

3. Bildkulturelle Ambiguität in der chinesisch-australischen Kunst

Die zunehmende Diasporisierung der Künste ist das Ergebnis weltweiter Migrationsbewegungen und ihrer sich rasch ändernden Dynamiken. Diasporaforschende anerkennen Migration als einen transnationalen Prozess, der globale Diasporen (Cohen 1997) hervorgebracht und die Verbreitung eines »diasporischen Imaginären« (Mishra 1996) befördert hat. Um diese Entwicklung zu reflektieren, musste sich die Diasporaforschung in den letzten Jahrzehnten selbst neu ausrichten. Das in der jüdischen Tradition verankerte klassische Diaspora-Konzept überwindend, hat sie sich kulturgeographisch diversifiziert, definitorisch erweitert und an der theoretisch-konzeptionellen Schnittstelle zwischen (Trans-)Migration, Transnationalität und Postkolonialität neu positioniert. Postkoloniale und anthropologische Theorien zu Transversalität, Transkulturalität und Übersetzung, wie sie in Edouard Glissants *Traité du tout-monde* (1993), Paul Gilroys *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993) und James Cliffords *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997) aufscheinen, dienten als Anregungsquelle, das Diasporische zum Kulturkonzept der Hybriden neu in Beziehung zu setzen und es als Kennzeichen, Struktur und soziale Praktik einer zwischen Integration und Disruption oszillierenden Migrationskultur auszuweisen (Quaysan/Daswani 2013).

Die globale Migration chinesischer Festlandskünstler/innen seit den 1980er Jahren hat zu einer Diasporisierung der chinesischen Kunstszene geführt. Zu einem nicht unbeträchtlichen Teil verdankt sich der globale Aufstieg der chinesischen Kunst den – real und virtuell miteinander verknüpften – Gemeinschaften chinesischer Künstler/innen im Ausland,¹ die aus den verschiedenen Weltregionen und Weltstädten an der Konstruktion des globalen Imaginären der chinesischen

1 In der begrifflichen Definition dieser im Ausland lebenden Gruppe von chinesischen Künstler/innen herrscht nach wie vor keine Einigkeit. Im Englischen stößt man im Kontext der Migrations- und Diasporaforschung häufig auf den Begriff des *Chinese overseas artist*. Insofern dieser auf die Situation der hier verhandelten chinesisch-australischen Künstler/innen konkret anwendbar ist, sollen diese im Folgenden als Überseekünstler/innen bezeichnet werden.

Gegenwartskunst teilhaben. Diese besondere Konstellation macht er erforderlich, die globale Zeitgenossenschaft chinesischer Kunst aus der transnationalen Perspektive der Migrations- und Diasporaforschung zu untersuchen – ein Forschungsansatz, der sowohl in der chinesischen Kunstgeschichte als auch in der globalen Kunstwissenschaft noch weitgehend unterrepräsentiert ist.

Die Einsicht in die Interdependenzbedingungen zwischen globaler Migration und künstlerischer Produktion haben zu neuen Kategorien- und Theoriebildungen im Feld der Kunst- und Bildwissenschaft sowie ästhetischen Theorie geführt. Einerseits rückte die Entstehung einer eigenständigen »Migrationsästhetik« (Durrant/Lord 2015) ins Blickfeld der transdisziplinären ästhetischen Forschung. Andererseits richtete sich die Aufmerksamkeit auf das »migrantische Bild«, das innerhalb des globalen zeitgenössischen Kunst- und Mediendiskurses sowie der Bildphilosophie als neue Bildkategorie eingeführt wurde (Demos 2013; Nail 2019). Diese neueren theoretisch-methodischen Entwicklungen implizieren einen Blickwechsel, der die transnationale Migrations- und Diasporaforschung in den Fokus der kunstgeschichtlichen Forschung rückt (Mathur 2011).

Die bildphilosophische Definition des »migrantischen Bildes« von Thomas Nail (2019) dient als Ausgangspunkt, um im Folgenden die kulturelle Konstruktion diasporischer Chinesität in den künstlerischen Arbeiten chinesisch-australischer Künstler zu untersuchen. Mit dem Konzept des »migrantischen Bildes« sollen nach Nail die statischen und sekundären Vorstellungen sowohl von der Figur des Migranten/der Migrantin als auch vom Darstellungsmedium Bild überwunden werden. Nail definiert das migrantische Bild jenseits bildlicher Repräsentation als einen mobilen Reflexionsprozess. Er betont die mobile und migrantische Natur des Bildes selbst und anerkennt »a becoming migrant of the image and a becoming image of the migrant at the same time« (Nail 2019: 67). Die Forderung des Bildphilosophen nach einer kinetischen Theorie des migrantischen Bildes gründet sich auf das Argument, dass »the social primacy of the migrant and aesthetic primacy of the mobile image are two dimensions of the same historical zeitgeist at the turn of the twenty-first century in which everything appears to be characterized by *the primacy of motion*« (Nail 2019: 54). Übertragen auf die kunsthistorische Migrationsforschung bedeutet dies, dass künstlerische Bilder der Migration unter das Analyseprimat der Bewegung gestellt werden müssen – nur so können ikonische De- und Replatzierungen, die Wanderungen und Wandlungen von Motiven, Bildtopoi und Darstellungstechniken aufgespürt werden.

Anhand einer Auseinandersetzung mit Werken der chinesischen Überseekünstler Ah Xian und Fan Dongwang² sollen in diesem Beitrag Elemente einer

2 Die beiden Künstler verbindet die Erfahrung der Emigration vom chinesischen Festland nach Australien nach dem Tiananmen-Massaker von 1989 sowie der überaus erfolgreiche Aufbau einer Künstlerkarriere in Australien und im internationalen Ausland.

diasporischen Bildästhetik analysiert werden. Wie äußert sich chinesische Diasporizität in der chinesisch-australischen Kunst und wie verhält sich diese zur globalen Transnationalisierung chinesischer Kunst in der Gegenwart? Ziel der künstlerischen Fallstudien ist es, ein tieferes Verständnis der Auswirkungen von Migrationserfahrungen auf die Kunstproduktion, und hier insbesondere Aufschluss über Transkulturationen zwischen chinesischen und westlichen Kunstpraktiken und Bildkulturen (vgl. Mersmann 2004; Mersmann/Schulz 2006) zu gewinnen. Hierzu bedarf es zunächst einer einführenden kulturtheoretischen Reflexion über Chinesität und ihre Rolle im Kontext chinesischer Migrationskunst.

3.1 Chinesität als transnationales Gegenwartsphänomen chinesischer Kunst im diasporischen Kontext

Als Reaktion auf den Aufstieg Chinas zur Regional- und Weltmacht tauchte in den kulturellen Debatten auf dem chinesischen Festland Anfang der 1990er Jahre der Begriff der *Chineseness* auf (Zhang/Zhang/Wang 1994). Seine Deutungsgenese war Teil des Diskurses über die Besonderheiten des »kulturellen China« (Tu 1991) und insbesondere die Abgrenzung der chinesischen kulturellen Moderne von der chinesischen Nachahmung und Aneignung der westlichen Moderne. Chinesität wurde als ein neues Kultur- und Wissenskonzept gefasst, das »cultural diversity and the unique Chinese experience, both universal values and Chinese subjectivity« (He 2012: 548) verbinde. Vor allem Forscher/innen zur chinesischen Diaspora übten scharfe Kritik an dieser konzeptuellen Neuaufgabe von Chinesität, sie lehnten diese als Wiederbelebung der nativistischen Kulturtheorie zu China nach 1989 (Xu 1998) ab und warnten vor der Gefahr eines monolithischen Sinozentrismus, der vom chinesischen Festland vorangetrieben werde (Chow 1998).

Diese kritische Haltung ist auch in kunsthistorischen Studien zur Chinesität in der zeitgenössischen chinesischen Kunst außerhalb Festlandchinas anzutreffen. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Melissa Chiu schreibt zum Problemkomplex der *Chineseness*:

[...] Chineseness bears different meanings in different contexts and could be described as a contested term that is not solely defined by mainland China. In addition to the mainland Chinese diaspora dispersed widely across all continents, other Chinese nations such as Taiwan, Singapore and Hong Kong (until 1997) have defined their national identity as Chinese yet autonomous from the People's Republic of China. [...] the cultural dimension of Greater China, and in particular the interplay between these two art worlds, has yet to be recognized fully. (Chiu 2006: 14)

In ihrer Studie *breakout. chinese art outside china* (2006) schlägt sie vor, Chinesität als ein transnationales Phänomen chinesischer Diasporakunst zu begreifen. Sie situiert dieses in der globalisierten Kunstwelt und schafft somit einen neuen Rahmen, um künstlerisch artikulierte Chinesität als einen internationalen, zugleich aber auch lokal produzierten, kultur- und kontextabhängigen Kunststil untersuchen und verstehen zu können.

