

Lisa Bauer-Zhao

»MODERNE KUNST« IN TAIWAN

Betrachtung eines Topos im Kontext
der Globalisierung des Kunstdiskurses



劉國松
一九六四

[transcript] Image

Aus:

Lisa Bauer-Zhao

»Moderne Kunst« in Taiwan

Betrachtung eines Topos im Kontext der Globalisierung
des Kunstdiskurses

Juni 2020, 324 S., kart., 7 Farbabb., 1 SW-Abb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5256-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5256-1

Was ist »moderne Kunst«? Aus der Perspektive des taiwanischen Kunstdiskurses gestellt, macht diese Frage Diskrepanzen in der Erzählung der Kunstgeschichte der Moderne sichtbar, die von Europa aus weitestgehend unbeachtet bleiben. Anhand von taiwanischen kunstkritischen Texten seit den 1950er Jahren – die hier das erste Mal in deutscher Übersetzung vorgelegt werden – analysiert Lisa Bauer-Zhao das Verständnis von moderner Kunst, dessen Veränderung sowie die zugehörige Begriffsgeschichte in Taiwan. Im Kontext der Globalisierung der Kunstwelt beleuchtet sie die aufscheinenden Problemfelder und eröffnet eine globale Perspektive auf die Diskussion um moderne Kunst.

Lisa Bauer-Zhao (Dr. phil.), geb. 1984, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Neue Kunst in Freiburg im Breisgau. Die Kulturwissenschaftlerin wurde an der Universität Hildesheim am Institut für Philosophie promoviert. Ihre Forschungsinteressen liegen im Gebiet der taiwanischen Moderne, der ostasiatischen Ästhetik und ihrer Verflechtungsgeschichte sowie in Fragen nach dem musealen und wissenschaftlichen Umgang mit zeitgenössischer und moderner Kunst im globalen Kontext.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5256-7

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Anmerkung zur Transkription von Schriftzeichen und Eigennamen sowie zur Übersetzung.....	9
Dank.....	11
I. Einleitung.....	13
1. Eröffnung des Problemfeldes.....	13
2. Zu Vorgehen, Aufbau und Gegenstand der Arbeit.....	18
2.1 Bemerkungen zum methodischen Vorgehen und zum Forschungsstand	18
2.2 Anmerkungen zum Kunstbegriff der vorliegenden Arbeit	21
2.3 Zur Wahl des Zeitrahmens der Untersuchung	22
2.4 Zur Gliederung der vorliegenden Arbeit	28
II. Eröffnung der die Analyse leitenden Problemhorizonte des Sprechens von ›moderner und zeitgenössischer Kunst‹ in Taiwan im globalen Rahmen.....	31
1. ›Kunst‹ – eine fragende Positionierung aus globaler Perspektive.....	31
1.1 Zur Bezeichnung ›Moderne‹ im zeitgenössischen Kunstdiskurs	33
1.2 Betrachtung der Bezeichnung ›Moderne‹ in der zeitgenössischen Kunstszene Taiwans	45
2. Zum historischen Hintergrund des Aufkommens des modernen Kunstverständnisses Ostasiens	52
2.1 Die Bedeutung der Kunst im China an der Schwelle zur Moderne	54
2.2 Die Modernisierung der Kunst Taiwans als Kolonie Japans	60
3. Die Bedeutungsverschiebung von ›Kunst‹ im modernen ostasiatischen Verständnis.....	65
3.1 Ästhetische Grundlagen des traditionellen Kunstverständnisses.....	66
3.2 Die moderne Verschiebung der Bedeutung von Kunst und die Frage der Analogisierung	68
4. Zusammenfassung und Ausblick.....	75
4.1 Zusammenfassung	75
4.2 Einführung in die Analysen.....	76

III. Die Suche nach einer Weltkunst. Liu Kuo-sungs 劉國松 Blick auf die moderne Kunst der 50er/60er Jahre	79
1. Übersetzung von Liu Kuo-sungs 1962 veröffentlichtem Text.....	79
2. Einordnung des Textes	100
2.1 Umgebung des Textes.....	100
2.2 Zur Kunstszene.....	104
2.3 Bedeutung des Textes	105
3. Analyse	107
3.1 Einführung.....	107
3.2 Zum Verständnis von ›moderner Kunst‹	108
3.3 Reine Malerei: Das Schreiben der Sinneshaltung (<i>xieyi</i> 寫意) und das Abstrakte	112
3.4 Modernes China: Zur Bedeutung der Tradition im Kulturaustausch.....	115
3.5 Einordnung in die Kunstszene der Welt.....	119
3.6 Zu den Begriffen <i>xihua</i> 西畫 und <i>xiyanghua</i> 西洋畫	126
3.7 Tradition Ostasiens als Motor für die Entwicklung der modernen Kunst? Gegenüberstellung der Leseweisen	128
3.8 Resümee	131
IV. Das Begehren der Moderne. Chen Chuan-xings 陳傳興 Analyse der Kunstszene der beginnenden 90er Jahre	133
1. Übersetzung von Chen Chuan-xings 1992 veröffentlichtem Text.....	133
2. Einordnung des Textes	152
2.1 Umgebung des Textes.....	152
2.2 Zur Kunstszene und dem Kunstverständnis der 70er und 80er	154
2.3 Die Debatte um das ›Taiwan-Bewusstsein‹	157
3. Analyse	160
3.1 Zusammenfassende Einführung in den Text.....	160
3.2 Zum Kunst- und Moderneverständnis Chen Chuan-xings.....	161
3.3 Das Verhältnis von ›Moderne‹ und ›Westen‹: Zum Referenzrahmen Chens	167
3.4 ›Taiwan-Bewusstsein‹ und ›Postmoderne‹ als Abgrenzung: Chens Kritik am Moderneverständnis der Kunstszene Taiwans.....	171
3.5 Zur ›verspäteten Moderne‹ und dem ›Modernismus an diesem Ort‹	176
3.6 Moderne als universales Konzept? Die Diskussion Habermas', Jamesons und der regionalen Situation	179
3.7 Die Melancholie angesichts des widersprüchlichen Begehrens von Moderne. Zum psychoanalytisch-postkolonialen Blick Chens.....	184
3.8 Kritisches Resümee.....	187
V. Verspätung als Chance. Gong Jow-jiuns 龔卓軍 Blick auf die Moderne Taiwans (2012)	189
1. Übersetzung von Gong Jow-jiuns 2012 veröffentlichtem Text	189
2. Einordnung des Textes	216
2.1 Umgebung des Textes.....	216
2.2 Zur Einbettung des Textes.....	217
2.3 Zur zeitgenössischen Kunstszene.....	221

3.	Analyse	224
3.1	Einführung und diskursive Verortung der Diskussionen des Textes.....	224
3.2	Zum ›Wann‹ des Modernismus: Befragung der zeitlichen Verortung.....	227
3.3	Zur stilistischen Definition und zur Bedeutung ›modern(istisch)er Kunst‹	230
3.4	Zur Frage der ›Verspätung‹	234
3.5	Die Diskussion Chen Chuan-xings: Das Positiv-Wenden der Verspätung	237
3.6	Zur Funktion der Selbstbezeichnung ›Dritte Welt‹ und zum Referenzrahmen	240
3.7	Zur Möglichkeit der Einbettung des ›Modernismus der Kunst Taiwans‹ in einen globalen Kontext.....	245
3.8	<i>Xieshizhuyi</i> 寫實主義 - wie ist ein so bezeichneter Realismus zu verstehen?	250
3.9	Schlussbetrachtung: Pluralisierung der Moderne?	252

VI. Vergleichende Betrachtung und Rückeinbettung der Analysen in die taiwanische Erzählung von Kunstgeschichte

1.	Zusammenfassung der Analysen.....	257
2.	Vergleich der konzeptuellen Einordnung, der Referenzrahmen und Konnotationen der Zuschreibung ›modern‹.....	260
3.	Konzeption des ›Eigenen‹: Betrachtung des rückblickenden Ausschlusses der ›Bewegung der modernen Malerei‹ der 1950er/1960er Jahre aus der Erzählung der Kunstgeschichte Taiwans.....	267
4.	Konzeption des zeitgenössischen Eigenen vor dem Hintergrund der globalen Wende im Kunstdiskurs der beginnenden 1990er Jahre	272
5.	Zum globalen Ausschluss der Moderne und der Etablierung des Parallelnarrativs ...	278
6.	Resümee und schlussfolgernde Überlegungen	282

VII. Forschungsperspektiven für die globale Kunstwelt.....

Anhang	293
Glossar 1: Schriftzeichen der im Text in Hanyu Pinyin geschriebenen relevanten chinesischen Termini	293
Glossar 2: Bewegungen und zeitgeschichtliche Begriffe	295
Personenregister (20. und 21. Jahrhundert Taiwan und China)	298
Institutionenregister	300
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	301

Anmerkung zur Transkription von Schriftzeichen und Eigennamen sowie zur Übersetzung

Zur Transkription chinesischer Termini wird in der vorliegenden Arbeit das festlandchinesische Hanyu Pinyin genutzt, wobei auf die Angabe der diakritischen Zeichen (Tonangaben) verzichtet wird. Da in Taiwan das Transkriptionssystem Hanyu Pinyin nicht genutzt wird, wird dieses hier für die Transkription der Eigennamen nur bedingt genutzt. So wird beispielsweise der im Hanyu Pinyin als *x* geschriebene Anlaut in Taiwan meist mit der lateinischen Buchstabenkombination *hs* wiedergegeben. Dieser Schreibweise werde ich bei Namen folgen, etwa bei den Familiennamen Hsieh (Hanyu Pinyin: Xie) oder Hsiao (Hanyu Pinyin: Xiao). Es werden weiter international übliche Umschriften – wie beispielsweise die Ortsnamen Taipei oder Kaohsiung oder Personennamen wie Chiang Kai-shek oder Sun Yat-sen – genutzt.

Weiter soll angemerkt werden, dass bei Eigennamen der Familienname an der ersten Stelle steht, wobei – insbesondere bei Personen, die im internationalen Kontext arbeiten oder einen ›englischen‹ Namen nutzen – Ausnahmen bestehen. Da es im Chinesischen nur vergleichsweise wenige Familiennamen gibt, werden Namen immer ausgeschrieben und nicht einfach auf bspw. Lin oder Wang referiert. Eine Ausnahme bilden die in den Analysen schwerpunktmäßig besprochenen Autoren: Liu, Chen und Gong stehen, wenn nicht weiter ausgeführt, für Liu Kuo-sung, Chen Chuan-xing und Gong Jow-jiun.

Der Arbeit angehängt ist ein Personenregister der im Text genannten Akteure der taiwanischen (und chinesischen) Kunst- und Kulturszene des 20. und 21. Jahrhunderts, das ein Nachschlagen der Namen in Schriftzeichen ermöglicht, welche nach der ersten Nennung nicht mehr im Text stehen. Gleiches gilt für wichtige chinesischsprachige Begriffe: Außer in Teilen, in denen explizit Sprachliches besprochen wird, stehen Schriftzeichen nur neben der ersten Nennung des Begriffes im Text, danach in Hanyu Pinyin. Im angehängten Glossar 1 können die Schriftzeichen nachgeschlagen werden. Glossar 2 erklärt die wichtigsten zeitgeschichtlichen Begriffe, die dort ebenfalls mit chinesischen Schriftzeichen angeführt werden. Alle Institutionen sind im Institutionenregister mit chinesischen Schriftzeichen aufgelistet und werden im Fließtext nicht in solchen angeführt.

