Ella Raidel

Subversive Realitäten

Tsai Ming-Liang und seine Filme

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort: Ella Raidel 6

1. Subversive Realitäten 7
2. Parallelwelt von Leben und Film 14
3. «*Der Film ist so wie ich*» – Interview mit Tsai Ming-Liang 30

4. Tsai Ming-Liangs Realkino 45
4.1 Fremdherrschaft des Körpers: Rebels of the Neongod (1992) 55
4.2 Existentialistisches Vakuum: Vive L'amour (1994) 61
4.3 Perverse Versöhnung: The River (1997) 68

5. Echo der Vergangenheit: Das Kino der Selbstreferenzen 78
5.1 Zeitverschiebungen innerhalb des Weltkinos: What Time Is It There? (2001) 81
5.2 Räumliche Desorientierung: The Skywalk is gone (2002) 87
5.3 Abschied von Gestern: Moonlight on the River (2003) 92
5.4 Spuk im Lichtspieltheater: Goodbye, Dragon Inn (2003) 93
5.5 Verlust in der Gegenwart: The Missing (2003) 103

6. Marginale Identitäten: Gefangen im Körper 105
6.1 I Don't Want To Sleep Alone (2006) 108

7. Porno/Filmmusicals: Eine Theatralisierung der Körper 112
7.1 Der Raum als heterosexuelle Matrix: The Hole (1998) 115
7.2 Die Nation inszeniert als *Queer* Performance: The Wayward Cloud (2004) 123

8. Filminstallationen 133
8.1 Whitering Flowers: Bunker Museum of Contemporary Art, Kinmen 2004 133
8.2 Der Kinosaal als Aufenthaltsort: It's a Dream (2007) 136
8.3 Erotic Space: Discovering the Other, National Palace Museum, Taipei 2007 139

9. Das Neue Taiwanesische Kino 141

Anhang 146
Bibliographie 146
Websites 149
DVD 150
Abbildungsverzeichnis 151

Vorwort: Ella Raidel

Tsai Ming-Liangs Filme wurden zahlreich auf internationalen Filmfestivals prämiert und als cineastische Erneuerung gefeiert. In seiner Heimat schockierte er mit seinen Filmen durch seine Brüche mit Familientradition und Moralvorstellungen. Mit schwarzem Humor lotet er das Konstrukt der Familie mit tabubrechenden Themen wie Inzest, Kastrationsmetaphern oder homophilen Praktiken aus. Tsai Ming-Liangs Figuren sind dabei auf der Identitätssuche an der Schnittstelle zu Staat, Familie und Sexualität. Er zeigt durch das Machtverhältnis in den Beziehungen zwischen Menschen die Befindlichkeit der Gesellschaft und provoziert die Zuschauer mit Bildern sadomasochistischer Zwänge und räumlicher Enge, während er gleichzeitig eine Burleske daraus macht.

Meine Recherche für die Dissertation wurde in Taipei/Taiwan durchgeführt, wo ich dem Regisseur mehrfach begegnete. Gemeinsam waren wir 2007 in der Ausstellung ‹Discovering the Other› – Internationale Filminstallationen, im National Palace Museum, Taipei, vertreten. Die Schauplätze in seinen Filmen wurden mir im Laufe meines langjährigen Aufenthalts in Taipei vertraut: die alten Kinos und Shopping Malls in Ximending, der Danshuei-Fluss, die Rolltreppe zum Mitsukoshi-Kaufhaus, die alte Kaffeerösterei seiner Schauspielerin Lu Yi-Ching in Ching Mei, das neue TsaiLeeLu-Café, wo mir Tsai die Techniken des malaysischen Kaffeezubereitens vorführte. So wurden Tsais filmische Orte des im Dauerregen gefangenen Taipei, der desolaten Wohnungen und grotesken Wasserschäden auch ein Teil meiner Erinnerung an diese Stadt. In seinem Produktionsbüro in Taipei führte ich 2008 ein umfangreiches Interview mit dem Regisseur durch, in dem er sich sehr offen äußerte und Einblick in den historischen, sozialen und biographischen Kontext seines Werks gab.

