

Inhalt

Dank	9
Einführung – Konstruktionen zeitgenössischer chinesischer Kunst im Medium der Ausstellung	11
Die Genese »zeitgenössischer chinesischer Kunst« seit den 1980er Jahren ..	12
Wandel der westlichen und chinesischen Ausstellungspraxis gegen Ende der 1980er Jahre (13) Zwei dominante Ausstellungsstrategien im Umgang mit chinesischer Kunst (15)	
Perspektivierung, Methodik und Gliederung	18
Diachrone und synchrone Perspektivierung der Forschungsfrage (19) Methodische Herausforderungen und Stand ausstellungszentrierter Forschung (21) Konsequenzen für die Gliederung (24)	
Kapitel 1 – Die moderne Kunstaussstellung als mediales Dispositiv	33
Herleitung und Kontextualisierung des Dispositivbegriffs	33
Michel Foucaults Dispositivbegriff (36) Der medienwissenschaftliche Dispositivbegriff (41) Jean-Louis Baudrys Dispositivbegriff (43) Das Dispositiv als »Theorie medialer Topik« (48)	
Der Dispositivbegriff im Kontext der Kunstaussstellung	52
Das Dispositiv der Ausstellung und Bedingungen kultureller Übermittlung (56) Transkulturelle Perspektivierung (61) Kritische Geschichte der Kunstgeschichte und resultierende Leitfragen (67)	
Kapitel 2 – Erste Ausstellungen zeitgenössischer chinesischer Kunst im Westen	71
Soziopolitische Hintergründe in China als Voraussetzung der westlichen Rezeption	71
Kunst und Kulturpolitik in der Volksrepublik China von 1949 bis 1989 (77) Die »Hundert Blumen«-Kampagne, der »Große Schritt nach vorn« und die »Große Proletarische Kulturrevolution« (83) Ökonomische Öffnung und kulturpolitische Liberalisierung um 1978/79 (102)	
Erste Ausstellungen in den USA in den 1980er Jahren	111
Joan Lebold Cohens Ausstellungen (116) Die Ausstellungen im Pacific Asia Museum Pasadena (117)	
Erste Ausstellungen in Europa um 1989 und erster Höhepunkt der westlichen Rezeption 1993	127

Zhongguo xiandai yishuzhan. China/Avant-garde (Beijing, 1989, RC) (134) | *Magiciens de la terre* (1998, Paris, F) (141) | Zwei Wanderausstellungen und die *Biennale von Venedig* (1993) | *China Avantgarde* (1993, Berlin, D) (157) | *China's New Art, Post-1989* (1993, Hongkong, HK) (181) | *Mao Goes Pop: China Post-1989* (1993, Sydney, AUS) (191) | *Die 45. Biennale für Gegenwartskunst von Venedig* (1993, Venedig, I) (195)

Erste wiederkehrende Aspekte der Kanonisierung 211

Kapitel 3 – Soziale Agenten des Dispositivs der Ausstellung: die Kuratoren 215

Die Wirkmächtigkeit der Kuratoren 215

Ausstellungen chinesischer Gegenwartskunst im Westen nach 1993 217

Chinesische Kuratoren als Vermittler im westlichen Ausstellungskontext .. 221

Art Chinois 1990. Chine demain pour hier (1990, Pourrières, F) kuratiert von Fei Dawei (222) | *Out of the Centre* (1994, Pori, FIN) kuratiert von Hou Hanru (234) | *Inside Out. New Chinese Art* (1998/99, New York, USA) kuratiert von Gao Minglu (245)

Europäische Kuratoren als Vermittler im westlichen Ausstellungskontext .. 256

China! (1996, Bonn, D) kuratiert von Dieter Ronte und Walter Smerling in Zusammenarbeit mit Ren Rong (258) | *Die Hälfte des Himmels* (1998, Bonn, D) kuratiert von Chris Werner in Zusammenarbeit mit Qiu Ping (270) | *Another Long March* (1997, Breda, NL) kuratiert von Marianne Brouwer in Zusammenarbeit mit Chris Driessen (282)

Gemeinsamkeiten, Differenzen und Herausforderungen der Kuratoren 294

Kapitel 4 – Soziale Agenten des Dispositivs der Ausstellung: die Sammler 297

Die Wirkmächtigkeit der Sammler 297

Prominente westliche Privatsammlungen zeitgenössischer chinesischer Kunst (298) | Die Sammlung als private oder firmenbasierte Investmentanlage – ein Sonderfall? (299) | Hintergründe der Zunahme von chinesischen Privatsammlungen (300)