Alle Übersetzungen aus dem Chinesischen sind, soweit nicht anders vermerkt, meine eigenen. Ist bei der Übersetzung der bibliografischen Angaben aus dem Chinesischen ein englischer Titel angegeben, so ist dies die vom Autor oder Verlag vorgeschlagene (häufig sehr freie) Übersetzung des meist komplett auf chinesischeschriebenen Textes/Buches, der ich meiner eigenen Übersetzung gegenüber den Vorzug gebe. Dies gilt ebenso bei Ausstellungstiteln.

Dank

Eine Rucksackreise nach Taiwan im Jahr 2004 und die absolute Faszination für dieses Land und das Chinesische, das ich in der Folge dieser Reise kontinuierlich zu erlernen begann, waren wohl die ersten Schritte in Richtung der vorliegenden Arbeit. Als ich während meines Studiums der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis an der Stiftung Universität Hildesheim im Jahre 2008 die ersten Seminare bei meinem späteren Doktorvater Herrn Prof. Dr. Rolf Elberfeld besuchen konnte, öffnete sich mir ein Weg, die Erfahrungen, die ich beim Erlernen des Chinesischen gemacht hatte, wissenschaftlich und philosophisch zu reflektieren und befragen. Ihm gilt mein tiefer Dank für all die eröffneten Perspektiven und Wege des Denkens und für die dauerhafte Unterstützung und wertvollen Hinweise beim Verfassen der vorliegenden Arbeit. Sehr dankbar bin ich außerdem meiner Zweitgutachterin Frau Prof. Dr. Birgit Mersmann, deren Kommentare und Gedanken mir insbesondere in Bezug auf die Disputation wichtige Denkanstöße gaben.

Begonnen wurde die vorliegende Publikation, die im November 2017 im Fachbereich Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation der Stiftung Universität Hildesheim als Dissertation eingereicht und im Jahr 2018 ebenda angenommen und verteidigt wurde, im Jahr 2012 mit einem Forschungsaufenthalt an der Tainan National University of the Arts in Taiwan, wo ich dank des Taiwan Fellowships des Ministry of Foreign Affairs einen elfmonatigen Forschungsaufenthalt absolvieren konnte. Die Arbeit beruht zu großen Teilen auf den Diskussionen, Gesprächen, Begegnungen und Erfahrungen, die ich in dieser Zeit machen durfte, sowie auf Ausstellungs- und Atelierbesuchen, Konferenzteilnahmen und vielen Stunden der Material- und Literaturrecherche in zahlreichen Bibliotheken und Archiven Taiwans. Ich danke insbesondere Herrn Prof. Dr. Gong Jow-jiun für die Gespräche und Diskussionen, die umfassende Unterstützung und die Möglichkeit, an allen Veranstaltungen der Doktorklasse der Tainan National University of the Arts teilzunehmen. Weiter gilt mein Dank den Studierenden der Doktorklasse – besonders möchte ich Dr. Wang Pinhua, Dr. Chiu Chunta, Dr. Kao Jun-honn, Dr. Maru Cheng und Dr. Yuan Shu nennen – und des Fachbereichs Kunstgeschichte der Tainan National University of the Arts, die mich bei meiner Recherche unterstützten und mich sehr herzlich aufnahmen. Ich danke Herrn Prof. Dr. Fabian Heubel für die vielen Gespräche, die mir wichtige neue Perspektiven eröffneten. Wichtige Gesprächspartner waren außerdem Dr. Chiang Poshin, Prof. Dr. Chen Kuan-hsing, Prof. Dr. Moon Junghee, Chen Chieh-jen und Yuan Goang-ming; ihnen allen herzlichen Dank für die Begegnungen, Diskussionen und inspirierenden Gespräche. Für die Unterstützung bei der Materialrecherche und die Bereitstellung der Texte und Abbildungen danke ich weiter Liu Kuo-sung, Dr. Chen Chuan-xing, Prof.

Hsiao Chong-ray, Lin Liyun, Li Xianwen, Chen Jui-hua, der Eslite Gallery und der Familie von Wu Yaozhong.

Möglich wäre die Realisierung dieser Arbeit nicht gewesen ohne die finanzielle Unterstützung, die ich nach meiner Rückkehr nach Deutschland von der Studienstiftung des deutschen Volkes in Form eines Promotionsstipendiums und von der Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchange in Form eines Abschlussstipendiums erhalten habe.

Danken möchte ich außerdem von Herzen Lin Sinyi und Dr. Désirée Remmert für die Ermutigungen und die vielen Gespräche. Auch ist diese Arbeit mit dem Gedenken an Anna Berres verbunden, deren so kluge Gedanken und Perspektiven immer eine große wissenschaftliche, ebenso wie persönliche Bereicherung bleiben werden. Zuletzt und doch an erster Stelle geht mein Dank an meine Familie und meine Freunde, vor allem an meinen Mann Lidong, der mich immer unterstützt (und ertragen) hat, auch in den schwierigen letzten Monaten der Arbeit.

I. Einleitung

1. Eröffnung des Problemfeldes

»Ich bin kein Performance-Künstler.« Im September 2012 saß ich im Atelier Kao Jun-honns 高俊宏 in Shulin, Taipei, das gleichzeitig als Wohnraum seiner kleinen Familie dient. Wir sprachen über Kao Jun-honns künstlerisches Schaffen, über seine wissenschaftlich-künstlerische Auseinandersetzung mit sozialen Bewegungen Koreas, Japans, Chinas und Okinawas, die er, eingebunden ins Doktorprogramm *Art Creation and Theory* der Tainan National University of the Arts verfolgte. Wir sprachen über seine Auslandsaufenthalte in Europa im Rahmen von Artist Residencies und auch darüber, was eine Kunst Taiwans ausmache. Während dieses einen ganzen Nachmittag und Abend umspannenden Gesprächs, eingebettet in all diese Themen, sagte er, dass er nicht als Performance-Künstler bezeichnet werden wolle.

Nun ja, kein Performance-Künstler – über Bezeichnungen und kategorisierende Einteilungen kann man streiten, so mag man denken, besonders angesichts des Werkes Kao Jun-honns, das in großen Teilen aus Videoarbeiten und Videodokumentationen von Aktionen besteht. Doch dass der Kern dieser Aussage tiefer liegt, zeigt sich in der Frage, unter die Gong Jow-jiun 龔卓軍 die im Dezember 2012 im Taipei Fine Arts Museum stattfindende Diskussion um den taiwanisch-amerikanischen Künstler Teh-ching (Sam) Hsieh 謝德慶 stellte, der vor allem durch seine von 1978 bis 1985 entstandenen radikalen *One Year Performances* bekannt wurde: Kann man die Bezeichnung, Kategorisierung ›Performance-Kunst‹ (*xingwei yishu* 行為藝術) nutzen, um Hsiehs Arbeiten zu diskutieren? Und wie muss man im Zeitgenössischen solche grundlegenden Fragen überlegen?¹

In diesem Jahr 2012, das ich als Forschende im Doktorprogramm *Art Creation and Theory* der Tainan National University of the Arts verbrachte, hatte ich mit vielen Kunstschaaffenden, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunsthistorikern und Kunstwissenschaftlerinnen, Philosophinnen und Philosophen sowie Galeristinnen und Galeris-

1 Diskussion zur 24. Ausgabe des *Journal of Taipei Fine Arts Museum* (*xiandai meishu xuebao* 現代美術學報) mit dem Titel »Contemporary Art and Changing Trends in Performance Art« (*xingwei biaoyan zhuanxiang yu dangdai yishu* 行為表演轉向與當代藝術) am 8.12.2012 von 14-17 Uhr im Taipei Fine Arts Museum mit geladenen Gästen. Das transkribierte Gespräch ist online verfügbar unter: www.tfam.museum/File/Book%5CMain%5C826%5C20140521183526779368.pdf, Stand: 21.1.2017. Die Frage Gongs findet sich auf S. 24 dieses Dokuments.

ten² gesprochen, hatte vielfältige Eindrücke von und Einblicke in eine vielschichtige Kunstszene bekommen, hatte ausführliche, stundenlange Gespräche geführt. Doch es ist diese Frage nach der Einordnung in die Kategorie ›Performance-Kunst‹, es ist diese Aussage Kao Jun-honns, die mir vor allem im Gedächtnis blieb, über die ich viel nachdachte und die den Rahmen der vorliegenden Untersuchung bilden wird.

In Auseinandersetzung mit der Feststellung Kao Jun-honns, die mich – die ich dies angesichts Kao Jun-honns Text *The Body, the Archive and the Multitude: An Examination of the Turns of Performance Art* in dem er schreibt, dass Taiwans Performance-Kunst ›anders‹ sei als die des ›Westens‹³ und einen »eigenen speziellen Hintergrund« habe,⁴ zunächst als einfache, nationalistische Züge tragende Identitätskonstruktion einordnete, die das ›Taiwanische‹ übermäßig hervorhebt, eine ›Tradition erfindet‹⁵, um über Symbole eine Abgrenzung zum ›Westen‹ zu manifestieren, die über formale Charakteristika kaum zu finden ist – nicht losließ, begann ich darüber nachzudenken, welches Verständnis von ›Performance-Kunst‹ den zeitgenössischen Diskussionen in Taiwan zugrunde liegt. Woher kommt diese Einschätzung Kao Jun-honns, worauf beruht eine solche Abneigung gegenüber der Kategorisierung als Performance-Künstler? Auf was für einem Verständnis von ›Moderner Kunst‹, von einer ›Kunstgeschichte der Moderne‹ baut eine solche Einschätzung auf? Und weiter: Auf welcher Vorstellung von Definitionsmöglichkeiten von und -macht über Termini, Begriffe und Kategorien der modernen und zeitgenössischen Kunst fußt diese Einordnung? Wie steht dieses Verständnis zu jenem globalisierten Kunstdiskurs des Westens, wo doch das Aufbrechen und Hinterfragen der ehemals rein westlichen Kategorien seit den späten 1980er Jahren geschieht?

So ist es die Beobachtung des Diskurses um die Globalisierung der Kunstwelt, die Ausgangspunkt und Hintergrund der Forschung zur vorliegenden Arbeit ist. Seit 1989 im Centre Pompidou die Ausstellung *Magiciens de la terre* erstmals sogenannte nicht-westliche zeitgenössische Kunst in einem explizit als nicht-kolonial bezeichneten Gestus gezeigt wurde,⁶ vollzog sich nach und nach eine Öffnung des vormals streng auf das künstlerische Geschehen Europas und Nordamerikas ausgerichteten Kunstdiskurses des Westens. Die Annahme, dass die zeitgenössische Kunst seit

2 Der besseren Lesbarkeit wegen schließt im Folgenden – soweit nicht explizit angeführt – die männliche Form weibliche Personen ein. Da an dieser Stelle konkrete Personen impliziert sind, sei hier eine Ausnahme gemacht.

3 ›Westen‹ und ›westlich‹ nutze ich hier als in Taiwan benutzte Formulierung (*xifang* 西方), an der sich die anhaltende Auseinandersetzung mit der als diskursiv produktiv verstandenen Kategorie ›Westen‹ zeigt. Diese Begrifflichkeit sei also nicht als im Gegensatz zu einem essentiell verstandenen ›Taiwan‹ (als ›nicht-westlicher Anderer‹) stehend verstanden.

