Bösen und den kosmischen Kräften der Finsternis verbunden ist. Der Kampf, in dem sich ein Held gegen das Monster stellt und es letztendlich besiegt, steht für den Sieg der moralischen Integrität, der eigenen Stärke und der Entwicklung des Selbstbewusstseins. In der analytischen Psychologie Carl Gustav Jungs (1875–1961) repräsentiert dieser Kampf den Konflikt des Individuums mit seinem eigenen Schatten, der wiederum eine Projektion des Bewusstseins der unerwünschten, verdeckten oder verdrängten Aspekte der eigenen Persönlichkeit ist. Sobald es einer Person gelingt, diesen eigenen dunklen Schatten zu assimilieren, wird sie dazu in der Lage sein, sich über die regressiven Kräfte des Unbewussten hinwegzusetzen. Letztendlich gewinnt sie die Fähigkeit, sich reif den Problemen und Veränderungen des Lebens zu stellen und die Herausforderung zu bestehen.⁴⁵ In diesem Sinne geht He Yunchang mit seinem performativen Akt auf eine persönliche Reise zur Selbsterkenntnis, von der er verwandelt zurückkehrt. So versinnbildlicht *Night*

44 Heiner Roetz: *Mensch und Natur im alten China* (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1984), S. 233.

45 Joseph L. Henderson: „Der moderne Mensch und die Mythen“, in: Carl G. Jung: *Der Mensch und seine Symbole* (Olten: Walter, 1986), S. 121–123.

Light das Verborgene, das an das Licht geführt wurde, um zu etwas Neuem, Wertvollem und Einmaligem zu werden.

Das Ausstellungskonzept belegt diesen Gedanken: In einem Glaskasten, der die Hochwertigkeit des Exponats hervorhebt, wurde die in Feingold gefasste Rippe inmitten einer Fotoserie von fünf großformatigen (159,8 × 126 cm) Doppelportraits He Yunchangs mit je einer der erwähnten fünf Frauen in Frontalaufnahmen präsentiert. Alle diese Frauen spielen im Leben des Künstlers eine signifikante Rolle, und sie alle werden auf ähnliche Art und Weise in Szene gesetzt: Jede Frau trägt den ersten, provisorischen Entwurf des Halsreifs, der nicht mit Gold, sondern mit einfachem Metall und ohne Verzierung gefasst ist. Die Frauen sitzen zu Hes rechter Seite, und er nimmt in seiner Körperhaltung direkten Bezug zu ihnen. Was sie unterscheidet, sind ihr Gesichtsausdruck, ihre Körperhaltung und weitere Details, die Aufschluss über ihre Gefühlslage und die Beziehung zu He geben. Die Portraitierten sitzen vor einem künstlich wirkenden, bunten und mit verwelkten Blumen übersäten ovalen Hintergrund, der an alte Familienfotos erinnert. Inmitten des Raumes, inszeniert wie die Opfertafel einer kultischen Handlung, liegt die Rippe, der konzeptuelle Ausgangspunkt für die anderen Werke. Hier werden Assoziationen mit der jüdisch-christlichen Tradition evoziert, insbesondere mit dem ersten Buch Mose, Kapitel 2,21–2,25, in dem die Erschaffung Evas aus Adams Rippe beschrieben wird.⁴⁶ Was den Künstler an diesem Schöpfungsmythos interessiert, ist nicht so sehr die Übertragung des Aktes in die zeitgenössische Kunst, sondern ausschließlich der symbolische Gehalt der Rippe, der als Sinnbild der ewigen Verbindung von Mann und Frau fungiert.⁴⁷

46 „Lutherbibel 1984“, *Die-Bibel.de*, <https://www.die-bibel.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/1/20001/29999/ch/f9bf6324dde68b02c91d690aadaef a2c/> (Zugriff am 22. Mai 2017): „21 Da ließ Gott der HERR einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er schlief ein. Und er nahm eine seiner Rippen und schloss die Stelle mit Fleisch. / 22 Und Gott der HERR baute eine Frau aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm. / 23 Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch; man wird sie Männin nennen, weil sie vom Manne genommen ist. 24 Darum wird ein Mann seinen Vater und seine Mutter verlassen und seiner Frau anhängen, und sie werden sein ein Fleisch. / 25 Und sie waren beide nackt, der Mensch und seine Frau, und schämten sich nicht.“

47 Nataline Colonnello: „The Wings of Live Art – He Yunchang“, [2009], Galerie Urs Meile, Beijing/Luzern, <https://galerieursmeile.com/exhibitions/past-exhibitions/past-exhibitions->

