05 2007

Logiken des Ethos und Übersetzungen des Unheimlichen

Wu Tianzhang und die Nach-Kriegsrechtsära in Taiwan

Joyce Chi-Hui Liu

Übersetzt von Tom Waibel

I

Dieser Text stellt Fragen im Zusammenhang mit der zweischneidigen Übersetzung der Logik des *ethos* in der Nach-Kriegsrechts-Ära von Taiwan. Ich werde mich auf die visuelle Dimension der Übersetzungspolitik konzentrieren, die sich auf kulturelle Politiken, ästhetische Diskurse und künstlerische Praktiken stützt, und versuchen, auf die Frage zu antworten, die Rada Iveković in ihrem Artikel „Über permanente Übersetzung“ aufgeworfen hat, d. h. die Unzulänglichkeit der Sprache, das Missverhältnis der Menschen zu sich selbst und die Unangemessenheit aller Institutionen ihren Zielen gegenüber.[1] Ich möchte mich insbesondere auf das komplizierte Problem der ethnischen Trennungen und Reibungen in Taiwan zwischen den *wai-sheng-ren* (Leute vom Festland) und den *ben-sheng-ren* (lokale TaiwanesInnen) konzentrieren, auf die von institutionalisierten

kulturellen und sprachlichen Politiken verursachten Trennungen während der Kriegsrechtsperiode in Taiwan, auf den Ausnahmezustand und dessen Auswirkungen in der Nach-Kriegsrechtsära. *Wai-sheng-ren*, wörtlich „die von außerhalb der Provinz", bezieht sich auf die zwei Millionen Flüchtlinge und deren Nachkommen, die sich mit dem KMT-Regime (KMT bedeutet Kuomintang, die nationalistische Partei) nach ihrer Niederlage im Bürgerkrieg gegen die kommunistischen Chinesen zurückgezogen haben; *ben-sheng-ren* bezieht sich auf die Nachkommen der frühen Einwanderer, die hauptsächlich aus dem südlichen Fujian gekommen sind. Ich werde Wu Tianzhangs Kunstwerke als roten Faden nehmen, der uns mit dem Kern des subtilen Problems der ethnischen Trennung verbindet. Die Techniken des *Un-heimlichen** von Wu Tianzhang (geb. 1956) haben den Sinn der von den taiwanesischen *ben-sheng-ren* tief erfahrenen, erniedrigenden ethnischen Grenze auf die Oberfläche der Leinwand übersetzt und übertragen und die unsagbaren subjektiven Bedingungen während der Kriegsrechtsepoche aufgedeckt.

Hier ist ein kurzer Abriss über die historischen Bedingungen in Taiwan während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erforderlich. In der jüngsten Geschichte wurde die Regierungsgewalt Taiwans durch militärische Macht und hohen politischen Druck zweimal drastisch verändert; zuerst wanderte sie 1895 aus den Händen der Chin-Regierung in die Hände Japans und 1945 dann von Japan zur KMT-Regierung. 1945, nach dem Ende der japanischen Kolonialzeit (1895-1945) bestellte das KMT-Regime der Republik China Gouverneur-General Chen Yi zum Amtsträger in Taiwan. Die Korruption der Regierung von Chen Yi und die durch die Inflation des Reismarktes verursachte chaotische Situation enttäuschten und ärgerten bald die breite Öffentlichkeit. Der Vorfall 228[2], ein ziviler Protest gegen die Agenten der

Monopolverwaltung, die exzessive Gewalt gegen eine alte Frau anwendeten, die mit unversteuerten Zigaretten hausieren gegangen war, weitete sich 1947 sehr rasch zum bewaffneten Aufstand auf der gesamten Insel aus. Menschenmassen besetzten Polizeireviere, Waffenlager und Radiostationen und töteten sogar einige *wai-sheng-ren* auf den Straßen. Dieser Aufstand wurde von der nationalistischen Armee, die vom Festland aus verstärkt worden war, gewalttätig niedergeschlagen. Bis zu 8.000, manchen Berichten zufolge bis zu 28.000 *ben-sheng-ren* wurden während des Ereignisses oder in dessen unmittelbarer Folge getötet. Der „Ausnahmezustand" wurde ausgerufen und das Kriegsrecht über Taiwan verhängt, das von 1948 bis 1987 beinahe 40 Jahre lang andauerte.

In diesem historischen Prozess gibt es eine komplizierte, von kulturellen und sprachlichen Politiken konstruierte Logik von *ethos* und *Heim*[*]. Der Gebrauch der japanischen Sprache wurde verboten. Japanische Publikationen, Zeitungen, Zeitschriften, Musik und Filme wurden untersagt. Nicht nur die Intellektuellen, die während der japanischen Kolonialzeit eine höhere Bildung erhalten hatten, verloren bald ihren gesellschaftlichen Einfluss, sondern auch der Bevölkerungsmehrheit war der Zugang zu besseren sozialen Positionen aufgrund der Sprachpolitik versagt. Die darauffolgenden Kultur- und Sprachpolitiken während der 1950er und 1960er Jahre, die den Gebrauch des taiwanesischen Dialekts in der Öffentlichkeit verboten, verstärkten die gewaltsame Unterdrückung der *beng-shen-ren*.[3] Durch diese Politiken haben sich die ethnische Trennung und die soziale Hierarchie verfestigt. Darüber hinaus wurde die Entwicklung und Verbreitung der traditionellen chinesischen Kultur verstärkt. Das Festland wurde zur kulturellen Heimat gemacht, und die Nostalgiegefühle wurden von einer ganzen Generation von KünstlerInnen, AutorInnen und

der allgemeinen Öffentlichkeit ausgedrückt. Die zweite Generation der Leute vom Festland und die lokalen TaiwanesInnen der Nach-228-Generation teilten dieselben wehmütigen Gefühle für die Heimat.

Der Rückzug der Republik China aus den Vereinten Nationen,[4] die Beendigung der internationalen Beziehungen und der politischen Anerkennung und die öffentliche Aufdeckung der Menschrechtsverletzungen der KMT-Regierung während des Weißen Terrors erschütterten allmählich die Stabilität dieses politischen Zustands. 1979 brachte der Kaohsiung-Vorfall[5] das Bewusstsein über den politischen Terror der KMT-Regierung an die Oberfläche. Die Diskussionen über ein „chinesisches Bewusstsein“ und ein „taiwanesisches Bewusstsein“ zwischen 1983 und 1984 verschärften die Polemik in der verwirrenden Problematik taiwanesischer Identität und taiwanesischen Bewusstseins noch weiter.[6] Thomas B. Gold hat festgestellt, dass die „Suche nach einer besonderen taiwanesischen Identität“ zusammen mit Taiwans „fortgeschrittener diplomatischer Isolierung und dem Aufstieg der *tangwai*, der Dissidentenpartei“[7] in den frühen 1970er Jahren begann. Gold betont auch, dass während der 1980er und 1990er Jahre „die Definition einer taiwanesischen Identität noch immer ein sich im Stadium der Wiederentdeckung einer aus vielfältigen Komponenten zusammengesetzten Geschichte befindlicher Prozess ist, der aber bereits zum bewussten Projekt geworden ist“[8].

Wu Tianzhang wurde 1956 in Keelong, einer nördlichen Hafenstadt von Taiwan, geboren. Als Kunststudent schloss er 1980 die chinesische Kulturuniversität ab und begann seine Künstlerkarriere in den frühen 1980er Jahren.[9] Wu Tianzhangs Kunstwerke aus der Mitte der 1980er Jahre bis zum Anfang der 1990er Jahre zeigen seinen selbstbewussten, radikalen Protest gegen

die Gewalt, die vom KMT-Regime während der Kriegsrechtsära verübt wurde.[10] Um die Mitte der 1990er Jahre verschob Wu Tianzhang sein Interesse auf die Problematik von Heimat oder *Heim**, auf die Verlegenheit, die dem Status des Taiwanesisch-Seins anhaftet.[11] Nach der Jahrtausendwende begann er mit neuen Serien, die sich über den moralischen Jargon des „Zusammenseins“ mit einer Mischung aus Pseudo-Wiedergeburtserzählungen, folkloristischen Zirkusgesten und hochtechnischer digitaler Bildbearbeitung lustig machen.[12]







