

Anna Bremm

Jenseits von Shangri-la – Gegenwartskunst aus Lhasa

Zeitgenössische Kunst aus China boomt. International erobern sich Peking und Shanghai klangvolle Namen unter den Hauptstädten und -entstehungsorten von Gegenwartskunst. In der Volksrepublik werden derzeit gigantomanische Museen aus dem Boden gestampft, um den ansteigenden Bedarf an Ausstellungsfläche zu decken. Spektakuläre Biennalen, Triennalen und andere Großausstellungen übertrumpfen sich. Fern ab von den Zentren der Aufmerksamkeit leben und arbeiten auch in Lhasa zeitgenössische Künstler.

Denkt man an Gegenwartskunst aus der Volksrepublik China (VRC), so kommt den Wenigsten Kunst aus Tibet in den Sinn – offiziell gehören die Werke eindeutig dazu.¹ Flächenmäßig machen die Gebiete des historischen Tibet sogar ein Drittel der Gesamtfläche der VRC aus.² Im Nordwesten des Landes gelegen, ist Tibet durch seine exaltierte Lage auf durchschnittlich 4500 Meter Höhe weit „ab vom Schuss“. Durch die gewaltigen Bergmassive des Himalaja-Gebirges und der Gandise-Kette liegt es relativ isoliert. Aufgrund dieses natürlichen Schutzwalls gelang es keiner europäischen Nation, Tibet zu kolonialisieren. Die geographisch bedingte Abgeschlossenheit des Landes gehört heute der Vergangenheit an. Flugzeuge und seit 2006 auch ein Hochgeschwindigkeitszug machen das sogenannte „Dach der Welt“ bequem erreichbar. Der Tourismus ist zur Haupteinnahmequelle geworden.³ Reiseveranstalter locken vor allem inländische Touristen mit Beschreibungen Tibets als letztes Naturparadies.⁴ In romantisierenden Umschreibungen wird ein unangetastetes, weltabgeschiedenes und spirituelles Land beschrieben, dass als Shangri-la bezeichnet wird. Der Mythos von Shangri-la als sagenumwobener Ort im Himalaja, wurde durch den Roman *Lost Horizon* von James Hilton (1933) eingeführt. Die Geschichte schildert ein verborgenes Klosterreich im Himalaja, wo die Menschen glücklich und zufrieden, ohne Hass und Gier ein biblisches Alter von 250 Jahren erreichen. Von Tibetologen wird der Terminus Shangri-la synonym mit jeglichen Romantizismen in Bezug auf Tibet verwendet.⁵ Die chinesische

Regierung wirbt derzeit offiziell mit dem Mythos, um Tibet als Reiseziel zu vermarkten.⁶ Für seine Peripherie ist Tibet in der Tat berühmt – hohe, schneebedeckte Pässe, weite und ebenso karge Ebenen, atemberaubende Landschaft. Wer denkt bei soviel Natur an Kunst und Kultur?

Mit Kunst aus Tibet assoziiert man allenfalls buddhistische Werke oder Touristenkitsch. Bis zur Angliederung an China entstand in Tibet tatsächlich fast ausschließlich buddhistische Kunst. Seit den 1950er Jahren teilen sich chinesische und tibetische Kunst jedoch eine Geschichte. Bis zum Ende der Kulturrevolution⁷ dominierte in allen Teilen des Landes die Propagandakunst. Seit Beginn der Reformpolitik 1979 und der zunehmenden Öffnung zum Westen entwickelte sich in rasantem Tempo eine zeitgenössische Kunstszene – in Peking oder Shanghai wie in Lhasa.

Für chinesische Verhältnisse ist Lhasa mit seinen derzeit rund 500.000 Einwohnern eine Provinz-Stadt.⁸ In den nächsten Jahren plant die Regierung, der Stadt einen „modernen Anstrich“ zu verleihen. „Lhasa solle sich bis 2020 zu einer ‚wirtschaftlich prosperierenden, sozial harmonischen und ökologischen modernen Stadt mit einem lebhaften kulturellen Charakter und tiefgreifenden ethnischen Traditionen‘ entwickeln“⁹, heißt es auf der Internetseite der chinesischen Regierung. Ein Großteil der historischen Baussubstanz Lhasas wurde bis auf ein paar touristische Attraktionen abgerissen und durch neue Betonbauten ersetzt. Zu der baulichen Umgestaltung kommt die hohe Militärpräsenz und die gezielte Ansiedlung chinesischer Migranten. Im Bezug auf die Künstler heißt das, dass in Lhasa sowohl Künstler chinesischer als auch tibetischer Abstammung leben und arbeiten.

Zentraler Treffpunkt für die Künstler in Lhasa ist die Gendun Choephel Galerie. Die Galerie für Gegenwartskunst befindet sich erstaunlicherweise nicht in den Neubauvierteln mit Shopping Malls und Discotheken, sondern im Herzen der Altstadt. (Abb. 1) Rund um Ti-

bets wichtigsten Tempel, den Jo-khang, zieht sich der Barkhor, eine Mischung aus Pilgerweg und Einkaufsstraße. Einheimische, Touristen, Pilger und Polizisten drängen sich im Uhrzeigersinn um das Heiligtum, vorbei an kleinen Verkaufsständen und Läden. Neben Batterien, Butter, Plastikschüsseln und Yak-Wolle werden buddhistisches Kunsthandwerk und Ölgemälde in „Kofferformatsgröße“ angepriesen. Die Luft ist durchtränkt von Wacholder, der von den Gläubigen als Duftopfer in den umliegenden Räucheröfen verbrannt wird. Die Atmosphäre wird bestimmt durch eine skurrile Mischung aus alltäglichem Leben, gelebter buddhistischer Tradition und deren touristischer Vermarktung. Am nord-östlichen Ende des Tempelareals, an dem der Barkhor eine enge Biegung macht, fällt der Blick auf ein Gebäude im klassisch-tibetischen Stil. Es ist nicht die traditionelle Bauweise, sondern ein großes, durch die offene Eingangstür sichtbares Ölgemälde, was den Blick einfängt (Abb. 2). Es ist das überlebensgroße Porträt eines jungen Mannes in grellen Neonfarben. Seine Haut hat eine bläulich-violette Färbung und ist von Lichtreflexionen gemasert. Der Kontrast zwischen dem Gemälde und dem traditionell-ornamentierten, bunt-bemalten Türrahmen könnte nicht krasser sein. Tradition und Moderne treffen unmittelbar aufeinander.