4 Kao Jun-honn, *Xingwei yishu zhuanxiang guocheng zhong shenti, dang'an yu zhuzhong wenti tantao* 行為藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討 [The Body, the Archive and the Multitude: An Examination of the Turns of Performance Art], in: Journal of Taipei Fine Arts Museum (*xiandai meishu xuebao* 現代美術學報), Nr. 24, 11/2012, S. 31-56, S. 33.

5 Hiermit sei schon an dieser Stelle auf Hobsbawms »invented traditions« verwiesen, auf die in Kapitel II.1.1 genauer eingegangen wird (Hobsbawm/Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983).

6 *Magiciens de la terre* wurde als Antwort und Gegenpol zur Ausstellung ›Primitivism: in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern, die 1984 im MoMA New York gezeigt wurde, gedacht. Ausführlicher hierzu siehe auch II.1.1.

den späten 1980er Jahren ›anders‹ sei, »als es ›moderne Kunst‹ war«⁷, wie Hans Belting im Jahre 2010 formulierte – ein ›Anderssein‹, das sich in der Globalität und in der Abgrenzung von den geografischen und hegemonial-definitiven Grenzen der Moderne der Kunst ausdrückt, ein ›Anderssein‹, das nach jenem als ›Tradition‹ oder ›Eigenes‹ Bezeichneten sucht und so die Auflösung des Peripherie-Zentrum-Schemas zu erreichen anstrebt –, kann stellvertretend für diese Veränderung gesehen werden. Das Hinterfragen der ›Westlichkeit‹ (wie James Elkins schreibt) der Form der Kunstgeschichtsschreibung und des Diskurses um das zeitgenössische Globale, kann gar als Paradigmenwechsel im Umgang mit zeitgenössischer Kunst bezeichnet werden. So ist zeitgenössische Kunst heute, vor allem in den westlichen Großausstellungen wie der documenta, nicht mehr nur westlich, sondern explizit global; Publikationen über und Sammlungen und Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst wenden sich immer selbstverständlicher auch dem künstlerischen Schaffen zu, das außerhalb der etablierten Zentren Europas und Nordamerikas entsteht.⁸ Und auch die Biennalen, die inzwischen überall auf der Welt stattfinden und von internationalen Kuratoren zusammengestellt werden, werden weltweit registriert. Museen zeitgenössischer Kunst entstehen überall auf der Welt.⁹ Der globale Kunstdiskurs scheint von den früheren Zentren entbunden, seine Akteure global aktiv zu sein.¹⁰

7 Hans Belting, *Was bitte heißt ›contemporary‹?*, in: DIE ZEIT vom 20.05.2010, Nr. 21, S. 56.

8 Erwähnenswert ist hier die Reihe *Art Now* des Taschen-Verlags, in welcher die zahlenmäßige Präsentation nicht-westlicher Künstler seit der ersten Ausgabe *Art at the turn of the millenium*, die 1999 erschien, extrem gesteigert wurde, bzw. erst in *Art Now 2* überhaupt nennenswert ist und in der Ausgabe *Art Now 4*, erschienen 2013, einen beträchtlichen Teil ausmacht und begleitet wird von einem Sonderteil zum Kunstboom in Ostasien. Interessant ist dieser Trend auch zu beobachten am Beispiel chinesischer Künstler: Während in *Art Now 2* mit Yang Fudong erstmals ein chinesischer Künstler präsentiert wird – fälschlicherweise unter F eingeordnet –, findet er sich im 3. Band alphabetisch deutlich weiter hinten und in guter Gesellschaft der inzwischen so bekannten chinesischen Künstler Ai Weiwei, Cai Guo-Qiang und anderen.

9 Als jüngstes Beispiel sei das *Zeitz Museum of Contemporary Art Africa* in Kapstadt genannt, das als größtes Museum für zeitgenössische afrikanische Kunst im September 2017 eröffnet wurde. Ein weiteres Beispiel ist das *Mathaf: Arab Museum of Modern Art*, das 2010 in Doha als erstes Museum für moderne Kunst auf der arabischen Halbinsel eröffnet wurde. Auf Taiwan bezogen ist das *Museum of Contemporary Art Taipei*, eröffnet 2004, zu nennen.

Die folgenden, im Rahmen des maßgeblich von Hans Belting initiierten Projektes *GAM – Global Art Museum* erschienenen Publikationen bieten einen Überblick über das Phänomen: Peter Weibel; Andrea Buddensieg (Hg.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern 2007; Hans Belting; Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009. Weiter ist *The Biennial Reader* zu nennen: Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Övstebö (Hg.), *The Biennial Reader*, Ostfildern-Ruit/Bergen 2009. In Bezug auf Asien hierin vor allem auch: John Clark, »Biennials as Structures for the Writing of Art History: The Asian Perspective«, S. 164-183.

10 Einen Einblick in und Überblick über die Entwicklungen des global-orientierten Kunstdiskurses bieten zahlreiche Sammelbände. Neben den oben genannten Publikationen sind weiter im Kontext des Projektes *GAM* zu nennen: Hans Belting; Jacob Birken; u.a. (Hg.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern 2012; Hans Belting; Peter Weibel; Andrea Buddensieg (Hg.), *Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge (Massachusetts) 2013. Weiter ist das von James Elkins herausgegebene *Art and Globalization* zu nennen: Elkins; Valiavicharska; u.a. (Hg.), *Art and Globalization (The Stone Art Theory Institutes)*, University Park PA, 2010. Weitere wichtige Beiträge sind: Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (Hg.), *Contemporary art. 1989 to the present*. Chichester

Die Vorstellung einer gleichberechtigten und zu gleichen Teilen global sichtbaren Kunstwelt, die in dieser Bewegung erstrebt und angenommen wird, steht jedoch in starkem Kontrast zu Kao Jun-honns Annahme und zu Gong Jow-jiuns Frage, die doch Fragen um (Nicht-)Zugehörigkeit implizieren und die doch über die Suche nach der eigenen Tradition hinausgeht.

Angesichts dieser hervorscheinenden Diskrepanz bleibt 30 Jahre nach *Magiciens de la terre* erneut zu fragen, welches Verständnis von Kunst im zeitgenössischen Globalen diskutiert wird – explizit nachdem all die Reflexion des Themas geschehen ist und der Einbezug der »nicht-westlichen Kunst« weitgehend als Normalität bezeichnet werden kann.

Denn wenn also auch die zeitgenössische Kunst Taiwans zunehmend einen Platz in der globalen Kritik und in Ausstellungen findet und auch die westliche Rolle in dieser ausschließenden Praxis reflektiert wird, so ist doch die Frage, wie die Thematik von Taiwan aus zu sehen und welche Bedeutung ihr beizumessen ist, im europäischen Kontext bisher so gut wie ungestellt.¹¹ Kao Jun-honns Feststellung und die Wiederholung

2013; Nancy Condee, Okwui Enwezor, Terry Smith (Hg.), *Antinomies of art and culture. Modernity, post-modernity, contemporaneity*, Durham 2008. Wichtig ist auch die Monografie *Contemporary art. World currents* von Terry Smith (Smith, *Contemporary art. World currents*, Upper Saddle River 2011), sowie die in der Reihe *Exhibition Histories* erschienenen beiden Bände *Making Art Global*: Lucy Steeds, Rachel Weiss (Hg.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989. Bienal de La Habana*, London 2011; Lucy Steeds (Hg.), *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la terre 1989*, London 2013.

Zur Frage nach dem Weg der Kunstgeschichtsschreibung aus der Perspektive des Globalen sind folgende Sammelbände und Ansätze zu nennen: Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York 2007; Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme (Hg.), *World art studies: Exploring concepts and approaches*, Amsterdam 2008; van Damme; Zijlmans: »Art History in a Global Frame: World Art Studies«, in: Rampley (Hg.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden 2012, S. 217-229. (2014 auf Chinesisch veröffentlicht); Jill H. Casid, Aruna D'Souza (Hg.), *Art history in the wake of the global turn*, New Haven 2014. Weiter sei der 2017 veröffentlichte Sammelband *Art and its global histories. A reader* (Manchester 2017), herausgegeben von Diana Newall genannt.

Auf Ostasien bezogen sei an dieser Stelle auf zwei umfassende Studien verwiesen, die die Betrachtung, Rolle und Position der zeitgenössischen Kunst Chinas im globalen Kontext beleuchten: Franziska Kochs Dissertationsschrift stellt eine umfassenden Akteursanalyse des Ausstellens chinesischer zeitgenössischer Kunst dar (Franziska Koch, *Die »chinesische Avantgarde« und das Dispositiv der Ausstellung. Konstruktionen chinesischer Gegenwartskunst im Spannungsfeld der Globalisierung*, Bielefeld 2016). Weiter sei Birgit Hopfeners Studie *Installationskunst in China. Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen* (Bielefeld 2013) erwähnt, in welcher die zeitgenössische Installationskunst Chinas jenseits von kultureller Essentialisierung im Globalen betrachtet wird.

- 11 Hier sei vor allem auch an die sprachliche Ebene gedacht: Die außerhalb der Regionalwissenschaften mangelhaft vorhandene sprachliche Kompetenz lässt die auf Chinesisch geschehende Auseinandersetzung und Diskussion im westlichen Kunstdiskurs weitgehend unsichtbar bleiben. Zur chinesischen Kunst erschien 2010 ein Sammelband von Wu Hung und Peggy Wang mit Übersetzungen von Originaltexten der zeitgenössischen Kunst Chinas seit den späten 1970er Jahren (Wu Hung; Peggy Wang (Hg.), *Contemporary Chinese art. Primary documents*, New York, Durham, N.C 2010). Dies sollte ein wegweisendes Unterfangen sein, durch das Zugang zu einer wichtigen Diskussion über Kunst gefunden werden kann und auch die modernen und zeitgenössischen Stimmen, die sich nicht in den von Europa aus »sicht- und hörbaren« Sprachen zu Wort melden, anzuhören, und dadurch einen Weg zu bereiten, diese Diskurse auch außerhalb der Regionalwissenschaften sichtbar zu machen und ihren Status als Spezialfall von nicht-allgemeiner Bedeutung zu beenden. In viel kleinerem Maßstab schließt meine Arbeit daran an.

derselben durch Gong Jow-jiun zeigt, dass es notwendig ist, den Diskurs um die Globalisierung der Kunstwelt *ausgehend von Taiwan* in seinen Bezügen zu verstehen und zu analysieren. Denn es bleibt, auch vor dem Hintergrund des im zeitgenössischen globalen Kunstdiskurs geschehenden Versuch des Einbezugs, doch eine Asymmetrie in der Erfahrung, die in der normativen und diskursiv produktiven Konnotation von ›Moderne‹ als ›westlich‹ begründet liegt.¹²

So soll hier nun im deutschsprachigen Kontext eine Studie vorgelegt werden, die von konkreten Texten der Kunstkritik Taiwans ausgehend analysierend und beobachtend vorgeht. Am konkreten Fall der Kunstkritik Taiwans wird *ein möglicher Weg der Betrachtung* erprobt und so aufgezeigt, welchen Einfluss die Erfahrung des Umgangs mit kulturellen Übersetzungsprozessen und die Diskussionen um die Globalisierung der Kunst auf das moderne und explizit auch auf das zeitgenössische Verständnis von Kunst außerhalb Europas und Nordamerikas hat. Entlang dreier zentraler Texte der Kunstkritik Taiwans seit den 1950/60er Jahren¹³ wird diskursanalytisch erarbeitet, wie sich das heutige Verständnis von Kunst in Taiwan herausbildete und welche Position dieses im zeitgenössischen, global-orientierten Kunstdiskurs einnimmt. Anhand der Betrachtung der beschriebenen Bedeutung von ›moderner Kunst‹ und ihrer Kontextualisierung wird gefragt, welche Implikationen mit dem Sprechen von ›moderner Kunst‹ im modernen und zeitgenössischen Taiwan verbunden sind. Mit Blick auf die Kunstkritik wird unter Einbezug der Globalisierung des Kunstdiskurses das Selbstverständnis in der Kunstszene Taiwans historisch eingebettet befragt. Wechselbeziehungen und Verflechtungen werden betrachtet und die Frage nach der Rolle von Identitätszuschreibungen, der Sprecherposition und Akteursmöglichkeiten in der Definition von ›Moderner Kunst‹ befragt.