Von diesen höchst unterschiedlichen Stadien halte ich die Übergangsprojekte aus der Mitte der 1990er Jahre für die verwirrendsten, aber auch erhellendsten. In diesen Gemäldeserien entdeckt man in den harten Linien und Kanten der männlichen Körper nicht mehr länger die Wut, die Anklage, den Protest und die frontale Kritik, die in den Protestserien der ersten Phase

dargestellt sind, aber wir finden auch noch nicht das abgelöste und ausgelassene Gelächter über die Vortäuschung und Vergeblichkeit des „Zusammenseins“ der jüngsten Projekte. Dagegen sieht man gesetzte, aber verführerische und performative Gesten von Figuren aus der Vergangenheit, einen Seemann mit Gitarre, ein Schulmädchen und eine nach der taiwanesischen Mode der 1950er und 1960er Jahre gekleidete Frau, Bildzitate, die von den Plakaten der Zigarettenwerbung der 1930er Jahre in Shanghai stammen, das Gemälde eines Marktplatzes aus den 1950er Jahren des lokalen taiwanesischen Malers Li Shiqiao und ein Filmplakat von Hou Xiaoxian über die Geschichte einer Kleinstadt in den 1960er Jahren. Die Kulisse eines Pseudo-Fotostudios, die stilisierten Rokoko-Studiobauten, die bekannten TouristInnenattraktionen der Frühlings- und Herbstpavillons von Zuoying in der Nähe des Militärlagers von Kaohsiung erzählen über die Zeit der 1950er und 1960er Jahre in Taiwan. Diese komplizierten Zitate und Montagen von Bildern aus verschiedenen Zeiten verweisen alle auf jene Momente der 1950er und 1960er Jahre, in denen die Leute vom Festland, *wai-sheng-ren*, den lokalen Taiwanesen, *ben-sheng-ren*, begegneten, und auf die Zeit, in der alle diese Probleme ihren Ausgang nahmen. Diese Begegnungen sind voll von zweideutigen Annäherungen und Verschwörungen. Frauen vom Festland, die im Shanghai-Stil gekleidet sind, Frauen, die im japanischen Bildungssystem erzogen wurden und in dezente Schuluniformen gekleidet sind, ein feminisierter Seemann, der eine Gitarre hält und dessen Geschlechtsorgan aus der Hose steht, und Familienszenen mit verführerischen Gesten: Alles deutet eine Art von schwarzem Humor und dunkler Erotik hinter dem gelassenen Szenario eines vertrauten Raumes an.







Diese Pseudo-Studiofotografien sind wie Fotografien gestaltet und gerahmt, mit gemalten Rahmen und künstlichen Blumen, jenen künstlichen Plastikblumen, die in Taiwan für Begräbnisse verwendet werden, verziert. Das Nebeneinander von Unschuld und

Flirt, die versteckte Bosheit hinter den glücklichen Gesichtern der Familienmitglieder, Eros und Tod und die Collage von verblichenen Stillleben deuten alle in der Sicht auf das Vertraute ein verändertes und unheimliches Milieu an, ein bekanntes und behagliches Heim, das sein Antlitz verändert hat, eine Tönung des *Unheimlichen** [13]. Dieser Anklang des *Unheimlichen** deckt die Schwierigkeit des Bildermachers und sein ambivalentes Verhalten gegenüber der Heimat oder dem Ort, an dem man sich niederlässt, auf.



Das Thema des *Unheimlichen** ist in der Arbeit *Verwundete Landschaft*, dem ersten Bild dieser 1994 gemachten Serie, metonymisch repräsentiert. Obwohl es mit „verwundete“

Landschaft betitelt ist, den Grundton von Zerstörung und Verletzung seiner früheren Arbeiten ausgehend von *Das Symptom des Weltverletzungssyndroms* 1986 bis hin zu den Serien der *Verwundeten Begräbnisse* 1994 widerspiegelt, sind in diesem Gemälde nicht mehr verwundete Figuren der Mittelpunkt der Leinwand. Wir sehen nur die Fassade eines verfallenen Hauses, als ob es aus der Dunkelheit des Hintergrundes heraustreten würde. Die Arbeit ist eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die wie alte Fotos mit Flecken von grüner, violetter und bräunlicher Farbe übersät ist. Den Mittelpunkt des Bildvordergrunds bildet ein mit Scheinwerferlicht beleuchteter, entleerter Raum. Dieser leere Raum und der Glanz des gemalten, schimmernden, blauen Rahmens nimmt unsere Aufmerksamkeit augenblicklich gefangen. Die Repräsentationsfiguren aus dem Mittelpunkt des Bildfeldes herauszurücken ist eine symbolische Maßnahme. Wu Tianzhang hat seine Aufmerksamkeit weg von der äußeren Gewalt und den physischen Vergewaltigungen hin zu der hinter der Szenerie des Vertrauten verborgen liegenden Gewalt gelenkt. Die Gewalt, auf die sich diese Gemälde aus der Mitte der 1990er Jahre beziehen, ist eine innere Gewalt, die durch die veränderten Verhältnisse, die sich auf der Basis von Heimat gründen, dem *ethos*, entstanden ist.

II









Um Wu Tianzhang im Zusammenhang mit der Nach-Kriegsrechtsära in Taiwan zu diskutieren und um die visuellen Politiken und die Logik des *ethos* zu analysieren, die von seinen Zeitgenossen angewendet werden, muss ich zunächst die Begriffe bestimmen, die ich hier im Kontext der visuellen Kultur gebrauche. Mit visueller Politik meine ich die visuelle Rhetorik, die den künstlerischen Praktiken und ästhetischen Diskursen

zugewiesen wird, um damit bestimmte umkämpfte politische Positionen zu postulieren. Eine solche visuelle Rhetorik bestärkt die intervenierenden, herausfordernden und zerstörerischen Kräfte der Unterdrückten gegen die etablierte Ordnung, aber sie bestimmt gleichzeitig auch die Verteilung, Zirkulation und Vervielfältigung jener Bilder einer neuen Ordnung, die vom zeitgenössischen Publikum verlangt oder erwartet werden. Die andere Wahrnehmung der Ordnung ist auf der unterschiedlichen Wahrnehmung von Grenze, des *ethos*, *habitus*, durch die Leute gegründet und konstituiert, d. h. verschiedenen Achsen in Bezug auf das Eigene, einschließlich der eigenen Gewohnheiten, wie im Griechischen „*ēthos*“, der eigenen Familie und Verwandtschaft, wie im Althochdeutschen „*sippa*“, oder dem Kameraden, wie im lateinischen „*sodalist*“, verpflichtet. Welche Gesten sichtbar und unsichtbar sind, begehrenswert oder widerwärtig, schön oder hässlich, welche Gesten man zu sehen erwartet, sind alle dem größeren System des *ethos* zugeordnet, mit anderen Worten dem Verständnis von Gemeinschaft, Verwandtschaft, Solidarität und Kameradschaft, das in den entsprechenden Gesellschaften in Gebrauch ist.

Solche Fragen zu stellen heißt, visuelle Kultur nicht ausschließlich als Studium von Stil und Ikonografie zu begreifen, sondern als einen komplexen Apparat bezeichnender Praktiken in Bezug auf ein gemeinsames erkenntnistheoretisches System. Visuelle Kultur erzählt uns nicht nur von den kulturellen Modellen, in denen bezeichnende Prozesse stattfinden, von den Geschichten, die durch den Gebrauch von Symbolen bezeichnet werden, sondern auch von den affektiven Triebkräften der Zeit, die unser Verständnis von Gemeinschaft begründen. Jessica Evans und Stuart Hall haben darauf hingewiesen, dass „visuelle Kultur für individuelle BetrachterInnen immer einen physischen und psychischen Platz

bietet, um sich darin niederzulassen“[14]. Einen physischen oder psychischen Platz einzunehmen legt die Vorstellung von einem vertrauten Aufenthalt nahe, einem *habitus*, einer Heimat, und einem subjektiven Sinn von *ethos*.

