

Heike Gäßler
Zwischen Chance und Zerstörung
Zeitgenössische Kunst aus Südostasien

In seinem Werk *Trance-It* (Abb. 1) bezeichnet der philippinische Künstler Leonard Aguinaldo die Globalisierung als einen Trancezustand »tiefer geistiger Entrücktheit«. Menschen oder Nationen hätten ihr Bewusstsein für normale äußerliche Gegebenheiten verloren. Sie seien für die kommerziellen Bestrebungen und Manipulationen durch Medien und Öffentlichkeit stärker empfänglich als je zuvor. Die Heinrich Böll Stiftung stellt sich in einem umfassenden Projekt der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung mit Südostasien. »Identität versus Globalisierung?« lautet der Titel ihrer Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst aus zehn südostasiatischen Ländern.¹

Wie unterschiedlich die Entwicklungen in den verschiedenen südostasiatischen Gebieten sind, vom hochtechnisierten Singapur, dem reichen und zurückgezogenen Brunei bis zum touristisch vermarkteten Thailand, die gesamte Region unterliegt einem rasant fortschreitenden Wandel. Die gesellschaftspolitisch inspirierte Ausstellung setzt sich mit der Frage nach der Rolle und dem Erhalt von Kultur, nach der Zukunft von Demokratien und nach einer sozial gerechten und ökologischen Entwicklung weltweit auseinander. In ihren Werken thematisieren die Künstler Auswirkungen, Chancen und Risiken kultureller Globalisierung sowie die Suche nach einem eigenen Weg innerhalb dieser umfassenden Veränderung. Die nationale Debatte zur Globalisierung wird von den Künstlern aus Kambodscha, Malaysia, Thailand, Indonesien, Burma, Singapur, den Philippinen, Vietnam, Myanmar und Laos kraftvoll und zum Teil mit viel Humor artikuliert. Sie berichten von der gesell-



1 Leonard Aguinaldo, *Trance-It*, Installation 2003

schaftspolitischen Situation ihres Landes und davon, welchen persönlichen und kollektiven Prozessen und Problemen sie dabei gegenüberstehen. Hier geht es um Identitätsfragen und kulturelle Findungsprozesse. Die Künstler teilen uns ihre Besorgnis bezüglich einer zunehmenden Armutproblematik und der Zerstörung von kulturellen Werten mit. Sie erzählen von ihrer Hoffnung auf von anderen Ländern kommende Impulse und der Chance für eine neue interkulturelle Kommunikationsform.

Rot ist die Farbe von Glück und Leid, von Leben und Tod

Den Wunsch nach einer gesellschaftlichen Öffnung Kambodschas kann man in den Installationen von Marine Ky erkennen. In ihrer Raumkunst hinterfragt Marine Ky das Eingeschlossensein innerhalb der Grenzen der eigenen Nationalität. Nach Jahrzehnten von Terror und blutigen Kriegseignissen, in denen kambodschanische Künstler in Gefängnisse gewandert oder gestorben sind, gleicht das menschenarme Kambodscha einer kulturellen Wüste. Erst allmählich baut sich hier der Kunst- und Kulturbereich wieder auf. Künstler verschiedener Sparten sind mit viel Enthusiasmus dabei, alte Traditionen wieder auszugraben und den Kunstsektor neu entstehen zu lassen. Die Kambodschaner haben die vergangenen Jahre des Genozids noch nicht vergessen. Nur langsam findet eine Aufarbeitung statt. Globalisierung und ein Kontakt zur internationalen Welt spielt in der kambodschanischen Gesellschaft eine durchaus positive Rolle und kündigt eine Öffnung zu neuen Ideen und Werten an. Die Installation *Red Light & Mekong/Not Scarlet* (Abb. 2) zeigt einen scharlachroten Raum. Die tiefe Bedeutung der Farbe Rot in der traditionellen asiatischen Kultur



2 Marine Ky, *Red Light & Mekong/Not Scarlet*, Installation 2003

klings hier in Marine Kys Werk an. Rot gilt als Farbe von Leben und Glück, ebenso wie als Farbe des Todes. Marine Kys Werk trägt den Schimmer der Hoffnung und der Wiedergeburt zu einem neuen Leben. Traditionelle Khmermuster, welche die Wände pflastern, erinnern an vergangene Epochen. Fischernetze inmitten des Raumes sind Symbol der Lebens- und Nahrungsgrundlage der kambodschanischen Bevölkerung. Sie wurden mit Bändchen aus roter und rosafarbener Baumwolle von Kindern, den Vertretern einer neuen Generation, geknüpft.

Wie lange noch spricht Buddha zu uns?