So wird ein Zugang zu kulturellen Übersetzungsprozessen¹⁴ und ihren Verflechtungen geöffnet. Der Untersuchung liegt die Annahme zugrunde, dass die Verlagerung des Betrachtungszentrums zu einer Möglichkeit des Sprechens über Kunst im heutigen globalen Kontext führen kann. Ein Weg kann so aufgewiesen werden, über zeitgenössische Kunst zu sprechen, der aufgrund des Perspektivenwechsels Probleme

An dieser Stelle soll die zunehmend geschehende Umgliederung kunsthistorischer Institute positiv angemerkt werden: Vor allem die FU Berlin sei im deutschsprachigen Raum genannt, wo Ostasiatische Kunstgeschichte und die Kunst Afrikas als Teilbereiche studiert werden können. Weiter ist die Universität Heidelberg zu erwähnen, wo Prof. Dr. Monica Juneja die deutschlandweit erste Professur für Globale Kunstgeschichte innehat. Hier deutet sich ein Weg an, Sprachen-/Regionenwissen und Kunstgeschichte miteinander zu verknüpfen.

12 Die stark normative Prägung des Begriffs/Konzepts ›Moderne‹ zeigt sich schon hier als auch in der Verhandlung von ›Moderner Kunst‹ mitschwingend. Im sich in diesem ersten Einblick in die Diskussionen um Kunst in Taiwans Kunstszene andeutenden Verständnis von ›Moderner Kunst‹ vermischen sich also, wie auch im Begriff der ›Moderne‹, die normative und die deskriptive Ebene, die sich als kaum voneinander trennbar zeigen.

13 Zur Auswahl des Zeitraumes siehe I.2.3.

14 Angelehnt an Ryōsuke Ōhashi soll Übersetzung im Bereich der kulturellen Übersetzung hier als Über-Setzung, also im Sinne des lateinischen *trans-ferre*, des Übertragens, verstanden werden und bezieht sich demnach nicht (nur) auf die sprachliche Übersetzung. Vgl. Ryōsuke Ōhashi, »Übersetzung als Problem der japanischen Moderne«, in: Ders.: *Japan im interkulturellen Dialog*, München 1999, S. 129-145.

der Asymmetrie und den daraus resultierenden Fragestellungen berücksichtigt und zu einer Erweiterung des Kunstverständnisses führen kann.

2. Zu Vorgehen, Aufbau und Gegenstand der Arbeit

2.1 Bemerkungen zum methodischen Vorgehen und zum Forschungsstand

Texte der Kunstkritik sind ein Medium, das mit Bezug auf die Kunst das jeweilige Zeitgeschehen und den Zeitgeist reflektiert. Zumeist in Kunstzeitschriften veröffentlicht, ist Kunstkritik breit zugänglich. Anders als in der Ausstellung – das weitere Medium der Auseinandersetzung mit der aktuell die Zeitgenossen beschäftigenden Kunst – geschieht in der Kunstkritik eine auch begriffliche Reflexion, die weniger das explizite Zeigen und Aufzeigen zum Ziel hat, sondern den Hintergrund des Geschehens reflektiert, be- und mitschreibt. Kunstkritik steht weiter im direkten Kontext des Kunstdiskurses und wird in Taiwan nicht selten auch von Künstlern selbst verfasst. Die Nähe zum künstlerischen Schaffen und dem jeweils Geschehenden selbst macht sie zu einer wichtigen Grundlage für die kulturelle Analyse des Kunstverständnisses.

Die drei den Mittelpunkt bildenden Texte der Kunstkritik Taiwans aus verschiedenen zeitlichen Abschnitten seit den 1950/60er Jahren stehen in der vorliegenden Untersuchung in Übersetzungen. Alle Texte wurden in jeweils wichtigen, die Diskussion prägenden Kunstzeitschriften Taiwans veröffentlicht und – mit Ausnahme des neuesten Textes – in Textsammlungen wiederveröffentlicht. Die ausgewählten Texte stehen als in ihrer Zeit einflussreiche, die jeweilige Diskussion anheizende. Die Arbeit an einzelnen Primärtexten wird natürlich einzelne Positionen und auch einzelne Diskussionen und Strömungen herausheben und gegenüber anderen den Vorzug geben.¹⁵ Mit dieser Herangehensweise ist keinesfalls eine Wertung der Bedeutung der betreffenden Künstler, Kunstkritiker oder Strömungen verbunden. Vielmehr soll durch diese – im Rahmen der vorliegenden Arbeit notwendige – Einschränkung die Möglichkeit einer für den Leser nachvollziehbaren Analyse gegeben werden.

15 Die Auswahl geschah nach umfassender Lektüre und Quellenforschung. So wurden insbesondere die seit den 1950er Jahren erscheinenden Kunstzeitschriften Taiwans herangezogen. Zu nennen sind vor allem die Zeitschriften ›Artist‹ (*yishujia* 藝術家), ›Hsiung Shih Art Monthly‹ (*xiongshi meishu yuekan* 雄獅美術月刊), ›Wenxing‹ (*wenxing* 文星), ›Journal of Taipei Fine Arts Museum‹ (*xiandai meishu xuebao* 現代美術學報), ›ACT‹ (*yishu guandian* 藝術館點), sowie ferner die Zeitschrift ›Zeitgenossenschaft‹ (*dangdai* 當代). Auch die jeweils das aktuelle Kunstgeschehen dokumentierenden Ausstellungskataloge und vor allem folgende gesammelte Neuveröffentlichungen kunstkritischer Texte und Essays waren wertvolle Primärliteratur: Guo Jisheng 郭繼生 (Hg.), *Dangdai Taiwan huihua wenxuan, 1945-1990* 當代台灣繪畫文選 1945-1990 [Ausgewählte Texte zur zeitgenössischen Malerei Taiwans 1945-1990], Taipei 1991; Hsiao Chong-ray (Hg.), *Li zhongsheng wenji* 李仲生文集 [A collection of articles by Li Chunshan], Taipei 1994; Ye Yujing 葉玉靜 (Hg.), *Taiwan meishu zhong de taiwan yishi* 台灣美術中的台灣意識 [Das Taiwan-Bewusstsein in der Kunst Taiwans], Taipei 1994; Chen Chuan-xing, *Mu yu ye shu chang* 木與夜孰長 [Ist ein Baum länger als eine Nacht?], Taipei 2009, sowie weitere im Text/in den Fußnoten genannte.

Weiter beruht die Auswahl der diskutierten Texte auf zahlreichen Gesprächen mit wichtigen Kunstkritikern, Kunsthistorikern, Philosophen, Kuratoren und Künstlern in Taiwan.

Die Untersuchung gibt keinen kunsthistorischen Überblick der Kunst Taiwans, sondern betrachtet und diskutiert die Bedingungen und Verhältnisse, unter denen die ›moderne Kunst Taiwans‹ verhandelt wird und daraus folgend vor welchem Hintergrund und unter welchen Voraussetzungen künstlerisches Schaffen in Taiwan heute geschieht. So soll nach Gedankengängen, implizitem Verständnis, dem Sprachgebrauch gesucht werden, um so einen Zugang und eine Argumentationsgrundlage zu schaffen, besteht doch sonst die Gefahr, die Kunst zu schnell in einem Modus des Zeigens einer kulturellen Identität zu verorten oder sie einer westlichen/abendländischen Kunstgeschichte zuzurechnen. Anders gesagt: weder westliche noch chinesische Ansätze einer Beschreibung sind unangemessen – aber auch nicht angemessen. Erst eine in den Kontext gestellte Analyse eröffnet dieses moderne Sprechen über die Kunst Taiwans. Als erster Schritt steht daher im deutschsprachigen Kontext, in dem Texte und Diskussionen zur Kunst Taiwans fast vollständig fehlen und jegliches Sprechen über Kunst im luftleeren Raum schweben würde, daher eine Diskursanalyse des Sprechens über Kunst anhand dreier zentraler Texte der Kunstkritik.

Angesichts der im europäischen Kontext kaum vorhandenen sprachlichen und der im allgemeinen Wissenshorizont nahezu als nicht-existent zu beschreibenden Voraussetzungen,¹⁶ scheint es mir notwendig, durch die Übersetzungen einzelner Texte eine Argumentationsgrundlage als Zugang zum in der Arbeit analysierten Thema zu geben. Die Übersetzungen können so auch unabhängig von der Untersuchung rezipiert werden und bieten eine wichtige Ergänzung zu den wenigen vorhandenen Schriften zur modernen und zeitgenössischen Kunst Taiwans in westlichen Sprachen und im westlichen Kontext.¹⁷

16 Immer wieder wird auch die europäische Perspektive dargestellt und befragt werden. Damit soll gerade kein Gegensatz impliziert werden, doch kann zu vieles an Wissen und insbesondere an Verständnis in Europa nicht vorausgesetzt werden. So bilden die Theorien der Postcolonial Studies einen wichtigen Hintergrund für die in der Arbeit aufgeworfenen Fragen und auch die in der Pädagogik anzuedelnde Frage nach der Sprecherposition muss als Ausgangspunkt der hier verhandelten Fragen mitgedacht werden.

Angesichts des Unwissens im europäischen Kontext ist diese Untersuchung von Anfang an in einem interdisziplinären Bereich zwischen der Kunstwissenschaft, der philosophischen Ästhetik und der Kulturwissenschaft angesiedelt und wird ebenfalls sinologische, historische und politische Fragen mit einbeziehen (müssen).

17 Im außertaiwanischen und besonders im westlichen Kontext bildet die Arbeit des an der Universität Sydney Lehrenden Kunsthistorikers John Clark eine Ausnahme in der kunsthistorischen Aufarbeitung der Kunst Taiwans. Er begann schon Ende der 1980er Jahre, die Arbeit des ersten bedeutenden Chronisten der taiwanischen Kunstgeschichte zur Zeit der japanischen Besatzung, Hsieh Lifa 謝里法, für einen englischsprachigen Rezipientenkreis aufzuarbeiten. Bis heute arbeitet John Clark zur süd- und ostasiatischen modernen und zunehmend auch zur zeitgenössischen Kunst, sowie zur Frage nach der Rolle des Kurators und von Großausstellungen im Globalen. Insbesondere ist in diesem Kontext der zweite Teil des Sammelbandes mit allen Texten zu nennen, die Clark zu den ›chinesischen‹ Modernen schrieb, in dem er die Texte zu Taiwan und Hongkong versammelte, die er seit den 1980er Jahren geschrieben hatte: John Clark, *Modernities of Chinese Art*, Leiden 2010.

Auch in Michael Sullivans *Art and Artists in Twentieth Century China* findet die moderne Kunst Taiwans Einlass, ebenso im Kapitel ›Alternative Chinas‹ in Julia F. Andrews' und Kuiyi Shens 2012 erschienenen *The Art of Modern China*. (Michael Sullivan, *Art and Artists of twentieth century China*, Berkeley, Los Angeles, London 1996, S. 178-190; Julia F. Andrews; Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*, Berkeley 2012, S. 225-256.)