Mit der Ausstellung *The Wings of Live Art* verwirklichte He Yunchang eine Idee, mit der er sich schon seit 2003 gedanklich beschäftigt hatte. Einen wesentlichen Abschnitt seines Lebens beendete er mit diesem poetischen Projekt, das durch die „unsichtbare Wunde“ seinen Körper transformiert hatte und ihn nach seinen eigenen Worten zu innerer Freiheit und zum Glück brachte:

It probably has to do with the fact that after the first performance of this kind I had the incredible feeling of being completely free. Ultimately, my performance art is a confrontation with society. My hope with it is that what I do provokes the desire in the viewer to change the existence a little bit. After the performance I myself have the feeling I become more and more peaceful, harmonic and calm. Yes, I feel how through it my freedom becomes greater and more intensive and I don't feel limited by anything but my own will, so by myself. I place great value on the dignity of people. Every moment of life is the most beautiful for me. Yes, life offers far more possibilities than society claims it does. A person should treat his body and his soul justly. He should follow more what is his own, rather than bending himself to fit a social identity. One can only experience something like happiness when one pursues one's inner self.⁴⁸

Ein Meter Demokratie

Am 10. Oktober 2010, einem Datum, das in seiner Zahlensymbolik (10–10–10) dem Datum der Operation in Kunming glich, versammelte He Yunchang 25 Personen aus seinem engeren Umfeld um sich, allesamt Freunde, Kollegen und Bekannte, um ihnen sein nächstes Projekt *Ein Meter Demokratie* (*Yi mi minzhu*, Engl. *One Meter Democracy*) vorzustellen. In einigen Skizzen präsentierte der Künstler seine Absicht, sich ohne Betäubung von einer Chirurgin über die linke Seite seines Körpers eine ein Meter lange und 0,5–1,0 cm tiefe Wunde, angefangen von knapp unterhalb des Schlüsselbeins bis auf Höhe des Knies, schneiden zu lassen. Ein demokratisches Verfahren simu-

single/artistinfo/the-wings-of-live-art-he-yunchang.html?cHash=98b993556709ca693f8927496ced4953 (Zugriff am 22. Mai 2017).

48 Jocks, „Travels to the Edges of One's Own Will“, S. 63.

lierend,⁴⁹ verteilte He Wahlzettel an die Gäste und bat sie, für oder gegen die Aktion abzustimmen. Das letztendliche Resultat bestand in zwölf Stimmen dafür, zehn dagegen und drei Enthaltungen. Danach konnte die Performance durchgeführt werden.

In dem gleichnamigen Video *One Meter Democracy*,⁵⁰ das begleitend zum Projekt und als seine zentrale Dokumentation produziert wurde, ist ein kahler Raum zu sehen, in dem nur ein mit frischen weißen Laken bedecktes Bett steht. Auf dem Bett sind chirurgische Instrumente und Desinfektionsmittel ordentlich bereitgestellt. He Yunchang betritt nackt den Raum und legt sich auf das Bett. Während die Chirurgin mit einem Maßband die Entfernung von einem Meter zwischen Schlüsselbein und Knie abmisst, die Inzisionslinie markiert, desinfiziert und einschließlich mit dem Skalpell den Schnitt ansetzt, halten die Freunde den Künstler an Armen und Beinen fest. Durch den Schnitt des Skalpells öffnet sich die Haut und das Fleisch der Wunde samt Blut kommt zum Vorschein. Um seine Zunge und Zähne zu schützen, wird He geknebelt; dies unterdrückt jedoch seine Schreie nicht, die das Video für den Zuschauer letztendlich unerträglich machen. Hierin besteht meines Erachtens der Effekt dieser Performance: Es geht um die Aktivierung der Spiegelneuronen, jener Gehirnzellen, die Handlungen bzw. das Erleben eines Gegenübers im Bewusstsein des Anderen so spiegeln, dass die Wirkungen beim Betrachter authentisch empfunden werden können.⁵¹ Neurologisch gesehen stellen die Spiegelneuronen die Quelle der Empathie dar. Der Schnitt wird in wenigen Minuten zu Ende geführt und ein Foto des erschöpften Künstlers auf dem Bett, umkreist von den Freunden, aufgenommen. Die Szenerie der Drapage von Freunden und Beteiligten mit dem entblößten Körper des Performers in der Mitte erinnert entfernt an Anatomie-Darstellungen wie der berühmten *Anatomie des Dr. Tulp* (1632) von Rembrandt van Rijn (1606–1669). So wie das Gemälde Rembrandts die aufklärerische Wahrheit und Empirie der neuen Wissenschaften in das

49 Simulierend, weil der Vorgang auch bei einer ablehnenden Mehrheit so lange wiederholt worden wäre, bis ein zustimmendes Ergebnis zustande gekommen wäre. Siehe Fußnote 42 in Meiqin Wang, „The primitive and unproductive body“, S. 25.