Die chinesische Kunstgeschichte zeigte sich bisher äußerst verhalten, wenn es darum ging, den bedeutenden Beitrag der chinesischen Kunst außerhalb Festlandchinas für die Entwicklung einer globalen chinesischen Gegenwartskunst sowie deren Präsenz auf dem internationalen Kunstmarkt anzuerkennen.³ Der australische Kunsthistoriker John Clark – Experte für asiatische Kunst der Moderne und Gegenwart – war einer der ersten, der sich intensiver mit den Werkbiografien chinesische Diasporakünstler/innen und ihrem Bindungsdilemma befasste (Clark 1998). Er prägte den Begriff des *(dis-)attachment*, um zu beschreiben, wie chinesische Diasporakünstler/innen kulturell sowohl an ihre Herkunftsgemeinschaft in China als auch an die Aufnahmegemeinschaft in ihrer neuen Wahlheimat gebunden sind. Bezüglich der sozialen und kulturellen Bindungen zwischen Herkunfts- und Aufnahme- bzw. Zielland stellte Clark fest: »[w]hat artists do with and in the other culture depends as much on the type of culture into which they are received as on any particular properties of the ›Chinese‹ culture they may bring with them« (Clark 1998: 23). Basierend auf einer Analyse der unterschiedlichen Reaktionen chinesischer Diasporakünstler/innen auf ihre neue Umgebung entwarf er eine Typologie chinesischer Diasporakünstler/innen, die zwischen dem Gastkünstler (*sojourner artist*), dem nostalgischen Künstler (*nostalgic artist*), dem distanzierten Künstler (*aloof artist*) und dem belastbaren Künstler (*resilient artist*) unterschied.⁴ Aus heutiger Forschungssicht besteht eine Problematik dieses Ansatzes zur Klassifizierung

3 Der Vorstoß chinesischer Kunst auf den globalen Kunstmarkt wurde erleichtert durch die Gründung internationaler, regionaler und lokaler Kunstbiennalen in ganz Asien seit 1995, die Eröffnung ausländischer Auktionshäuser wie Christie's, Sotheby's und Bonhams in Hongkong und Artcurial in Shanghai im Jahr 2008 sowie die Etablierung internationaler Kunstmessen wie der Shanghai Art Fair 1997 (die sich 2013 in die ART021 Shanghai Contemporary Art Fair umbenannte), der Art HK 2008 (2011 von der Art Basel Hong Kong übernommen) und der ART SG in Singapur, die im November 2019 ihre Pforten öffnete. Im Jahr 2017 überholte China das Vereinigte Königreich Großbritannien und Nordirland als zweitgrößter Kunstmarkt nach den Vereinigten Staaten von Amerika. Berichte über Entwicklungen auf dem internationalen und kontinentalen chinesischen Kunstmarkt für zeitgenössische chinesische Kunst finden sich unter <https://arttactic.com/categories/art-markets/chinese-art-market/> (3.12.2019).

4 Der/die Gastkünstler/in bleibt tief verbunden mit seiner/ihrer Heimat China, der/die nostalgische Künstler/in beklagt den Verlust seiner/ihrer Heimat, besitzt aber ein gespaltenes Verhältnis zu ihr, der/die distanzierte Künstler/in bewahrt eine gewisse Distanz zu seiner/ihrer Heimat und der/die belastbare Künstler/in stellt sich direkt dem Dilemma der ambivalenten kulturellen Identifikation (Clark 1998: 23ff.).

von Diasporakünstler/innen darin, dass er auf das binäre Modell der klassischen Migrations- und Diasporatheorie rekurriert, welches zwischen Heimat- und Gastland, Herkunfts- und Aufnahmegemeinschaft strikt trennt. In statischen und abgrenzenden Begriffen von Heimat, Gemeinschaft und Kultur gefangen, verwehrt dieses Modell den Blick darauf, die Migration künstlerischen Schaffens als einen offenen und infiniten Transkulturationsprozess der Rekonnexion und Rekonfiguration zu betrachten, durch den eine neue transnationale chinesische Kunst der globalen Vernetzung entsteht.

Mit ihrer umfassenden Studie über chinesische Kunst außerhalb Festlandchinas trug Melissa Chiu zu einer wegweisenden Neuverortung chinesischer Diasporakunst bei (Chiu 2006). Ausgehend von der Herausbildung chinesischer Gegenwartskunst zwischen 1989 und 1999 konzentrierte sich die Autorin auf chinesische Künstler/innen, die vom chinesischen Festland in Länder der westlichen Hemisphäre, darunter die USA, Frankreich und Australien ausgewandert waren. Obwohl regional begrenzt, bietet die Studie auch heute noch wichtige frühe Einblicke in eine diasporische Kunstgeschichte der zeitgenössischen chinesischen Kunst.⁵ Neben interkulturellen Kunstdiskursen über Ost-West-Begegnungen diskutierte die Autorin Chinesität (*Chineseness*) als internationales Branding-Tool sowie interventionistische Kulturstrategie von außerhalb Chinas lebenden und arbeitenden chinesischen Künstler/innen. Mit ihrer These von der subversiv-strategischen Instrumentalisierung von Chinesität folgte sie dem Argument der Autorenpaars Gao Minglu und Hou Hanru, dass chinesische Künstler/innen durch die künstlerische Inkorporierung ihres chinesischen Hintergrundes die Mainstream-Diskurse und -Praktiken der westlichen Kunst kritisierten und dekonstruierten (Gao/Hou 1998: 185).

Obgleich Chius kunstwissenschaftliche Chinesitätsanalyse in Migrations- und Diasporaforschungskontexte eingebunden war, vergab sie die Chance, die Transversalität diasporischer Chinesität als ein migratorisches Phänomen transkultureller Bildlichkeit zu fassen. Die hier vorgestellte Fallanalyse chinesisch-australischer Kunst soll demonstrieren, wie transkulturell migrierende Perspektiven auf räumliche Repräsentation, Materialität, künstlerische Techniken und Bildgattungen ambivalente Mehrfachzugehörigkeiten generieren, die West-Ost-Binarismen obsolet erscheinen lassen.

Diasporische Chinesität ist ein Konzept aus den kulturwissenschaftlichen Chinastudien, das ich in diesem Beitrag für die kunsthistorische Migrations- und

5 Eine frühere Studie von Gao (1998) konzentrierte sich vor allem auf die chinesische Diasporakunst der 1980er Jahre. Karetzky (2016) problematisierte erstmals die globale Dimension chinesischer Kunstproduktion in den Diasporagemeinschaften. Mit Chang 2018 liegt eine einschlägige Forschungsarbeit zur chinesischen Kunst in der karibischen Diaspora vor.

Diasporaforschung zur chinesisch-australischen Kunst fruchtbar machen möchte. Eingeführt wurde es mit der Buchpublikation *Diasporic Chineseness after the Rise of China* (Kuehn et al. 2013), in welcher der gewichtige Anteil chinesischer Diasporagemeinschaften an der kulturellen Produktion von Chinesität seit den 1980er Jahren als eine Auswirkung des Aufstiegs Chinas zum Status einer globalen Supermacht interpretiert wird. Die Integration des diasporischen (Streuungs-)Moments in das kulturelle Konzept der Chinesität ermöglicht es, der Tendenz zur »Diasporisierung der Diasporastudien« Rechnung zu tragen, wie sie durch die australischen Asien-Studien stark vorangetrieben wurde (Khoo/Lo 2008). Chinesität wird darin als Teil einer globalen chinesischen Diasporizität betrachtet – durch die Ausbildung einer Vielfalt zeitgenössischer chinesischer Diasporen⁶ in Europa und Nordamerika, Lateinamerika und der Karibik, dem asiatisch-pazifischen Raum und auf dem afrikanischen Kontinent habe sie sich über die Weltkugel verstreut (Chee-Beng 2013; Zhou 2017). Im historischen Vergleich betrachtet, handelt es sich dabei um kein neuartiges Phänomen, da chinesische Bevölkerungsgruppen im Laufe der Geschichte wiederholt in großen Bewegungen ausgewandert sind und sich auf der ganzen Welt verstreut haben. Etwa 20 Millionen Chinesen haben Festlandchina allein zwischen den 1840er und 1940er Jahren verlassen (Chan 2018: 1), um Arbeitsmöglichkeiten in der Karibik, in Amerika, Europa und Australien zu finden.⁷ In Zeiten beschleunigter Globalisierung und Vernetzung an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert hat die (Trans-)Migration⁸ von Bevölkerungsgruppen aus Festlandchina jedoch stark zugenommen, so dass chinesische Diasporen als »exemplary communities of the transnational moment« (Tölölyan 1991: 3) gewachsen sind.