Anzumerken bleibt, dass die vorliegende Untersuchung den Kunstdiskurs Taiwans in einem beweglichen Bedeutungsgeflecht verortet, wo er keinen passiven Untersuchungsgegenstand, sondern eine mögliche Ausgangsperspektive darstellt. So ist, ist von der »Kunst Taiwans« die Rede, dies – anschließend an das oben erörterte Problemfeld – nicht kulturessentialistisch oder national-orientiert zu verstehen. Die Arbeit schließt nicht an den Diskurs einer Suche nach einem essentiell verstandenen Taiwanischen an: Die »Taiwanese« (*Taiwanxing* 台灣性), von der – explizit den englischen Begriff nutzend – der an der National Taiwan University of Art lehrende Kunsthistoriker und Soziologe Liao Hsin-tien 廖新田 schreibt, oder die vor allem in den 1990er Jahren diskutierte »Taiwan-Subjektivität« (*Taiwan zhutixing* 台灣主題性) und das »Taiwan-Bewusstsein« (*Taiwan yishi* 台灣意識) werden vielmehr als diskursive Kategorien verstanden, die befragt werden. Es geht explizit nicht darum zu bestimmen, was sie denn nun sei, die »taiwanische Kunst an sich«, sondern vielmehr, wie sie wann verstanden wurde und wird.

Zur Modernisierung der Kunst zur Zeit der japanischen Besatzung (1895-1945) ist auf englisch der Sammelband *Refracted Modernity. Visual culture and identity in colonial Taiwan* erschienen [Yūko Kikuchi (Hg.), *Refracted modernity. Visual culture and identity in colonial Taiwan*, Honolulu 2007].

Der Sammelband *Re-writing Culture in Taiwan* befragt aus einer postkolonialen und poststrukturalistischen Perspektive kulturelle Phänomene und ihre Rezeption. Im Kontext dieser Arbeit sind dabei die Texte *Re-writing museums in Taiwan* (Edward Vickers) und *Re-writing art in Taiwan: secularism, universalism, globalization, or modernity and the aesthetic object* (Felix Schoeber) von Bedeutung [in: Fang-Long Shih, Stuart Thompson, Paul-François Tremlett (Hg.), *Re-writing Culture in Taiwan*, London 2008, S. 69-101, sowie S. 154-181]. Im Bereich der zeitgenössischen Kunst arbeitet neben John Clark vor allem die Australierin Sophie McIntyre kunsthistorisch und kuratorisch explizit zur Kunst Taiwans. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Frage nach Identitätskonzepten. Auch die französische Kunsthistorikerin Marie Laureillard arbeitet am Ostasieninstitut der Universität Lyon zu einzelnen zeitgenössischen Künstlern Taiwans und Chinas.

In Taiwan selbst bietet nahezu jeder Ausstellungskatalog und auch jeder die Ausstellungen begleitende Flyer (rudimentäre) englische Übersetzungen. Auch Texte zur Kunstkritik und Kunstgeschichte bieten häufig einen kurzen Abstract und einen Titel in englischer Sprache an. Zunehmend gibt es auch englische oder zweisprachige (chinesisch-englisch) Publikationen [zu nennen sind hier: Chen Wen-ling 陳文玲 (Hg.), *Taiwan Pavilion at the Venice Biennale. A retrospective 1995-2007* 威尼斯雙年展台灣館回顧, Taipei 2010; Weng Chih-Tsung (Hg.), *The search for the avant-garde 1946-1969*, Taipei 2011 (es erschien je ein Band auf Englisch und auf Chinesisch); Tchen Yu-chiou 陳郁秀 (Hg.), *The Beauty of Contemporary Taiwanese Art* 台灣當代藝術之美, Taipei 2004; vor allem bleibt die aus Beiträgen der zweimonatig erscheinenden Zeitschrift des TFAM entstandene Publikation *Artist Navigators. Selected writings on contemporary Taiwanese Artists* (Chen Shuling 陳淑鈴 (Hg.), *Artist Navigators. Selected writings on contemporary Taiwanese Artists*. 旗艦巡航. 台灣當代藝術選粹, Taipei 2007) zu nennen, die also auf Englisch Texte bietet, die ursprünglich für eine innertaiwanische Leserschaft gedacht waren]. Auch Ausstellungskataloge sind – nicht nur, wenn sie im Ausland stattfinden – immer häufiger mit englischen Übersetzungen der Begleittexte ausgestattet (so bspw. Wu Dakun 吳達坤 (Hg.), *Hou minguo* 後民國 [Republic without people], Taipei 2011 oder Hsieh Pei-ni Beatrice 謝佩霓 (Hg.), *Yiji yiqie. Xiang dashi zhijing xilie: Lin Shouyu 50 nian chuango zao zhan* 一即一切. 向大師致敬系列: 林壽宇 50年創作展 [One is everything. Homage to the Master: 50 Years of Work by Richard Lin], Kaohsiung 2010).

2.2 Anmerkungen zum Kunstbegriff der vorliegenden Arbeit

Der Begriff ›Kunst‹ wird in dieser Untersuchung als *eine ›Kunst‹ unter den ›Künsten‹* verwendet. Es wäre zu fragen, ob – traditionell an die abendländische Kunstgeschichte anschließend – nicht konkreter von *Bildender Kunst* (ein Begriff, der im Chinesischen neben der *shijue yishu* 視覺藝術, was als Übersetzung der ›Visual Arts‹ zu sehen ist, als *zaoxing yishu* 造型藝術 einging) zu sprechen wäre. Da das künstlerische Schaffen jedoch schon seit der Moderne und spätestens seit der Postmoderne nicht mehr klar ein *Gebilde* oder *Objekt* hervorbringt, ist der Ausdruck ›Bildende Kunst‹ irreführend. Das Ephemere der Kunst (bspw. der Klangkunst), der Prozess, die Performativität des Schaffens (bspw. des Action Painting Jackson Pollocks oder Yves Kleins) oder die konzeptuelle Natur der künstlerischen Arbeit (bspw. in den Arbeiten der Fluxuskünstler), die Betonung der Körperlichkeit/des Künstlerkörpers (insbesondere in der Performance oder im Happening), der Aspekt der Zeitlichkeit (bspw. in der Videokunst) oder aber auch schon früher das Readymade und Dada lassen die Bezeichnung ›Bildende Kunst‹ nicht mehr angemessen scheinen. Angesichts der sich (auch im abendländischen Verständnis) auflösenden Grenzen zwischen den Disziplinen und auch zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist der Begriff der ›Kunst‹ heute als fließend zu verstehen. Insofern ziehe ich in der vorliegenden Arbeit den *entgrenzten* Begriff der ›Kunst‹ dem der ›Bildenden Kunst‹ vor, da hiermit keine kategorisierenden Grenzen mehr zwischen den Künsten gezogen werden, aber auch eine Diskussion der möglichen Aufhebung oder Verschiebung der Grenzen zwischen Kunst und dem vormals nicht zur Kunst Gezählten eher möglich ist.¹⁸

Trotzdem wird eine Eingrenzung vorgenommen, wenn hier und im Folgenden mit Kunst das bezeichnet wird, was von den Schaffenden, die sich selbst als Künstler verstehen, und von der Gesellschaft, in welcher sie sich bewegen im weitesten Sinne auch als Kunst verstanden wird.¹⁹

18 An dieser Stelle ist der zur Frage von Kunst und ästhetischer Erfahrung arbeitende, von der DFG geförderte Sonderforschungsbereich »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« (2004-2013) an der FU Berlin zu nennen, sowie die hiermit verbundene Publikation *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. [Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004.]

19 In Bezug hierauf sei auf Hans Beltings Bemerkung in *Das Ende der Kunstgeschichte – eine Revision nach zehn Jahren* verwiesen, dass die Kunstgeschichte »eine Erfindung mit begrenztem Nutzen und für eine begrenzte Idee von Kunst« sei: »Anders gesagt, gibt es in einer Stammeskultur – ja ich wage es zu sagen – keine Kunst, aber nicht deswegen, weil dort die Bilder kunstlos wären. Sie sind nur nicht im Hinblick auf Kunst entstanden, sondern haben der Religion oder sozialen Ritualen gedient, was vielleicht bedeutsamer ist, als Kunst in unserem Sinne zu machen.« (Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte – eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 74, Herv.i.O.). Weiter verweist Michel Espagne in seinem Aufsatz *Cultural Transfers in Art History* darauf, dass die Bezeichnung ›Kunst‹ im globalen Kontext mit Vorsicht zu gebrauchen sei, da es sich bei der Betrachtung einer globalen oder transnationalen Kunstgeschichte auch um ein semantisches Problem handele, da verschiedene Konzepte hinter der übersetzten und gleichgesetzten Bezeichnung stecken könnten. Beispielsweise könnten indianische Masken oder afrikanische Skulpturen andere Bedeutungen im Originalkontext gehabt haben, als im Museum, in dem sie in Europa als ›afrikanische Kunst‹ bezeichnet werden (vgl. Michel Espagne, »Cultural Transfers in Art History«, in: Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, Surrey 2015, S. 97-112, S. 97). In diesem

Nicht ausschließlich jenes, was in Räumen der Kunst wie Museen oder Galerien gezeigt wird oder das, was in der Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte auftaucht, kann ›Kunst‹ sein: Auch im öffentlichen Raum oder in Orten des Dazwischen kann ›Kunst‹ zu sehen sein, herrscht nur ein gewisser gesellschaftlicher – auch von sogenannten Experten bestimmter – Konsens über die Definition als ›Kunst‹.²⁰

Trotz dieser Festsetzung, die Kunst als rein in einem Diskurs als solche erkennbar definiert und die Wahrnehmung von und das Sprechen über Kunst also als diskursiv bestimmt festlegt, außerdem viele Formen ästhetischen Ausdrucks von vornherein ausschließt – wie beispielsweise Popkulturelles oder Grafik, Kunsthandwerk, sowie kulturelle Ausdrücke, die nicht im Rahmen ›Kunst‹ entstehen – und eine klare Definition der Kunst als an gewisse (institutionelle) Konventionen gebunden zeigt, soll jedoch Raum bleiben zu fragen, welche möglichen Abweichungen sich von einem solchen Verständnis ergeben. Denn wird die Frage nach der Kunst über den westlichen Rahmen hinaus gestellt, gewinnt sie eine weitere Dimension. Die Betonung eines fließenden Kunstbegriffes ist daher nicht nur der unklar gewordenen westlichen Bedeutung geschuldet, der sich in moderner Übersetzung auch im Chinesischen als *yishu* 藝術 (im Gegensatz zum enger gefassten *meishu* 美術) findet, sondern ist vor allem auch als methodische Entscheidung meinerseits zu sehen: Es besteht die Möglichkeit, über Aspekte der künstlerischen Ausdrucksformen zu sprechen, die im traditionellen abendländischen werkästhetischen Kunstverständnis – das ich im Ausdruck der *Bildenden Kunst* vertreten sehe – unbeachtet bleiben, wie beispielsweise die Leiblichkeit der ostasiatischen Schreibkunst²¹ oder der Aspekt des Energie-Atems *Qi* (氣).²² Vor allem aber hält das Auflösen der Grenzen auch eine mögliche Erweiterung des Kunstbegriffs bereit, der die in dieser Arbeit besprochene hybride Disposition der Kunst fassen könnte. Gleichwohl, bzw. daran anschließend berührt die Arbeit durch die Verortung im nicht-westlichen Kunstdiskurs auch die im modernen und post-modernen Kunstdiskurs diskutierten Fragen, wie ein nicht bemerkbarer Unterschied einen Unterschied in der ästhetischen Erfahrung machen kann (hier sei vor allem auf Arthur C. Dantos Bezug auf Nelson Goodman verwiesen) und daraus folgend, wie und ob Kunsterfahrung jenseits des Wissens um die vorgegebene Bedeutung möglich sei.

