

TEUFFEL

ODER DOCH

GOTT?

TEUFEL ODER
DOCH GOTT?

DIE VIELEN GESICHTER DES MAO ZEDONG

BARBARA MITTLER

Jede Erinnerung erfüllt für eine bestimmte Gegenwart eine bestimmte Funktion. Es gibt aber Erinnerungen, die länger währen als andere: Die an den „Retter Mao“ ist eine solche. Mithin wurde auch der 90. Geburtstag der Kommunistischen Partei Chinas 2011 ganz im Zeichen Mao Zedongs gefeiert. Wie in dem Revolutionslied „Der Osten ist rot“ aus den 1940er-Jahren wird er auch heute noch als die Sonne des Ostens und als Retter des chinesischen Volkes dargestellt. Die Mitprägung neuer Erinnerungsformen durch frühere „Tiefenerinnerungen“ ist etwas, das für die Bedeutung Maos im heutigen China eine ganz entscheidende Rolle spielt. Es erklärt, warum in China immer noch an den geradezu gottgleichen Mao geglaubt wird, während er anderswo vielfach verteufelt wird.

D

Die Propaganda der Kulturrevolution, darunter Mao und sein Bild, hat eine lange Geschichte. Ihre Inhalte sind bereits vor der Kulturrevolution entstanden und über viele Generationen und vielfältige gesellschaftliche und politische Veränderungen hinweg kommuniziert worden. Als zeitresistente semantische Einheiten, gespeicherte Verständnismuster sozusagen, sind diese „Propageme“, wie der Historiker Rainer Gries sie nennt, bereits vor der Kulturrevolution wesentliche und strukturierende Bestandteile des chinesischen kollektiven kulturellen Gedächtnisses.

In seinem einflussreichen Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ beklagt der deutsche Philosoph Walter Benjamin den Verlust der „Aura“ eines Kunstwerks durch seine Wiederholung. Anstatt einzigartig zu sein, wird es zu einer unter vielen Reproduktionen. Anstatt für seine Seltenheit geschätzt zu werden, wird es gelobt für seine Verfügbarkeit. Sein Kultwert nimmt ab, während sein Ausstellungswert drastisch zunimmt. So wird das Kunstwerk populär – in Benjamins Begrifflichkeit ist das der Anfang seines Niedergangs. Es dient nicht mehr der „Versenkung“, sondern nur noch der „Zerstreuung“. Und es unterbindet unabhängige Gedanken: An die Stelle seiner Fundierung auf das Ritual tritt seine Fundierung auf die Politik. Das führt, so Benjamin, je nach System, entweder zur Ästhetisierung der Politik oder zur Politisierung der Kunst.

All dies hat viel zu tun mit „Mao-Kunst“ in China. Offensichtlich glaubten die Choreographen der chinesischen Revolution nicht daran, dass ein Kunstwerk durch Wiederholung seine Aura verliere. Allein schon ihr Glaube an die Modernisierung erlaubte nicht, technische Reproduzierbarkeit als etwas zu beurteilen, das den Wert von Kunst herabsetzen könnte. Und in ihrem ideologischen Verständnis war ein Kunstwerk gerade dann wertvoll, wenn es nicht einzigartig war, sondern für jeden zugänglich. In der maoistischen Ideologie ist dies sogar die *raison d'être* aller künstlerischen Produktion: Als populär konzipierte Kunst wird sie geschaffen sowohl zur Versenkung als auch zur Zerstreuung. Die maoistische Ideologie würde zwar nicht zugeben, dass Mao-Kunst keine unabhängigen Gedanken zulässt, sie würde aber der Idee emphatisch zustimmen, dass die Ritualfunktion des einst exklusiv der Bourgeoisie vorbehaltenen Kunstwerks nun in den Dienst der revolutionären Politik

gestellt wird. Dabei wird Mao selbst ein rituelles Objekt, und dies eben aufgrund der Tatsache, dass er so oft reproduziert wird – so geschieht die Ästhetisierung der Politik oder die Politisierung der Kunst in China, und so geschieht auch die Einschreibung des Propagems Mao in das chinesische kulturelle Gedächtnis.