Chinesische Gegenwartskünstler/innen sind Akteur/innen dieser jüngsten Diasporisierungsphase. Durch lokal unterschiedlich perspektivierte Diasporaerfahrungen erfinden sie das Chinesische als kultur- und gemeinschaftsstiftendes Identitätsmerkmal neu. In der global verflochtenen Kunstwelt manifestiert sich der künstlerische Diskurs über Chinesität außerhalb Chinas als kein isolierter; vielmehr ist die nationalstaatliche Debatte über Chinesität in Festlandchina mit

-
- 6 Nach dem Duden existiert im Deutschen kein Plural von *Diaspora*, daher musste dieser neu geprägt werden.
 - 7 Die chinesische Massenauswanderung in die ganze Welt war eine Reaktion auf die Niederlage Qing-Chinas gegen Großbritannien im Ersten Opiumkrieg und seine erzwungene Öffnung nach Westen im Jahr 1842.
 - 8 Das Konzept der Transmigration ist eng mit dem Konzept des Transnationalismus verbunden. Laurence J.C. Ma stellt fest: »ideas about transmigration and diaspora encompass more dynamic, flexible, conceptually richer and more inclusive perspectives than the traditional conceptions of international migration. Transmigration and diaspora are among the most important constituent elements of the concept of transnationalism [...]« (Ma 2003: 4). Entsprechend kann Migration bezogen werden auf Transmigration und die damit einhergehende Herausbildung sozialer Beziehungen und Netzwerke, die zwei oder mehrere Gemeinschaften gleichzeitig verbinden.

dem Chinesitätsdiskurs in den chinesischen Diasporagemeinschaften verschränkt. Dies zeigt sich in der Fokusverschiebung der chinesischen Diasporaforschung jüngerer Datums: Sie untersucht diasporische Chinesität nicht in Opposition zum fest umrissenen Gebilde des chinesischen Nationalstaates und seinen kultur-nationalistischen Vorstellungen von globaler transnationaler Chinesität, sondern in Beziehung und Verbindung mit ihm (Kuehn et al. 2013). Die migrationsorientierte Konzeption diasporischer Chinesität kann in dieser Hinsicht als ein Gegenmodell aufgefasst werden zum identitätsstiftenden Konzept der *einen* chinesischen Diaspora, die als global vereinigende und kulturell homogenisierende Einheit mit Festlandchina als unvermeidlichem Bezugspunkt verbunden ist. Der diasporische Chinesitätsdiskurs erkennt die globale Diversität und den kulturellen Pluralismus der chinesischen Diasporen an, respektiert deren Repositionierung in neuen nationalen, kulturellen und sozialen Umgebungen.

Folgt man Maravillas Verständnis von chinesischer Kunst in den Diasporen, so lässt sich diasporische Chinesität als ein wanderndes Kulturem interkultureller Identifikation definieren: eine »spectral entity [...] that both haunts, and is haunted by, the work and identity of [...] diasporic Chinese artists« (Maravillas 2007: 255).

3.2 Migrationspfade und Austauschrouten: Wege zur chinesisch-australischen Kunst

Die überseeische Migration einer bedeutenden Anzahl chinesischer Festlandskünstler/innen, -kurator/innen und -kunstkritiker/innen in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren orientierte sich geopolitisch primär Richtung Westen, d.h. nach Europa, in die USA und auch nach Australien, nachdem dieses sein ökonomisches und kulturelles Engagement in Ostasien sowie generell im asiatisch-pazifischen Raum verstärkt hatte. Für den massiven Exodus chinesischer Festlandskünstler/innen gab es vor allem zwei Gründe: Während einige als Reaktion auf das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 4. Juni 1989 und die anschließende gewalttätige Unterdrückung prodemokratischer Bewegungen ihre Heimat verließen, nutzten andere die globale Öffnung der zeitgenössischen Kunstszene, die Expansion des Kunstmarktes und die Internationalisierung der Kunstförderung durch neu gegründete Artist-in-Residency-Programme und Kunststipendien, um sich neu zu orientieren. In einigen Fällen kamen auch beiden Gründe zusammen.⁹ Zur Gruppe der chinesisch-australischen Exilkünstler/innen zählten vor allem Shen Jiawei, das Künstlerpaar Xiao Lu und Tang Song, Liu

9 Shen Jiawei zum Beispiel ging 1989 nach Australien, um Englisch zu lernen. Nachdem er von den chinesischen Behörden wegen der Anklage gegen die Führung der Kommunistischen Partei auf die schwarze Liste gesetzt wurde, beschloss er, in Australien zu bleiben.

Xiao Xian, Wang Zhiyuan und Shen Shaomin; die Gruppe der Migrationskünstler/innen mit primären Ausbildungs- und Studienzielen wurde von Wei Guan, Ah Xian und Fan Dongwang repräsentiert. Ah Xian und Wei Guan wanderten nach Australien aus, nachdem sie 1989 an der Tasman School of Art in Hobart als *artist in residence* gearbeitet hatten. Fan Dongwang kam 1990 nach Australien, um dort eine wissenschaftliche und künstlerische Karriere aufzunehmen.

Neben den institutionalisierten Migrationswegen wurden chinesische Künstleransiedlungen in Australien durch kulturelle wie politische Austauschprogramme, Bildungsmöglichkeiten und Karriereoptionen gefördert. Die politische, wirtschaftliche und kulturelle »Asiatisierung« Australiens zu Beginn der 1990er Jahre war vor allem von Marktinteressen getrieben. Ein Ergebnis der Reorientierung des Australia Council in Richtung des asiatisch-pazifischen Raums waren neue Fördermöglichkeiten für Kunst und Kultur. Das Programm »Australia and Regional Artist Exchange«, kurz ARX, war eine der ersten Initiativen, die Künstler/innen aus dem asiatisch-pazifischen Raum zum Zwecke des kulturellen Austausches mit in Australien lebenden Künstler/innen zusammenführte. Von einem Kollektiv aus Künstler/innen und Kulturproduzent/innen in Perth gegründet und geleitet, war das Programm von 1987 bis 2000 aktiv. Das Asialink-Programm, das 1990 auf gemeinsame Initiative der Zukunftskommission der australischen Regierung und der Myer Foundation, einer der ältesten und größten philanthropischen Stiftungen Australiens, ins Leben gerufen wurde, richtete wechselseitige Residenzen für Künstler/innen ein und organisierte Wanderausstellungen, um australische Kunst in Asien zu präsentieren. Die Asia Pacific Triennial of Contemporary Art – 1993 von der Queensland Art Gallery in Brisbane gegründet – trug wesentlich dazu bei, neue Kunst aus dem asiatisch-pazifischen Raum in die urbane Dynamik der australischen Kunstszene zu integrieren. Aufgrund ihres großen Erfolgs findet sie bis zum heutigen Tage statt. Insbesondere die Chinaachse hat sich am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert als Förderachse des asiatisch-australischen Kunstaustauschs bewährt. Das gestiegene Marktinteresse an chinesischer Kunst führte 2011 zur Gründung der Australia China Art Foundation (ACAF), einer gemeinnützigen Stiftung, welche die individuelle Förderung von Künstler/innen sowie den Aufbau aktiver Verbindungen zwischen Australien, China und dem asiatisch-pazifischen Raum im Bereich der zeitgenössischen Kunst betreibt.¹⁰ Die Stiftung unterstützt Künstlerresidenzen, unterhält ein Arts-Can-Do-Programm zur Förderung von Community Art und finanziert Ausstellungen von lokalen Künstler/innen sowie Gastkünstler/innen. Eine Folgeinitiative im akademischen Bereich war die Gründung des Australia-China Institute for Arts and Culture (ACIAC) an der Western Sydney University im Jahre 2016. Das Institut hat sich seither als »hub and national resource centre for cultural exchange between Australia, China and the

10 <http://acaf.org.au/en/> [letzter Zugriff 3.12.2019].

Sinosphere (including Taiwan, Hong Kong, Singapore and other centres of Chinese culture), and for collaborative action in the arts and cultural fields« etabliert.¹¹