Das vorwiegend buddhistisch geprägte Thailand verlor seine spirituelle Lebensweise längst an die Philosophie des Geldes. Die nicht kolonialisierte Region wurde durch von außen kommende Kommerzbestrebungen überrannt.

In Bangkok und Chiang Mai, den kulturellen Zentren Thailands, nehmen die visuellen Künste und die Performanceart im Rahmen der zeitgenössischen Kunst eine Vorreiterrolle ein. Zahlreiche Galerieprojekte, asiatische und internationale Festivals zeugen von der Lebendigkeit des zeitgenössischen Kunstmarktes. Kulturpolitisch sind Thailands Künstler darauf bedacht, asiatische Künstlernetzwerke aufzubauen. Ihr Ziel ist es, sich als asiatische Künstler verschiedener Länder gegenseitig zu stärken und zu einer gemeinsamen asiatischen Identität zu finden. Thailands Künstler verfolgen mit kritischem Blick die Entwicklungen ihres Landes.

Kamin Lertchaipraerts *Lord Buddha said, if you see Dhamma you see me* zeigt nur auf den ersten Blick eine Buddha Statue. Schnell wird man gewahr, dass Kopf, Körper und Füße voneinander getrennt sind. Kamin Lertchaipraert symbolisiert in seiner Skulptur den Verlust der Harmonie und des individuellen und gesellschaftlichen Friedens.

In Navin Rawanchaikuls *Voiceless Room* wird der quer durch die thailändische Bevölkerung laufende Konflikt zwischen Tradition und Moderne noch deutlicher thematisiert: Wer sich nicht für den Fortschritt und somit gegen die eigene Tradition entscheidet, der wird auf der Strecke bleiben. In kleine Medizinfläschchen gestopft, zeigt Navin Rawanchaikul Fotos von Menschen der älteren Thai-Generation, die ihre Tradition beibehalten wollen. Doch sie sind ihrer Stimme und ihres ursprünglichen Bewegungsraums beraubt.

Aye Ko aus Myanmar (Burma) stellt sein eigenes Leiden als Sinnbild für ein globales Leiden dar. *Self Portrait on the Way to Global Nothingness* (Abb. 3): Sein Körper ist mit Nadeln übersät. Dieses Leiden kann nur durch Loslassen und den Nirwana-Zustand eines globalen Nichts überwunden werden. Mit seinem Bezug zur Philosophie des Buddhismus stellt Aye Ko die Werte der globalisierten Gesellschaft in Frage. Nicht nur im eigenen Land kann Aye Ko erkennen, dass die Menschen Gier und Leidenschaften nicht überwunden haben, auch die moderne globalisierte Welt hält keine Lösung für die Grundprobleme des Lebens bereit. Das seit langem vom Militär regierte Myanmar wird heute nach thailändischem Modell aus seiner selbstgewählten Isolation gerissen. Spielkasinos, Karaoke, Bars, Diskotheken und Supermärkte waren die ersten Zeichen des Eindringens fremder Gedanken und Ideen in das Land.

In *White Rose* wirft Kongphat Luangrat die Frage nach höherer Weisheit und Authentizität auf. Seine buddhistisch inspirierte Aussage drückt er dabei mit einer



3 Aye Ko, *Self Portrait on the Way to Global Nothingness*, Installation 2002



4 Mella Jaarsma, *Refugee Only*, Installation 2003

Anleihe an westliche Symbolik und Bildsprache aus. Nicht dem Lotus, der spirituellen Blüte des Buddhismus, schreibt er die Reinheit einer weißen Blüte zu, sondern der Rose. Laos, umgeben von unpassierbaren Bergen hat trotz des Drucks seiner Nachbarn lange Zeit in Einklang mit Natur und Umwelt gelebt und seinen alten Lebensrhythmus beibehalten. Doch die Modernisierung der Nachbarländer klopft stetig an seine Tore. Durch eine Verbindungsbrücke zu seinen Nachbarn wurde Laos gezwungen, »modern« zu werden.

Der politische Handlungsraum der meisten südostasiatischen Länder schrumpfte in den letzten fünf bis zehn Jahren

Unterschiedliche Gründe und Prozesse in der südostasiatischen Region führten dazu, dass Demokratisierungsentwicklungen verzögert oder ausgesetzt wurden. Demokratisierungen, Prozesse der Konsolidierung oder auch das Scheitern dieser Entwicklungen hängen in hohem Maße von der Rolle des Staates, der Wirtschaft und gesellschaftlicher Akteure ab. Auch kulturelle, ethnische und religiöse Aspekte sind hierbei prägend. In Indonesien, Malaysia, Singapur und Südthailand beispielsweise sind viele Aktivitäten streng von islamischen Leitlinien geprägt. Auch die verschiedenen historischen Gegebenheiten wie Kolonialisierung, antikolonialer Widerstand und Befreiung, bzw. eine freie Staatsentwicklung führten in den Regionen zu unterschiedlichen Stufen der Integration in die weltweite Politik und Wirtschaft und zu verschiedenen Prägungen durch globale kulturelle Umbildungen. Wie unterschiedlich die Entwicklung in den verschiedenen südostasiatischen Ländern bisher verlaufen ist, wird anhand der Kunstwerke in beeindruckender Weise deutlich.