Das Studium der visuellen Übersetzung als subjektives Verständnis von *ethos* kommt der von Jacques Le Goff vorgeschlagenen Mentalitätsgeschichte nahe. Ideengeschichte, Ökonomie, Politik oder Schlachten können kein ausreichendes Material bieten, um mehr über die subjektiven und affektiven Dimensionen der Gemeinschaft zu erfahren. Le Goff meinte, dass unter den kohärent oder logisch organisierten Oberflächen des kulturellen Texts unterschiedliche Schichten und Fragmente vergangener Geschichten liegen, die er als „Archäopsychologie“ bezeichnete.[15] Die Ambivalenz der Bedeutungen, die den kulturellen Objekten, Ideen, oder visuellen Bildern zugeordnet werden, führt uns in ein kompliziertes Netzwerk von Gefäßen, das aus vielfältigen lokalen Systemen und unterschiedlichen Subjektpositionen aufgebaut ist. So wie Irit Rogoff sehr schön gesagt hat, gibt es neben den widersprüchlichen Geschichten, die visuelle Bilder und kulturelle Modelle konstituieren und den Wahrnehmungsapparat lenken, auch „Subjektivitäten von Identifikation, Begehren oder Ablehnung, von denen aus wir sehen und durch die wir mitteilen, was wir sehen“[16].

Die Fragen, die in unserer Studie über die visuellen Übersetzungen unserer Geschichten und Gemeinschaften in Bezug auf das Thema der Logik des *ethos* auf Erforschung warten, sind die folgenden: Auf welcher Grundlage, zu welchem Zweck und mit welcher Rhetorik wird das Verständnis des *ethos* einer bestimmten Ära aus visuellen Bildern hergestellt? Wie wird diese Logik des *ethos* aus kulturellen und sprachlichen Politiken instituiert, und wie funktioniert sie darüber hinaus als regulierendes, regierendes und

überwachendes System? Wie rationalisiert und exekutiert sie überhaupt die Gewalt innerstaatlichen Ausschlusses? Zuletzt, wie werden die Logiken des *ethos*, die Gewalt innerstaatlichen Ausschlusses und das Verständnis körperlicher Erniedrigung durch visuelle Bilder übersetzt?

III

Wu Tianzhangs Kunstwerke der 1980er Jahre zeigen in direkter Form eine Welt der Gewalt oder eine Kritik von Gewalt. Von *Das Symptom des Weltverletzungssyndroms I-IV* (1986), *Die Verletzung der Roten* (1986) und *Die Verletzung von Taiwan* (1988) bis hin zu *Über den dunkelgrünen Schmerz* (1989) und *Hommage an den unbekannten Helden – 228 Denkmal* (1992) beschäftigte sich Wu Tianzhang mit dem Seelenzustand der TaiwanesInnen unter dem Kriegsrecht und den Bedingungen des Kalten Krieges. Mit einem abgeschlossenem Studium der modernen Kunst und als Mitglied der Gruppe Moderne Kunst in Taipeh wendete Wu als Rebellion gewagte experimentelle Techniken an gegen die konventionelle chinesische Landschafts-Pinselmalerei und die moderne abstrakte Malerei, die in den 1970er Jahren die Regel war. Bilder mit dem wiederkehrenden Motiv des Auges, herabstürzende Figuren von erschlagenen, ermordeten oder hingerichteten Körpern, sich wiederholende Schauplätze von Verbrechensszenen und hohe, gemauerte Gefängniswände sprechen alle von Gefühlen der Zerstörung, Geheimhaltung und Wut in einer stark militarisierten, kontrollierten, überwachten und abgeschirmten Umgebung, vom kollektiven Gedächtnis der Kampfgeschichte des Bürgerkrieges, von der traumatischen Erfahrung des Vorfalls 228 und der davon verursachten ethnischen Feindschaft. Darüber hinaus gibt es die Angst, der Verschwörung mit den roten Kommunisten verdächtigt

zu werden. In diesen Gemälden sind alle Figuren und Gesten männlich und scharf konturiert. Die Bildfelder werden von ausgestreckten Fäusten, Armen oder verletzten Körpern markiert und zerrissen. Die Wut gegen die repressive Umgebung ist offensichtlich und direkt. In den Serien mit Bezug auf die Diktatur, wozu *Das Gesetz von Mao Zedong, Den Xiaoping, Jiang Jieshi, Jiang Jingguo* (1990), *Komponierte Zerstörung I-II* (1993) und *Verletzte Begräbnisse I-IV* (1994) gehören, füllen Motive von verwundeten Individuen und untergeordneter Masse den Raum, der von den gigantischen Figuren politischer Anführer eingenommen wird. Die Beraubung des Sinnes und des Rechts, zu sehen, zu sprechen, zu hören und zu riechen, sind mit den Objekten der Erniedrigung auf der Leinwand verschmolzen.

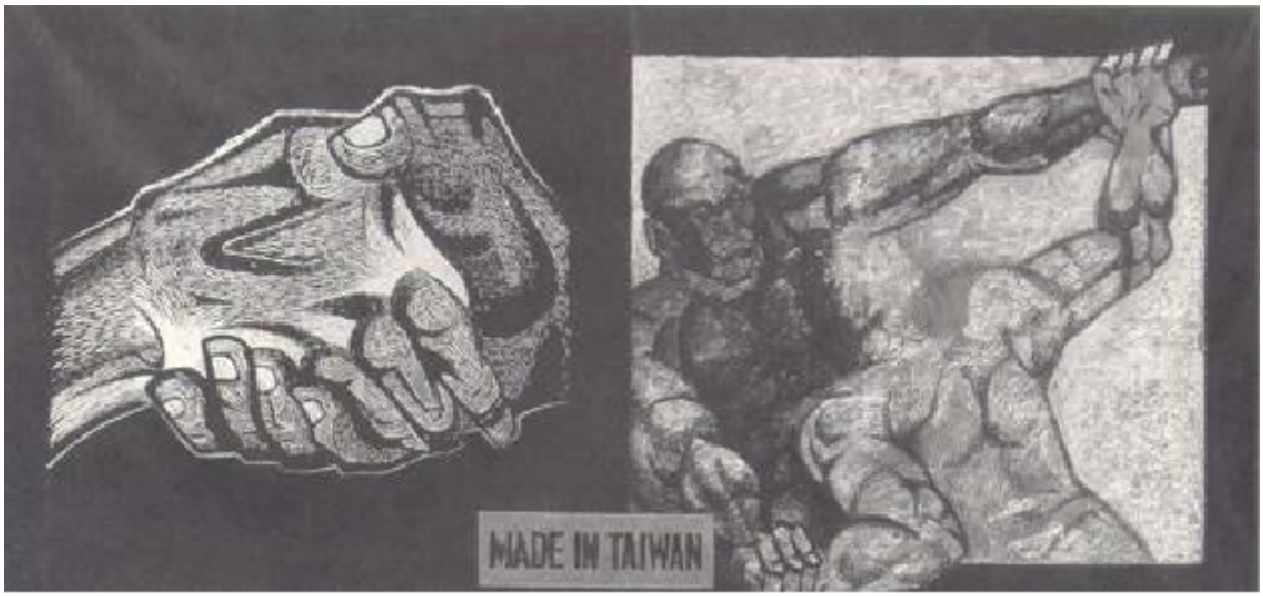






Diese drängende Kraft in Wu Tianzhangs Kunstwerken, sich von der Zwangsjacke und den selbstgewissen Positionen moralischer Gerechtigkeit zu befreien, gab die Bewegung der späten 1980er und der frühen 1990er Jahre in Taiwan wieder. In der Mitte der 1980er Jahre hatte die taiwanesische Gesellschaft bereits auf unterschiedliche Weise mit ihren ruhelosen Revolten begonnen, die sowohl von den *ben-sheng-ren* als auch von den *wai-sheng-ren*, zumeist jungen Leuten der Generation nach 228, unterstützt wurden. Literarische, theatrale und künstlerische Kreise leiteten postmoderne Avantgardebewegungen ein, um die früheren Konventionen und Autoritäten infrage zu stellen. Kleinbühnen und AvantgardekünstlerInnen führten in den Straßen dramatische politische Arbeiten auf. Erhitzte Publikumsforen diskutierten über die Reformation und Neuwahl der Nationalversammlung, die sich aus einer Gruppe von 90-Jährigen zusammensetzte, die in den 1920er Jahren gewählt worden waren. In den Tageszeitungen fand

sich Kritik an Kontrolle und Zensur von Zeitschriften, Veröffentlichungen, Aufführungen, öffentlichen Versammlungen und politischen Parteien. StudentInnen- und ArbeiterInnenbewegungen riefen Streiks aus, um ihrem Widerspruch Ausdruck zu verleihen. Andere KünstlerInnen, ZeitgenossInnen von Wu Tianzhang wie Yang Maolin, Hou Junmin, Mei Dingyan und Chen Jieren teilten ähnliche Muster von rebellischen Motiven. Nehmen wir Yang Maolin kurz als Beispiel. In seinen Serien unter dem Titel *Hergestellt in Taiwan* sehen wir vergrößerte Bilder von stahlharten Fäusten, Armen und Beinen, die den Raum auf der Leinwand ausfüllen. Die harten Linien der Muskeln und die Konturen des Torsos sind hervorgehoben. Weder gibt es Weichheit in den Linien und in der Komposition, noch gibt es irgendeine Zweideutigkeit. Wut und Anklage werden durch die Bilder deutlich ausgedrückt.[17]