Es handelt sich um den Eingang zur nicht-staatlichen *Gendun Choephel Galerie*. Auf drei Stockwerken hat hier die gleichnamige Künstlergilde Tibets erste Produzentengalerie eröffnet.¹⁰ Mit dem Ziel, die tibetische Kunst neu zu definieren und zeitgenössische Positionen zu diskutieren, gründete sich die *Gilde 2003* in Lhasa und bemüht sich seit dem um den Aufbau eines Kunstmarktes, die Beschaffung von Atelierräumen und den Austausch mit westlichen Künstlern. In den Räumen der Galerie finden immer wieder Vorträge und Diskussionsrunden statt. Zu den Gründungsmitgliedern zählen auch drei chinesische Maler. Das Credo der *Gilde*, eine zeitgenössische tibetische Kunst zu schaffen, bezieht sich auf die Entwicklung einer nicht-buddhistischen Kunst.

Das großformatige Porträt im Eingangsbereich der Galerie stammt von dem Maler und Kunsthistoriker **Tsewang Tashi**¹¹. Es ist Teil einer Porträtserie, für die seit 2003 jedes Jahr etwa fünf neue Gemälde entstehen (Abb. 3). In seinen überdimensionalen Porträts zeigt Tashi junge Lhasa-Tibeter in Kapuzen- oder Jeansja-



(Abb. 1) *Gendun Choephel Galerie*, Barkhor in Lhasa, Mai 2007. Foto: A. Bremm.



(Abb. 2) *Eingang zur Gendun Choephel Galerie mit Porträt von T. Tashi*, Lhasa 2006, Foto: E. Hessel.

cken, die in krassem Gegensatz zu den bei Touristen beliebten romantisierenden Nomadendarstellungen stehen. Tashi verzichtet vollständig auf kulturelle Zeichen, wie traditionelle *Chuba*/Tracht, folkloristische Frisur, religiöses Beiwerk wie Gebetszylinder oder *Mala*/Rosenkranz, etc., welche die Dargestellten als Tibeter

kennzeichnen könnten. Laut Tsewang Tashi handelt es sich dennoch bei allen um junge Tibeter – Nachbarn, Mitschüler seiner Tochter oder Studenten der Tibet-Universität in Lhasa, an der er eine Professur für Malerei innehat. Mit grellen Neonfarben taucht Tashi die Porträtierten ins Licht des 21. Jahrhunderts und macht darauf aufmerksam, dass es eine neue Generation von Tibetern gibt. Ihre „Gesichter“ tragen Spuren der Computergrafik. Die Farben und Reflexe der Gemälde sind vorprogrammierte Effekte des Bildbearbeitungsprogramms Photoshop. Der neutrale, weiße Hintergrund erschwert eine narrative Positionierung. Der gewählte Ausschnitt von Kopfstück und Schulteransatz erinnert vielmehr an ein Passbild; der Ort wird unwichtig, die Identität rückt in den Vordergrund. Aber die Porträtierten werden nicht beim Namen genannt, ihre Titel sind immer „Untitled“. Selbstbewusst und durchdringend blicken sie von den Leinwänden. Ihrem intensiven Blick steht die Sprachlosigkeit ihres Mundes gegenüber. Tsewang Tashi gibt den anonymen Gesichtern aus der Masse eine vergleichbar großflächige Beachtung, wie sie bis zum Ende der Kulturrevolution nur Mao Zedong zuteil wurde, und entbindet sie aus der Pflicht, mit ihrer Mimik Partei zu ergreifen. Im sozialistischen Realismus wurden Porträts häufig mittels mimischen Ausdrucks politisiert.¹² Z. B. wurde der skeptische, gesenkte Blick und ein erleichtertes Lächeln bei Darstellungen von Tibetern eingesetzt, um Verbesserungen der Lebensumstände der armen Bevölkerungsschichten durch die „friedliche Befreiung und Rückführung zum Mutterland“ zu demonstrieren.¹³ Tashi möchte bewusst keine Emotionen wie Lachen oder Weinen, Ärger und Wut zeigen.¹⁴ Ihr direkter und kommunikationsbereiter Blick lässt die Porträtierten sehr präsent wirken, an ihren Minen lässt sich jedoch keine Stimmung oder innere Haltung ablesen. Die farbig-bewegte Oberfläche lässt vermuten, dass nur die Gesichtszüge ruhig bleiben, sich dahinter aber die Gemüter regen.

In seiner aktuellen Fotoserie *Shangri-La* von 2008 inszeniert Tsewang Tashi Straßenszenen in Lhasa. Zwischen den Gläubigen, die vor einem buddhistischen Heiligtum rituelle Niederwerfungen praktizieren, tummeln sich Touristen mit großen Fotokameras auf der Suche nach „authentischen“ Fotomotiven spiritueller Idylle (Abb. 4). Auf einem anderen Foto flirtet eine junge Chinesin in der silbergrauen Arbeitsuniform des angesagtesten Nachtclubs der Stadt mit einem traditionell



(Abb. 3) Tsewang Tashi, *Untitled No.5*, 2003, Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm. Quelle: T. Tashi.



(Abb. 4) Tsewang Tashi, *Shangri-La No.2*, 2008, Fotografie, 72x48cm. Quelle: T. Tashi.

gekleideten, tibetischen Mann. Der krasse Kontrast zwischen Tradition und Moderne sowie tibetischer und chinesischer Kultur ist keine Erfindung von Tsewang Tashis Kunst, sondern Alltag in Lhasa. Für den formellen Aufbau der Fotos orientiert sich Tashi an den Ölgemälden des chinesischen Malers *Chen Danquing*. *Chen* kam in den 1980ern nach Tibet und suchte wie viele chinesische Künstler zu jener Zeit Inspiration in der tibetischen Kultur. Gepaart mit der Betonung von Rückständigkeit tritt meist eine Darstellungsform auf, welche die indige-



(Abb. 5) Gade, *New Scripture*, Acryl und Pigmente auf Papier. ca. 40 x 12 cm. Quelle: Gade.