In der ersten Phase des kulturellen Dialogs und Künstler/innenaustausches stellten australische Kunstinstitutionen chinesische Kunst als ausländisches Importprodukt vor. Das Augenmerk war einerseits auf die chinesische Festlandskunst, andererseits auf die überseeische chinesische Auslandskunst gerichtet, die durch die globalen Ausstellungen des international-kosmopolitischen Kunstmarktes tourte und den Wunsch nach Chinesität als exotischer Andersartigkeit befriedigte. Über einen relativ langen Zeitraum blieben Werke, die der chinesisch-australischen Diasporakunst zugerechnet wurden, von Ausstellungen zeitgenössischer asiatischer Kunst in Australien ausgeschlossen. Die neue Präsenz chinesischer Künstler/innen im australischen Kunstbetrieb drang nur langsam ins öffentliche Bewusstsein der Kurator/innenschaft und Kunstinstitutionen. Erst 1999 waren die chinesisch-australischen Künstler Guan Wei und Ah Xian auf der Asia Pacific Triennial of Contemporary Art vertreten. Melissa Chiu betont in *breakout. chinese art outside china*, dass »Asian Australian artists presented the greatest challenge to the binary distinctions that maintain the construct of Asia's ›other‹, and furthermore, Australia as the West« (Chiu 2006: 170). Ihrer Recherche nach war die 1993 von Hiram To und Nicholas Tsoutas am Institute of Modern Art in Brisbane kuratierte Ausstellung *Here Not There* eine der ersten, die asiatisch-australische Künstler/innen in einen australischen Asiendiskurs einbezog und »the idea of diaspora as a way of complicating strict and rigid ideas of Australia« reflektierte (ebd.). Mit der Ausstellung *Above and Beyond: Austral/Asian Interactions* (1996), kuratiert von Clare Williamson und Michael Snelling für das Institute of Modern Art und das Australian Center of Contemporary Art in Brisbane, erfolgte eine Art Durchbruch in der Repräsentation chinesischer Diasporakunst. So wurden u.a. Arbeiten der in Hongkong lebenden Künstler/innen John Young und Kate Beynon, der in Australien lebenden chinesischen Künstler Guan Wei und Ah Xian sowie des malaysischen chinesischen Künstlers Emil Goh gemeinsam präsentiert. Das kuratorische Konzept betonte die Entwicklung eines neuen Regionalismus in der zeitgenössischen chinesischen Kunst, die von der Vernetzung chinesischer Künstler/innen in der asiatisch-pazifischen Diaspora getragen war. Mit der 1998 in der Art Gallery of New South Wales gezeigten Ausstellung *Transit* fand die asiatische Diasporisierung der australischen Kunstszene ihre offizielle Anerkennung. Der Kurator Anthony Bond präsentierte die Arbeiten von sieben in Australien lebenden Künstler/innen asiatischer Herkunft, die sich in ihren Arbeiten mit den Lebens- und Produktionsbedingungen in der australischen Diaspora befassten. In den ausstellungsbegleitenden Texten wurde die Verwendung der Bezeichnung »asiatisch-australischer Künstler« bewusst vermieden. Darin drückte

11 <https://www.westernsydney.edu.au/aci/ac/about> [letzter Zugriff 3.12.2019].

sich die zunehmende Akzeptanz transkultureller Künstleridentitäten aus.¹² Diese Wahrnehmungsverschiebung trug dazu bei, dass das Thema der diasporischen Chinesität vom Rand ins Zentrum einer transkulturellen australischen Kunst und Kunstgeschichte migrieren konnte.

3.3 Inside out. Outside in. Kulturelle Remigration in Ah Xians China-Porträts

Global verstreute chinesische Künstler/innen haben sich als außerordentlich mächtige Agenten einer visuellen »migration of Chineseness« (Gabriel 2011) erwiesen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür ist das Œuvre des 1960 in Peking geborenen und 1998 nach Sydney ausgewanderten chinesisch-australischen Künstlers Ah Xian. Die von William Safran (1991: 83f.) definierten Schlüsselmerkmale moderner Diasporagemeinschaften spiegeln sich in Ah Xians Kunstwerken wider, wie z.B. die Bewahrung eines kollektiven Gedächtnisses von seinem Heimatland China, dessen Kulturgeschichte und kulturellen Leistungen, sowie die kontinuierliche Pflege persönlicher und beruflicher Beziehungen zu China. Ein zentrales Kriterium in Safrans Diasporatheorie, nämlich der feste Glaube an eine reale oder realistisch erhoffte Rückkehr in die Heimat, wird jedoch durch die Fantasie einer imaginären Rückkehr ersetzt.

Ah Xian ist ein autodidaktischer Künstler, der während seiner ersten Lebensphase in China Gemälde und ortsspezifische Installationen schuf. In Australien verlagerte sich sein künstlerisches Schaffen sowohl inhaltlich als auch medial. Aufgrund der Distanz zum chinesischen Festland entdeckte der Künstler für sich neue Freiheiten des persönlichen künstlerischen Ausdrucks sowie geistige Ruhe:

My ideas about China have changed. When I was there, I always focused on political issues since I couldn't avoid them. But once I left, I felt calm and peaceful. They are not important to me although I know that Chinese artists still have similar struggles with the government. I can tell from their artworks, which are disturbing or dirty. One artist recently ate the body of a dead baby. Artists in China feel angry that they aren't able to express themselves. I think that if I didn't come to Australia, I would be doing work like them now. (Xian 2001 zitiert nach Chiu 2006: 183)

Die erste künstlerische Schaffensphase nach der Übersiedlung des Künstlers nach Australien war noch stark von Reflexionen über die politische Situation in China

12 In der Kurzbroschüre zur Ausstellung sprach Bond über das Interesse der Künstler/innen an »Identität und interkulturellen Bezügen« (zit.n. Chiu 2006: 173).

nach dem Massaker auf dem Tiananmen-Platz sowie über die neue Rolle als chinesischer Minderheitenkünstler in Australien geprägt. In der Gemäldeserie *Heavy Wounds* (1991) stellt Ah Xian traumatische Gewalt- und Verlusterfahrungen auf surreale Weise dar. Stilisierte Figuren, die an die Darstellung von Arbeiter/innen und Parteiführer/innen auf Propagandapostern erinnern, werden als schwer verletzte Menschen dargestellt, wie in Bild Nr. 7 der Serie *Heavy Wounds* zu sehen (Abb. 1).

Abb. 1: Ah Xian, »Heavy Wounds No. 7«, 1991, Öl auf Leinwand



Ihre Arme, Hände, Finger und sogar Köpfe sind bandagiert; sie sind in einer endlosen Kette kollektivierter Körper miteinander verbunden oder gefesselt, wodurch Unbeweglichkeit und Massenverwundung zum Ausdruck gelangen.

Erfahrungen von Vertreibung und Desorientierung sind Hauptmerkmale der zweiten künstlerischen Schaffensperiode nach der Auswanderung des Künstlers. Ah Xians Neupositionierung zwischen östlicher und westlicher Kultur in seiner Installation *Deduction#2* (1996) bietet einen augenzwinkernden Kommentar zu kulturellen Stereotypen und binärem Denken. Das Werk scheint die interkulturelle Zwischenposition des koreanischen Künstlers Nam-June Paik zu reappropriie-

ren, der sich in einer Dreieckskonfiguration mit einer Buddha-Figur und Rodins Plastik *Denker* (*Triangle*, 1976) porträtierte. Die Installation *Deduction#2* besteht aus drei Faxgeräten, die während der Ausstellung der Arbeit endlose Papierkopien von drei Portraits ausspuckten: Leonardo da Vincis *Mona Lisa* als westliche Kunstikone, das Buddha-Bild als Symbol fernöstlicher Kultur und ein fotografisches Selbstporträt des Künstlers. Der Künstler positionierte sich zwischen dem Mona-Lisa- und Buddha-Bild und demonstrierte damit seine Bereitschaft zum West-Ost-Dialog im Bereich ästhetischer und philosophischer Vorstellungen. Aus seinen eigenen interkulturellen Erfahrungen gespeist, entwarf er sogar eine Schautabelle, in der er die wichtigsten Unterschiede zwischen östlicher und westlicher Zivilisation auflistete (abgedruckt in Chiu 2006: 186).

Fading Books (1996) führte die Ost-West-Reflexion im klassischen chinesischen Medium der Kalligrafiebücher fort. Diesmal stellte der Künstler Porträtbilder von populären Frauenikonen (Prinzessin Diana, Mutter Theresa und Cicciolina) in eine Bildreihe mit einer Porträtfotografie seiner Mutter. Die reproduzierten Porträts, die durch den Prozess der Mehrfachkopie zunehmend verblassten, wurden in leinengebundenen chinesischen Ziehharmonikabüchern präsentiert, die traditionell in der chinesischen Kalligrafie Verwendung finden. Das Flüchtige und Transitorische der migrantischen Übergangserfahrung erscheint in der traditionellen Kalligrafie als Medium chinesischer Kunst- und Kulturvermittlung kommuniziert und gebannt.