1. Subversive Realitäten

Ich finde das reale Leben interessant.
Ich will gar keine Flucht aus der Realität.
Ich möchte diese Vielfalt.
Mich interessieren die einfachen Menschen der Unterklasse.
Das sind lebendige Menschen für mich.
Das ist Realität.[1]
Tsai Ming-Liang

Der Realismus in der Kunst kann nur
über einen artifiziellen Weg erreicht werden.[2]
André Bazin

Tsai Ming-Liang bezeichnet sich als einen genauen Beobachter der Gesellschaft, der die Themen und Figuren für seine Arbeit aus dem realen Leben bezieht. Dabei interessiert er sich für die einfachen Menschen der Arbeiterklasse, diese repräsentieren für ihn die ‹realen› Menschen. Dennoch haben seine Filme kaum dokumentarische Qualität, sondern stilisieren die Realität zur ästhetischen Form. Seine Arbeiten schöpfen ihre Aktualität und ihren Bezug zur Realität aus seinen eigenen Beobachtungen, persönlichen Erfahrungen, aus selbst Erlebtem und auch aus dem Kino als einer anderen Form der Realität. So gibt es in Tsais Universum nicht nur eine Realität, sondern es formieren sich vielmehr multiple Realitäten, die einander gegenseitig bedingen. Seine Filme überzeichnet er mit morbider Nostalgie und schwarzem Humor. Mit dieser Methode der artifiziellen Übersteigerung erschafft er sich im Film seine eigene Wirklichkeit.

Tsai Ming-Liang wuchs in Malaysia als Sohn einer chinesischen Immigrantenfamilie auf. Seine Eltern waren einfache Bauern und betrieben nebenbei eine Garküche. Zum Studium zog Tsai 1977 nach Taipei, wo er seither lebt und wo er seine Filme produziert. Sein diasporischer Hintergrund und die starke Prägung seines Lebens durch die freiwillige Emigration nach Taiwan sind als biografische Fakten die Basis für die Themen seiner Filme. Immer wiederkehrende Motive sind in diesem Zusammenhang der Zerfall der Familie, das Fremdsein und die damit verbundene Einsamkeit, die Entfremdung in der Großstadt und die Auslotung der Grenzen zwischen Hetero- und Homosexualität. Seine filmischen Figuren agieren dabei überwiegend stumm. Nur durch ihre Körpersprache vermitteln sie ihren seelischen Zustand und verwickeln sich dabei oft in slapstickartige Handlungen.

1 Tsai Ming-Liang im Interview mit der Verfasserin, Taipei, 26.5.2008.
2 André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Ostfildern: DuMont 1975, S.142.

> «... aus diesem Grund verdichte ich immer meine Fragen in einen Körper. Natürlich bin ich an dem sozialen Problem interessiert, aber ich glaube, das liegt immer nur an der Oberfläche und gelangt nicht an den Kern. Was ich präsentieren möchte, ist der Begriff des Körpers, weil ein Körper eine Art von Unmittelbarkeit darstellt, und das reflektiert dein Bedürfnis, deine Sehnsucht.»[3]

Für Tsai Ming-Liang ist allein der Körper Vehikel der Interaktion mit der Umwelt. Die bedrückende Sprachlosigkeit und Entfremdung stehen als Symptome eines Verlusts von kultureller Identität und sozialer Integrität, der mit der politischen Vergangenheit Taiwans korreliert. Auf der Insel herrschte jahrzehntelang der Konflikt um die Zugehörigkeit zu China, ein Umstand, der sich bis tief in die Struktur der Gesellschaft und Familien auswirkt.

In der Figur des Vaters manifestiert sich das Schicksal einer ganzen Generation von Männern, die mit den Truppen des Chiang Kai-shek aus China nach Taiwan geflüchtet waren und nie mehr in ihre Heimat zurückkehren konnten. Der Verlust von Heimatland und die Suche nach Identität bleiben dabei ständige Konstanten, die sich bei Tsai auf Familie und Sexualität auswirken. Autorität vs. Impotenz, China vs. Taiwan, Dominanz vs. Demut sind dabei begriffliche Paare, in denen die Machtverhältnisse von Individuum und Staat ihre Polaritäten finden.