ne Kultur romantisiert.¹⁵ Jene Stereotypen werden vor allem in den Tibet-Darstellungen der VRC verwendet. „Die Tibeter“ sind in China eine von 56 Minoritäten-Kulturen. Mit der Betonung einer unzivilisierten Kultur im Bild wird u. a. die Autorität der Kultur der Han-Chinesen betont und die „Zivilisierung“ durch China legitimiert.¹⁶ Die Minoritäten werden zur Projektionsfläche für Wünsche nach Exotik und Abenteuer.¹⁷ In der TAR werden Tibeter z. B. in Form von Werbepostern immer wieder mit dem chinesisch geprägten Bild von „den Tibetern“ konfrontiert. Auf dem Barkhor in Lhasa können sogar Barbiepuppen in den Trachten der ethisch-tibetischen Regionen erworben werden.¹⁸ Die Betonung der Differenz durch das Modell der Minoritäten-Kulturen unterstützt ein Bewusstsein von Ethnizität unter den Nationalitäten. Die Exotifizierung der Minoritäten und die betonte Differenz zu den Han-Chinesen werden zu einem Schwert mit zwei Klingen. Sie provoziert eine Reflexion der Minorität über ihre eigene kulturelle Identität und liefert ihnen Argumente für Unabhängigkeit und Eigenständigkeit. Durch die Marginalisierung als Minoritäten-Kultur tritt eine vergleichbare Situation ein, wie sie bei den diasporischen Identitäten im Exil zu beobachten ist. Mit der Konfrontation einer anderen als autoritär bezeichneten Kultur wird das Bewusstsein für die Differenz der eigenen ethnischen und kulturellen Identität hervorgerufen. Daraus ergibt sich entweder die Notwendigkeit sich zu verändern und anzupassen, um das präsentierte Bild von der eigenen Kultur als eine rückständige zu überwinden, oder aber der Wunsch an der eigenen Kultur – begründet durch deren Differenz – festzuhalten, mit der Gefahr stereotype Darstellungen zu bestätigen. Tsewang Tashi zeigt in seiner Fotoserie, dass jegliche Mystifizierungen längst überholt sind. Für ihn bedeutet Kunst eine Auseinandersetzung mit der Alltagskultur und somit ist zeitgenössische Kunst für ihn

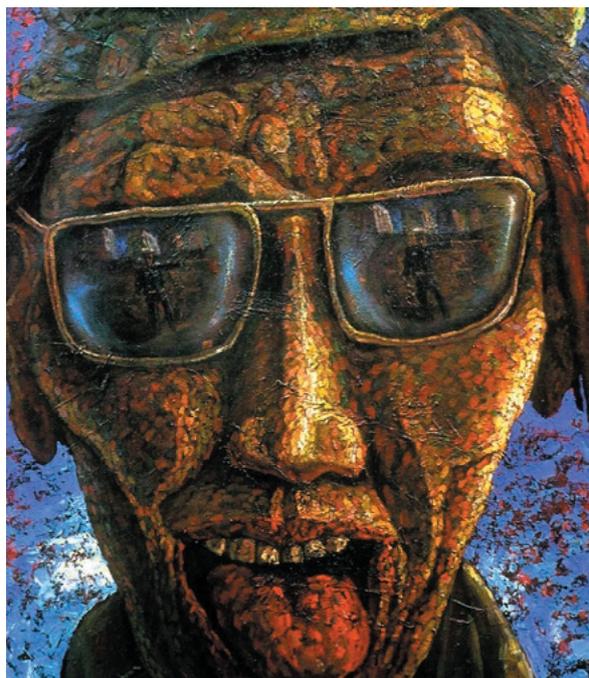
nur dann zu schaffen, wenn zeitgenössisches Leben ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Auch der Künstler **Gade**¹⁹ widmet sich dem pulierenden Nebeneinander von Tradition und Moderne im gegenwärtigen Lhasa. Sein Pinsel, so Gade, sei der Faden, der diese Gegensätze zu verbinden versucht.²⁰ Gade hat eine traditionelle Ausbildung in chinesischer Tusch-Malerei in Peking erhalten und ist ein exzellenter Graphiker, was ihm viele Preise der VRC einbrachte. Unter dem Titel *New Scripture* hat Gade eine Reihe von Arbeiten auf handgeschöpftem Papier geschaffen. Gade orientiert sich hier an den *pecha*, dem extremen Querformat der tibetisch-buddhistischen Schriften, welches als lose Blattsammlung zwischen zwei Holzdeckeln aufbewahrt wird. Doch auf Gades Blättern ist keine buddhistische Philosophie mehr zu finden. In einer Arbeit aus dem Jahr 2005 sieht man z. B. den Buddha in einer grauen Uniformjacke, wie sie Mao getragen hat (Abb. 5). Die verwendeten Schriftzeichen sind eine Mischung aus tibetischer und chinesischer Schrift, die nicht mehr trennbar – aber in ihrer Fusion auch nicht lesbar ist. Auf einem anderen Blatt kodiert er einen tibetischen Wortlaut in chinesischen Schriftzeichen, denn die neuen Kommunikationsmedien wie Mobiltelefon und Computer sind nicht mit tibetischem Alphabet erhältlich. In seiner Serie *New Scripture* macht Gade humorvoll auf die Veränderung der tibetischen Kultur aufmerksam, in der Sprach- und Kulturverlust ein wichtiges Thema sind. Gleichzeitig setzt sich Gade gegen eine spirituelle Idealisierung Tibets ein, so befürwortete er beispielsweise die Eröffnung einer Kentucky Fried Chicken-Kette in Lhasa, während vor allem Stimmen aus dem Exil sich dagegen aussprachen und darin einen Werteverlust sahen. Die Technik, die Gade für seine kritischen Arbeiten benutzt ähnelt der lavierten Zeich-

nung der klassischen tibetisch-buddhistischen Malerei. Visuell schafft Gade so eine Verbindung zur Tradition. Einer Kunst, die keine Verweise auf tibetische Kultur herstellt, steht Gade – wie viele andere Künstler aus der TAR – skeptisch gegenüber. Der Hintergrund, vor dem tibetische Kunst entstehe, sei zu komplex, um ihn zu ignorieren und nur „beautiful objects“ zu schaffen, wie es im Westen häufig der Fall sei, so meint Gade. Die Künstler hätten eine soziale Verantwortung auf gesellschaftliche Themen einzugehen.²¹ In der Tat ist auffällig, dass sowohl Künstler in der TAR, als auch im Exil fast nicht abstrakt arbeiten, sondern vielfältige Bezüge zur sich rapide wandelnden zeitgenössischen tibetischen Gesellschaft herstellen.

Das Veränderung auch nicht vor dem Buddhismus halt macht, thematisiert Gade in seiner Arbeit *Ice-Buddha No.1* von 2007. Gade überträgt das Thema der Unbeständigkeit von Materie, welche im Buddhismus eine zentrale Rolle spielt, hier in die Vergänglichkeit des künstlerischen Materials. Aus dem Wasser des Kyi Chu Flusses, dem Stadtfluss Lhasas, formte er eine Eisskulptur des Buddha, transportierte sie zurück zum Fluss und ließ sie dort unter dem Einwirken der Sonnenstrahlen schmelzen. Der Zyklus von Tod und Wiedergeburt ist beschlossen. Die achteilige, dokumentierende Fotoserie des amerikanischen Fotografen Jason Sangster hält nicht nur den Prozess der Transformation fest, sondern auch den Schauplatz der Reinkarnation – den Potala Palasts, die Winterresidenz der Dalai Lamas in Lhasa.