Die Rückwendung zur chinesischen Kultur, ihren Kunstmedien, Kunstmaterialien und Kunsttraditionen, zeigt sich besonders eindrucksvoll in Ah Xians Porzellanserie *China, China* (1998-1999). Laut Melissa Chiu kann diese Werkgruppe »as the culmination of Ah Xian's thoughts on the migratory experience as well as his thoughts about his homeland after ten years in Australia« betrachtet werden (Chiu 2006: 183). Nach seiner Auswanderung nach Australien erhielt der Künstler Zugang zur Keramikwerkstatt am Sydney College of Arts, wo er mit Porzellan zu experimentieren begann, einem Material, das in der Tradition des chinesischen Kunsthandwerks eine herausragende Rolle spielt. Ein neunmonatiges Stipendium des Australia Council ermöglichte es ihm, sich mit den traditionellen Techniken der Porzellanherstellung in Jingdezhen vertraut zu machen – dem historischen Zentrum der chinesischen Porzellanmanufaktur während der Ming- und Qing-Dynastien, das noch heute als Produktionsstätte aktiv ist. Die (kon-)temporäre Rückkehr zur traditionsreichen Handwerkskunst der Porzellanherstellung verstärkte die chinesischen Referenzen in der Arbeit von Ah Xian, sie brachte neue Aspekte von Chinesität zum Vorschein. Das kunsthandwerkliche Experimentieren mit dekorativ bemalten Porzellanbüsten stellt einen kulturell-symbolischen Rückimport chinesischer Bildmotive und Materialästhetiken an den Kunstort der chinesischen Diaspora in Australien dar. Ah Xian eignet sich die jahrhundertealten Motiv- und Gestaltungsgrundlagen der chinesischen Porzellanproduktion an: Er

überträgt traditionelle Motive aus den Musterbüchern der Porzellanhersteller/-innen, wie etwa das kaiserliche Drachenmuster, Vogel- und Blumenmotive sowie Landschaftsszenen, auf die Oberfläche der Büsten. Als Folge dieser Übertragung scheinen die menschlichen Gesichter der porträtierten Figuren unter den Gestaltmustern zu versinken. Betrachtet man die letzte Arbeitsphase des Herstellungsprozesses, und zwar das Brennen der Porzellanbüsten in den Hochöfen von Jingdezhen, so könnte man davon sprechen, dass der Künstler den Körpern und Köpfen seiner Porträtbüsten Elemente der historischen Bildkultur seiner chinesischen Heimat bildlich wie materiell einbrennt.

Abb. 2: Ah Xian, »China China – Bust No. 34«, 1999, eisenrote Glasur auf Porzellan



Die Materialästhetik chinesischen Porzellans erscheint jedoch durch die Form des Bildträgers – die Büste – gebrochen. In der chinesischen vormodernen Tradition des Porzellanhandwerks finden sich nur kleine ganzkörperliche Porzellanfiguren, jedoch keine Porzellanbüsten. Die Gattung der Büste hat ihre Wurzeln in der abendländischen Geschichte der Porträtkunst, die auf die altgriechische Kunst zurückgeht (vgl. Davies 1991; Motz 1994; Dillon 2006; Kohl/Müller 2007; Kammel 2013). Sie blühte im Römischen Reich in Form von Kaiser-, Helden-, Philosophen- und Dichterbüsten und erlebte mit dem Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft eine neue Blütezeit. Je nach Kontext waren die bevorzugten Materialien Marmor, Bronze, Holz oder Terrakotta. In der Kunstgeschichte steht die Büste in der Tradition des Porträts. Die mimetische Personendarstellung ist daher eines ihrer Hauptmerkmale. Als semi-plastische menschliche Form wird sie für ein breites Spektrum von PorträtDarstellungen verwendet, das von idealisierten Herrscherporträts bis hin zu realistischen Bürgerporträts reicht.

Die medienkulturelle Bildstörung, die Ah Xian durch die hybridisierte Form der Porzellanbüste hervorruft, zeigt sich besonders deutlich in der Arbeit *China, China – Bust No. 34*. (Abb. 2) Die Büste ist mit sogenannten *Bogu*-Motivformen in roter Eisenoxidglasur auf weißer Porzellanoberfläche bedeckt. Bei *Bogu*¹³ handelt es sich um eine Sammlung von wertvollen antiken Gegenständen wie Schränken, Schubladen, Laternen, Vasen etc. Einige der Objekte sind halbplastisch gestaltet, so dass sie sich von der Büstenform abheben. Um die Diskrepanz zwischen Büste und Porzellandekor, Bildträger und Bilddarstellung einordnen zu können, muss mitbedacht werden, dass Ah Xian die Büsten von lebenden Modellen abgeformt hat: von Freunden, Familienmitgliedern, Bekannten und auch Mitarbeiter/innen der Porzellanfabrik in Jingdezhen, die für ihn die Büsten herstellen. Das bedeutet, dass er die abendländische Bildnistradition der Büste als plastische Grundform der Menschendarstellung übernimmt. Durch den dekorativen Überzug der Büste mit aufgesetzten Objekten, in welchen sich die Verbundenheit mit der chinesischen Kunst- und Kulturgeschichte verkörpert, wird die Identität der Person jedoch zum Verschwinden gebracht. Die Welt der chinesischen Dinge legt sich über die individuelle Subjektivität der Büstenfigur, sie wuchert über Körper und Gesicht wie eine Beulenpest, belagert und zersetzt die in der Büste dargestellte *persona*. Die Dingbeschichtung erzeugt Gesichtslosigkeit. In diesem Kontext ist es bedeutsam, dass die menschlichen Figuren nicht blicken. Die Gesichter mit den geschlossenen Augen rufen die Bildnistradition der Totenmaske wach, zugleich aber auch den nach Innen gerichteten Blick von Buddhabildnissen. Die hermetische Abgeschildertheit der menschlichen Figur, ihre innenweltliche Versunkenheit, kann als Zeichen innerer Emigration gedeutet werden: Das diasporische, in wandernden Motiven aufgelöste Individuum hat sich in seine eigene Subjekthaftigkeit zurückgezogen. Mit seiner

13 *Bogu* bedeutet wörtlich übersetzt »die Antike verstehen«.

Außenhülle – der Porzellanbüste – wird der chinesischen Kultur ein idealisierendes Denkmal gesetzt.

Eine materialästhetische Besonderheit der Werke von Ah Xian stellt die indirekte, quasi virtuelle Übertragung der chinesischen Bildkulturtradition auf die Büsten dar. Der kreative Gestaltungsprozess erfolgt als virtuelles Computerdesign; der Produktionsprozess, d.h. die Herstellung und Bemalung der Porzellanbüsten, wird hingegen nach China in die Porzellanmanufaktur in Jingdezhen ausgelagert. Der auslandschinesische Künstler Ah Xian lässt seine Büsten von chinesischen Porzellankünstler/innen auf dem Festland herstellen und glasieren. Dadurch betont er nicht nur die Kollektivität kunsthandwerklicher Fabrikproduktion, sondern auch die jahrtausendealte kulturhistorische Bedeutung der chinesischen Porzellanmanufaktur, die bis in die Gegenwart hinein erhalten geblieben ist.

Das Outsourcing der künstlerischen Produktion nach China kann als ein Parallelphänomen zur unternehmerischen Auslagerung der Arbeitsproduktion in Billiglohnländer der Weltwirtschaft gesehen und als solches auch kritisiert werden. Der globalökonomisch agierende Migrationskünstler nutzt die Arbeitsmarktstrukturen und Produktionsbedingungen im eigenen Heimatland zum persönlichen künstlerischen Nutzen und Gewinn. Bei der Analyse transkultureller Materialästhetiken sollte diese Schattenseite der migratorischen Kunstpraxis mitberücksichtigt werden.

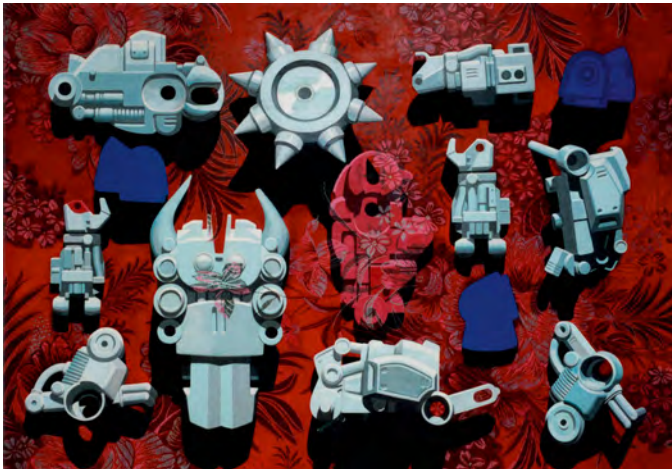
3.4 Back and forth. Forth and back. Visuelle Ambiguität in Fan Dongwangs skulpturaler Malerei

Im malerischen Werk des chinesisch-australischen Künstlers Fan Dongwang manifestiert sich die translatorische Ästhetik diasporischer Bildlichkeit in Perspektivenwechseln (Fan 1999). Deren Ziel ist es, die Verschiebung von räumlichen Standpunkten und intellektuellen/ideologischen Weltanschauungen als Reaktion auf Migrationserfahrungen zu visualisieren. Fan Dongwang hat das Bildkonzept der *Shifting Perspectives* als Methode und Metapher für seine eigene künstlerische Forschung und Produktion entworfen. Es ist unmittelbar mit seiner Zwischenbefindlichkeit des Migrierens zwischen chinesischen und australischen Wahrnehmungen, Positionen und Erfahrungen verbunden. Aus methodischer Sicht bezieht sich der Perspektivenwechsel auf die Frage, »how the system of space representation in artworks differs due to the artist's divergent cultural conditions« (Fan 2013a: 7). In metaphorischer Hinsicht impliziert er die Erkundung sozialer und kultureller Perspektiven, einschließlich »the body's various philosophical, political, technological, sexual and emotional perspectives« (ebd.).