Mao als Ikone der Kulturrevolution

Einen Höhepunkt findet diese Praxis während der Kulturrevolution. Mao erscheint hier immer wieder gleich: rot, hell und strahlend. Seine Haut musste in warmen Farbtönen gestaltet werden. Kalte Farben und grobe Pinselarbeit waren zu vermeiden. Mao wirkt auf allen diesen Bildern wie eine Lichtquelle. In den offensichtlicheren Fällen kommen Sonnenstrahlen direkt aus seiner Gestalt, in den subtileren Fällen sind alle Flächen, die ihm zugewandt sind, erleuchtet. Mao wird als stattliche Figur gezeigt, aufgerichtet, mit prägnanten, ebenmäßigen Gesichtszügen. Er ist Fokuspunkt eines jeden Bildes. Er wird verallgemeinert, als Muster porträtiert, vor stereotype Hintergründe gestellt. So erhalten die Bilder eine transzendente Qualität, vermitteln immer dieselbe Botschaft: Mao als Superlativ, als der wichtigste Führer der chinesischen Revolution – eine Botschaft, die in den Köpfen der Rezipienten fest verankert werden sollte.

„Die Choreographen der chinesischen Revolution glaubten nicht daran, dass ein Kunstwerk durch Wiederholung seine Aura verliert.“

Zwischen diesen Bildern bestehen jedoch durchaus Unterschiede in Bezug auf ihren künstlerischen Stil ebenso wie ihre Materialität: Liu Chunhuas (*1944) „Mao auf dem Weg nach Anyuan“ von 1967 etwa, das vielleicht am weitesten verbreitete Mao-Porträt, das im Sommer 1968 als Zeitungsbeilage im ganzen Land verteilt wurde, ist ursprünglich Ölmalerei, die, nach Aussage des Künstlers, auf klassischen europäischen Vorbildern basiert: Der Faltenwurf von Maos Gewand ähnelt nicht zufällig dem der Sixtinischen Madonna. Mao erscheint darüber hinaus auch in Holzschnitarbeiten, kann populäre Malereistile aufnehmen, in traditioneller Tuschetchnik oder im Stile der Historienmalerei des sozialistischen Realismus gehalten sein. Es wird also nicht ein und derselbe Mao immer wieder reproduziert, sondern jedes Mal ein anderer, passend für jeden Geschmack: Manipuliert werden müssen, bei „guter Propaganda“, schließlich möglichst viele.

Allerdings war während der Kulturrevolution auch nicht jede Mao-Variation zulässig: Unkanonisch ist etwa ein glücks-

bringendes Neujahrsbild von 1950, das Mao, mit überdimensionalem Kopf, linkisch, unbeholfen erscheinen lässt: Er ist nicht die stattliche, dominierende Figur kulturrevolutionärer Darstellungen, er ist nicht eine Quelle des Lichts. Das implizite Publikum eines solchen Bildes kann nicht wirklich überzeugt sein von seinen überragenden Fähigkeiten. Die Propagandisten der Kulturrevolution aber haben dafür ge-sorgt, dass kein solches Bild in den Tiefenstrukturen des chinesischen kulturellen Gedächtnisses verankert werden konnte.

Mao-Bilder nach Mao

Am Ende der Kulturrevolution war es eine Konvention geworden, von den Bildern Maos so zu sprechen, als stellten sie einen Gott dar. Vor allem Liu Chunhuas Anyuan-Bild ist immer wieder als „heiliges Bild“ 宝象 (*baoxiang*) bezeichnet worden. In den Worten des chinesischen Kunsthistorikers Wang Yuejin sind die Mao-Porträts der Kulturrevolution entsprechend erfüllt von einem „devotional imperative“. Mit Maos Tod aber trete ein „end of the age of icon“ ein. Betrachtet man aber die Mao-Kunst nach der Kulturrevolution, so könnte man auch zu einem anderen Ergebnis kommen: Maos Tod hat nur scheinbar zum Ende des „age of icon“ geführt. Mao als Ikone ist, durch jahrzehntelange variierte Wiederholung vor und durch Überhöhung während der Kulturrevolution, zu einem so wichtigen Bestandteil der visuellen Erinnerung geworden, dass sie dort so leicht nicht mehr zu löschen ist: Der gottgleiche Mao, der in der Kulturrevolution im kulturellen Gedächtnis festzementiert wird, lebt auch nach seinem Tod weiter. Immer noch zeigt er imposant Präsenz, weiß und strahlend wie die Sonne, zum Beispiel als Statue im Mausoleum, mit dem passenden Titel „Mao wird immer weiter in unseren Herzen leben“.