50 „One Meter Democracy“, 30.12.2013, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=zyaoHIFxA54> (Zugriff am 22. Mai 2017).

51 Helge Meyer, *Schmerz als Bild*, S. 248.

Zentrum stellt, gemahnt das Arrangement von He Yunchang an die Notwendigkeit politischer Freiheit.



Abb. 4: *One Meter Democracy*, 2010.
Mit freundlicher Genehmigung der White Rabbit Collection.

Bevor die Wunde genäht und fachlich medizinisch versorgt wurde, wurde noch eine Serie von Fotografien aufgenommen, die neben dem Video den Vorgang dokumentieren und sich auf spezielle Details fokussieren. So besteht das Projekt *One Meter Democracy* aus einer Verbindung einander ergänzender *interlinked works*: Konzept, Akteure, Performance, Artefakte, Video und Fotografien.⁵² Für den Betrachter irritierend bleibt die Verbindung eines demokratischen Entscheidungsverfahrens und eines medizinischen Eingriffs mit der rational kaum nachvollziehbaren und ethisch problematischen Absicht einer Selbstverstümmelung. Alle Beteiligten bleiben versehrt zurück: die Entscheider, die demokratische Entscheidungsfindung, das

52 „He Yunchang, Portfolio“, *White Rabbit Collection*, <http://www.whiterabbitcollection.org/artists/he-yunchang/> (Zugriff am 22. Mai 2017).

medizinische Personal und seine fachliche Kunst. Und zuletzt der verstümmelte Künstler selbst.

Bei der Betrachtung der meisten Performances von He Yunchang fällt als wesentliches Ausdrucksmittel sofort die irritierende Kompromisslosigkeit auf, mit der er seinen Körper zum Gegenstand physischer Interventionen macht. Eine Besonderheit der Performance als schwer zu definierender Kunstgattung besteht darin, dass sie sich zwischen schamanistischem Ritual, Spektakel und unentrinnbarer Unmittelbarkeit bewegt. Eine Performance ist ein künstlerisches Ereignis, das in einer nur ihm zugehörigen eigenen Zeit an einem nur ihm zugehörigen Ort abläuft und, da nie in der gleichen Weise wiederholbar, für Performer sowie Zuschauer im Moment des Entstehens exklusiv erfahren wird. Sie benötigt in den meisten Fällen die physische Präsenz des Künstlers, der, indem er eine kalkulierte Handlung unmittelbar durchführt, als Medium fungiert. Er geht damit über die reine Körperlichkeit hinaus und baut auf der psychischen Ebene im Augenblick des Geschehens eine intensive Beziehung zwischen sich und den Zuschauern auf. Das daraus entstandene Erlebnis zwischen den beiden Akteuren, dem Künstler und dem Publikum ist der wichtigste Bestandteil einer Performance, die in manchen Fällen einem sozialen Experiment ähnelt, in dessen Verlauf das Bewusstsein aller Anwesenden Veränderungen erfährt.⁵³

Es gehört zu den Besonderheiten der chinesischen Performancekunst, dass sie schon früh eine Form von demonstrativer Aktionskunst entwickelte, die den eigenen Körper zum Objekt und Medium von extremen physischen und psychischen Herausforderungen macht. Diese *xianchang yishu* 现场艺术 oder *live art* unterscheidet sich von der übrigen *xingwei yishu* 行为艺术 oder *performance art* durch die Archaik, Direktheit und Intimität der hierbei entstehenden Erfahrungen, die bei allen Beteiligten durch das Erlebnis von Schmerz und Ausdauer zu einem kathartischen Moment führen kann.⁵⁴ He Yunchang ist einer der exponiertesten Vertreter dieser Kunstform, und *One Meter Democracy* ist eines seiner radikalsten Projekte. Die Radikalität manifestiert sich nicht nur in der Ungeheuerlichkeit des Schmerzes und der Verletzung, welche an die archaische Todesfolter durch Häutung erinnert,

53 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004), S. 31–42. Siehe auch Helge Meyer, *Schmerz als Bild*, S. 28f.