Das Jahr 1987 ist ein symbolischer kultureller Meilenstein, der nicht nur vom Ende der 40-jährigen Kriegsrechtsära in Taiwan und dem Beginn einer neuen Ära Zeugnis ablegt. Was diesen Prozess komplizierter macht, ist die Dynamik der Verwandlungen der Machtkämpfe in den Bereichen der Ästhetik und Kultur, die durch den Umsturz des politischen Regimes ausgelöst wurden. Die Avantgardebewegungen in Kunst, Literatur, Tanz und Theater in den späten 1980er Jahren, die sowohl von *ben-sheng-ren* als auch von *wai-sheng-ren* unterstützt wurden, hatten an denselben Triebkräften der Zeit Anteil, die eine neue Ordnung einforderten, eine neue Ordnung, die sich der Diktatur zu widersetzen vermochte, die vom Regime des Weißen Terrors ausgeübt worden war. Aber diese neue Ordnung eignete sich in den 1990er Jahren bald eine neue Logik von *ethos* und *Heim** an. Es bildete sich eine neue Art von *Heim**-Rhetorik, von jenem *Heim**, das sich auf den Begriff des Volkes, *min-jian*（民間）, stützt, der auf ein geschlossenes System von nativistischen *ben-sheng*-Erzählungen ausgerichtet ist, nativistisch in Begriffen der Sprache und des ethnischen Ursprungs, die nur auf die frühen SiedlerInnen angewendet werden können.

Einige wichtige Veränderungen in der Kulturpolitik der Regierung während der 1990er Jahre zeigten diese Verschiebung in der nativistischen Diskursform an. Auf der Grundlage der *Statuten zur Etablierung von nationalen Kultur- und Kunststiftungen* wurde 1996 die nationale Kultur- und Kunststiftung ins Leben gerufen, und es wurden Preise für lokal orientierte Kunst etabliert. Lee Denghui, Präsident von 1996 bis 2000, ermutigte die Universitäten, auf China bezogene Kurse zu reduzieren oder gar abzuschaffen. Chen Shuibian, amtierender Präsident seit dem Jahr 2000, forderte, dass der Inhalt der taiwanesischen Kultur seine Subjektivität auf der Grundlage von Taiwans Geografie, Geschichte und

Lebenserfahrung konstruiert werden und die Zielsetzungen der Schulbücher vom chinesischen Bewusstsein gesäubert werden sollten. Die Hauptaufgabe des Archivs für nationale Kultur besteht z. B. darin, historische Dokumente der taiwanesischen Kultur zu sammeln, zu erhalten, zu analysieren und zu publizieren sowie aus lokalen kulturellen Quellen spezielle Merkmale zu entwickeln, um die Subjektivität der taiwanesischen Kultur zu etablieren.[18] Die fehlende Anerkennung der internationalen politischen Arena und der staatenlose Zustand von Taiwan ließen die Forderung nach einer solideren Konstruktion von Subjektivität und Identität noch dringlicher werden.

Diese neu entstehende Politik des *Heims** ist eine Gegenreaktion, aber auch ein Spiegel, der die auf das Festland hin orientierte, von den Kultur- und Sprachpolitiken der KMT-Regierung unterstützte, Politik des *Heims** wiederholt und widerspiegelt. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Mythos von *Heim**, unser „*jiaxiang*"(家鄉) oder „*guxiang*" （故鄉）, der Mythos vom „Mittelland" (中原） und vom „göttlichen Königreich" （神州）, der die Nostalgie und Leidenschaft sogar der Generationen nach 228, sowohl der *ben-sheng-ren* als auch der *wai-sheng-ren*, angesprochen hat, auch mit der Rhetorik von unserem „*jiaxiang*"(家鄉) und „*xiangtu*" (鄉土） zum Land Taiwan hin verschoben worden ist.

Im diskursiven künstlerischen Feld wurde eine lange Reihe von Diskussionen über solche Themen ausgetragen, und sie hielten beinahe zwei Jahre lang, von 1991 bis 1993, an.[19] Die lange Debatte begann 1991 mit einem Artikel von Ni Zaiqin. Frühere Schriften von Lin Xingyue und anderen älteren Gelehrten der Kunstgeschichte zitierend, kritisiert Ni die modernistischen Bewegungen der taiwanesischen Kunstgeschichte von 1950 bis 1980. Indem er Argumenten folgt, die von

LiteraturwissenschafterInnen wie Yie Shitao, Song Dongyang (alias Chen Fangming) und Peng Ruijing ins Spiel gebracht worden waren, behauptet Ni, dass es „nur natürlich und recht für die in Taiwan lebenden Leute ist, sich mit dem Land, in dem sie leben, zu identifizieren und dessen Geschichte zu kennen“, und dass „nur diejenigen Kunstwerke, die sich mit Taiwan identifizieren, taiwanesische Kunst genannt werden können“[20]. Ni Zaiqin führt Li Shiqiaos *Tianyuan Le* (*Erntefreuden*), Li Meishus *Der Tempel von Sansha* und Hong Ruilins *Arbeiten in einer Mine* an als „wahrhafte Repräsentationen des lokalen Lebens von Taiwan, ein rustikaler und gefestigter Geist, der vom Salonstil völlig verschieden ist“[21]. Unter den KünstlerInnen der zweiten modernistischen Welle der 1980er Jahre hielt Ni Zaiqin nur Lu Tianyan, Yang Maolin und Wu Tianzhang für Verkörperungen des lokalen Bewusstseins. Auf Ni Zaiqins Artikel folgten über 25 Essays, die für oder gegen dessen nativistische Positionen argumentierten.[22]

Lin Xingyue, ein etablierter Künstler und Kritiker, formulierte 1993 seinen Standpunkt in einem Artikel und beschloss die Diskussion so: „Heute ist die Lokalisierung der Kunst nicht länger eine Frage dessen, ob wir sie wollen oder nicht, und auch nicht, ob sie möglich ist oder nicht; die Lokalisierung der Kunst hat bereits in großem Maßstab stattgefunden. Die Frage ist heute, wie wir sie unterstützen und ihr helfen, sich auf den großen Weg zu begeben.“[23] Für Li Xingyue ist diese Verortung der taiwanesischen Kunst eine Angelegenheit ethnischer Natur: „Wenn jemand sich selbst noch nicht mit ganzem Herzen von Taiwan überzeugt hat, dann kann er nicht zum Bewusstsein seiner Zeit werden und nicht die Verantwortung eines Intellektuellen übernehmen.“[24] Die Legitimität dieser ethisch selbstgerechten Position wird von den Einheimischen und vom Volk abgeleitet:

„Die Gründung einer Volksdemokratie ist die Unabhängigkeit des Volkes, eine zivile Gesellschaft, die sich selbst von der Herrschaft einer geheiligten Obrigkeit befreit."[25] Lin Xingyues Artikel hat die Diskussion gefestigt und den Grundton bestimmt, der diese diskursive Form der 1990er Jahre charakterisiert.

Die Biennale von Taipeh 1996: *Die Suche nach Identität* und die Serien der 228-Gedenkausstellungen ab 1996 sind exemplarische Beispiele dieser nativistischen Welle der Identitätskonstruktion. Diese Ausstellungsreihen hatten erzieherische Absichten. Durch die Wiedererschaffung von historischen Stätten und Bildern versuchten diese Ausstellungen, den gemeinschaftlichen Sinn gleicher kultureller und politischer Positionen zu verstärken.[26] In diesen Ausstellungen wird die Absicht manifest, durch die Erinnerung an den traumatischen historischen Moment eine geeignete kulturelle Ikonografie zu schaffen.[27] Die von den KuratorInnen dieser Ausstellungen definierten Ziele veranlassten die KünstlerInnen, Kunstwerke über gemeinschaftliche Gefühle einzureichen. Diese Ausstellungen antworteten auf die affektive Forderung der Epoche, die unter den teilnehmenden KuratorInnen und KünstlerInnen ebenso verbreitet war wie unter dem Publikum, eine Forderung, die die Gefühlsstruktur der Leute widerspiegelte und das entstehende Gemeinschaftsbewusstsein kennzeichnete. Doch bildete sich dabei auch eine Form der Unterscheidung aus. Die Ausstellung zielte auf eine bestimmte Seite des „Sie" ab, die es anzuklagen und zu verurteilen galt, und auf eine bestimmte Seite des „Wir", die Rechtfertigung, Entschädigung und sogar das Recht auf Bestrafung und Berichtigung der Unrechten beanspruchte. Die Trennungslinie zwischen dem Inneren, Innerstaatlichen und Gleichen gegenüber dem Äußeren, Fremden und Verschiedenen wurde durch die vorsätzlichen, von den Bildern strukturierten, Blickwinkel verstärkt.