Der im indischen Exil aufgewachsene **Tsering Nyandak**²² integriert kulturelle Zitate in sein Werk und ironisiert sie. Seine Gemälde wirken sozialkritisch, lassen sich jedoch auf keine Aussage festlegen. In seinem Porträt *Police Phobia* (Abb. 6) zeigt er einen Tibeter mit herausgestreckter Zunge. Der Gestus zitiert eine respektvolle Form der Begrüßung aus dem historischen Tibet. Im zeitgenössischen Kontext wird er zur frechen Geste. Der Dargestellte trägt eine Schirmmütze. Unter der Mütze schaut ein rotes Tuch hervor, wie es von Tibetern der östlichen Region Kham traditionell getragen wird. Der Porträtierte trägt zwei „Identitäten“ – ein signifikantes Attribut des kommunistischen Proletariats und darunter seine tibetische Identität. Außerdem trägt er eine verspiegelte Sonnenbrille, die als Zeichen für globale Pop-Kultur und einer kosmopolitische Identität



(Abb. 6) Tsering Nyandak, *Police Phobia*, 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 80 cm. In: Rossi & Rossi: *Visions from Tibet* (Kat.) London 2005.

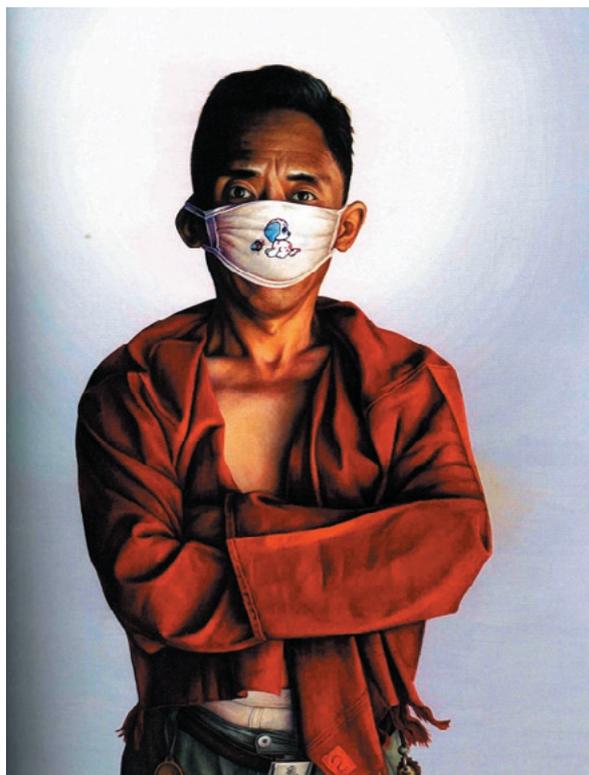
verstanden werden kann. Über die Spiegelung in den Gläsern der Sonnenbrille wird deutlich, wem der Gruß der Zunge gilt: einem Polizisten in chinesischer Uniform. Er weist den Weg mit einer kleinen Fahne. Die geschwenkte Fahne ist rot, was im Straßenverkehr „Stop“ signalisiert, im Kontext aber an die Flagge der Volksrepublik China erinnert. Doch was für den Polizisten links ist, ist für den Angesprochenen rechts. Eine Irreführung aufgrund der Spiegelung, die amüsiert, weiß man um die wichtige Bedeutung von Richtung innerhalb des kommunistischen Bilderkanons.

Tsering Nyandaks Figuren wirken oft eckig und unproportional. Nyandak malt weder nach Photovorlage noch nach Modell, sondern entwirft aus dem Gedächtnis bzw. seiner Vorstellungskraft, was die mitunter komplizierten Perspektiven auf menschliche Körper perspektivisch nicht korrekt werden lässt. Durch den Verzicht auf ein Modell verzichtet er auch darauf, eine personale Identität zu porträtieren. Gepaart mit der als „tibetischen“ konnotierten Geste des Zungengrußes werden seine Figuren zu „Tibetern.“

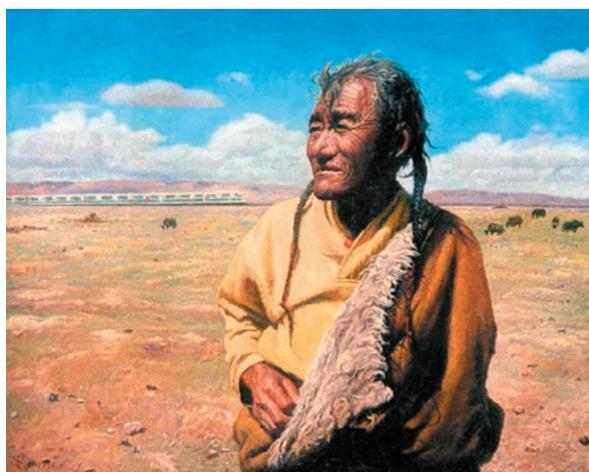
Auch Nyandaks jüngste Serie ist provokant. Frauen und Kinder, die sich mit buddhistischen Niederwerfungen fortbewegen, bahnen sich ihren Weg durch Panzerfahrzeuge oder werden von schwebenden Zementblö-

cken bedroht. Seine Gemälde sind äußerst spannungsgeladen und befinden sich immer auf dem Klimax. Die Anspannung verdeutlicht sich förmlich in den prallgefüllte Luftballons, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen. Einer der Ballons, der zu zerplatzen droht, trägt die Aufschrift „I ♥ Tibet“.