2.3 Zur Wahl des Zeitrahmens der Untersuchung

Insbesondere da diese Untersuchung ein taiwanisches Kunstverständnis im globalen Kontext untersucht, ist es notwendig, den größeren Kontext der Politik, Kultur und Geschichte als gedanklichen, jedoch nicht explizit diskutierten Hintergrund einzu-

Sinne sei an dieser Stelle dezidiert hervorgehoben, dass die ethnologisch verstandene, in Völkerkundemuseen ausgestellte ›Kunst fremder Völker‹, welche nicht unter der modernen Vorstellung von ›Kunst‹ geschaffen wurde, in der vorliegenden Untersuchung nicht unter ›Kunst‹ verstanden wird.

20 Ob man angesichts der formalen Ähnlichkeit des globalen künstlerischen Schaffens im Globalen von einer weitestgehend geschehenen Angleichung der kategorisierenden Begriffe sprechen kann, wird – insbesondere angesichts der eingangs gestellten Frage Kao Jun-honns und Gong Jow-jiuns – im Folgenden zu diskutieren sein.

21 Im Folgenden wird die Bezeichnung ›Schreibkunst‹ der geläufigeren Bezeichnung ›Kalligrafie‹ als Übersetzung des chinesischen Terminus *shufa* 書法 vorgezogen.

22 Im zweiten Kapitel werde ich hierauf genauer zu sprechen kommen.

beziehen. Von diesem Hintergrund zeugt auch der gewählte Zeitrahmen der Untersuchung ab der Zeit Taiwans als Republik China, der in grober Anlehnung an das Ende der japanischen Besatzungszeit 1946 und dem Aufbau der Republik China auf Taiwan durch die vom chinesischen Festland geflohenen Anhänger Chiang Kai-sheks²³ gewählt ist.

Wenn Taiwan auch nach wie vor einen völkerrechtlich unentschiedenen Status hat, so erscheint doch ab den 1950er Jahren eine Betrachtung der modernen Kunst Taiwans als sinnvoll, beginnt hier ein neuer Abschnitt der Auseinandersetzung, der insbesondere auch *sprachlich* für das heutige Taiwan prägend ist: Unter den Kuomintang wurde *guoyu* 國語 – Mandarin-Chinesisch, die wörtlich übersetzte ›Landes- oder Nationensprache‹ – zur offiziellen, verpflichtenden Sprache der ›Republik China auf Taiwan‹. Das Sprechen des Taiwanischen wurde in öffentlichen Bereichen wie Schulen oder den Medien verboten und das Chinesische als Schriftsprache (im Gegensatz zum mündlichen Taiwanischen) ersetzte das Japanische, das – hatte doch die japanische Kolonialmacht das Bildungs- und Regierungssystem Taiwans aufgebaut – bis dato die offizielle Sprache des modernen Taiwans seit 1895 darstellte.

Der Beginn des untersuchten Zeitrahmens ist also grob in Anlehnung an die bedeutende Zäsur des Endes der Kolonialzeit gewählt, als die ›eingewanderte‹ Republik China mit dem gerade nicht mehr kolonialen Taiwan zusammenkam und dem heutigen Taiwan sein Gesicht gab.

Im Folgenden soll durch einen kurzen historisch-orientierten Überblick mit dem wichtigsten Erzählstrang der taiwanischen Kunstgeschichte vertraut gemacht werden, um einen äußerst groben Rezeptionshorizont für die konkrete Analyse, wie Kunst diskursiv verstanden wird und wie die Auseinandersetzung mit Konzepten wie ›Kunst‹, ›Moderne‹ und ›Avantgarde‹ im Kontext Taiwan zu sehen ist, überhaupt zu ermöglichen. Diese Darstellung orientiert sich an den Schriften des an der National Cheng Kung University in Tainan lehrenden Historikers Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, der seit den frühen 1990ern einer der wichtigsten Akteure der Kunstgeschichtsschreibung Taiwans ist. Mit seinen zahlreichen, weitestgehend unaufgearbeitete Quellen aufbereitenden Publikationen dominiert er die Kunstgeschichtsschreibung. Seine eher

23 Inwieweit die Übersiedlung der Kuomintang nach Taiwan als Besatzung/kulturelle Kolonisierung zu sehen ist, soll hier nicht weiter diskutiert werden, jedoch soll angemerkt werden, dass diese Sicht besonders seit den beginnenden 1990er Jahren in Taiwan eine immer stärker werdende Rolle spielt, während gleichzeitig die historische Kolonisierung durch Japan immer weniger als Kolonisierung dargestellt wird (dazu auch Kap. IV): ob man von der ›japanischen Verwaltung‹ (*rizhi* 日治) oder der ›japanischen Besatzung‹ (*rifu* 日據) sprechen sollte, wird in Taiwan diskutiert. Es sei jedoch nicht nur aus dieser Perspektive kritisch hinterfragt, ob, wie Yang Wen-I in ihrer Dissertation feststellt, die 50er Jahre unter der Kuomintang als willkommene Möglichkeit zur Entkolonisierung zu sehen sind, sondern vor allem angesichts der den 1950ern vorausgehenden begonnenen Terrorherrschaft der Kuomintang in Taiwan: Der ›Vorfall des 28. Februars‹ (*er er ba shijian* 二二八事件) bei dem der sich so für die Republik China einsetzende Künstler Chen Cheng-po 陳澄波 ermordet wurde, sowie die scharfe Unterdrückung jeglicher kritischer Stimmen in der Kunst – seit den späten 1930er wurden vermehrt das arme Volk Taiwans und die sozialen Missstände in realistischer Manier und im Austausch mit Festlandkünstlern auch im seit Käthe Kollwitz' Erfolg in Ostasien so klar links-konnotierten Holzschnitt dargestellt – lassen es fraglich erscheinen, ob mit Übernahme Taiwans durch die Kuomintang ein Gefühl der Befreiung in der Kunst herrschte. [Vgl. Wen-I Yang, *Negotiating Traditions. Taiwanese Art Since the 1980s*, Universität Heidelberg; Philosophische Fakultät. Kunsthistorisches Institut, 2001.]

unkritische und an der gesellschaftlichen und vor allem politischen Entwicklung Taiwans orientierte Kunstgeschichtsschreibung trägt maßgeblich zur Kanonisierung des Blickes auf die Entwicklung der Kunstgeschichte Taiwans bei. Um den Diskurs nachvollziehbar zu machen, werde ich mich in der Einteilung der Diskussionen in den zeitlichen Abschnitten vorerst an die in der taiwanischen Kunstgeschichtsschreibung üblichen Schlagworte und Erzählweisen halten, um diese dann aufbauend auf den den Hauptteil der Arbeit bildenden Analysen zu reflektieren und hinterfragen.

Die 50er Jahre waren zunächst geprägt von der beginnenden Herrschaft der Kuomintang und dem nach Aufständen gegen die Unterdrückung durch die Kuomintang ausgerufenen Kriegsrecht:

»Der Freiraum, in dem künstlerisches Schaffen geschehen konnte, erfuhr unter den Schatten und im Käfig des Systems des Kriegsrechtes in der Nachkriegszeit starke Einschränkungen. [...] Dann aber entwickelten sich allmählich – ausgehend von den Strömungen der japanischen Besatzungszeit abseits des Mainstreams und den Avantgardemalern, die vom Festland nach Taiwan gekommen waren – innovative Kräfte heraus, die aus der reinen Ästhetik kamen. Diese Kräfte gewannen Ende der 50er Jahre an Einfluss [...]«²⁴

Es waren, so schreibt Hsiao Chong-ray weiter, die im Gegensatz zur traditionellen chinesischen Malerei (*guohua* 國畫) und dem seit der japanischen Besatzungszeit verbreiteten Stil der ›westlichen Malerei‹ (*xihua* 西畫)²⁵ stehenden Konzepte ›Neuheit‹ und ›Moderne‹, die in den 1950er Jahren allmählich Form annahmen und an Bedeutung für das künstlerische Schaffen gewannen.²⁶ Junge Künstlergruppen bildeten sich heraus – allen voran sind hier die 1957 gegründeten, hauptsächlich aus vom Festland kommenden jungen Künstlern bestehenden Gruppen ›Fifth Moon‹ (*wuyue huahui* 五月畫會) und ›Eastern Painting Group‹ (*dongfang huahui* 東方畫會) zu nennen –, die die Bewegung der modernen Malerei der 60er Jahre durch ihr künstlerisches Schaffen maßgeblich prägten. Als Verbindung einer chinesischen traditionellen Ausdrucksweise und eines vom Abstrakten Expressionismus beeinflussten Stils wird ihre Kunst zumeist dargestellt.²⁷

In Festlandchina nicht dem Mainstream zugehörig, waren es im Taiwan der Nachkriegszeit die Künstler der Ende der 1950er Jahre gegründeten Künstlergruppen, die

24 Hsiao Chong-ray, Liu Yichang 劉益昌, Gao Yerong 高業榮, Fu Chaoqing 傅朝卿, *Taiwan meishu shigang* 台灣美術史綱 [A History of Fine Arts in Taiwan], Taipei 2009, S. 358.

Da die Teile zur Kunst alle von Hsiao Chong-ray geschrieben wurden und die anderen Autoren die anteilmäßig weniger gewichtigen und für diese Arbeit nicht relevanten Teile zu Architektur oder im Bereich des Kunsthandwerks wie Schmuck und Bekleidung geschrieben haben, wird im Folgenden nur Hsiao Chong-ray als Autor genannt.

25 Im englischsprachigen Kontext ist für *xihua* oft auch die Übersetzung ›western-style painting‹ zu lesen. Diese grenzt zwar die eventuell bestehenden Zweifel aus, ob die Zuschreibung ›westlich‹ (*xi* 西) nun geografisch oder stilistisch gemeint ist, jedoch werden auf diese Weise auch die dem Begriff inhärenten Doppeldeutigkeiten ausgeschlossen, deren Betrachtung ich im Kontext der Aushandlung des modernen Kunstverständnisses jedoch als wichtig erachte, worauf insbesondere in Kapitel III. und VI. eingegangen wird.