Dieser Akt der Symbolbildung führt uns zur Frage: Welche Blickwinkel sind diesen Bildern vor-eingeschrieben? Oder aber zur von Lacan gestellten Frage: „Wo entspringt der Blick?“ „Die soziale Funktion, die sich bereits auf einer religiösen Ebene abzeichnete, lässt sich hier gut verfolgen. Wer kommt an solche Orte? Diejenigen, die Retz les peuples nennt. Was sieht dieses Volk in diesen gewaltigen Kompositionen? Den Blick jener Leute, die, wenn es, das Volk, nicht da ist, in diesem Saale Rat halten.“ („Was ist ein Bild?“)[28] Es ist der Blick des „Gemeinschaftlichen“ im Namen des Volkes, den sich die etablierenden Netzwerke der Macht aneigneten, die vom Publikum forderen, die Geschichte aus einem besonderen Blickwinkel zu betrachten.

Das von Jacques Rancière diskutierte ethische Regime der Bilder kann uns helfen, dieses schwierige Thema von der Logik des *ethos*, das sich in den Politiken der visuellen Bilder offenbart, eingehender zu klären. Die visuellen Bilder teilen laut Rancière die gleiche Logik der parallelen historischen Erzählungen „mit Diskursarten, Lebensformen, Denkkonzepten und Figuren der Gemeinschaft“[29] ebenso wie die Fähigkeit, als historische Agenten zu handeln. Ranciére vermutet, dass die Logik des *ethos*, die konstituierende Kraft, die das Erkennbare bestimmt, das Sichtbare und das Unsichtbare, Rede und Lärm, mit der Kant’schen Theorie vom System des *a priori* erklärt werden kann.[30] Wir unterscheiden intuitiv, ob die Bilder annehmbar oder unannehmbar, begehrenswert oder abstoßend, heilig oder schändlich sind, den normativen Formen des Wissens und dem unausgesprochenen *habitus* entsprechend, den wir mit der Gemeinschaft teilen. Im ethischen Regime der Bilder geht es dementsprechend darum, „wie die Seinsweise der Bilder das ethos, also die Seinsweise der Individuen und der Kollektive, betrifft“[31]. Die Grundlage des *ethos* ist nicht nur ein „normatives Prinzip des

Einschlusses“, sondern auch das „Prinzip der äußeren Begrenzung eines Bereichs, der aus Nachahmungen besteht“. Eine solche Logik des *ethos* bestimmt konsequenterweise auch die „Aufteilungen zwischen Darstellbarem und Nichtdarstellbarem“[32] Rancière meint außerdem, dass sogar die zerstörerischen und revolutionären Eigenschaften der Avantgarde bereits mit „gegensätzlichen politischen Paradigmen assoziiert“ worden sind.[33] Die von der Avantgarde eingenommene politische Position offenbart demnach das kommende, neue herrschende politische Paradigma, und das haben wir in der Nach-Kriegsrechtsära in Taiwan von den 1980er an bis heute beobachtet.

IV

Doch Wu Tianzhangs Kunst nach Mitte der 1990er Jahre stellt viel komplexere Subjektpositionen vor. Hier finden sich keine Bilder von politischen Protesten oder von physischer Gewalt mehr. Stattdessen sehen wir Pseudo-Salonfotos mit Frauen oder feminisierten Männern, die vor einer künstlichen Studiolandschaft posieren. Ein Kritiker interpretierte diesen Stilwechsel als die selbstbewusste Aneignung der traditionellen, lokalen taiwanesischen und folkloristischen Elemente durch den Künstler, die eine alternative taiwanesische Subjektivität konstruiere, und merkte an, dass Wus Strategie einen sich selbst verändernden kulturellen Apparat offenlege, der die verletzten Gefühle der Vergangenheit heile.[34] Diese Ansicht einer „alternativen taiwanesischen Subjektivität“ stellt für mich ein typisches gemeinschaftliches Begehren in der öffentlichen Erzählung der 1990er Jahre, das die lokale taiwanesische Identität und Subjektivität wiederherstellen will, dar. In Wu Tianzhangs Serien aus der Mitte der 1990er Jahre erkennen wir die visuellen

Referenzen auf die taiwanesische Vergangenheit eigentlich in viel ambivalenterer Weise. Wu Tianzhang selbst sagte über diese Serien, dass er zwei besondere Themen im Sinn hatte: erstens den von der Fotografie eingefangenen Tod und zweitens die typische Seichtheit der taiwanesischen Kultur. Es ist wahr, dass diese Gemälde Salonfotos im Stil der 1950er und 1960er Jahre nachahmen. Es ist auch wahr, dass wir durch den Prunk der Kleidung, der Schuhe, Frisuren, Hüte und ausgeflippten Sonnenbrillen wahrnehmen, was Wu Tianzhang „*tai-ke*“（台客）genannt hat. Aber in dessen Bedeutung gibt es viele subtile Wendungen.

Tai-ke ist ursprünglich ein abwertender Begriff, der von den *wai-sheng-ren* verwendet wurde, um die Seichtigkeit und Vulgarität der lokalen TaiwanesInnen lächerlich zu machen, einschließlich ihrer Art zu reden, der Form, sich zu kleiden, ihrer weißen Socken mit schwarzen Schuhen, ihrer Pantoffeln und ihrer Akzente.[35] Der Sinn der TaiwanesInnen für ihre Unterlegenheit und die Vorurteile der *wai-sheng-ren* fließen in diesem Begriff *tai-ke* zusammen. Aber in Wu Tianzhangs Gemälden des *tai-ke* und in den performativen Gesten, mit denen die Figuren posieren, scheinen diese Bilder nicht zu sagen „Ich will nicht derjenige sein, über den ihr lacht“ oder „Ich präsentiere dir das, in das du mich verwandeln willst“, sondern vielmehr „Hier bin ich“, „Ich habe keine Angst davor, angeschaut oder ausgelacht zu werden“ und „Wenn du mich auslachen willst, dann gebe ich dir noch mehr zu sehen und auszulachen“.





In den feminisierten Gesten und in der Mischung aus Schäbigkeit, Anmaßung und Prunk werden unter Wu Tianzhangs Händen ein bestimmter sarkastischer Humor und ein Gefühl der Hass-Liebe betrogen. Sei es die feminisierte Pose des Seemannes mit seinem erigierten Geschlechtsorgan oder die unauffällig gekleidete junge Dame und das Hochschulmädchen, das mit den Händen seine Brüste bedeckt, oder die eleganten singenden Mädchen, die von Shanghai-Postern stammen, glamouröse Plastiksonnenbrillen mit glänzenden künstlichen Glasjuwelen und goldenen Pailletten tragen, sie alle legen eine stark übertriebene Performativität nahe, die mit Schichten von Kitsch und Falschheit überzogen ist. Diese Kitschgegenstände werden in der taiwanesischen Kultur im täglichen Leben verwendet. Wu Tianzhang hat auf die Leinwand mühevoll dicke Schichten von diesen Kitschgegenständen und auf die Rahmen glänzende Malereien und Begräbnisblumen aufgetragen. Zusätzlich verstärken die Umgebung des Rokoko-Salons, die Pagode, das gemalte Segelboot mit Fransen aus buntem Stoff, die auf den Pfauenschwanz geklebten Glasdiamanten, das solide Goldpendel und die Plastiksonnenbrillen den sich

wiederholenden Rhythmus von Falschheit und Extravaganz. Diese Rüstungen von Gegenständen der Falschheit und eines blumig zur Schau gestellten Kitsches sind Objekte der Erniedrigung, die ebenso wie der schimmernde Glanz auf der Oberfläche der gemalten glänzenden Rahmen eine Ahnung von ekelhafter Übelkeit vermitteln und die eine schwarze Komödie aufführen, die vom Stellenwert des Taiwanesisch-Seins erzählt.