Nortse²³ gehört zu der Generation Künstler, die schon in den 1980ern in Lhasa aktiv waren. Neben seiner Ausbildung in Öl- und Tuschemalerei war er einige Zeit als Bühnenbildner tätig. Er ist äußerst produktiv und hat mit den verschiedensten Materialien wie Plastikschläuchen, Tabakblättern und Kleidungsstücken experimentiert. Seine aktuellste Arbeit ist eine Serie aus übermalten Fotografien. In seinen Techniken versucht er sich immer wieder neu zu (er-)finden. In einer Reihe von Selbstporträts verkleidet sich Nortse und setzt verschiedene traditionelle und zeitgenössische Accessoires ein. Die Mischung hat etwas Clowneskes. Gepaart mit einem geradeausgerichteten Blick und vor der Brust oder hinter dem Rücken verschränkten Armen, kippt der Humor in eine peinlich berührte Ernsthaftigkeit. So trägt er z. B. auf einigen Bildern einen Mundschutz, der mit einer verniedlichten Darstellung eines Schneelöwen (dem Flaggentier Tibets) verziert ist (Abb. 7). Der Mundschutz, heute in Lhasa zur Kleidung jeder modebewussten Frau gehört, scheint Nortse eher am Sprechen zu hindern, statt seine Gesundheit zu schonen. Aber vielleicht schließt das eine das andere nicht aus. Auf anderen Gemälden ist sein Kopf mit einer Bandage umwickelt. Das Gesicht, was normalerweise im Zentrum eines Porträts steht, wird verdeckt. Nortses kritische Positionen kommentieren zum einen die gegenwärtige Gesellschaft, sind aber immer auch sehr persönliche, mutige Formulierungsveruche von Seelenzuständen. Die Herausforderung und Möglichkeit, welche die zeitgenössische Kunst im Vergleich zu den buddhistischen Arbeiten bietet, ist die, auf die Neuerungen in der Gesellschaft individuell eingehen zu können. Der Einbezug eines Ausdrucks von Gefühlen, Gedanken und der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität stellt im tibetischen Kontext eine Neuerung dar, die erst ab Ende der 1980er-Jahre erprobt wurde und für die Künstler heute an Relevanz gewinnt. Das Erleben der Kulturrevolution und der sich rasch verändernden Einflüsse in der Autonomen Region Tibet vergleicht Nortse mit der Situation eines Versuchskaninchens. Er



(Abb. 7) Nortse, *Guarding Against Catching A Cold*, 2007, Mischtechnik, 130 x 130 cm. In: Rossi & Rossi Nortses Self-Portraits (Kat.) London 2008.



(Abb. 8) Tserang Dhundrup, *Man and Train*, 2006, Öl auf Leinwand, ca. 72 x 91 cm. Quelle: <http://www.asianart.com/pw/gallery7/10.htm>.

selbst hätte gerne auf jene Erfahrungen verzichtet.²⁴ Ein Kunstpublikum scheint aber gerade an solchen biografischen Arbeiten interessiert, so war Nortses erste Einzelausstellung im Frühjahr 2008 in London ausverkauft. Auch in Peking und Hong Kong wird Nortse erfolgreich ausgestellt.

Obwohl die atemberaubende Landschaft meist das Erste ist, was man mit Tibet assoziiert, taucht diese in den zeitgenössischen Kunstwerken relativ selten auf. Ein Maler, der sich immer wieder auf die Landschaft bezieht, ist **Tserang Dhondrup**.²⁵ Im Zentrum seines Gemäldes *Train and Man* (Abb. 8) steht ein alter Mann, durch seine Tracht als Tibeter gekennzeichnet. Die fellgefütterte Chuba trägt er traditionell über der linken Schulter; den anderen Ärmel hat er um die Hüften geknotet. Sein ergrautes Haar ist zu zwei langen Zöpfen geflochten. Seine Haut ist dunkel, sein Gesicht von Falten gezeichnet. Er schaut den Betrachter nicht an, sein Blick schweift in die Ferne. Hinter ihm erstreckt sich eine weite Ebene, auf der eine Herde Yaks²⁶ weidet. Womöglich handelt es sich um einen Nomaden vom tibetischen Hochland. Entfernt ist eine Bergkette zu erkennen, ein paar Wolken am Himmel. Die Idylle des Bildes wird durch ein Detail im Bildhintergrund gestört: durch die weite Ebene rauscht ein Hochgeschwindigkeitszug.

Tserang Dhondrups Ölgemälde von 2006 dokumentiert ein Stück jüngste tibetische Geschichte: Am 1. Juli 2006 wurde feierlich die höchstgelegene Eisenbahnstrecke der Welt eröffnet. Durch entlegenste Gebiete des tibetischen Hochplateaus fahrend, verbindet die Bahnlinie Lhasa über Qinghai mit Peking. Tserang Dhondrup zeigt den bahnenbrechenden Zug fast beiläufig. Auch der Nomade auf seinem Gemälde scheint keine Notiz von ihm zu nehmen und wendet ihm den Rücken zu. Obwohl das Gesicht des Mannes von Lachfalten gezeichnet ist, sieht er nicht besonders glücklich aus. Ganz anders werden die Reaktionen der Bewohner des tibetischen Hochplateaus in den Werbephotos der Reisebüros präsentiert: lächelnd wenden sie sich hier dem neuen Fortbewegungsmittel zu, das Tibet die Welt bzw. der Welt Tibet ein Stück näher bringt. Die Landbevölkerung freut sich über die technischen Errungenschaften, die auch ihre abgelegene Heimat erreichen – ähnlich wie in den Darstellungen des sozialistischen Realismus der 1950-70er Jahre.

In den letzten Jahren gab es eine Reihe staatlich kuratierter Wanderausstellungen, welche zeitgenössische Kunstwerke aus Lhasa in der Volksrepublik als „Fenster zur tibetischen Kultur und Folklore“²⁷ vorstellten. Zeichen des technischen Fortschritts und der Zivilisation, wie sie der Zug auf Dhondrups Bild repräsentiert, sind auf jenen Gemälden, welche tibetische Kunst in China repräsentieren, bisher nicht zu finden. Tibet wird viel-