26 Vgl. Hsiao Chong-ray, *Taiwan meishu shigang*, S. 358.

27 Vgl. beispielsweise ebenfalls in Hsiao Chong-ray, *Taiwan meishu shigang*, S. 388.

auch kulturell Taiwan als die ›Republik China‹ definierten, also die künstlerische chinesische Tradition als Grundlage des kulturellen Selbstverständnisses Taiwans festigten und den Avantgarde-Gedanken mit der malerischen Tradition Chinas in der ›Bewegung der modernen Malerei‹ (*xiantai huihua yundong* 現代繪畫運動) verbanden.²⁸

Die 70er Jahre in Taiwans Kunst waren geprägt von der sogenannten ›Heimaterde-Bewegung‹ (*xiangtu yundong* 鄉土運動), deren Entstehung eingebettet zu sehen ist in die außenpolitische Marginalisierung Taiwans durch die Aufnahme diplomatischer Beziehungen der meisten Nationen mit der Volksrepublik China und dem offiziellen Abbruch derselben mit der Republik China. Durch den Verlust des UN-Sitzes 1971 begannen die Menschen »eine tiefe Reflexion und einen neuen Anfang.«²⁹ Im selben Jahr veröffentlichte die neugegründete Kunstzeitschrift *Hsiung Shih Art Monthly*³⁰ den Text *Meine Kunst und Taiwan*³¹ des Künstlers Xi Dejin 席德進, der »nahezu als Gründungsmanifest der Heimaterde-Bewegung gesehen werden kann.«³² Xi Dejins Preisen des ursprünglichen Taiwans, der Farben der Tempel, der Form der Wolken und der Gesichtszüge der einfachen Menschen initiierte eine Art Suche der jungen Künstler nach dem ›ursprünglichen Taiwan‹: Es ist das ländliche Taiwan, das Leben der Bauern, der traditionellen Handwerker, worin dieses echte Taiwan gefunden zu werden schien, stilistisch waren es die Aquarelle Xi Dejins und der Fotorealismus, aber auch die als ›Naive Kunst‹ eingeordnete Kunst des Amateurmalers Hong Tongs 洪通 oder die aus der traditionellen Handwerkskunst stammenden Skulpturen Ju Mings 朱銘. Auch für das Besinnen auf jene Künstler, die vor der Übernahme Taiwans durch die Kuomintang zur Zeit der Kolonialzeit durch Japan aktiv waren und die damalige Kunstszene bestimmten, stehen die 1970er Jahre.

Das Referieren auf das ›ursprüngliche Taiwan‹ wurde in großem Maße von Künstlern und Kunstkritikern initiiert, die einige Zeit im Ausland verbracht hatten, so beispielsweise Hsieh Lifa 謝里法 (ebenso wie der oben genannte Xi Dejin), der die erste Kunstgeschichte Taiwans *Geschichte der Bewegung der Kunst in Taiwan zur Zeit der japanischen Kolonisierung* in New York schrieb.³³ Inwieweit diese Glorifizierung und Idealisierung Taiwans noch immer (oder wieder) einflussreich im Sprechen über eine künstlerische Identität Taiwans ist und in welchem Maße ein selbstexotisierendes Bild

28 Es bleibt zu fragen, inwieweit die Frage nach dem traditionell Chinesischen in der Kunst damals in welcher Intensität schon diskutiert wurde, oder ob diese Interpretation eine nachträgliche darstellt.

29 Hsiao Chong-ray, *Taiwan meishu shigang*, S. 430.

30 Die hier genutzte Umschrift des Originaltitels *xiongshi meishu yuekan* 雄獅美術月刊 ist die von der Zeitschrift selbst genutzte. *Hsiung Shih Art Monthly* erschien von 1971-1996. Im Online-Archiv der Zeitschrift sind sämtliche Artikel (kostenpflichtig) aufrufbar: <http://km.lionart.com.tw/Monthly.aspx>, Stand: 13.10.2017.

31 Xi Dejin, *Wode yishu yu taiwan* 我的藝術與台灣 [Meine Kunst und Taiwan], in: *Hsiung Shih Art Monthly*, 4.1971, Nr. 2, S. 16-18. Xi Dejin findet man auch unter der Umschrift Shiy De-jinn.

32 Hsiao Chong-ray, *Taiwan meishu shigang*, S. 430.

33 Hsieh Lifa, *Riju shidai taiwan meishu yundongshi* 日據時代臺灣美術運動史 [Geschichte der Bewegung der Kunst in Taiwan zur Zeit der japanischen Kolonisierung], Taipei 1992. Hsieh verbrachte 24 Jahre hauptsächlich in Amerika, aber auch Frankreich, wo er von 1964-1968 Kunst studierte. Ab 1976 wurde die *Geschichte der Bewegung der Kunst in Taiwan zur Zeit der japanischen Kolonisierung* in Serie in der Kunstzeitschrift *Artist* veröffentlicht. [Der englische Titel ›Artist‹ wird von der Zeitschrift, die seit 1975 monatlich erscheint, selbst genutzt.]

Taiwans gezeichnet wird, das von dem kolonialen Bild Japans von Taiwan geprägt ist, bleibt zu beobachten.

Die 80er Jahre werden in Taiwan als die ›Ära des Kunstmuseums‹ (*meishuguan shidai* 美術館時代) bezeichnet. Die Institutionalisierung der Kunst geschah: das Taipei Fine Arts Museum³⁴ eröffnete 1983 als erstes Kunstmuseum Taiwans, es folgten 1988 das National Taiwan Museum of Fine Arts³⁵ in Taichung und schließlich 1994 das Kaohsiung Museum of Fine Arts. Es entwickelte sich eine Off-Szene neben den tendenziell konservativ orientierten offiziellen Museen. Insbesondere ist die 1988 gegründete und bis heute aktiv die taiwanische Kunstszene gestaltende Galerie ITPark zu nennen.

Viele Künstler und Kunsthistoriker gingen ins Ausland zum Studium; viele, die in den repressiven 70ern oder früher ins Ausland gegangen waren, kamen zurück und wurden zu Lehrern an den sich etablierenden und neu gegründeten Kunstakademien und -instituten oder gründeten Künstlergruppen. Hsiao Chong-ray beschreibt die Kunst der 1980er Jahre mit ihrem Fokus auf Materialität, Installationskunst und Minimalismus – nach dem Impressionismus zur Zeit der japanischen Besetzung und dem Abstrakten Expressionismus in den 50er/60er Jahren –, als »dritte westliche Welle«, die über Taiwans Kunstszene schwappte.³⁶ ›Moderne Kunst‹ wurde zum Synonym für ›Avantgarde-Kunst‹, so schreibt Hsiao weiter. Die große Beachtung, die Künstlern, die im Westen studiert und gearbeitet hatten, zuteil wurde, sowie die zahlreichen Ausstellungen internationaler (westlicher) Kunst im neugegründeten Taipei Fine Arts Museum, sind Anzeichen für die gewollte Internationalisierung und den Anschluss an die Moderne der Kunst Taiwans.³⁷

Die 90er bezeichnen dann das Taiwan nach dem Ende des 36 Jahre anhaltenden Kriegsrechts, »[d]ie Lockerung der Politik trieb die wirtschaftliche und gesellschaftliche Kraft an und stieß die künstlerischen Aktivitäten und die Pluralisierung des kreativen Ausdrucks an.«³⁸ Die »neue Generation« (*xin shengdai* 新生代) wurden die Künstler genannt, die um 1950 herum (und damit in Taiwan) geboren waren, die ein »avantgardistisches Kunstverständnis und kreativen Ausdruck«³⁹ hatten. Diese Künstler, die im repressiven Taiwan aufgewachsen waren, konnten nun, nach der Öffnung, erstmals politisch kritische Themen behandeln und, so Hsiao Chong-ray, taten dies auch: »[E]ine Reflexion der Geschichte und ein Verspotten der Politik kam in der Kunst auf; Kunst, die doch ehemals als das ›Schöne‹ oder das ›Wesen der Kunst‹ verfolgend gesehen wurde, begann in eine Diskursform des diskursiven Sprechens, des Entlehnens, der Metaphern einzutreten.«⁴⁰

So waren die 1990er Jahre geprägt von dem auch künstlerischen Entdecken eines ›Taiwans‹ jenseits der Identität als ›China‹. Von Bedeutung ist hierbei auch, dass es in den 90er Jahren erstmals wieder für Taiwaner möglich war, Festlandchina zu be-

34 Das Taipei Fine Arts Museum wird häufig als *TFAM* abgekürzt, eine Abkürzung, die auch in der vorliegenden Arbeit verwendet wird.

35 Dieses wurde zunächst als *Kunstmuseum der Provinz Taiwan* eröffnet, was auch auf Taiwans damaliges offizielles Selbstverständnis als Provinz anstatt als Nation verweist.

36 Vgl. Hsiao Chong-ray, *Taiwan meishu shigang*, S. 462.

37 Vgl. Hsiao Chong-ray, *Zhanhou Taiwan meishushi*, S. 144.

38 Ebd., S. 173.

39 Ebd.

40 Ebd.

suchen, wodurch Fragen der kulturellen Zugehörigkeit an Brisanz gewannen, die beispielsweise Yao Jui-chung 姚瑞中 in seiner Serie *Recover Mainland China* (*fangong dalu xingdong* 反攻大陸行動) (1994-1996) bearbeitete. Auch Mei Dean-Es 梅丁衍 politische Symbole nutzenden Installationen zur Identität Taiwans, Yang Maolin 楊茂林, der mit seiner *Made in Taiwan*-Serie politische Slogans polemisierte oder Wu Tian-chang 吳天章, dessen verschiedene Materialien collage-artig nutzenden Arbeiten (an denen er bis heute weiterarbeitet, zuletzt auf der Venedig-Biennale 2015 ausgestellt) ein visuelles Gedächtnis der frühen Moderne Taiwans erschaffen, arbeiten mit diesen Identitätsfragen. Die Frage nach ›Taiwan‹ bekam also eine neue Dimension, was sich besonders an der fast zwei Jahre anhaltenden lebhaften Debatte um das ›Taiwan-Bewusstsein‹ (*taiwan yishi*) in der ›Kunst Taiwans‹ (*taiwan yishu* 台灣藝術) zeigt, die 1991 von dem Künstler und Kritiker Ni Tsai-chin 倪再沁 durch seinen Text *Westliche Kunst – Made in Taiwan*⁴¹ losgetreten wurde.

Taiwans Kunstszene trat nun in einen globalen Diskurs ein: 1995 war die erste Teilnahme an der Venedig-Biennale zu verzeichnen. Ebenfalls 1995 wurden die Arbeiten von dreißig Künstlern als Wanderausstellung nach Australien entsandt, 1992 wurden die Arbeiten mehrerer Künstler in Kassel in der parallel zur documenta 9 stattfindenden Ausstellung *Begegnung mit den Anderen* gezeigt. Die Auswahl traf bei all diesen Ausstellungen das Taipei Fine Arts Museum, das als Institution als Kurator fungierte. Auch die seit 1998 stattfindende, international ausgerichtete Taipei Biennale wird vom Taipei Fine Arts Museum durch die Wahl des Kurators geleitet.⁴²

Die 2000er-Jahre überschreibt Hsiao Chong-ray mit »Konstruktion des Selbsts am Rande des Imperiums«.⁴³ Er erinnert damit an die bedeutende Videoserie Chen Chieh-jens 陳界仁, die mit *Empire's Borders I* (2008-2009) und *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc* (2010)⁴⁴ betitelt ist, die vorgestellten Arbeiten in diesem Kapitel sind jedoch größtenteils popkulturell orientiert und können kaum als kritische Auseinandersetzung mit der Situation Taiwans als Peripherie bezeichnet werden. So müssen die 2000er Jahre als im Globalen stehend betrachtet werden. Der Titel suggeriert, dass Kunstschaffen einerseits global eingebettet stattfindet: vor allem staatlich massiv geförderte Artist Residencies junger Künstler auf der ganzen Welt⁴⁵ sowie künstlerische und wissenschaftliche Kooperationen mit Festlandchina, mit Japan, Korea, Indien und Südostasien verweisen auf eine globale Praxis, die sich nicht nur Richtung Westen orientiert. Doch die Suche nach der Identität Taiwans als Peripherie des Globalen bekommt durch diesen Titel einen nahezu alles überschattenden Stellenwert zugeschrieben. Vor diesem Hintergrund muss erwähnt werden, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Democratic Progressive Party (DPP; *minzhu jinbu dang* 民主進步黨) und damit die erste Nicht-Kuomintang-Regierung Taiwans gewählt wurde, die expli-

41 Ni Tsai-chin, »Xifang meishu – Taiwan zhizao. Taiwan xiandai meishu de pipan« 西方美術–台灣製造. 台灣現代美術的批判 [Westliche Kunst – Made in Taiwan. Kritik an der modernen Kunst Taiwans], in: Ye Yujing, *Taiwan meishu zhong de taiwan yishi*, S. 37-87.