Als Reaktion auf den Verlust väterlicher/familiärer oder autoritärer/staatlicher Macht entwickelt Tsai im Film ein Spektrum an Ersatzmetaphern. Hier setzt er als subversive Methode den Humor ein, um den Verlust der Autorität und das existentielle Vakuum zu kompensieren. Beispiele dafür sind etwa die Stilisierung der Statue des Diktators Chiang Kai-shek als Fetisch (The Wayward Cloud), Pornografie anstatt von Liebesbeziehungen, Instant-Nudelgerichte an Stelle von nahrhaften Speisen, Wassermelonen als Vaginalersatz, sinnlose TV-Berichte anstatt Weltnachrichten. Er errichtet in seinen Filmen einen ganzen Kosmos von Ersatzhandlungen und -objekten, die das Original vertreten.

In der Zuschauerführung rückt Tsai Ming-Liang BetrachterInnen und ProtagonistInnen in die Position von Voyeuren, die nur einen Türspalt breit Einsicht nehmen dürfen, deren Imagination sich aber jenseits des Off-Screen Bereiches fortsetzt. Blicke enden in toten Winkeln. Bereiche der Imagination und Begierden zeigen ein Wechselspiel an, das typisch für Tsai Ming-Liangs Welt der dualen Wirklichkeit ist. Er zwängt den Blick des Betrachters entweder auf allzu Persönliches, wie zum Beispiel auf das Urinieren, oder geizt mit der Freigabe des Blicks auf Geschehnisse, die vielleicht hinter einer Tür oder außerhalb des Blickfeldes stattfinden – so fordert er die Fantasie heraus.

Tsai Ming-Liang erschafft, wie ich es nennen möchte, eine Welt der subversiven Realitäten. Seine Realitäten, die sich stets von gesellschaftlichen Normen abgrenzen, leitet er mit Methoden des Schocks ein. Er revoltiert gegen die Maskerade der konfuzianisch geprägten gesellschaftlichen Normen, indem er die Gesellschaft mit dem konfrontiert, wovor sie

3 Tsai Ming-Liang im Interview mit der Verfasserin, Taipei, 26.5.2008.

Angst hat: mit Homosexualität, Metaphern der Kastration und Nekrophilität. Durch den Einsatz von Slapstick, Rollenspielen und Travestie veranstaltet er ein Theater mit seinen Figuren, um der bürgerlichen Anpassung zu spotten. Der Humor wirkt dabei als Schutz vor allzu großer Ernsthaftigkeit und urbaner Tristesse.

Immer gibt es in Tsais Filmen eine gegenseitige Einwirkung zwischen dem, was an der Oberfläche sichtbar ist, und der Wirkung dahinter. Das Innen grenzt sich vom Außen ab wie das Gesicht vom Rest des Körpers. Seine Figuren sind stumme Gestalten, die unfähig zur Kommunikation sind, an ihren Körpern zeichnet sich dieses Unvermögen in Form von pathologischen Symptomen ab. Seine Figuren verhalten sich autistisch, ihr Gesichtsausdruck bleibt statisch. Selten zeigen sie Emotionen, lachen oder weinen – als ob sie einen Abwehrmechanismus gegen die Welt um sie herum entwickelt hätten. Insbesondere der Hauptdarsteller aller Filme, Lee Kang-sheng, Tsais Alter Ego, in den Filmen Xiao Kang genannt, zeigt sich unfähig zur sozialen Interaktion und Kommunikation. Es fehlt ihm die Fähigkeit zur Mimik und Körpersprache. Wenn er spricht, dann in einer monotonen Tonlage. Tsai zeigt Xiao Kang wiederholte Male unfähig, einen Telefonhörer abzuheben und zu antworten, und somit außerstande, den Anforderungen des modernen Arbeitslebens gerecht zu werden.

Tsais Figuren sind wie Fremde in ihrer Umwelt und fühlen sich von ihr bedroht, sie grenzen sich von der äußeren Welt ab und ziehen sich in sich selbst zurück. Auch dabei entsteht wieder die für Tsai typische Dualität von Außen und Innen, der Rückzug und der unvermeidliche Ausbruch der Symptome am Körper. Das Symptom der Entfremdung von Familie, Staat und Umwelt wirkt sich auf den Körper als Schmerz oder Krankheit aus. «The pain is a constant reminder of the actor's body, of its literalness».[4] Der körperliche Schmerz wird zum allumfassenden Ausdruck des Verlustes der Sprache und der sozialen Integrität. Deshalb ist der Körper für Tsai auch die Schnittstelle zur Realität. An ihm manifestieren sich autoritäre Unterdrückung und die Unfähigkeit der Kommunikation. Tsais Figuren zeigen und beweisen ihre Existenz allein mit ihren Körpern und durch ihre körperlichen Bedürfnisse.