54 Meiling Cheng: „Extreme Performance and Installation from China“, in: *Theatre Forum* 29 (2006), S. 88–96.

sondern auch in dem Ausgeliefertsein an einen Entscheidungsprozess, der nur das Zerrbild von Demokratie und Humanität darstellt.

Nach seinen eigenen Worten versucht He Yunchang in der schockierenden physischen Demonstration und der Vehemenz des Ausdrucks „die Spannung zwischen dem Individuum und dem Staat“ darzustellen.⁵⁵ Das Skalpell sowie die Wahlurne sind in der Aktion *One Meter Democracy* die sinnbildlichen Demarkationen eines grundsätzlichen Konfliktes, der über die aktuelle Situation in China hinausweist. Was He Yunchang hier unter Einsatz seines Körpers verteidigt, sind die letzten Grenzen einer individuellen Unverfügbarkeit des Menschen gegenüber dem Staat und der Gesellschaft. Der öffentliche Anspruch an den Einzelnen, sei er durch demokratische Entscheidungen oder technokratische Notwendigkeiten legitimiert, endet an der Integrität des Individuums, der (oft beschworenen) Würde des Menschen. Und auch die Methode der demokratischen Willensbildung gerät angesichts des Zwangs zu einem vorbestimmten Ergebnis zur Farce. Hier liegt eine Kritik an den zynischen Ritualen volksdemokratischer Wahlspektakel nahe; auch spiegelt die Brutalität des Vorgehens bei dieser Performance, so He Yunchang selbst, die Brutalität im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Alltag des heutigen Chinas wider:

Personally I don't like violence. I felt pressured by the macro social environment to carry out this work; it is also normal to do this work in a bloody way since the real society is itself very brutal.⁵⁶

Postskriptum

Es existiert in He Yunchangs vielschichtigen Aktionen ein seltsamer Eigensinn, der nicht in dem Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft oder der Kritik an staatlicher Willkür aufzugehen scheint. Der Körper selbst als biologische Entität widersetzt sich einer restlosen metaphorischen Nutzung: Die Wunden heilen, das vergossene Blut wird regeneriert. Kaum finden sich Spuren der durchlebten Verletzungen. Diese biologische oder „primitive“

55 „He Yunchang, Bio“, *White Rabbit Collection*, <http://www.whiterabbitcollection.org/artists/he-yunchang/> (Zugriff am 22. Mai 2017).

56 Meiqin Wang, „The Primitive and Unproductive Body“, S. 24.

Tendenz zur Selbstheilung, die Vitalität an sich, macht den Körper als künstlerisches Symbol zu einem „unproduktiven“ Medium. Andererseits, so der Künstler, findet sich in diesem biologischen Eigensinn vielleicht die letzte Zuflucht vor den Zumutungen von Staat, Tradition und Gesellschaft:

You cannot do what you want, because there are social principles, moral restraints, and laws waiting to catch you. No matter where you are and under whatever circumstances, you simply cannot do as you wish. However, my body is mine, so I can reduce its functionality as the way I like it. Therefore, from another perspective, I can do whatever I like with my own body.⁵⁷

Die vorgestellten Performances, insbesondere die von He Yunchang, brechen ganz offensichtlich Tabus in der Form des künstlerischen Ausdrucks und werfen Fragen zur Vorstellung von Körperlichkeit auf: Was ist der Körper? Was ist der eigene Körper? Wem gehört er? Wie weit ist es möglich, selbstbestimmt über den eigenen Körper zu verfügen? Wie weit ist es möglich, über den (toten) Körper des Anderen zu bestimmen? Wie weit kann man gehen, um diesen Körper bedeutungsvoll und gezielt als Kunstobjekt einzusetzen? Inwiefern kann man mit Verletzung des eigenen Körpers politische Aussagen treffen? Wird man gehört?

Und noch eine weitere Frage: Warum existiert innerhalb der chinesischen Performance- und Livekunst eine derartige Neigung zur Selbstverletzung? Über die Ursprünge dieser Aura von Schock und Gewalttätigkeit in den entsprechenden Kunstwerken, die sich besonders gegen den eigenen Körper richtet, möchte ich an dieser Stelle nicht weiter spekulieren. Jedoch erscheinen mir Bezüge zur jüngeren chinesischen Geschichte und zu einer Art von kompensatorischem physischem Schmerz gegen die Einengung durch die allgegenwärtige politische Unterdrückung durchaus vorstellbar. Am Ende bleibt die Frage nach den sozial akzeptablen Grenzen des künstlerischen Ausdrucks wie so häufig in der Geschichte offen.

57 Ebd., S. 22.