Die Serien *Heimat, süße Heimat I-II* (1996) und *Das weltliche Leben I-II* (1997) setzen die Motive der zwei Serien *Frühlings- und Herbstpavillon* (1993) und *Traum der vergangenen Eva* (1997) fort. Der in den Mund gestopfte Tischtennisball und die Sonnenblume, die die Augen in *Synthetisierte Zerstörung* bedeckte, tauchen in *Das weltliche Leben* und *Heimat, süße Heimat* wieder auf. Hier wiederholen der Teenager, der mit dem in den Mund gestopften Tischtennisball unschuldig und fröhlich die Straße entlangtrottet, und die Mutter, die im Begriff ist, das Baby mit dem Bausch zu pudern, das Tischtennisballmotiv. In der Familienszene wird

politische Zensur in einer zivilen, aber unbewussten Form durch die Familienmitglieder ausgeübt.

Was bedeutet es für Wu Tianzhang, als *tai-ke* bezeichnet zu werden? Warum hat er die Gemäldeserien mit den Bildern von vulgären und geschmacklosen Figuren gemacht, mit dem dünnen Film öligen Glanzes auf den Rahmen und den billigen künstlichen Gegenständen, von dem er in einem Interview sagte, dass ihm davor schaudert? Oder er Gänsehaut bekommt. Er wurde in der nördlichen Hafenstadt Keelong geboren, mit Fischern als Nachbarn, und sah die toten oder sterbenden Fische auf den Märkten, den Marktboden und die Straßenecken überschüttet mit dreckigem Wasser, mit öliger Oberfläche; das scheinen die ersten Eindrücke seiner Kindheit gewesen zu sein. Laute elektronische Bands, Stripperinnen auf den Begräbnissen, Barmädchen, die mit den Seeleuten der 7. US-Flotte anbandelten, Mädchen mit falschen Juwelen und glänzenden Kleidern gehören ebenfalls zu seinen Kindheitserinnerungen. Als er als Teenager zum Studieren nach Taipeh kam, wurde er als *tai-ke* verspottet, weil er wie ein solcher angezogen war, weil er sich wie ein solcher fühlte. In einem Interview sagte er, dass er in jungen Jahren die eindringliche „ethnische Diskriminierung“ dieses Ausdrucks gespürt habe. Die subtile Unterscheidung zwischen *tai-ke* und *wai-sheng-ren* wird durch die Trennung, die von der Sprachpolitik während der 1960er und 1970er Jahre gemacht wurde, verstärkt.

Anstatt sich mit seinem Widerspruch und seiner Wut zu belasten, erlaubte sich Wu Tianzhang, mit der feminisierten Haltung der *tai-ke* zu spielen, sie in veränderten familiären Szenen darzustellen, seinen Sinn für Ablehnung auf die Oberfläche der Leinwand zu verschieben und zu übersetzen, eine Technik des *Un-heimlichen** anzuwenden, eine Technik der Epidermisierung.

V

Wir sind auf die Frage nach dem *ethos* zurückgeworfen, nach den bekannten Sitten des gemeinsamen Aufenthaltsorts, und die Logik von *Heim**, das als leitendes Prinzip für ethische Überlegungen und Werturteile dient. Sowohl unsere ethischen und ästhetischen als auch politischen Urteile sind mit der Logik des *ethos* verknüpft, unsere gebräuchlichen Denkformen, die Hierarchien der Bedeutungsgebung, die Netzwerke persönlicher Beziehungen, unser Pflichtgefühl und die Erfahrung der Entscheidungsfreiheit. Es ist demnach eine Frage von *Dasein**, wie es von Jean-Luc Nancy vorgeschlagen wurde: „*Dasein** wäre das Verpflichtet-Sein, sein *Da** wäre kein *da*, sondern eine Aufforderung durch einen Befehl. Oder es gäbe nur das *da* des imperativisch aufgeforderten da.“[36] Der unhinterfragte Imperativ dieses Befehls des *ethos* stellt ein Problem dar. Jean-Luc Nancy formuliert es so: „Wenn (was auch immer die etymologische Debatte darüber sagt) *ethos Heim** bedeutet, eine Heimat, einen vertrauten Ort: der Bau eines Tieres, die Grube oder Höhle eines Menschen“, dann sind wir mit dem konfrontiert, das „die Öffnung und die Frage des *unheimlichen** *ethos*“ ausmacht.[37] Demnach ist das Gesetz, das die Form der Erscheinung und des *ethos* konstituiert, die Frage, um die es geht. Heidegger sagt, „man kann das Problem der Endlichkeit des sittlichen Wesens nicht erörtern, wenn man nicht die Frage stellt: Was heißt hier Gesetz und wie ist die Gesetzlichkeit selbst für das Dasein und die Personalität konstitutiv?“[38]

Das sind die Fragen, die das vorliegende Projekt inspiriert haben. Aber in diesem Text habe ich auf eine andere Anordnung von Fragen und auf einen anderen Denkweg hingewiesen: Wie wird das „Gesetz“ physisch und emotional erfahren? Was sind die durch

visuelle Bilder übersetzten affektiven Reste der Wirkung des Gesetzes? Welche sind die Bilder, durch die die Leute angetrieben werden, anzunehmen oder auszuschließen? Wie inszenieren und präsentieren Bilder die erniedrigten Haltungen und die ethnischen Grenzen, die vom Subjekt erlebt werden?

Die banalen Gegenstände, das Zubehör, das *un-heimliche**, widerwärtige Gefühl der glänzenden Rahmen und Kleideroberflächen legen einen Ort des Vergehens und der Komplizenschaft nahe, der die unübersetzbaren Bedingungen der Vergangenheit übersetzt. Wir könnten einen Begriff entlehnen, den Jean Baudrillard in seiner Diskussion des *trompe-l'œil* eingeführt hat; im Raum der zusammengefügten Gegenstände ist „das Vergnügen, das sie vermitteln, nicht etwa ein ästhetisches einer vertrauten Realität, es ist das akute und negative Vergnügen, das der Ablehnung des Realen. [...] Nur isolierte Gegenstände können, verlassen, geisterhaft in ihrer Ent-Einschreibung von aller Bewegung und Erzählung die quälende Erinnerung einer verlorenen Realität nachvollziehen, so etwas wie ein Leben vor dem Subjekt und dessen Bewusstwerdung."[39] Ich glaube, dass auf der von Wu Tianzhang geschaffenen Leinwand eine Art von *trompe-l'œil* vor sich geht. Der Hintergrund und die Anordnung sind nur Vorwände für das Auftauchen von deplatzierten Gegenständen, den banalen Accessoires und den verborgenen Masken. Durch das Gefüge der Accessoires und durch das Gefühl der Spürbarkeit werden Leben und Tod, die davor existiert haben, in den Vordergrund gerückt, der Geist der Vergangenheit, der die Leere der Bühne verfolgt. Das Schwindel und Ekel erregende Gefühl der Haut wird zunächst im Rahmen entäußert und dann auf die Kleideroberfläche der verzerrten Figuren und auf das zusammengepresste Lächeln der Figuren der Arbeiten nach 2000 übertragen. So wie Rada Ivekovićs kühne Beobachtung: „Sie ist die

Tatsache sich selbst in Übersetzung zu befinden. Dies ist der Preis dafür, dass die Übersetzung dem Leben treu bleibt und seine Geste beibehält: sie vermeidet es ständig sich in den Stand der Gnade zu versetzen; das heisst, der Ausnahme; also der Endlichkeit.“[40]





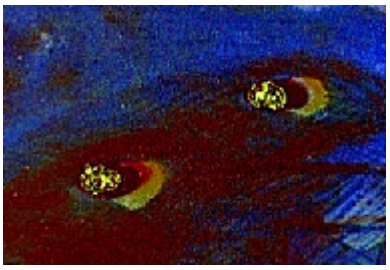
Durch Wu Tianzhangs Kunst wird die Auseinandersetzung zwischen *heimlich** und *heimisch** weitergeführt, und die geheimnisvollen, unzuverlässigen, unangenehmen und unvertrauten Elemente der heimischen Heimat werden auf die Oberfläche der Leinwand gebracht. Im Unterschied zu seinem Zeitgenossen Chen Jieren, der historische Träume durch digitale Bilder der Selbstzerstörung inszeniert, stellt Wu Tianzhang seine Wahrnehmung der Erbärmlichkeit durch die Stilisierung von Fälschung und Kitsch dar. Der Sinn für Unterlegenheit, Erniedrigung und Verwirrung, der von den TaiwanesInnen während der Kriegsrechtsära erlebt wurde, wird durch die Technik der Epidermisierung bzw. durch die Übersetzung des *Un-heimlichen** inszeniert und von Wu Tianzhang durch das

wiederholte Durcharbeiten und Bloßlegen der Erniedrigung auf der Leinwand entäußert.

