Die Doppelbödigkeit der Realität stellt Tsai durch eine visuelle Bildstrategie her. Er kadriert seine Bilder streng in zwei Aufteilungen und lässt gleichsam in parallele Geschehnisse einblicken. Fenster und Türrahmen etwa trennen die Figuren von der Welt. Der abgeschlossene Raum suggeriert Beengtheit und Gefangensein. Wege, Unterführungen und Korridore, oftmals auch fensterlose Enklaven, weisen in zwei Richtungen und unterstreichen das Gefühl der Ziellosigkeit der Figuren, aber auch die Zufälligkeit der Begegnungen. Durch Badezimmerspiegel, Überwachungsspiegel oder Spiegelungen an Fassadenoberflächen blicken die ProtagonistInnen in ihr Selbstbild. Es ist weniger Narzissmus, der sich hier im Ebenbild entfaltet, sondern die Leere und Bedeutungslosigkeit des Seins, die an

4 Ivone Margulies: *Rites of Realism – Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press. 2003, S. 18.

der Oberfläche der Dinge reflektiert werden. Oftmals erscheinen Spiegelungen vor dem Hintergrund von Waren, Verkehr und Menschen und erzeugen ein Spiegelkabinett der medialen Wirklichkeit, ein Täuschungsmanöver, welches das Dasein der Figuren noch tiefer in ein existentialistisches Vakuum zieht.

Die Übersteigerungen seiner Darstellung von urbanen Räumen als Orte ohne Ausgang, die Überzeichnung seiner Charaktere als bisexuell sowie der Rollentausch der Geschlechter als performative Einlagen entwickeln eine Art von subversiven Konstanten. Dabei ist ein wesentliches Stilmerkmal seiner Filme der Einsatz von Humor oder Parodie, um die Wirkung der realen Welten zu brechen: Kritik manifestiert sich oft als Ironie oder Slapstick.

Tsai Ming-Liang bedient sich der Methodik von Filmgenres wie zum Beispiel der chinesischen TV-Melodramen und parodiert sie. In diesen Filmen werden die konfuzianischen Werte auf die Probe gestellt, aber sie enden meist mit einem Happy End, indem die Familie wieder zusammengeführt wird. Auch Tsais Familiendrama endet mit einer Form der Versöhnung und ‹Happy End›, einer eigenwilligen, subversiven Form der Versöhnung: dem Inzest. Ebenso wirken seine Filmmusicals mit ihren krassen Gegensätzen von urbaner Malaise und übertriebenen Musikeinlagen wie eine Parodie auf das Genre. Tsais Musicalversion von ‹Singing in the rain› etwa entfaltet sich in The Hole als morbides fin-de-siecle Spektakel, in dem Wasser ohne Unterlass Wohnungen überschwemmt und zerstört.

Tsai Ming-Liangs Sensibilität für gesellschaftliche Grenzbereiche entwickelt sich aus seinem kulturellen und biografischen Kontext. Seine Welt ist eine Welt der marginalisierten Identitäten, seine Figuren sind gesellschaftliche Außenseiter. Aspekte des Fremdseins, des Andersseins, der Erfahrung von Immigration und Diaspora sind ihm vertraut, und er interessiert sich vor allem für Menschen aus den unteren Gesellschaftsschichten. Die Figur des Außenseiters bewohnt seine Filme und erforscht seine sexuelle, politische und soziale Identität abseits gesellschaftlicher Normen. Auch unter seinen künstlerischen Vorbildern finden sich Filmemacher, die, ähnlich wie er selbst, aus ärmlichen Verhältnissen stammen und für die das Kino eine Ersatzrealität darstellt – das Filmemachen gleichsam als Weg der Selbst-Erforschung. François Truffaut und Charlie Chaplin gehören zu jenen Filmemachern, die mit dem Hintergrund einer schwierigen Kindheit mit ihren Kinoarbeiten berühmt wurden. Tsai erschafft Hommagen an François Truffaut und gleicht sich ihm immer mehr an.