42 Vgl. Hsiao Chong-ray, *Zhanhou Taiwan meishushi*, S. 203.

43 Ebd., S. 231.

44 Chinesische Originaltitel: *diguo bianjie I* 帝國邊界 I; *diguo bianjie II – xifang gongsi* 帝國邊界 II – 西方公司.

45 Taiwan hat feste Plätze in Artist Villages der ganzen Welt, auf die sich Künstler nicht direkt bewerben, sondern über eine staatliche Stelle Taiwans, die diese dann zuteilt.

zit die offizielle Unabhängigkeit Taiwans von Festlandchina fordert. Die Frage nach dem ›Taiwanischen‹ bekommt so auch eine politische Dimension, was sich auch daran zeigt, dass Ausstellungen von Künstlern, die (eher) der Tuschemalerei zugeschrieben werden, kaum Platz bekamen, handelt es sich hierbei doch um eine ›chinesische‹ und nicht ›taiwanische‹ künstlerische Praxis.⁴⁶

Die Medienkunst, zu der seit Anfang der 1990er an der Taipei National University of the Arts geforscht wird, etablierte sich fest als eine der wichtigsten Richtungen in der Kunst, in deren Rahmen die Kunst Taiwans zunehmend als popkulturelle dargestellt wird. Die 2008 in Brno, Tschechien, gezeigte, von der Künstlerin und Professorin an der Tainan National University of the Arts Ava Pao-Shia Hsueh 薛保瑕 kuratierte Ausstellung *Bubble Tea: Art of Taiwan and its contemporary mutations*, zeigte dieses popkulturelle Bild Taiwans sehr eindrücklich schon am Namen, der dem beliebten Getränk entlehnt ist, das damit als Symbol für Taiwans Kunst steht. Doch nicht nur die Außendarstellung stärkt ein solches Bild: auch die ausschließlich aktuelle Kunst von taiwanischen Künstlern zeigende (und mit der Taipei Biennale nicht zu verwechselnde) Taiwan Biennale und das 2004 eröffnete Museum of Contemporary Art Taipei setzen ihren Schwerpunkt auf Arbeiten, die sich an Mangas, Comics und der Konsumwelt orientieren. Blickt man allerdings auf den wohl außerhalb Taiwans berühmtesten Künstler Taiwans Chen Chieh-jen, so findet sich eine tiefgehende Reflexion der historischen peripheren Situation Taiwans, die sich abseits der popkulturellen Erschaffung einer eigenen Identität mit der Frage nach der ins Globale eingebetteten Identität auseinandersetzt. Für eine solche Richtung steht vor allem auch der Kunstkritiker und Philosoph Gong Jow-jiun, dessen Text *Wann kam der Modernismus in der Kunst Taiwans auf?*⁴⁷ im Kapitel V besprochen wird. Es zeigt sich, dass somit zwei größere Richtungen verfolgt werden, die zum Teil sehr eng beieinander liegen und sich auch berühren.

2.4 Zur Gliederung der vorliegenden Arbeit

Vor diesem Hintergrund gliedert sich die vorliegende Arbeit in sieben Kapitel, deren grobe Skizzierung hier vorgenommen wird.

Das nach diesem ersten einführenden Kapitel folgende Kapitel II zeigt die Problemhorizonte auf, die dem Nachdenken über moderne Kunst als *yishu* zugrunde liegen. Befragt wird vor allem, wie Kunst heute im zeitgenössisch-globalen Rahmen verstanden wird und welche Fragestellungen und Probleme im historischen Rückblick mit diesem Verständnis verbunden sind. So biete ich in diesem Kapitel die folgende Untersuchung in einen vielschichtigen Zusammenhang ein, der zwischen kulturwissenschaftlichen, (kunst)historischen, philosophischen und gesellschaftlichen Be-

46 So die Künstlerin Yuan Shu 袁澍 im Gespräch in Taipei Mai 2012.

Der Frage, wie im heutigen Taiwan, das sich mehr und mehr als Nicht-China darstellt, mit traditionellen chinesischen künstlerischen Ausdrucksformen umgegangen wird, wird auch im Kapitel VI.3 begegnet.

47 Gong Jow-jiun, *Taiwan yishu zhong de xiandai zhuyi qi yu he shi? Yi Wu Yaozhong yu 70 niandai wei xiansuo* 台灣藝術中的現代主義起於何時? 以吳耀忠與七〇年代為線索 [Wann kam der Modernismus in der Kunst Taiwans auf? Wu Yaozhong und die 70er Jahre als Anhaltspunkte], in: *Art Critique in Taiwan 藝術觀點*, Nr. 51, 7/2012, S. 66-80.

zügen steht. Damit bildet das Kapitel die Grundlage, auf deren Fragestellungen die Untersuchung aufbaut.

Die Kapitel drei bis fünf stellen dann eine detaillierte kulturhistorische Diskursanalyse des modernen Kunstverständnisses Taiwans dar. Konkret werden drei im Zusammenhang dieser Arbeit übersetzte Texte der Kunstkritik aus verschiedenen Etappen der Entwicklung der Kunst Taiwans analysiert: einerseits werden die benutzte Sprache, Wortwahl und die verwendeten Konzepte beleuchtet, weiter werden aber vor allem Bezüge hergestellt und nach der impliziten Bedeutung der Konzepte gefragt. Ausgehend von diesen Texten und ihrer diskursiven Umgebung wird ein Horizont der Betrachtung des Kunstdiskurses Taiwans geöffnet. Es wird dabei ein Schwerpunkt gelegt auf die Betrachtung, wie im Kontext Taiwan seit den 1950er Jahren über die (taiwanische) Moderne und Kunst als Eigenes und als Importiertes reflektiert wird und in welche Fragestellungen und Diskurse (politisch, ästhetisch, gesellschaftlich, ...) ›Kunst‹ und das Verständnis davon eingebettet sind. So ist nicht eine kunsthistorische Aufarbeitung Absicht dieses Teils der Arbeit. Vielmehr sollen durch die Analyse der verschiedenen Konnotationen und Bezüge von Konzepten wie ›Moderne‹, ›Kunst‹ und ›moderne Kunst/Modernismus‹⁴⁸ in den ausgewählten kunstkritischen Texten die Implikationen des modernen Kunstverständnisses Taiwans zunächst nachvollzogen und analysiert werden. Als Ausblick auf die Frage, welche Folgerungen aus der Analyse für das globale Kunstverständnis gezogen werden können, soll beobachtet werden, welche Gedankengänge sich hier also finden und wie die modernen Begrifflichkeiten zur Kunst in einem nicht-westlichen Umfeld zu verstehen sind. In diesem Kontext wird auch besonders die Frage beachtet, wie Taiwans Bezug zur und Rolle in der ›Welt‹ in den Texten dargestellt wird, und als was wiederum ›Welt‹ verstanden wird. Wird Taiwan dargestellt als Teil der Welt, des Internationalen, des Globalen? Und welche Bedeutung hat das Sprechen vom ›Westen‹, welche Positionierung dazu findet sich? Besonders wird auch die weit diskutierte ›verspätete Moderne‹ Beachtung finden und in diesem Kontext die Normativität der Moderne sowie das moderne Paradigma der Neuheit in der Kunst.

Aus der Analyse ergibt sich somit auch ein Bild, wie die verschiedenen Akteure die Diskussion prägen: Die Rollen in der Kunstszene – von Kunstkritikern, Künstler/Kunstschaffende, über Kunstmuseen und -galerien sowie das offizielle Ausstellungssystem und das Universitätssystem bis zu Zeitschriften und Publikationen – werden als Geflecht sichtbar.⁴⁹

Die Analysen des dritten bis fünften Kapitels setzten sich implizit auch mit der in großen Teilen an politischen Ereignissen entlang erzählten Kunstgeschichte auseinander, distanzieren sich aber durch die fokussierende Lektüre der gewählten Texte von einer erneuten und damit festigenden Erzählung dieser.

In einem weiteren Schritt, der das sechste Kapitel bildet, werden die Ergebnisse der Analyse dann vergleichend diskutiert und kritisch reagierend in den Kunstdiskurs

48 In Taiwan wird sowohl ›moderne Kunst‹ (*xiandai yishu* 現代藝術) als auch – seit den 1980er Jahren in Anlehnung an Greenberg – ›Modernismus‹ (*xiandaizhuyi* 現代主義) verwendet. Es besteht meist keine klare Trennung und unterschiedliche Konnotation zwischen beiden Termini. Genauer wird in den jeweiligen Analysen und den Anmerkungen zu den Übersetzungen auf die Bedeutungsebenen eingegangen, weiter wird in Kapitel VI.3 die Änderung im Sprachgebrauch betrachtet.

49 Dass im Rahmen dieser Arbeit eine Akteursanalyse nur ›mitlaufen‹ kann, ist aus Platzgründen klar.

und die Kunstgeschichtsschreibung rücke eingebettet. Das sechste Kapitel reflektiert also vor den aus der Untersuchung gewonnenen Erkenntnissen die veränderte Disposition der zeitgenössischen Kunst Taiwans theoretisch und reagiert somit auch auf die Problematiken des zeitgenössischen Kunstdiskurses Taiwans, wie sie im zweiten Kapitel (II.1.2) erarbeitet werden. So wird der Vermutung nachgegangen, dass die zeitgenössischen Problematiken im Kunstdiskurs Taiwans eng mit der Globalisierung des Kunstdiskurses seit Ende der 1980er Jahre verbunden sind, die Anforderungen an das sogenannte nicht-westliche Kunstschaffen stellt, aber gleichzeitig die historische Auseinandersetzung des Nicht-Westens mit der Moderne und ihren Paradigmen ignoriert. Dabei verbleibt das sechste Kapitel anfänglich in Taiwan, um dann aber die Perspektive zu öffnen und die Verflechtungen im Globalen zu zeichnen.

Das Schlusskapitel greift diese Verflechtungen auf und richtet den Blick vor dem Hintergrund der aus den Analysen gewonnenen Erkenntnisse auf den westlichen Kunstdiskurs und fragt, wie eine zukünftige Forschung zum Kunstverständnis im Globalen aussehen kann.

So ist die Arbeit eingebettet in den globalen Kunstdiskurs, diskutiert diesen aber vom heutigen Taiwan aus und möchte so die noch immer herrschende Diskrepanz zwischen dem (scheinbar) westlichen Konzept der Kunst und der Praxis des nicht-westlichen Kunstdiskurses befragen. Die Arbeit hat also zum Ziel, den Rezeptionshorizont für zeitgenössische Kunst zu weiten, indem Problematiken und Perspektiven, die von Europa aus nicht unbedingt in den Blick treten, aufgezeigt werden: Wie wird diese Disposition (*die Übersetzung und die Asymmetrie, also die Chance und die Probleme, die wohl voneinander abhängige Gegenspieler sind*) in Taiwans Sprechen über Kunst verhandelt und was bedeutet das für das Kunstverständnis in Europa?