* Im Original Deutsch.

[1] Rada Iveković, „On permanent Translation (We are in Translation)“, in: *Transeuropéennes*, Nr. 22, Sommer 2002, S. 121-145; „Über permanente Übersetzung (Wir werden übersetzt)“, in: *transversal* 06 2002, http://eipcp.net/transversal/0606/ivekovic/de.

[2] Der Vorfall 228 (Chinesisch: 二二八事件; pinyin: èr èr bā shìjiàn; Pe̍h-ōe-jī: Jī-jī-pat sū-kiāⁿ), oder das Massaker 228 war ein Aufstand in Taiwan, der am 28. Februar 1947 begann, von der

KMT-Regierung niedergeschlagen wurde und zwischen 10.000 und 20.000 ermordete Zivilpersonen zur Folge hatte. Die Zahl „228“ bezieht sich auf den Tag des Ereignisses, den 28. Februar (der 28. Tag des 2. Monats, 2/28). Siehe auch Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/228_incident.

[3] Vgl. Taiwan Yearbook 2006, http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/03History.htm#ROC; Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Martial_law#Republik_of_China_.28Taiwan.29.

[4] Die Republik China (RC; Taiwan) war 1945 Gründungsmitglied der Vereinten Nationen. 1971 gelang es der Volksrepublik China (VRC), den Sitz, den vorher die RC innehatte, gemäß einem Absatz der UN-Resolution 2758 einzunehmen. Seither haben die meisten UN-Mitglieder ihre diplomatischen Vertretungen von Taipeh nach Peking verlagert. 1979 brachen die Vereinigten Staaten die diplomatischen Verbindungen mit der RC ab und lösten den Vertrag für gegenseitige Verteidigung von 1954 auf. In Abwesenheit formeller Beziehungen passierte das Gesetz über Beziehungen mit Taiwan den US-Kongress, um wesentliche Verbindungen mit Taiwan aufrechtzuerhalten, einschließlich des Verkaufs von defensiven Waffen zur Verteidigung Taiwans. Siehe auch http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/03History.htm#ROC.

[5] Während des Kaohsiung-Vorfalls von 1979 brachen Militär und Polizei der Kuomintang die ersten großen Feierlichkeiten zum Tag der Menschenrechte auf der Insel ab (10. Dezember 1979), verhafteten und sperrten in Folge fast alle führenden Mitglieder von Taiwans soeben entstandener demokratischer Bewegung ein. Eines der wichtigsten Themen des *Formosa Magazins*, des

Organisators der Feiern zum Tag der Menschenrechte, war die Enthüllung der historischen Tragödie vom 28. Februar 1947 („Vorfall 228“), über die nach der Verhängung des Kriegsrechts 1950 geschwiegen worden war. Die Verhafteten erlitten während ihrer Gefangenschaft schwere Folterungen, pausenlose Verhöre, Schläge, Prügel und Verbrennungen durch Zigaretten. Durch den Kaohsiung-Vorfall wurde das politische Bewusstsein der meisten Leute wachgerüttelt, bei einigen direkt aufgrund des Ereignisses, bei anderen schrittweise in den folgenden Jahren. Für eine kurze Einführung über den Hintergrund dieser politischen Ereignisse und sozialen Veränderungen vgl. Yang Bi-chuan, *Taiwan Lishi Cidian* (Wörterbuch der taiwanesischen Geschichte) oder: „The ‚Kaohsiung
Incident‘ of 1979. A turning point in Taiwan’s history“, http://www.taiwandc.org/history.htm.

[6] Die Diskussion über den „Ursprung“ der taiwanesischen Kultur und Literatur und die Definition der taiwanesischen Literaturgeschichte entfaltete sich ab den frühen 1980er Jahren. Die Bezeichnung „taiwanesische Literatur“ etablierte sich in der Diskussion über dieses Thema in den Jahren 1983 bis 1984. Repräsentative Einblicke in das „chinesische Bewusstsein“ oder das „taiwanesische Bewusstsein“ in der taiwanesischen Literatur und Kultur beinhalten: Yie Shitao, „Die Nabelschnur zum Mutterland bewahren. Über Aufstieg und Fall des chinesischen Bewusstseins und des taiwanesischen Bewusstseins in der taiwanesischen Literatur der letzten 40 Jahre“; Lin Ruiming, „Studien zur taiwanesischen Literatur im Konflikt der nationalen Identität“; Ma Sen, „Der chinesische Knoten und der taiwanesische Knoten in der taiwanesischen Literatur“; Chen Zhaoying, „Über die Lokalisierungsbewegung in Taiwan. Eine kulturhistorische Studie“; Chen Fangming, „Taiwanesische Literatur und taiwanesischer Stil

über 100 Jahre. Eine Einführung in die neue taiwanesische Literaturbewegung“. Einen guten Überblick über die oben erwähnten Debatten bietet Wenzhi Zhang, *The Taiwanese Consciousness in Contemporary Literature*, Taipeh: Zili News Press 1993.

[7] Thomas B. Gold, „Civil Society and Taiwan’s Quest for Identity“, in: Stevan Harrell / Huang Chun-chieh (Hg.), *Cultural Change in Postwar Taiwan*, Taipeh: SMC Publishing Inc. 1994, S. 61.

[8] Ibid., S. 61-64.

[9] Wu Tianzhang wurde neben seinen Austellungen in Taiwan oft zu internationalen Ausstellungen eingeladen, etwa: Hara Museum ARC, Tokio, Japan; „K-18 Mutual Aknowledgement Exhibition“, Kassel, Deutschland; „Taiwan: Kunst Heute“, Ludwig Forum Aachen, Deutschland; „Asia-Pacific Contemporary Photography Exhibition“, Tokio, Japan; „2nd Asia-Pacific Triennal“, Queensland Art Gallery, Australien; Die 47. Internationale Kunstaustellung der Biennale di Venezia; „Touring Exhibition Inside Outside. New Chinese Art“, Asia Society, New York, Asian Art Museum; San Francisco Museum of Modern Art; „1st Asia-Pacific Biennal“, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan; „CLOSE-UP“, Contemporary Art From Taiwan Touring Exhibition, Art Gallery of Greater Victoria B.C., Kanada; „Cyber Asia – Media Art in the Near Future“, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan.

[10] Beispiele für Arbeiten, die er während der späten 1980er und frühen 1990er Jahre vollendete: *Die Verletzung der Roten* (1986), *Das Symptom des Weltverletzungssyndroms* (1986), *Die Verletzung von*

Taiwan (1988) und *Das Gesetz von Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Jieshi, Jiang Jingguo* (1990).

[11] Etwa die Serien *Traum der vergangenen Eva* von 1995 bis 1997, *Heimat, süße Heimat* (1996) und *Weltliches Leben* (1997).

[12] Etwa *Zwei, die für immer zusammen gehen* (2001) und *Traum der Unbeständigkeit* (2002).

[13] Freud hat die komplexen Bedeutungen des deutschen Begriffs „*unheimlich*“* in seinem Artikel über das Unheimliche diskutiert. „*Unheimlich*“* ist offenbar das Gegenteil von „*heimlich*“* und „*heimisch*“*, das Gegenteil des Bekannten; wir sind versucht, daraus zu folgern, dass das Unheimliche erschreckend ist, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Aber „*heimlich*“* trägt auch Bedeutungen, die mit Geheimnis, Widersprüchlichkeit, Beängstigung, Unbekanntem und Unglaubwürdigem verbunden sind. Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: *Studienausgabe*, Bd. IV, *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 243-274.

[14] Jessica Evans / Stuart Hall, „What is Visual Culture?“, in: Jessica Evans / Stuart Hall (Hg.), *Visual Culture. The Reader*, London: Thousand Oaks / New Delhi: SAGE publication 1999, S. 4.

[15] Jacques Le Goff, „Mentalities. A History of Ambiguities“, in: Jacques Le Goff / Pierre Nora (Hg.), *Constructing the Past. Essays in Historical Methodology*, Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 169.