Im multiethnischen Malaysia, das vor allem von Malaien, Chinesen und Indern bewohnt wird, herrscht seit vielen Jahren eine unterschwellige Konfliktsituation. Um die Identität der Malaien, die die politische Macht im Land habe, zu stärken, wurde die Religion als Mittel eingesetzt und eine zunehmende orthodoxe Muslimisierung vorangetrieben. Als Bürger »zweiter Klasse« ist damit der Einflussbereich der Chinesen begrenzt. Dennoch liegen rund 70% der malaiischen Privatwirtschaft in den Händen von Chinesen. Aber auch die Konsumwirtschaft nach westlichem Stil hat in Malaysia ihre Spuren hinterlassen.

Visuelle Künstler kämpfen in Malaysia vielfach für den Erhalt ihrer traditionellen Kultur. In Crossart und multikulturellen Experimenten setzen sie sich mit den verschiedenen ethnischen Kultureinflüssen ihres Landes auseinander und versuchen so, die von Politik und Gesellschaft gesetzte ethnische Distanz zu überwinden.

In ihrem Video *Se(Ranga)ga* beschreibt Nur Hanim Mohamed Khairuddin das Dilemma zugleich in einer muslimischen und westmodern orientierten Welt zu leben. Seit den Ereignissen vom 11. September und durch die von westlichen Medien geprägte antimuslimische Haltung führt dies in eine zunehmende Identitätskrise und Isolation.

Einheit in der Vielfalt »Bhinneka Tunggal Ika«, so wird das umfassende pluralistische Prinzip Indonesiens benannt. Es existieren viele Sprachen, Stämme, Kulturen, Philosophien, künstlerische Ausdrucksformen. Sindudarsono Sudjojono, ein wichtiger Vertreter der modernen javanischen Kunstentwicklung, übte in den 1940er Jahren Kritik gegen die kolonialisierte Kunst in Indonesien und schrieb: «Wir müssen uns darauf einlassen, dass Kunst international ist, was bedeutet, dass die Essenz der Kunst international sein muss, wenngleich sie auch eine nationale Identität haben muss [...] und der Künstler Nationalist sein sollte.»²

In der Folge wurde die zeitgenössische Kunst auf Java durch zwei verschiedene Schulen geprägt: Die der westlichen Malerei zugeneigte Akademie in Bandung konzentrierte sich auf kubistische und abstrakte Malerei. Die Akademie in Yogyakarta wandte sich dem Realismus und Expressionismus zu, mit Fokus auf Themen des Nationalismus und der Darstellung des indonesischen Alltags. In den siebziger Jahren schockierten Künstler die Gesellschaft mit neuen Kunstkonzepten und der Suche nach einer indonesischen Identität. Diese Frage, mit ihren Hauptelementen des Modernismus, Traditionalismus und Nationalismus ist bis heute die zentrale Debatte unter den indonesischen Künstlern. In den 1990er Jahren wurde die Installation als Ausdrucksform populär. Sie transportiert soziale Aussagen, mit Themen, die von Geschlechterverhältnissen bis hin zu Klassenunterschieden reichen. Seit der politischen und wirtschaftlichen Krise von 1998 wenden sich die jungen Künstlergenerationen verstärkt expressiven und explosiven Ausdrucksformen zu und richten ihren Blick auf die sich schnell wandelnden politischen und wirtschaftlichen Ereignisse und die zunehmende Globalisierung ihres Landes. Die jüngste Radikalisierung der Kunst ist Spiegel des in Indonesien stattfindenden gesellschaftlichen und politischen Umbruchs. Die Künstler setzen ihren privaten Raum und eigenen Körper gegen einengende politische und gesellschaftliche Tendenzen ein.

Ade Darmawan aus Jakarta spricht in seiner Installation *Self Portrait with Vitamin C-Bombs* von einer den Lebensalltag begleitenden Unsicherheit. Seine Kritik und Selbstkritik richtet sich gegen den global geschürten Konsumrausch, der das Potential zur Explosion und Gewalt schon in sich trägt.