Die Verflechtung dieser beiden Zugänge, die den Kern von Fans diasporischer Bildästhetik ausmacht, ist in der persönlichen Emigrationserfahrung des Künst-

lers verwurzelt: »The idea of shifting perspective that I develop in my work can also be used to describe my own personal experience and identity as a Chinese artist living in Australia.« (zit.n. Maravillas 2007: 262) Fan Dongwang, geboren in China und heute in Sydney ansässig, studierte traditionelle chinesische Kunst an der Shanghai School of Arts and Crafts (SSAC), wo er eine Ausbildung in klassischen chinesischen Techniken wie Kalligrafie, Tuschemalerei und Reliefschnitzen in Holz, Elfenbein und Jade erhielt. Er konnte sich als renommierter Künstler in Shanghai etablieren, bevor er 1990 nach Australien übersiedelte, um sein Kunststudium am College of Fine Arts der University of New South Wales fortzusetzen. Nach Abschluss seines Master of Arts erhielt er einen Post Graduate Award und promovierte an der Wollongong University in *creative art*. Das theoretische Modell des Perspektivenwechsels entwickelte er in seiner Doktorarbeit unter dem Titel *The Dancing Shadows. Shifting Perspectives and the Body* (Fan 1999). Als ein im Feld der künstlerischen Forschung angesiedeltes Dissertationsprojekt beinhaltete die Studie auch die Gestaltung eigener malerischer Arbeiten, die das Thema des Perspektivenwechsels als einen Effekt der migratorischen Transkulturation und künstlerischen Diasporisierung visualisierten und reflektierten.

Abb. 3: Fan Dongwang, »Descendant – Red Environment #1«, 1995, Acryl auf Leinwand



In den künstlerischen Arbeiten von Fan Dongwang erscheinen Körper in sowohl menschlicher als auch gegenständlicher Form als zentrales Bildthema, um die visuelle Perspektivenverschiebung als einen Wechsel zwischen westlichen und ostasiatischen Raumdarstellungsweisen zu veranschaulichen. Besonders deutlich

wird dies in den Gemäldeserien *Descendant*, *Descendant Bodies* und *Shifting Perspectives and the Body*. Darin wird der vom Künstler als Bewegung »from linear perspective to the modernist objects and background perspective«¹⁴ (Fan 2013a: 21) beschriebene Perspektivenwechsel in der Geschichte der westlichen Kunst durch eine so genannte Schattenperspektive ergänzt und virtuell überhöht. Nach Ansicht des Künstlers diene diese ästhetischen und symbolischen Zwecken (Fan 2013c: 18), sie ermögliche es, Malerei und Skulptur zum hybriden Genre der skulpturalen Malerei zu verschmelzen. Mit Einführung dieser intermedialen Kunstform zwischen Flachbild und plastischer Bilddarstellung migriert Fan Dongwang eine besondere chinesische Kunst- und Handwerkstradition – das Flachrelief-Schnitzen – in die westliche Kunsttradition der Öl- und Acrylmalerei. Die für eine klare visuelle Wahrnehmung notwendige Figur-Grund-/Objekt-Flächen-Beziehung wird gestört, dadurch entsteht der Eindruck räumlicher Mehrdeutigkeit. In *Descendant – Red Environment #1* (1995) (Abb. 3) beispielsweise schieben sich die floralen Hintergrundmuster – Blumen, Ranken und Blätter – in den Vordergrund und überwuchern die im Trompe-l’oeil-Stil dargestellten, auf der Grundfläche haftenden dreidimensionalen Objekte. Die Wirkung dieses Shiftens ist, dass die Muster selbst als Objekte erscheinen, und die Objekte als Hintergrund, während sich ein weiterer Hintergrund hinter den Objekten auftut (Fan 2013a: 22).

Neben den Oszillationen zwischen Vorder- und Hintergrund werden visuelle Wahrnehmungsverschiebungen durch wechselnde Körperperspektiven hervorgerufen. Imaginäre Visionen räumlich erweiterter, grenzüberschreitender Körper¹⁵ stellen das zentrale Motiv in Fan Dongwangs Gemäldeserie *Descendant Bodies* dar. Der Künstler bedient sich des westlichen Kunstideals und -motivs des nackten Renaissance-Körpers, der auf dem klassischen Figurenideal der griechischen und römischen Kunst basiert, um es zu dekonstruieren und – räumlich gesehen – zu deterritorialisieren.

In *Descendent Bodies #1* (1996) (Abb. 4) wirbeln Fragmente mächtiger Muskelkörper wie Arme, Beine und Torsi über die Leinwand. Obwohl die Körperteile organische menschliche Körper repräsentieren, wirken sie durch die Malweise, als wären sie in anorganische Gipsteile verwandelt worden. Mit plastischen Objekten im floralen Bildraum herumtreibend, erscheinen sie entmenslicht, entpersönlicht und physisch objektiviert. »The structure of this painting creates a new opportunity for the body to perceive, to shift, and to travel from context to context and space to

14 Die Kursivsetzung finde sich im Originalzitat.

15 In diesem Zusammenhang kann vom Phänomen der *transborderness* gesprochen werden. In Globalisierungsstudien wird *transborderness* häufig als Effekt der Deterritorialisierung und der grenzüberschreitenden Bewegung beschrieben. Diese Definition kann angewendet werden, um die Auswirkungen der globalen Migration auf räumliche Repräsentationen und Perspektiven in der bildenden Kunst zu untersuchen.

space« – mit diesen Worten kommentiert der Künstler den körperräumlichen Migrationseffekt (Fan 2013a: 26).

Abb. 4: Fan Dongwang, »Descendant Bodies #1«, 1996, Acryl auf Leinwand



Die diasporische Bildsprache der körperlichen Repräsentation weist jegliche Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, organisch und anorganisch, mental und physisch zurück. Die körperlichen Identitäten von menschlichen Figuren und physischen Objekten erweisen sich als austauschbar; auf ihren Wanderwegen durch den Raum können menschliche Körper mit mechanischen Objekten verschmelzen. Unter Berufung auf Deleuzes und Guattaris Theorie der Assemblage in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987) spricht der Künstler von Körperassemblagen (Fan 2013a: 26). Sie zeichneten sich dadurch aus, dass die Beziehung ihrer Teile nicht stabil, sondern flüssig sei. Körperliche Elemente könnten innerhalb ein- und desselben Körpers sowie zwischen verschiedenen Körpern verschoben und ersetzt werden. In Fan Dongwangs Theorie des Perspektivenwechsels ist das Konzept der Körperassemblage eng mit der postmodernen Idee eines sich verändernden Körpers verbunden sowie ganz generell mit der Unfähigkeit zu körperlicher Begrenzung. Unabhängig von ihrem Subjekt- oder Objektstatus qualifizieren Körper als »series of flows, energies, movements, strata, segments, organs, intensities – fragments capable of being linked or severed in potentially infinite ways other than those which congeal them into identities.« (Grosz 1994 zit.n. Fang 2013a: 29). Zusätzlich zu diesem postmodernen Verständnis von Seiten des Künstlers möchte ich aus migrationswissenschaftlicher Sicht das Argument hervorheben, dass das Modell des assemblierten Körpers die migratorische Diasporisierung des Körpers,

seine uneingeschränkte Austauschbarkeit im Sinne einer De- und Rekombinierbarkeit widerspiegelt.

Die shiftende Perspektive des Körpers wird durch eine wechselnde Figur-Grund-Perspektive, wie sie zuvor analysiert wurde, ergänzt. Die Figuren werden in einem konstanten Bewegungsfluss dargestellt, sie scheinen sich in den Vordergrund zu schieben, gleichzeitig aber auch wieder zurückzuweichen, um mit dem Hintergrund zu verschwimmen. Ihre Verortung im Raum ist extrem mehrdeutig, insofern sie durch das florale Mustergewebe, das die Grundebene des Bildes dazustellen scheint, vor- und zurückschwingen. Dieser Effekt resultiert unter anderem aus der Schattenperspektive, die Fan Dongwang als eine besondere Form der Raumdarstellung in die Malerei eingeführt hat.

Der schattenperspektivische Ansatz zur Schaffung sich ändernder Körper-/Objektrepräsentationen wird in dem Gemälde *Shifting Perspective and the Body* (1997-1999) fortgeführt, jedoch ergänzt um die perspektivische Ausrichtung auf die Betrachter/innen. Das monumentale Gemälde (Acryl auf Leinwand) von insgesamt 2,4 x 9 m Größe besteht aus 5 Einzeltafeln (Abb. 5).

Abb. 5: Fan Dongwang, »Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand



Mit dieser seriellen Bildanordnung spielt der Künstler auf zwei traditionelle Bildmedienformate in der westlichen und chinesischen/ostasiatischen Kunstgeschichte an – das Altarbild und den (Falt-)Bildschirm –, um die Wahrnehmungsperspektiven zwischen westlichen und östlichen Bildkulturen zu verschieben. Der Blickwechsel zwischen divergierenden Bildräumen, historischen Kontexten und Bildkulturen wird auf unterschiedlichen Bildebenen inszeniert, die von der Ikonografie bis hin zu bildlichen Repräsentationsformen reichen.