[16] Irit Rogoff, „Studying Visual Culture“, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *Visual Culture Reader*, London / New York: Routledge 1998, S. 18.

[17] Wu Tianzhang, Yang Maolin und Lu Tianyan wurden in den frühen 1990er Jahren von Ni Zaiqin, einem einheimischen Kunstkenner, Kritiker und von 1997 bis 2000 Direktor des National Taiwan Museum of Fine Arts (NTMFA), begrüßt und als diejenigen gepriesen, die tatsächlich in aufrichtiger, lokaler Weise auf die taiwanesische politische Realität geantwortet hatten, im Gegensatz zu anderen KünstlerInnen, die noch immer die westlichen, modernistischen Stile praktizierten. Dieser Artikel wurde 1991 geschrieben und löste eine Reihe von Diskussionen über taiwanesische Identität und Kunst aus. Vgl. die im Folgenden wiedergegebene Diskussion.

[18] Vgl. Shizhao Yang, „Guangfu hou Taiwan zhongyao wenhuazhengche zh guancha 1945-1994“ (Beobachtungen über die Mehrheitskulturpolitik von Taiwan 1945-1994), in: *A Hundred Years of Taiwan Culture 1901-2000*, Taipeh: Nationalmuseum für Geschichte 1999.

[19] Die Diskussionen unter den taiwanesischen KunstkritikerInnen über „die Lokalen“ und „die Westlichen“ fand zwischen 1991 und 1993 statt. Diese Diskussionswelle wurde von Ni Zaiqins Text „Westliche Kunst, Hergestellt in Taiwan. Eine Kritik der modernen taiwanesischen Kunst“ in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi* ausgelöst. Die Diskussionen wurden in alle Richtungen fortgesetzt. Wenn man die in der Diskussion verwendeten Argumente ansieht, erkennt man deutlich die Wiederholung der Debatten, die von der nativistischen „Xiangtu“-Bewegung in den 1970er Jahren gegen die moderne Literatur geführt worden waren. Vgl. *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi. Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji* (*Das taiwanesische Bewusstsein in der taiwanesischen Kunst. Essaysammlung über die taiwanesische Kunstdiskussion in den frühen 1990er Jahren*), Taipeh: Xungshi Books 1994. Siehe auch die Artikel von Ni

Zaiqin, Guo Shaozong, Liu Wensan und Lin Xingyue, die in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi* gesammelt sind. Andere, ähnliche Diskussionen entstanden in anderen kulturellen Feldern, ein weiteres Beispiel ist die Diskussion der LiteraturkennerInnen zwischen 1993 und 1994 in Bezug auf das taiwanesische Bewusstsein und die taiwanesische Subjektivität.

[20] Ni Zaiqin, „Xifang Meishu, Taiwan Zhizao – Taiwan Xiandai Meishu de Pipan“ (Westliche Kunst, Hergestellt in Taiwan. Eine Kritik der modernen taiwanesischen Kunst), in: ibid., S. 183.

[21] Ni Zaiqin, „Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi“ (Das taiwanesische Bewusstsein in der taiwanesischen Kunst), in: ibid., S. 49.

[22] Vgl. etwa Chen Chuanxing, „Xiandai Kuifa de Tushuo yu Yishixiuci“ (Das Fehlen in der modernen bildlichen und ideologischen Rhetorik), in: ibid., S. 238-254; Chen Ruiwen, „Taiwan Wenhua yu Bentu Wenhua suo yinchu de pianduan sikao“ (Gedankenfragmente in Bezug auf taiwanesische Kultur und lokale Kultur), ibid., S. 142-149; Mei Dingyan, „Taiwan Xiandai Yishu Zhuti de Misi“ (Die Mythen des Subjekts in der modernen taiwanesischen Kunst), ibid., S. 273-278.

[23] Lin Xingque, „Meishu Bentuhua de Shiyi ji Shenlun“ (Über Fragen hinsichtlich der Verortung von Kunst), in: ibid., S. 325.

[24] Ibid., S. 308.

[25] Ibid., S. 310.

[26] Gemäß Lin Mun-lee, dem Direktor des Museums der schönen Künste in Taipeh, konzentrierte sich die erste Ausstellung 1996 auf die Erinnerung des Ereignisses vom 28. Februar und

zeigte „Stücke, die sowohl direkten als auch indirekten Bezug auf das Ereignis besaßen, einschließlich Essays und Fotografien“, und beinhaltete so eine „erzieherische und historische Bedeutung“ (Lin Mun-lee, „Director's Foreword“ 1998, S. 7). Chen Shui-bian hob auch besonders hervor, dass die Ausstellung „die KünstlerInnen zum aktuellen Ereignis zurückbringt und fordert, dass die KünstlerInnen das Ereignis eingehend betrachten und in die benachbarten historischen Gegebenheiten eindringen“ (Chen Shui-bian, „Mayor's Foreword“, S. 5), durch die Erzählungen von 30 von Vince Shih ausgewählten und chronologisch angeordneten historischen Szenen, in der Hoffnung, dass die Ausstellung „in die Geschichte eintreten und sie verstehen“ könne.

[27] Für die Reaktionen auf diese Ausstellungen vgl. Xie Li-Fa, „On the Role of the 2.28 Incident in Taiwan Art History”, in: Remembrance and Reflection—2.28 Commemorative Exhibition, TFAM 1996, S. 38-43; Huang Bao-ping, „We do not see the Sadness. How do we talk about Sublimation – On TFAM's 2.28-Exhibition“, S. 309-311; und die Sondernummer über die 228-Ausstellungen, *Xiandai Meishu* (Moderne Kunst) 1997.

[28] Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1973), Berlin: Quadriga 1987, S. 120.

[29] Jacques Ranciére, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2006, S. 24.

[30] Ibid., S. 26.

[31] Ibid., S. 37.

[32] Ibid., S. 37-38.

[33] Ibid., S. 33.

[34] Vgl. etwa Chen Xiangjun, „Wu Tianzhang: Xiao Hua Pipan Jiaguo de Shish“ (Wu Tianzhang. Eine epische Kritik der Nation-Heimat), in: *Diancangjin Yishu*, Nr. 124, 2003.1, S. 110-114; Vgl. auch Lee Weijing, „Wu Tianzhang. Der Eindruck von Programmieren und Wiederholen“, in: *Yishujia* (*Der Künstler*), Nr. 344, 2003.1, S. 246-251; Luo Baozhu, „Lishi Xianshi, Xuni/ Wnagxiang de Tonggou yu Chaijie“ (Historische Realität, Isomorphismus und Dekonstruktion von Simulakrum/Paranoia. Über Wu Tianzhangs künstlerischen Prozess), in: *Xiandai Meishu* (*Moderne Kunst*), Nr. 121, 2005.8, S. 36-51; Yang Minger, „Guanghuan de Beihou – Wu Tianzhang Zhanyan Fushi Xuhua“ (Hinter dem Glorienschein. Der von Wu Tianzhang aufgeführte Jahrmarkt der Eitelkeiten), in: *Xiandai Meishu* (*Moderne Kunst*), op. cit.Nr. 121, 2005.8, S. 24-35; Huang Haiming, „Senchu Yanli, Yuwang ji Jiyi de Dongkou – Shi Fenxi Wu Tianzhang juiqi gezhan zhong de shikong jiegou“ (Erfüllt durch eine Höhle von Glanz, Begehren und Erinnerung. Über Wu Tianzhangs Ausstellung 1997), in: *Yishujia* (*Der Künstler*), Nr. 45:3, 1997.9, S. 445-447.

[35] *Tai-ke*, vgl. http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E5%AE%A2; http://w1.southnews.com.tw/snews/polit/specil/050/050.htm.

[36] Jean-Luc Nancy, „Free Voice of Man“, in: Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, *Retreating the Political,* London / New York: Routledge 1997, S. 51.

[37] Ibid., S. 40-41.

[38] Martin Heidegger, „Davoser Disputationen zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger“, in: Martin Heidegger, *Kant und*

das Problem der Metaphysik, Frankfurt/Main: Klostermann 1973, S. 251-252.

[39] Jean Baudrillard, „The Trompe-L'Œil", in: Norman Bryson (Hg.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 54.

[40] Rada Iveković, „Über permanente Übersetzung (Wir werden übersetzt)", in: transversal 06 2006, http://translate.eipcp.net/transversal/0606/ivekovic/de.