Tsai Ming-Liang zählt zur zweiten Generation des Neuen Taiwanesischen Kinos, einer Kinowelle aus Taiwan, die immer wieder mit den europäischen Vorbildern in Beziehung gebracht wurde. Ihre Vertreter wie Hou Hsiao-Hsien und Edward Yang wurden als die ‹taiwanesischen Antonionis› gefeiert. Den Regisseuren des Neuen Taiwanesischen Kinos ist, wie auch Tsai Ming-Liang, der Einsatz bestimmter Stilmittel gemeinsam: lange Kameraeinstellungen, Aufnahmen von akustischen und visuellen Fragmenten aus Radio- und Fernsehsendungen und eine dialogarme, fragmentarische Erzählstruktur. Diese Stilmittel wurden zu ihrem Markenzeichen und legen Vergleiche mit Vertretern des italienischen

Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague nahe. Diese Art des Filmemachens beeinflusste tendenziell wiederum neue Wellen. Die fragmentierte Erzählweise sowie die ziellos wandernden ProtagonistInnen sind ein Teil dessen, was Deleuze als das «Zeit-Bild» deklariert, «das sich historisch erstmals in der tiefen Krise der europäischen Nachkriegszeit zeigte, als sich im italienischen Neorealismus die Verkettungen von Handlung und Wahrnehmung lösten und die Figuren von Handlungsträgern zu Beobachtern wurden».[5] Im Zeit-Bild verwandeln sich «die Aktionen ... in optische und akustische Beschreibungen, während sich die Erzählung selbst in Aktionen verwandelt, die in der Zeit verstreut sind».[6] Das Alltägliche wird als «tote Zeit des Alltags» beschrieben, in der «menschenleere Landschaften und entleerte Räume ... die Figuren und Handlung in sich absorbieren».[7] Auch bei Tsai Ming-Liang gibt es eine Art Stillstand der Zeit, der nicht nur durch die langen Einstellungen erzeugt wird, sondern auch durch die Ziellosigkeit der ProtagonistInnen, die sich durch befremdend wirkende urbane Landschaften bewegen und immer tiefer in ihr existentialistisches Vakuum driften.

Tsai ist sich seiner europäischen Vorbilder bewusst und wendet die Methode der Selbstreflexivität an. Mit dieser Arbeitsweise schließt er an die der französischen Nouvelle Vague an, für die das Kino immer schon eine eigene Wirklichkeit und Wahrheit darstellte. Das französische Kino der Nouvelle Vague erzählt nicht nur Geschichten, sondern immer auch von sich selbst. Als Selbstreferenz an das Kino zitieren sich die französischen Regisseure gegenseitig, treten selbst in ihren Filmen auf oder machen Filme über das Filmemachen – und gehen so zu sich selbst auf kritische Distanz. In Filmen wie Godards Le mépris (1963) oder Truffauts Die amerikanische Nacht (1973) vermischen die Regisseure Fiktion und Wirklichkeit, um zu zeigen, dass das Kino zwar eine Illusionsmaschine ist, sie jedoch bereits Teil der Realität und des Lebens wurde. Tsai Ming-Liang macht keinen Hehl daraus, von den Regisseuren der französischen Nouvelle Vague beeinflusst worden zu sein.

> «Ich glaube, europäische Filme sind mir näher, weil sie vom modernen Leben, dem normalen, modernen Menschen handeln ... Und ich habe diese Idee, dass das realistischer ist, real gegenüber dem Leben.»[8]

Was Tsai am meisten an jenen Filmen begeistert, ist das Verständnis von Film als Vehikel für persönlichen Ausdruck. Die Regisseure der europäischen Filme greifen nicht nur literarische Vorlagen für ihr Schaffen auf, sondern setzen sich mit den sozialen, politischen und persönlichen Aspekten ihrer Gegenwart auseinander. Tsai bedient sich der Methodik

5 Thomas Elsaesser/Malte Hagener (Hg.): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 200.
6 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt: Suhrkamp 1997, S. 16.
7 ebd.
8 Leopold Nanouk, Confined Space-Interview with Tsai Ming-Liang, Zitat übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin, (http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_interview.html, 26.10.2009).

seiner Vorbilder Truffaut, Fassbinder, Bresson oder Antonioni ganz bewusst. Der amerikanische Filmwissenschafter Darren Hughes ordnet die Einflüsse folgendermaßen ein:

> «... ist es klar, dass jeder Regisseur Einfluss auf Tsai hatte: Truffauts süßer Humanismus; Fassbinders loyale Truppe an Beteiligten, mit seinen geschlechtlichen und sexuellen Voreingenommenheiten; Bressons präzise Aufmerksamkeit auf Körper von Laiendarstellern; Antonionis entfremdende urbane Landschaften.»[9]

Tsai Ming-Liang übersteigert seine Affinität sogar noch, indem er sich auf Themenkomplexe und Bildstrategien bezieht und ganze Filmzitate in seine Filme einbaut und die bekannten französischen SchauspielerInnen darin auftreten lässt. Er stellt auf diese Weise eine Art Doppeluniversum zu seinem bevorzugten Regievorbild Truffaut her. Auch er flüchtete sich als von seinen Eltern missverstandener Jugendlicher aus der Realität ins Kino.

Für Fran Martin stellt die Übernahme der europäischen Filmmoderne in die Gegenwart des taiwanesischen Kinos ein Indiz für seine koloniale Vergangenheit dar. In ihrer These reiht sie sich ein in den Kanon der postkolonialen Theorien von Frantz Fanons oder Homi Bhabhas Theorie des ‹postcolonial time-lag›[10], wonach sich eine postkoloniale Zeitverschiebung durch die hierarchische Beziehung zwischen Kolonialherren und Kolonialisierten, dem Zentrum und der Peripherie, dem Eigenen in Relation zu dem Anderen ergibt. Im Hinblick auf diese postkolonialen Thesen bezeichnet sie Tsai Ming-Liangs Filme als eine ‹temporal dysphoria›[11], als eine ‹zeitliche Missstimmung›: Ihrer Meinung nach kommt es in Tsais Filmen zu einer zeitlichen Desorientierung innerhalb des Weltkinos.

> «Designating something analogous to motion-sickness that is a subjective effect of the regime of cultural time-lag as experienced by postcolonial subjects, this temporal dysphoria underlines the enduring effects of the former, strongly hierarchized relations between centre and periphery; west and non-west; and, arguably, between European film and its ‹others›.»[12]

Das postkoloniale Subjekt adaptiert die mit zeitlicher Verspätung einhergehende Moderne und entgegnet ihr mit der eigenen Kultur. Der Dialog zwischen taiwanesischer Gegenwart und europäischer Moderne markiert eine Kultur der Zeitverschiebung, eine neue Form des Kinos, das sich mit den Mitteln der eigenen Kultur gleichzeitig reflexiv mit dem Medium Film auseinandersetzt. Stets benutzt Tsai die Traditionen seiner eigenen Kultur als Vehikel, zum Beispiel Mythologien aus dem Buddhismus oder den Spuk geisterhafter

9 Darren Hughes: Tsai Ming-liang (http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_interview.html), Zitat übersetzt von der Verfasserin, 22.08.2008.

10 Fran Martin: The European Undead: Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria. (http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/27/tsai_european_undead.html, 03.03.2009).

11 ebd.

12 ebd.

Reinkarnationen, um die Filmgeschichte der europäischen Moderne, etwa in seinem Film What Time Is It There? (2001), wieder aufleben zu lassen.

Diese Bezugnahme zum europäischen Kino unter den Prämissen des eigenen kulturellen Kontextes finden wir überall in der Arbeit von Tsai Ming-Liang. Bei ihm bedeuten marginale Identitäten die Schnittstellen zu Gesellschaft, Sexualität und Staat, die er aus seinem autobiografischen Hintergrund bezieht. Beim Darstellen des Marginalen dekonstruiert er mit Hilfe des Schocks oder schwarzen Humors nicht nur die Mitte im Allgemeinen, also das, was gesellschaftlich als normal gilt, sondern auch den Bezug zur konkreten, europäischen Mitte. Denn Tsais Antwort auf die europäische Moderne entfaltet sich als eine Wirklichkeit in den Randzonen der Welt und in ihren Objekten und Räumen. Sowohl unter der Prämisse globaler Mechanismen als auch der eigenen Kultur wirkt Tsais Realität subversiv, und daher nicht nur weitaus radikaler, sondern auch wirklicher als ihr reales Pendant.