Auf der ikonografischen Ebene werden die Betrachter/innen mit einer groben Vermischung von Bildmotiven und gegenständlichen Stereotypen aus der Kunstgeschichte der westlichen Renaissance, der traditionellen chinesischen Kunstgeschichte sowie der australischen zeitgenössischen Medien- und Popkultur konfrontiert, was eine radikal ironische Sicht auf Kunst- und Migrationsprozesse der visuellen Kultur impliziert. Figuren, Kompositionen und narrative Szenen

bestehender Bilder werden als Bilder innerhalb eines Bildes adaptiert und neu arrangiert, um eine transkulturelle metapiktoriale Assemblage zu bilden. Ihr Hauptmerkmal basiert auf der Migration visueller Daten aus zwei verschiedenen Bildquellen, die als charakteristische Beispiele für die Verschiebung des Systems der Raumdarstellung in der klassischen westlichen und chinesischen Kunst ausgewählt wurden: Sandro Botticellis *Sacra conversazione*-Gemälde *Madonna con santi* (ca. 1485), auch »Bardi Madonna« genannt, und Zhou Wenjus farbige Tuschemalerei *Playing Go under Double Screens* aus der Zeit der fünf Dynastien (ca. 10. Jahrhundert). Aus Sicht des Künstlers ist die Wahl von Botticellis Gemälde repräsentativ für den modernen Wechsel zur Einpunkt-Linearperspektive in der europäischen Renaissance-Malerei, die einen flachen zweidimensionalen Fensterrahmen mit der Darstellung dreidimensionaler Szenerien kombiniert. Die Auswahl von Zhou's Gemälde steht im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit des Doppelbildschirms als Medium und Repräsentation in der chinesischen Malerei, der mehrere Blickperspektiven ins Bild integriert und zudem ein Changieren zwischen Realbild und Abbild ermöglicht.

Abb. 6: Fan Dongwang, »Double Screens #1, Serie Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand

Abb. 7: Fan Dongwang, »Bardi Madonna #2, Serie Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand



Auf der ersten Bildtafel der Gemäldeserie mit dem Titel *Double Screens* (Abb. 6) sind die heiligen Figuren von St. Peter dem Täufer und St. Johannes dem Evangelisten, die aus Botticellis *Madonna con santi* übernommen wurden, in Anlehnung an Zhous Werk vor einem traditionellen chinesischen Bildschirm und einem Computerbildschirm platziert. In ihrem Hintergrund liefern sich australische Rugbyspieler einen Kampf gegen Maos Rote Garden. Im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Platzierung in Botticellis Gemälde haben die beiden heiligen Gestalten ihren Platz gewechselt; außerdem ist das Haupt des Jesuskindes migriert, um an die Stelle des langbärtigen Kopfes von Johannes dem Evangelisten zu rücken und so den Betrachter/innen den beunruhigenden Eindruck einer hybriden verjüngten Identität zu vermitteln.

In der zweiten Tafel des Gemäldezyklus mit dem Titel *Bardi Madonna* (Abb. 7) wird der Bezug zum Botticelli-Gemälde deutlicher. Die räumliche Komposition des Originalbildes, architektonisch vom Vordergrund bis zum Hintergrund abgestuft, wird von Fan Dongwang weitgehend übernommen. Der Inhalt der *Sacra conversazione*-Szene wurde jedoch vollständig ersetzt. Die Seitenfiguren der Heiligen sind rückwärts in die Nischen verschoben, wo sie als geisterhafte Körperschatten erscheinen, und die zentrale Figur der Madonna mit dem Jesuskind ist durch die Darstellung eines australischen Rugby-Spielers ersetzt worden. Das liebevolle Madonnenbild hat sich in eine gewalttätige Kampfszene konvulsiver Fleischeslust verwandelt.

Unter dem Titel des Perspektivenwechsels verwendet Bildtafel #3 (*März*) Botticellis Gemäldekomposition, um die langen Märsche der chinesischen und australischen Geschichte von Maos Revolution bis zu Dengs Kapitalisierung sowie von der Anzac Parade bis zum Gay & Lesbian Mardi Gras Festival zu illustrieren. Bildtafel #4 verschiebt die Perspektive in Richtung einer Performance-Szene, die durch raumzeitliche Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist. Nach Aussage des Künstlers zeigt das Bild verängstigte chinesische und japanische Tourist/innen, die ins Opernhaus in Sydney gekommen sind »to observe an old-fashioned feminist woman's band celebrating the downturn of a religious figure who is holding a female baby in his arm.«¹⁶ Der christliche Kontext von Botticellis *Sacra conversazione*-Szene wird als chinesische Musikperformance im australischen Opernhaus neu inszeniert, die den Sturz des feminisierten und chinesiserten Jesuskindes verursacht. Die letzte Bildtafel der Serie mit dem Titel *Diskurs* verschmilzt die *Sacra conversazione*-Szene mit der Rugby-Kampfszene auf absurde Weise. Sie zeigt einen Soldaten der chinesischen Volksarmee, wie er mit der Madonna spricht, und zwar laut Bildkommentar des Künstlers »about dubious political and religious devotion, while others

16 Bildkommentar des Künstlers auf seiner Homepage unter <https://www.fandongwang.com/shifting-perspective-painting?lightbox=image246c> [letzter Zugriff 3.12.2019].

are watching a fierce wrestling between two bodies and their three heads overshadowed by a large Descendant.«¹⁷ Die chinesisch anmutende Bildszene der letzten Tafel ist motivisch stark inspiriert von Zhous Tuschemalerei *Playing Go under Double Screens*. Diese Orientierung deutet darauf hin, dass die Betrachter/innen bezüglich der Gesamtanordnung der Bilderserie einen Blick- und Perspektivenwechsel zwischen divergierenden Darstellungsweisen durchlaufen, und zwar dem klassischen westlichen und dem traditionellen chinesischen System der bildnerischen Raumdarstellung in der Malerei.

Neben der Migration von kunsthistorischen Ikonografien, Motiven und Kompositionen aus bekannten westlichen und chinesischen Kunstwerken zum Zwecke der Konstruktion diasporischer Bildwelten greift Fan Dongwong auf den Doppelbildschirm als visuelles Darstellungsmittel der traditionellen chinesischen Malerei zurück, um Perspektivenwechsel ins Bild zu bringen. Auf Wu Hungs Studie *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting* (1997) referierend, unterscheidet der Künstler drei verschiedene Grundfunktionen des Bildschirms, die sich prinzipiell vereinigen können: 1. den Bildschirm als reales Objekt, um Raumaufteilungen vorzunehmen, 2. den Bildschirm als Maloberfläche und 3. den Bildschirm als gemalte bildliche Darstellung in einem Bild. Mit Blick auf Zhou Wenjus Gemälde *Playing Go under Double Screens* betont er die Nutzung der bildmedialen Funktion des Doppelbildschirms, um einen metaphorischen Raum innerhalb eines metonymischen Raumes zu schaffen und damit ein Metabild in der Definition des Bildtheoretikers W.J.T. Mitchell zu konstruieren.¹⁸ Die durch den Bildschirm gedoppelte Rahmung der figurativen Szenen, wie sie sowohl in Zhous als auch Fans Gemälde erscheint, verschiebt die Sichtperspektiven zwischen differenten Räumlichkeiten und Bildlichkeiten. Es kommt zur doppelten Wahrnehmung eines »Bildes im Bild«, einer Re-Repräsentation bildlicher Repräsentation. Aufgrund des doppelten Status des Bildschirms als (raumteilendes) Objekt und Bild oszilliert die bildliche Identität zwischen Realbild und gemaltem Bild.

In dem Gemälde *Double Screens* (Abb. 6) aus der Bilderserie *Shifting Perspectives and the Body* ist diese Ambiguität besonders deutlich zu erkennen. Das Motiv einer Gruppe von Menschen vor einem Doppelbildschirm wurde aus Zhou Wenjus Gemälde übernommen. Der raumreflektierende Rahmen des Doppelbildschirms wurde jedoch medientechnisch aufgeteilt, und zwar in einen traditionellen chinesischen Malbildschirm und einen elektronischen Computerbildschirm. Beide Bildschirme dienen, so Fan, »as effective visual devices to display images imported from other spaces, and to help viewers to shift their perspectives from place to

17 Bildkommentar des Künstlers auf seiner Homepage unter <https://www.fandongwang.com/shifting-perspective-painting?lightbox=image6y7> [letzter Zugriff 3.12.2019].