Gleichzeitig wird diese gottgleiche Figur aber auch ironisch reflektiert. Wang Kepings (*1949) Skulptur von 1978/79 etwa, die Mao als korpulente buddhistische Gottheit darzustellen scheint, heißt „Idol“. Auch wenn es sich möglicherweise bei der spontanen Lesung durch das chinesische Publikum, das sofort Mao zu erkennen meinte, um ein „kollektives Missverständnis“ handelt, so ist es eines, das sehr viel aussagt über die visuellen Erinnerungsstrukturen, die sich in den chinesischen Köpfen offensichtlich festgesetzt haben. Wangs Kunstwerk wurde so gelesen, als parodierte es offen die kommunistische Kritik am sogenannten „religiösen Aberglauben“, indem es Mao, die „kommunistische Ikone“, als Objekt eines ebensolchen Aberglaubens entlarvt. Wieder sind es die mitresonierenden Erinnerungsschemata, die die Möglichkeit für solche Bedeutungsvertiefungen schaffen und so als Verstärker fungieren, hier wohl von eher negativen Emotionen. In dieser Interpretation der Politikone schwingt Bitterkeit, ja Ver-teufelung mit, der Vorwurf der Verblendung, der Manipulation, der Fehlleitung.



Zhang Hongtu über sein Gemälde „The Last Banquet“: „Als ich aufwuchs, war Mao überall. Er war wie ein Gott. Nach 1989 hatte ich Lust, mit diesem Bild zu spielen, es zu verändern, aus dem Gesicht eines Gottes das Gesicht eines menschlichen Wesens zu machen.“

Das Spiel mit dem Bild Maos

Ähnliches lässt sich auch aus Zhang Hongtus (*1943) Gemälde mit dem Titel „The Last Banquet“ (1989) lesen. Das Gemälde ist unverkennbar eine Parodie auf Leonardo da Vincis Darstellung des Motivs, wobei alle Figuren, also Jesus und seine Apostel, Maos Gesicht tragen. Auch an der Stelle des Judas sitzt ein Mao, vorgebeugt, mit seinem Kleinen Roten Buch in der Hand und wirft, im Übereifer, den Reisnapf vom Tisch. Zhang Hongtu erklärt: „Als ich aufwuchs, war Mao überall. Er war wie ein Gott. Nach 1989 hatte ich Lust, mit diesem Bild zu spielen, es zu verändern, aus dem Gesicht eines Gottes das Gesicht eines menschlichen Wesens zu machen.“ Seine Wiederholungen Maos wie die vieler anderer chinesischer Künstler ganz unterschiedlicher Generationen sind inhaltlich dennoch anders zu verstehen als die internationaler Künstler wie etwa Andy Warhol. Für diesen bedeutete die Verarbeitung Maos durch Wiederholung eine totale Inhaltsentleerung, für chinesische Künstler ist sie oft immer noch ein wenn nicht devotionaler, so doch emotionaler Akt. So erinnert sich etwa Zhang Chenchu (*1973) an seine Mao-Serien: „Von Anfang bis Ende malte ich mit Andacht.“

Nicht immer ist klar, ob derartige Kunstwerke anklagen, ver-teufeln sollen, und wenn ja, wen genau: Man distanziert sich von Mao und seinem standardisierten Bild auf unterschiedlichste Weise, man weis(s)t ihn aus, reißt ihm den Kopf ab oder ersetzt ihn durch den einer Katze, die auf Chinesisch auch „Mao“ heißt, ja man steckt ihn sogar hinter Gitter. Solche Bilder setzen sich, sowohl im Stil als auch in der Botschaft, deutlich ab von denen, die während der Kulturrevolution zu sehen waren. Sie hinterfragen den Mythos

„Jüngere Mao-Bilder hinterfragen den Mythos Mao, indem sie ihn immer und immer wieder auf immer wieder neue Art zitieren.“

Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“

Der Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“ ist ein interdisziplinärer Forscherverbund an der Universität Heidelberg. Etwa 200 Wissenschaftler analysieren Austauschprozesse zwischen Kulturen, die von Migration und Handel bis hin zu Leitbegriffen der Sprachen und Strukturen des Staates reichen. Eine zentrale Frage ist, in welchen Dynamiken sich kulturübergreifende Prozesse sowohl zwischen als auch innerhalb von Asien und Europa entwickeln. Damit untersuchen die Forscher ein Spannungsfeld von historischer Tiefe, das zugleich von aktueller Bedeutung für die globalen Wandlungsprozesse unserer Zeit ist.