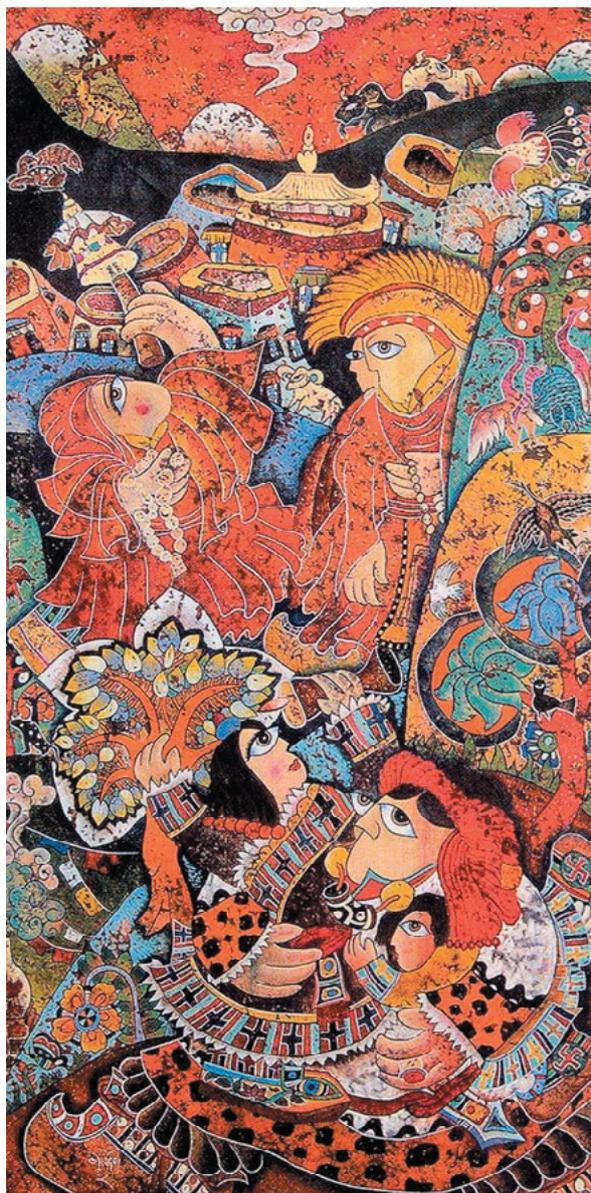
mehr als Gegenpol zum hektischen Großstadtleben präsentiert; die Bildbetrachtung der tibetischen Landschaften als spirituelles Erlebnis und Möglichkeit der Rückbesinnung auf essentielle menschliche Werte in den Texten zur Ausstellung angepriesen.²⁸ Während das einfache Leben der tibetischen Landbevölkerung in der Propagandakunst zu Zeiten der Kulturrevolution meist als unzivilisiert und rückständig dargestellt wurde, suggeriert es heute ein Leben im Einklang mit der Natur. Jene Sehnsucht nach Ursprünglichkeit bewegte in den 1970er Jahren eine Reihe von chinesischen Künstlern, in die TAR zu kommen, um dort zu leben und zu arbeiten.²⁹ Der bekannteste Vertreter ist Han Shuli.³⁰ Durch seine Lehrtätigkeit an der 1985 gegründeten Tibet Universität und seine prägende Rolle als ehemaliger Generalsekretär und heute Vorsitzender der staatlich organisierten *Tibetan Artist Organisation* gilt er als Urvater der modernen Kunst in Tibet. Han Shuli lässt sich in seinen Werken von der tibetisch-buddhistischen Kunst und ihrer Formensprache inspirieren. Zweifelsohne ist sein Einfluss und seine Sicht auf die tibetische Kultur, in den Arbeiten einiger seiner Schüler zu erkennen.³¹

Der romantisierende Blick auf Tibet, wie er in den staatlich geförderten Ausstellungen bisher vertreten ist, ist für viele zeitgenössische Künstler – insbesondere jene der *Gendun Chöpel Galerie* – nicht mehr stimmig. In ihren Werken ist die Tendenz zu beobachten, den romantisierenden Blick auf Tibet abzulegen und die komplexe Gegenwart, die Mischung der tibetischen, chinesischen und globalen Alltagskultur, darzustellen. Seinen Ursprung hat dieser kritische Ansatz Mitte der 1980er Jahre. Neben der staatlich organisierten *Tibetan Artist Organisation* gründete sich die Künstlergruppe *Sweet Tea House Group of Modern Tibetan Painters*³² (1985-87). In der Landschaftsmalerei sahen die jungen Künstler eine Möglichkeit der Beschäftigung mit ihren kulturellen Wurzeln. Gemeinsam unternahmen sie Exkursionen ins Umland von Lhasa, auf der Suche nach *tibetischen* Motiven. Und fanden einen Aspekt, der sich im Laufe der Geschichte am wenigsten verändert hatte: die Landschaft. Zu den neu geschaffenen chinesisch-tibetischen Landschaften gehören allerdings heute auch die weniger pittoresken Atommülldeponien, Staudämme, in Berge gesprengte Tunnel und Bunker, gerodete Wälder und aus großflächigen Abholzungen resultierende Erosionen. Das chinesische Wort für Tibet - Xizang - bedeutet wörtlich „westliche Schatzkammer“.

Eine der wenigen Künstlerinnen aus Lhasa ist **Dedrön**.³³ In ihren farbenfrohen Bildern tauchen immer wieder Zitate aus der tibetischen Kultur auf. Auf Dedröns Gemälde *Circuit Round the Sacred Mountain* von 2004 herrscht ein reges Treiben. (Abb. 9) Im Bildvordergrund drängen sich die Figuren: Zwei Mönche mit Mala und Gebetszylinder, sowie ein Bewohner der Region Kham mit Frau und Kind sind zu erkennen. In der Bildmitte sind einige Gebäude im traditionellen tibetischen Stil (sich nach oben verjüngend) und das geschwungene goldene Dach eines Tempels sichtbar. Am weit in der Ferne liegenden Horizont sind Berge, Antilopen und Yaks zu erkennen. Die Landschaft wird auch durch hügelartige Formen, welche die Figuren umgeben, angedeutet. Die mit schwarzen Konturen umrissenen, flächig ausgemalten Figuren, die stilisierten Wolken sowie die Vielfalt der Farben und vor allem die mit Details überladene Bildfläche gleichen den Darstellungsformen tibetisch-buddhistischer *Thangka*-Malerei. Auch das für Landschaftsgemälde untypische Hochformat erinnert an *Thankas*. Dedröns naiver Malstil und die grobgliedrige Ausgestaltung der Figuren stehen dagegen im krassen Gegensatz zur klaren Ikonometrie der buddhistischen Kunst.

Der Titel von Dedröns Gemälde *Circuit Round the Sacred Mountain* bezieht sich auf eine buddhistische Form der Verehrung eines heiligen Berges bzw. das Umrunden eines heiligen Ortes im Uhrzeigersinn (*khora*). Die Peripherie – als Umschließungslinie eines konzentrischen Kreises – gewinnt eine typisch „tibetische“ Bedeutung. In der tibetisch-buddhistischen Kultur werden religiös besetzte Orte in der Natur sowie Tempel und buddhistische Kunstwerke, welche die Präsenz von Buddhaaspekten repräsentieren, rituell umrundet. Um mit dem Heiligen in Kontakt zu treten, werden sie zum Ziel für Pilgerreisen aus ganz Tibet. Gläubige nähern sich aus der Peripherie und umkreisen das Heilige im Zentrum. Die Wege, die von den Gläubigen traditionell zu Fuß zurückgelegt werden, sind mitunter kein Spaziergang – pilgert man z. B. vom östlichen Kham in die Hauptstadt Lhasa, ist man einige Monate unterwegs. Die Dimensionen von Zeit und Raum differieren stark im Vergleich zum zeitgenössischen Tourismus.