18 Als Metabilder hat Mitchell »pictures about pictures [...]« definiert; sie dienen der bildlichen Veranschaulichung, was ein Bild ist (Mitchell 1994: 35).

place, reality to art, and to construct spaces accordingly» (Fan 2013b: 17). Sie ermöglichen die Migration von Bildern in verschiedene Kontexte und Systeme. Als technologisches Medium erweitert der Computerbildschirm die metapiktoriale Funktion des traditionellen Malbildschirms durch seine Fähigkeit, mehrere Bildschirme innerhalb seines Hauptbildschirms anzuzeigen. Durch die Darstellung von Doppelbildschirmen, die eine potenziell unendliche Multiplikation bildlicher Repräsentation innerhalb eines Bildrahmens ermöglicht, werde, so der Künstler, ein intervisueller Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Zeitgenossenschaft eröffnet. Der Double-Screen-Perzeptionsmodus verlange, dass der Blick der Betrachter/innen zwischen den verschiedenen Räumen und Ebenen der visuellen Repräsentation wandere – eine oszillierende Bewegung des Hin und Her, Vor und Zurück. Die Mobilität der visuellen Wahrnehmung in *Double Screens*, so der Künstler, erzeuge sogar eine Verschiebung der Perspektive als symbolische Form (Panofsky 1991) zwischen dem Raumrepräsentationskonzept des Fensterbildes, das sich mit den konstruktiven Prinzipien der Einheitsperspektive in der Renaissance-Kunst etabliert habe, und dem Bildschirmbild als visuellem Modell der chinesischen/ostasiatischen Kunst, das auf Multiperspektivität und wandernde Standpunkte gegründet sei. In seiner Kombination aus Bildschirm und Fensterbild biete der Computerdisplay eine neue Art der Synthese.

Aus Sicht der Bildmigrationsforschung ließe sich argumentieren, dass der Doppelbildschirm als metaphorischer Raum innerhalb eines metonymischen Raumes selbst zur Metapher für die doppelte Identität des diasporischen Imaginären wird: In seiner Bildmedialität drückt sich das Doppelbewusstsein der (post-)migratorischen Kunst aus.

3.5 Ästhetische Ambiguitäten diasporischer Chinesität in der chinesisch-australischen Kunst

Die Analyse der Arbeiten von Ah Xian und Fan Dongwang hat gezeigt, dass die beiden Künstler Aspekte der Chinesität aus der Kunst und visuellen Kultur ihres Herkunftslandes migrieren, übersetzen und transformieren, indem sie diese im neuen kulturellen Kontext und Lebensumfeld Australiens reimaginieren. Dieser Forschungsbefund stützt Maravillas These, dass »diasporic Chinese artists both haunt, and are haunted by, the ›Chineseness‹ of their originary culture«, und dass diese Form des »mutual haunting arises through a dynamic interaction between the culture of their ›homeland‹ and that of their adopted ›home« (Maravillas 2007: 255). Unzulänglichkeiten, Missverständnisse aber auch neue Wendungen bei der visuellen Übersetzung chinesischer Bildtraditionen und Darstellungskonzepte für

das australische und westlich-internationale Kunstpublikum sind Auswirkungen dieser gegenseitigen Heimsuchung.

Das von Maravillas konstatierte Spektrale als Zeichen von Heimatlosigkeit sowie kulturtransformierendes Element diasporischer Chinesität manifestiert sich in einem komplexen Netz visueller Ambiguitäten. Wie dargestellt durchdringt Ambiguität die Bereiche der visuellen Wahrnehmung und der Betrachter/innenperspektive, der Repräsentation und Medialisierung, der Verkörperung und Identifikation. Technische Materialität und Bildmedialität, künstlerische Genretraditionen und symbolische Formen wie Perspektivkonstruktionen erweisen sich als zentrale Orte der ästhetischen Diasporisierung und bildkulturellen Migration. Visuelle Ambiguitäten zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, Oberfläche und Tiefe, Vorder- und Hintergrund, Bildschirm- und Fensterbild, Malerei und Skulptur sind ein Hauptmerkmal der transkulturellen Migration bildlicher Darstellung in den analysierten Werken der beiden Künstler. Inter-Kunst als Ausdruck interkulturell vermittelter und transkulturell verhandelter Kunst ist von Zwischenmedialitäten geprägt, die durch kunsthandwerkliche bzw. kunstpraktische Techniktransfers erzeugt werden. In Ah Xians Arbeiten werden traditionelle chinesische Porzellanherstellungs- und Designtechniken in menschliche Büsten übersetzt, um individuelle Porzellanporträts mit diasporischen chinesischen Ornamenten zu schaffen. In Fan Dongwangs Gemälden werden klassische chinesische Schnitz- und Relieftchniken in Acrylmalerei übersetzt, um skulpturale Malerei als ein mehrdeutiges Interkunst-Genre zu kreieren. Die Anwendung einer doppelten Schattenperspektive spiegelt die Spektralität des diasporischen Imaginären wider. Der Körper in Menschen- und Objektform ist der zentrale Ort, an dem der Anschauungswechsel zwischen Kunstpraktiken, Bildkonzepten und Betrachtungsperspektiven vollzogen wird. Er wird als ein Körper in Migration dargestellt, der sich im Raum frei hin und her bewegen und sogar von innen nach außen stülpen kann. Die Ambiguisierung seiner ortsräumlichen Gebundenheit wird durch die oszillierende Wirkung der Bewegungswechsel hervorgerufen.

Im bildwissenschaftlichen Diskurs über Kunst und globale Migration lässt sich visuelle Ambiguität als ein Merkmal der diasporischen, migratorischen Ästhetik charakterisieren. Wenn es um Fragen von Identität und Zugehörigkeit in der diasporischen Kunst geht, dann sollten Aspekte visueller Ambiguität sorgfältig aus transkultureller Perspektive untersucht werden. Oft genug wird die ambige Doppelkodierung in der chinesisch-australischen Kunst (sowie generell in der auslandschinesischen Kunst) übersehen oder falsch interpretiert. Kunsthistoriker/innen, Kunstkritiker/innen und Kunstkurator/innen haben chinesische Künstlermigrant/innen, die in der westlichen Hemisphäre leben, gerne dafür kritisiert, dass sie Chinesität ganz bewusst als ein Identitätsmerkmal nutzen, um orientalische Stereotypen und nationale Klischees zu bedienen und so auf dem westlichen Kunstmarkt erfolgreich zu sein. Wang Nanming zum Beispiel wirft

chinesischen Künstler/innen, die im Ausland leben, vor, Kunstwerke zu produzieren, die angepasst seien an »Chinese characteristics mandated by the West thus contributing to what is classified as ›Chinatown culture« (Wang 2001: 265f.). Obwohl dies unbestreitbar für eine Reihe von Künstler/innen gelten mag, die darauf abzielen, gelabelte Ethnizität auf dem globalen Kunstmarkt zu verkaufen, so stellt diese Sichtweise eine zu kurz gegriffene Analyse des Chinesitätsphänomens dar.

Bedauerlicherweise wurde das Element der chinesischen Diasporizität als eine Kategorie der Migrationskultur weitgehend von der Forschung ignoriert. Wie gezeigt, kann chinesisch-australische Kunst Perspektiven zwischen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Kodierungen chinesischer und westlicher Kunst und Ästhetik, wie sie durch historische Traditionslinien definiert sind, verschieben. Ihre Transformationsleistung besteht darin, Traditionen und Identitäten der chinesischen Kunst und Kultur neu zu befragen, ebenso wie die nationale und kulturelle Identität der australischen Kunst und Kunstgeschichte, die traditionell in westlichen Kunsttraditionen wurzelt (Smith 2011; Lowish 2018), in ein neues Licht zu setzen.

Icons of Identity lautete der Titel von Fan Dongwangs Ausstellung im 541 Art Space in Sydney im Jahr 2017. Dabei handelte es sich um gemalte Darstellungen von doppelten bzw. Mehrfachidentitäten und -zugehörigkeiten. In seiner jüngsten Werkphase hat der Künstler damit begonnen, Identitätsmarker und Symbole der chinesischen und australischen Kultur wie Drachen und Gummibäume zeitparallel zu malen, so dass er innerhalb eines Werkzyklus von einer Kulturwelt und einem ästhetischen Raum in eine/n andere/n überwechselt. Langfristig betrachtet hat die diasporische Chinesität in der australischen Kunst das Potenzial, kulturelle Bildstereotypen zu durchbrechen und zu einer Dekolonisierung und einem De-Whitening der australischen Kunst beizutragen. Dieser Schritt ist vergleichbar mit der relativ jungen Anerkennung der zeitgenössischen Kunst der Aborigines als genuin australischer Kunst (vgl. McLean 2011; Smith 2009: 133-148); sie hat zu einem grundlegenden Einstellungswechsel geführt, was überhaupt als australische Kunst qualifiziert werden kann. Im Gegensatz zur hegemonialen Chinesisierung der australischen Kunst, wie sie von einigen Kritiker/innen beobachtet und befürchtet wird (Fisher 1995; Wang 2001), eröffnet das Konzept der diasporischen Chinesität eine neue Forschungsperspektive auf transkulturelle Umbildungsleistungen innerhalb der australischen Kunst.