Die etwa 80 Forschungsprojekte des Exzellenzclusters sind in den folgenden vier Forschungsbereichen organisiert: „Regierungskunst & Verwaltung“, „Öffentlichkeit & Medien“, „Wissenssysteme“ und „Geschichte & Kulturerbe“. Hierzu wurden fünf Lehrstühle eingerichtet, darunter die bundesweit erste Professur für globale Kunstgeschichte, sowie mehrere Nachwuchsforschergruppen. Zur Ausbildung und Förderung von jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern verfügt der Cluster zudem über den englischsprachigen Masterstudiengang „Transcultural Studies“ sowie das Graduiertenprogramm für Transkulturelle Studien. Insgesamt promovieren am Cluster mehr als 100 Nachwuchswissenschaftler.

Der Cluster wurde 2007 im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder gegründet und war 2012 erneut in der Exzellenzinitiative erfolgreich. Institutioneller Sitz ist das Karl Jaspers Zentrum für Transkulturelle Forschung in Heidelberg, mit einer Außenstelle in Neu-Delhi, Indien. Zu den internationalen Partnern gehören die Chicago University, Oslo University, Universität Zürich, Jawaharlal Nehru University und Kyoto University.

Mao, der dort „perfektioniert“ wurde, indem sie ihn immer und immer wieder auf immer wieder neue Art zitieren. Sie geben so Hinweise auf (s)eine schwierige Vergangenheit, die durch die offizielle Version von Geschichtsschreibung, die in einer Partei-Resolution von 1981 festgelegt wurde und Mao als zu 70 Prozent gut und zu 30 Prozent schlecht deklariert, nicht ausreichend erklärt wird.

Zerstörung des Mythos Mao?

Noch einmal: Sind solche Zitate von Kulturrevolutionsmustern in widersprüchlichen Zusammenhängen also ein Versuch, den Mythos Mao zu zerstören, den „wahren Teufel“ in Mao zu entlarven? Es ist nicht einfach, sie zu deuten –

zumal es auch den eher spielerischen Umgang mit der Verehrung Maos als Gott gibt, wie in Liu Liguos Porzellan-Darstellungen Maos als freundlich lachender Buddha, auf dem glückliche Kinder herumturnen, oder auch in Zhang Hongtus „Quaker Oats Mao“ von 1987. Hier sehen wir eine Dose mit „Old Fashioned Quaker Oats“, die aber nicht vom *Quaker Oats Man* mit seinem schwarzen Hut und weißen langen Haar präsentiert wird, er trägt stattdessen Maos Züge und eine grüne Mao-Mütze. Und schließlich umgeben rote Sonnenstrahlen seinen Kopf. Die Verbindung der angebeteten sozialistischen Sonne, Mao, mit einem Produkt des amerikanischen Kapitalismus erscheint frivol.

„In der Parodie ist die Struktur des Parodierten mitbewahrt: Die Erinnerung verlöscht nicht.“

Mao-Bilder der Post-Mao-Zeit spielen also bewusst mit der idealisierten, perfektionierten Form des Licht verströmenden, göttlichen Mao der Kulturrevolution. Die Vieldeutigkeit der Bilder-Botschaften ergibt sich aus dem Spiel, der Resonanz mit dem kulturrevolutionären Standard als Gegentext, der eine wichtige Erinnerungsstruktur ausmacht. In der Parodie ist die Struktur des Parodierten mitbewahrt, die Erinnerung verlöscht nicht. Dieses Zusammenwirken, die mentale Resonanz also, die durch die immerwährende und über lange Jahrzehnte praktizierte Wiederholung des Mao-Porträts als Grundmotiv täglichen Lebens und Erlebens nur noch verstärkt wird, erweitert den sinnlichen Eindruck, den ein Mao-Porträt auf den Rezipienten haben kann: Sie entscheidet wiederum darüber, welche Gestalt ein Bild als eine neue Erinnerung annehmen wird. Die in dem Akt der bewussten Betrachtung mitresonierenden Erinnerungsschemata werden dabei zum Filter der Aufmerksamkeit und zum Rahmen für die Relevanz, die der Betrachter dem Objekt beimisst. Sie verbreiten eine Aura für mögliche Bedeutungsvertiefungen, fungieren als Verstärker positiver und negativer Emotionen im Betrachter und können sogar entstehen als Reizschutz gegen schockierende Kollisionen mit der Realität.