Die Sammlung Ullens 305

Die Ausstellungstätigkeit der belgischen Sammlung Ullens (305) | Fei Dawei kuratorische Prägung der Sammlung Ullens (307) | *Paris-Pékin* (2002, Paris, F) (308) | *Alles onder de Hemel – All under Heaven* (2004, Antwerpen, B) (309) | *Le moine et le démon. Art contemporain chinois* (2004, Lyon, F) (310) | Die Weiterentwicklung der Sammlung: zwischen musealer Institutionalisierung, ausgestellter Historisierung und werkbezogener Kommerzialisierung (322)

Die Sammlung Sigg 329

Die Ausstellungsaktivitäten der schweizerischen Sammlung Sigg (332) | Die Institutionalisierung der Sammlung: Grundstock für ein staatlich gefördertes Museum in Hongkong (334) | Die Wanderausstellung *Mahjong* (2005, Bern, CH), ein Spiel mit »Zufall und Regeln«? (337)

Kapitel 5 – Institutionalisierungen: Die Ausstellungspraxis in China nach 1989 und ihre Reflexion im Westen 355

Kunst und Kulturpolitik in der Volksrepublik China nach 1989 355

Ausstellungsschließungen: staatliche Zensur und Selbstzensur (359)

Canceled. Exhibiting Experimental Art in China (2000/2001, Chicago, USA): eine Meta-Ausstellung 363

»Diary: Snow, Nov. 21, 1998« von Wu Wenguang (364) »Father and Son« von Song Dong (365) Die Ausstellungsanordnung: strategische Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (368) Blinde Flecke und die kuratorische Kontingenz einer Meta-Ausstellung (369)	
Alternative Ausstellungspraxis in China zwischen geschlossenen, öffentlichen und virtuellen Räumen	371
Chinesische Ausstellungstypen nach Wu Hung (372) Im öffentlichen Raum: Gegen-Ausstellungen statt Anti-Ausstellungen (375) Von geschlossenen Räumen in China ins westliche Museum: die radikale Körperkunst (378)	
Kapitel 6 – Institutionalisierungen: Die Ausstellungspraxis in China nach 2000, offiziell geförderte bi-nationale Ausstellungen und die Biennalen	407
Kunst und Kulturpolitik in der Volksrepublik China nach 2000	407
Wirtschaftspolitische Hintergründe (407) Konsequenzen für den Kultursektor: »Kulturindustrie« als neuer Planfaktor (409) Kulturindustrie implementiert: Der »Kunstbezirk 798« als Modell (411) Chinesische Kulturindustrie als »adornitischer Realfall« oder »post-adornitisches System«? (414)	
Offiziell geförderte bi-nationale Ausstellungen chinesischer Gegenwartskunst in Europa	420
Die China Arts and Entertainment Group als staatliche Ausstellungsagentur (420) <i>Living in Time</i> (2001, Berlin, D) (421) <i>Alors, la Chine?</i> (2003, Paris, F) (436)	
Offiziell geförderte international ausgerichtete Biennalen in China	455
Die Entstehung der wichtigsten chinesischen Bi- und Triennalen für Gegenwartskunst (455) Die globale Dimension der Biennalisierung und der innerasiatische Trend (458) Die <i>Erste Guangzhou Triennale</i> : Reinterpretationen einer Dekade der »experimentellen chinesischen Kunst« (461) Das Time Museum als Testfall für den Anspruch der <i>Zweiten Guangzhou Triennale</i> (474) Die <i>Dritte Guangzhou Triennale</i> : Abschied vom Post-Kolonialismus? (477)	
Resümee – Relevanz und Herausforderungen kulturkritischer Forschung zu Ausstellungen (chinesischer) Gegenwartskunst	501
Transformationen der sozialen Ebene (501) Transformationen der institutionellen Ebene (507) Transformationen der konzeptuellen Ebene (511)	
Kurzbeschreibungen von (westlichen) Ausstellungen zeitgenössischer chinesischer Kunst, chronologisch	521
Kurzbeschreibungen westlicher Privatsammlungen zeitgenössischer chinesischer Kunst, alphabetisch	579
Biografien der Kuratoren, Sammler und Kritiker, alphabetisch	587
Anhang	617
Glossar chinesischer Bezeichnungen	617
Literaturverzeichnis	621
I Ausstellungskataloge (621) II Sonstige zitierte Literatur (inkl. einzelner Beiträge von Autoren aus den in Abschnitt I genannten Ausstellungskatalogen) (625)	
Verzeichnis der Abbildungsquellen	658
Abbildungen	667

Für Elisabeth, Günther und Martin