Die in Indonesien lebende Holländerin Mella Jaarsma spürt seit 1998, also seit dem Niedergang des Suharto Regimes, den neuen Entwicklungen des Landes und seinen Schwierigkeiten im Demokratisierungsprozess nach. Mit ihrer Installation *Refugee Only* (Abb. 4) beschreibt Mella Jaarsma eine Situation der Unsicherheit, die in diesem Land bis heute vorherrscht. Inspiriert von der Kleidung afghanischer Frauen, bei denen Kopf und Körper bedeckt und nur die Augenpartie frei ist, spricht die Künstlerin in ihrem Werk von einer Distanz, die auf der Basis ihrer religiösen und ethnischen Herkunft oder ihrer Gruppenzugehörigkeit geschaffen wurde. Die drei ausgestellten Kunstbekleidungen sind Teil einer umfassenden Burkha Serie. Ih-

re aus vielen Emblemen und Abzeichen zusammengesetzte Verhüllung *The Follower* spielt auf die in Indonesien so zahlreich existenten Organisationen und politischen Vereinigungen an, deren gemeinsames Potential in Richtung einer größeren Demokratisierung des Landes weist. Die zwei als Bekleidung zu tragenden Ein-Person-Flüchtlingszelte aus ihrer Serie *Refugee Only* geben dem Träger Schutz vor seiner Umwelt. Bei der Irak-Invasion ebenso wie den indonesischen Militäreinsätzen auf den Molukken und in Aceh wurden viele Menschen gezwungen, ihre Heimat zu verlassen. Meela Jaarsma nahm diese Ereignisse zum Anlass, um auf die Situation der Flüchtlinge aufmerksam zu machen. Die Ein-Person-Flüchtlingszelte sind in einer einfachen und in einer teuren Ausführung gefertigt, je nach Status des Trägers.

Effizienz, Ordnung, Sauberkeit

heißt die drei Formeln, mit denen man das Leben in Singapur beschreiben kann. *There Can Only Be One* benennt Benny Soo Tho seine Pokal-Installation und macht sich damit in amüsanter Weise eine in Singapur vorherrschende Denkweise zu eigen. Die Zielsetzung »We want to be the Number One in the World« bekommt man in Singapur gerne zu hören, wenn man die Menschen nach den Arbeitskonzepten und Ansätzen fragt. Singapur, das zu den vier Tigerstaaten Asiens zählt, erlangte seinen Reichtum durch eine rasante wirtschaftliche Entwicklung. Das ursprünglich multiethnische Singapur ist heute chinesisch dominiert. Shopping Malls und Einkaufsarkaden prägen ebenso das Stadtbild wie Hotels für den Massentourismus. Lange Zeit führten Kunst und Kultur zugunsten wirtschaftlicher Bestrebungen ein Schattendasein in Singapur. Erst Ende der 1990er Jahre änderte die Regierung ihren kulturpolitischen Kurs. Bald fehlte es in Singapur weder an einer teuren Infrastruktur noch an Subventionen für Kunst. Allerdings mangelte es an Künstlern und ebenso an notwendigen künstlerischen Freiheiten innerhalb des gut kontrollierten Polizeistaates. In seiner neuen Zielsetzung soll Singapur dennoch zur Kunst- und Kulturstadt Nummer 1 in Asien werden. Benny Soo Tho erklärt sich auf einem Pokal von 2003 nicht nur als »Champion Artist« des Jahres, sondern hat bereits vorgesorgt und einen weiteren Pokal für das Jahr 2008 ausgestellt.

Francis Ng richtet seinen Blick auf den rasanten Veränderungsprozess Singapurs. *Flats, Lanterns, Sand Hill and Concrete Bocks* bezeichnet die unaufhaltbare Geschichte eines Wandels. Er beschreibt die Fortentwicklungen vergangener Landschaften und traditioneller Architektur, die längst Singapurs vollklimatisiertem Wolkenkratzerambiente gewichen sind. Er macht deutlich, wie wichtig es ist, die »kleinen Dinge des Lebens« wahrzunehmen, in einer Welt, in der die Natur zuerst wegrationalisiert und nun als indonesische Importware neu ausgelegt wird.

Anmerkungen

1 Die von der Heinrich-Böll-Stiftung organisierte Ausstellung »Identität versus Globalisierung?« wurde vom 22. Oktober 2004 bis 30. Januar 2005 im Ethnologischen Museum Berlin-Dahlem gezeigt.

2 Sindudarsono Sudjojono: *Seni lukis, kesenian, dan seniman*. Yogyakarta 2000 (Erstausgabe 1946), S. 26.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–4: Heinrich-Böll-Stiftung, Bonn