Und selbst wenn solche Bilder schlussendlich mehrdeutig bleiben, so sind sie doch alle Reflexionen darüber, dass der kulturrevolutionäre Mao-Kult als Religion wahrgenommen und erlebt wurde (und wird). Sie sind mehr oder weniger kritische, immer aber emotionale Verhandlungen mit dieser Erinnerung, die sich mit der Kulturrevolution verdichtet. Die populären Gegenstücke solcher Kunstwerke – der Mao-Talisman, den man noch bis vor ein paar Jahren in fast allen chinesischen Taxis finden konnte, weil man ihn für mächtig genug hielt, Unfälle zu verhindern; der Mao, der (im Gegensatz zu seinen Nachfolgern) rechtzeitig vor SARS warnte; der Mao, der Glück und Geld bringt, wie es sich



PROF. DR. BARBARA MITTLER studierte in Oxford, Taipei und Heidelberg Sinologie und Musikwissenschaft. 1994 erfolgte die Promotion, vier Jahre später die Habilitation. 2004 wurde sie auf den Heidelberger Lehrstuhl für Moderne Sinologie berufen. Von 2007 bis 2012 war sie Sprecherin einer Sektion des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a Global Context“, zu dessen Co-Direktorin sie 2012 ernannt wurde. Barbara Mittler forscht zur chinesischen Avantgarde-Musik, zur frühen chinesischen Presse und zur Kultur der Kulturrevolution. 2000 wurde sie für ihre Arbeit mit dem Heinz-Maier-Leibnitz-Preis ausgezeichnet, 2009 mit dem Henry Allen Moe Prize in the Humanities. Seit 2008 ist sie Mitglied der Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften.

Kontakt: barbara.mittler@zo.uni-heidelberg.de

THE DEVIL INCARNATE OR A GOD AFTER ALL?

THE MANY FACES OF MAO ZEDONG

BARBARA MITTLER

Every memory has a certain function for a certain present. There are, however, memories that outlast others: The memory of “Mao the saviour” who brings happiness to the Chinese people, as declared in the revolutionary song “The East is Red”, is one of them. The way in which older “deep memories” influence the development of new forms of memory is of essential importance for the role of Mao in today’s China. It explains why Mao is still seen as a god-like figure by many Chinese while he is frequently demonised in other parts of the world.

The propaganda of the Cultural Revolution, including Mao and his portraits, has a long history. Its tenets predate the revolution and were communicated over many generations and across many social and political transformations. As time-resistant semantic units – stored patterns of understanding, in a sense – the portraits of Mao have become important structural elements of China’s collective cultural memory.

During the Cultural Revolution, artistic depictions of Mao always communicated the same message: Mao the magnificent, the ultimate leader of the Chinese revolution. After the revolution, the Mao portraits were widely reproduced – sometimes in the way of ironic reflection. It is not always clear whether this art is meant to accuse or demonise; it questions the Mao myth. But even in its ambivalence, it is a reflection on the fact that the Mao cult of the Cultural Revolution was (and still is) perceived and lived as a religion. Regardless of their ability to convince the individual, the Mao portraits continue to shape Chinese society today. The divine saviour of the Chinese nation has become a successful national icon: Mao remains China’s pop star. ●

PROF. DR. BARBARA MITTLER received her education in Chinese studies and music in Oxford, Taipei and Heidelberg. She earned her doctorate in 1994 and completed her habilitation four years later. In 2004, she accepted a position as professor of modern Chinese studies at Heidelberg University. From 2007 to 2012, she served as Speaker of a section of the Cluster of Excellence "Asia and Europe in a Global Context" and was appointed co-director of the cluster in 2012. Barbara Mittler's research focuses on Chinese avantgarde music, the early Chinese press and the culture of the Cultural Revolution. She was awarded the Heinz Maier Leibnitz Prize in 2000 and the Henry Allen Moe Prize in the Humanities in 2009. She has been a member of Leopoldina – German National Academy of Sciences since 2008.

Contact: barbara.mittler@zo.uni-heidelberg.de

“More recent portraits question the Mao myth by citing it in ever new and different ways.”



für einen Neujahrgott auf einem Neujahrsbild gehört – all diese Mao-Bilder zeigen deutlich, dass Mao, der Gott, neben Mao, dem Menschen (und dem Teufel?), in China weiterhin eine wichtige Rolle spielt.