Unter den Städten in der Autonomen Region Tibet ist Lhasa das wichtigste Pilgerziel. Träume vom mystischen Shangri-la werden beim Anblick des zeitgenös-



(Abb. 9) Dedrön, *Circuit Round the Sacred Mountain*, 2004, Naturpigmente auf Leinwand, 118 x 58 cm. Shelley and Donald Rubin Collection. Quelle: Orientations Juni 2007, S. 65.

sischen Stadtbilds jedoch enttäuscht. Gebetsfahnen hängen neben Satellitenschüsseln und in der gesamten Altstadt sind Überwachungskameras installiert.³⁴ In Lhasa dominieren heute Betonbauten und Leuchtreklamen. Zwischen Internetcafés, blinkenden Plastikpalmen und als Friseursalon getarnten Bordellen erinnern höchstens noch die irritiert blickenden Pilger aus entlegeneren Regionen des Landes an ein mystisches Land. Doch auch sie tragen Turnschuhe und passen nicht in das romantische Bild der Touristen. Egal, auf welchem Weg man nach Lhasa kommt – ob mit Niederwerfun-

gen aus eigener Kraft oder per Himalaja-Express-Zug – auf dem Barkhor in Lhasa treffen alle Reisenden zusammen. Hier umrunden sie, ob sich dessen bewusst oder nicht, nicht nur den heiligsten Tempel Tibets, sondern auch die erste Galerie für Gegenwartskunst. Die vorgestellten Werke stammen alle von KünstlerInnen der *Gendun Choepel Galerie*. Obwohl die Kunstwerke formal-ästhetisch eine scheinbar universelle Formensprache verwenden, behandeln sie meist sehr lokale Themen und beziehen sich auf den tibetischen Kulturkreis. Die Techniken, die heute weltweit in der zeitgenössischen Kunst verwendet werden, gleichen sich – egal ob in den Hauptzentren von Gegenwartskunst oder deren Peripherie, ob im Westen oder in sogenannten Drittweltländern. Von einer Angleichung der Sujets kann nicht automatisch gesprochen werden. Im Gegenteil, die Komplexität der Kunstwerke steigert sich bisweilen und bleibt für ein Publikum aus anderen Kulturkreisen, ohne die nötigen kulturellen Kenntnisse, womöglich unverständlich. In der Gegenwartskunst aus Lhasa mischen sich Zitate der buddhistischen Tradition mit Elementen der chinesischen Kultur und werden mit einer westlich geprägten Ästhetik von Comicstrip und Photoshop verknüpft. Somit entsteht ein komplexes Bild Tibets, das westliche Träume vom unangetasteten Shangri-la enttäuschen muss. Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst aus der Volksrepublik China muss die Arbeiten der „Minoritäten“ miteinbeziehen. Gerade in der Peripherie zeigen sich Themen, die national von großer Relevanz sind. Gleichzeitig bietet die Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst aus Lhasa die Möglichkeit ein nostalgisches, romantisierendes Bild von Tibet zu verabschieden und die zeitgenössische tibetische Kultur – jenseits aller Exotik – aber mit all ihren Widersprüchlichkeiten kennen zulernen.

Endnoten

1 1949/1950 wurde Tibet, ein zuvor unabhängig regierter Staat, von der VRC besetzt und 1951 mit der Unterzeichnung des 17-Punkte-Abkommens offiziell Teil der VRC. Ein Teil des historischen Territoriums trägt seit 1965 als Verwaltungsregion der VRC den Namen Autonome Region Tibet (TAR).

2 Auf den Landkarten erscheint der Anteil Tibets wesentlich geringer, weil dort nur die Region Ü-Tsang und kleine Teile Khams in den Bereich der TAR fallen – Großteile Khams und Amdos wurden bereits 1914 bei der Simla Konferenz von China beansprucht und sind heute den chinesischen Provinzen Sichuan, Yunnan, Gansu und Qinghai angegliedert; sie verschwinden somit optisch von der Landkarte.

3 Seit der Eröffnung der Bahnstrecke ist der Tourismus in Tibet um 86,3 % auf mehr als 1,5 Millionen Besucher pro Jahr gestiegen – Statistiken des Tourismusbüros der TAR zufolge brachte dies einen Gewinn von 130 Millionen US-Dollar – was eine Gewinnsteigerung von 92,1 % ausmacht. Informationen der *Xinhua News Agency*. Nachricht vom 11. Juli 2007. Im Jahr 2008 wurden allerdings Verluste gemacht, da ausländischen Touristen die Einreise von den Unruhen im März bis zum Herbst untersagt war. Vom 12. Februar 2009 ist die Einreise für Ausländer in die TAR sowie Teilgebiete Gansu, Sichuan und Qinghai ebenfalls nicht möglich; das Verbot soll Anfang April 2009 wieder aufgehoben werden.

4 Vgl. auch Kolas/Thowsen: *On the Margins of Tibet*. Washington D. C. 2005, S. 167 über die Kandze Präfektur in Kham/Osttibet. „By 2015, tourism is intended to replace logging as the primary source of income for the prefecture. Tourism is booming [...] Kangba, the last homeland for human beings! Come to Kangba, my dear friends. This is a place beyond your imagination. Here you will enjoy natural scenery. Here you will find yourself. Here you will obtain dignity of life and then you will enter into a higher realm.“

5 Vgl. Brauen, M.: *Traumwelt Tibet*. Bern 2000; Dodin, T.: *Mythos Tibet*. Köln 1997. Bishop, P.: *The Myth of Shangri-La*. Berkeley 1989

6 Siehe z. B. DIE ZEIT: *Die Partei baut ein Paradies - Buddhismus als Kulisse: Wer wissen will, wie China sich Tibet vorstellt, muss nach Shangri-la reisen*. 05.06.2008 Nr. 24.

7 Während der Kulturrevolution (1966-77) wurden in Tibet 93-97% der buddhistischen Klöster zerstört.

8 Peking hat etwa 17 Millionen, Shanghai 18 Millionen offiziell registrierte Einwohner.

9 Zitiert In: *Handelsblatt*, 17.3.2009: „China will tibetische Hauptstadt Lhasa umgestalten“.

10 Die Künstlergilde umfasst heute 20 KünstlerInnen und hat sich nach dem ersten „modernen“ Künstler Tibets Amdo Gendun Choepel (1903-1951) benannt. Choepel gilt als Universalgelehrter, der bereits in den 1920er/30er Jahren versuchte, die grundlegende Reformierung des tibetischen Staates anzuregen, damit jedoch mehr Feinde als Zuspriecher bekam.