Von der Überzeugungskraft maoistischer Propaganda

Die vielen Bilder Maos, ob sie nun den Einzelnen tatsächlich überzeugt haben oder nicht, haben Spuren hinterlassen, die bis heute weiterwirken. Der göttliche Retter der chinesischen Nation ist ein erfolgreiches ikonisches Propagandemotiv geworden, hineinkonstruiert in das kollektive chinesische Gedächtnis, das im individuellen Gedächtnis unterschiedlicher Klassen und Generationen auf vielfältige Weise weiterwirkt. Der neue Mao-Kult, der sich in den späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahren formierte, belegt, dass Mao eine gewisse Popularität besitzt, wobei er seinen Status als autoritative Figur nie verlor. Mao-Kunst in, vor und nach der Kulturrevolution, die ihn nur selten offen und eindeutig als den teuflischen Verantwortlichen für die Gräueltaten in der modernen chinesischen Geschichte heranzieht, zeigt, dass und wie er bewundert wurde – als der „Große Führer“, ja sogar als beschützender Gott. Was hier stattfindet, ist die durch die Partei-Resolution von 1981 mitgetragene Entkoppelung Maos von seiner Politik, die strukturell an ein Phänomen erinnert, das auch im Nationalsozialismus zu beobachten war: Dort hieß es im Volksmund ja nicht selten „Wenn das der Führer wüsste“, wenn Handlungen der NSDAP oder ihrer Organisationen allzu sehr dem Rechtsempfinden der Bevölkerung widersprachen.

„Die Künstler, die Mao heute schaffen, werden in mancher Hinsicht genauso von Mao aufgeführt, wie sie Mao aufführen.“

Der politische Mao-Pop der Gegenwart, die Faszination mit der Propagandakunst der Kulturrevolution, kann also auf unterschiedliche Weise erklärt werden: als soziale und kulturelle Nachwehen des eigentlichen Kults, und damit als ernst gemeinte und ehrlich gefühlte Kritik oder auch als weitergelebte oder neu aufgelegte Bewunderung; auch als Strickmuster einer chinesischen Postmoderne, die das Bild des Großen Vorsitzenden durch alle Variationen von Nachahmung und Aneignung hindurchwindet und sogar Hochzeiten wieder mit Mao feiert; und schließlich als marktorientierter Dissens, der es einer zunehmend von einem internationalen Markt abhängigen Künstlerschaft möglich macht, eine breite Klientel zu finden. Die Künstler, die Mao heute schaffen, werden in mancher Hinsicht genauso von Mao (dem Propagandemotiv) oder den Erinnerungsstrukturen,

die sein Bild verkörpert, aufgeführt, wie sie – nie ohne Hintersinn – Mao aufführen.

Die Tatsache, dass Maos Bild als langlebiges, mehrfach verstärktes und damit im Affekt immer deutlicher gesteigertes Strukturelement im kulturellen Gedächtnis nun nicht mehr nur eine einzige Bedeutung hat – die es einst in der Kulturrevolution haben sollte –, dass dieses Bild heute multiple Interpretationen zulässt, dass es kritisiert, verhöhnt wird, ja, dass ihm sogar offen widersprochen werden kann, und es so, durch die Annahme seiner Fehler, vermenschlicht wurde, mag – paradoxerweise – neue Gefühle der Verehrung möglich gemacht haben. So kommt es, dass Mao, der Mensch, und Mao, der Mythos, seltener jedoch Mao, das teuflische Monster, mit der Kulturrevolution Teil der chinesischen Populärkultur wurde und immer noch ist. Die Transformation Maos von der „Revolutionären Ikone“ der Propaganda zur „Pop(ulären) Ikone“ der Werbung ist folglich nicht so drastisch, wie manche meinen. Auch wenn es kein offiziell vorgeschriebenes und manipulativ genutztes Emblem allgemeiner Loyalität mehr ist, aber auch weil es ein offiziell vorgeschriebenes und manipulativ genutztes Emblem allgemeiner Loyalität war, bleibt das Mao-Bild ein mächtiges Motiv im täglichen (Er-)Leben der meisten Chinesen: Mao war und ist Chinas Pop. ●

Die erwähnten Bildbeispiele sind online einsehbar unter: <http://projects.zo.uni-heidelberg.de/continuousrevolution> (Chapter 5)