11 Tsewang Tashi, *1963 Lhasa, studierte bis 1984 an der Central University of National Minorities in Peking und von 2000-2001 am National College of Art and Design in Oslo. Tashi promoviert derzeit in Norwegen.

12 Das prominenteste Beispiel aus der Kulturrevolution ist *„The Wrath of the Serfs“* (1968). Die aus 106 lebensgroßen Ton-Skulpturen bestehende Installation war jahrelang in Lhasa ausgestellt und obligatorisch für Gruppen von Arbeitern, Schulklassen, etc. zu besuchen. Die *tableaux vivantes* illustrierten theokratische Feudalherrschaft, Lamaismus, Kasha (frühere lokale Regierung) und die Lebensverhältnisse der Leibeigenen im historischen Tibet der Perspektive der kommunistischen VRC. Siehe dazu *La Colère des serfs* (Kat.)1977.

13 Mit diesen Stereotypen wird heute noch operiert. Ein prägnantes Beispiel ist der Katalog *China's Tibet 2000*, in dem das *Information Office of the State Council PRC* triste schwarz-weiß-Porträts aus der Zeit vor 1950 bunten Farbphotos gegenüberstellt, auf denen der „emanzipierter Sklave“ (Bildunterschrift) fröhlich lächelt. Zurzeit ist eine ähnliche Ausstellung im Pekinger Minoritäten-Palast zu sehen. Vgl. Till Fähnders: *50 Jahre „Befreiung Tibets“ – Sie müssen*

fröhlich sein, singen und tanzen. In: FAZ, 30.03.2009.

14 Tsewang Tashi in einem Atelierview, Mai 2007, Lhasa.

15 Siehe Heberer, Thomas: *Das alte Tibet war eine Hölle auf Erden*. In: Dodin/Räther: *Mythos Tibet*. Bonn 1997, S. 114-149. Heberer unterscheidet zwischen drei Darstellungsformen von Tibetern in der chinesischen Kunst: 1. exotisch-erotischen, 2. patriotisch-erzieherischen und 3. historisch-rückständigen Bildern.

16 Siehe dazu Harell, Steven: *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*. Seattle 1995, S. 28.

17 Vgl. Text zur Ausstellung *The heart belongs to the grand plateau* 2001.

18 Der chinesische, in Lhasa lebende Maler Jiang Yong verwendete die Barbies als Modelle für eine Porträt-Serie und ironisiert so die Vermarktung von Minoritäten-Kultur.

19 Gade, *1971 in Lhasa, studierte an der Central Fine Art Academy in Peking; 2001-2002 *Artist in Residence* in New York, 2003 *Artist in Residence* in Schottland. Gade lebt heute in Lhasa.

20 Gade zitiert In: Rossi & Rossi: *Visions from Tibet - A brief survey of contemporary painting* (Kat.), London 2005, S. 17.

21 Gade in einem Atelierview am 10.5.2007.

22 Tsering Nyandak, *1974 in Lhasa, Nyandak ging in den 1980ern nach Dharamsala und besuchte das *Tibetan Childrens Village (TCV)* – eine vom XIV. Dalai Lama eingerichtete Schule. Ende der 1990er Jahre kehrte Nyandak nach Lhasa zurück und begann dort autodidaktisch mit der Malerei. Er lebt heute in Lhasa.

23 Nortse (Norbu Tsering), *1963 in Lhasa, studierte an der Kunsthochschule in Tianjin und lebt heute in Lhasa. In den 1980er-Jahren war Nortse bereits Mitglied der *Sweet Tea House Artist Association* in Lhasa.

24 Nortse In: Rossi & Rossi Ltd.: *Nortse Self-portraits* (Kat.) 2008.

25 Tserang Dhondrup, *1964 in Labrang/Amdo bzw. Provinz Gansu, studierte bis 1987 am *Northwest Minorities College* in Lanzhou von 1994-1995 an der *Central Academy of Drama* in Peking. 2001 *Artist in Residence am Banff Center of Arts* in Kanada und 2001-2002 am *Snug Harbor Cultural Center* in New York. Dhondrup lebt und arbeitet heute in Lhasa als Künstler, Kunstlehrer und gelegentlich als Bühnenmaler.

26 Das Yak ist ein tibetische Rinderart, die ausschließlich in den Hochebenen und Gebirgen Zentralasiens beheimatet ist. Als Nutztier ist es für die Bevölkerung unverzichtbar. Ein zeitgenössischer Künstler – Yak Tseten- unterstreicht die Bedeutung des Yaks und stellt es ins Zentrum seiner Werke.

27 *Information Office of the State Council People's Republic of China* 2000, o. S.

28 Siehe Begleittext zur Ausstellung *Exhibition of paintings of artists from Tibet* in der *Creation Gallery 2001* sowie Zhao Qizheng in *Information Office of the State Council People's Republic of China* 2000, o. S.

29 Siehe Artikel aus *China Pictorial* vom 8.7.2005 *"Beijingers Dedicate Careers to Art of Tibet"*.

30 Han Shuli, *1948 in Peking, ging 1973 nach Lhasa, wo er heute noch lebt und arbeitet.

31 Gade war z. B. Schüler Han Shulis. Seine frühen Arbeiten mit Naturpigmenten erinnern stark an Han Shulis Malerei. Auch Tsewang Tashi wurde im Studium von Han Shuli an der *Tibet-Universität*, Lhasa unterrichtet.

32 Der Name der Künstlergruppe *Sweet Tea House Group of Modern Tibetan Painters (tib. ja ngarmo remoi tsokpa)* verweist auf die Teehäuser Lhasa als alternative Ausstellungsfläche. Die Gruppe formierte sich 1985 in Reaktion auf die Unterrepräsentation tibetischer Künstler in chinesisch kuratierten Ausstellungen im Verhältnis zu den in Tibet lebenden chinesischen Malern. Die Teehäuser, ähnlich eines salons de refusée ermöglichten zudem einen engen Kontakt zu den jungen Lhasa-Tibetern. Die Künstlergruppe löste sich 1987 auf, nachdem sie staatlich unterstützt werden und parteitreue chinesische Maler aufnehmen sollte.

33 Dadrön *1976 in Lhasa, studierte bis 1999 an der *Tibet-Universität*, Lhasa. Sie arbeitet als Künstlerin und Lehrerin an der Blindenschule in Lhasa. Sie wurde mit mehreren staatlichen Preisen aus-

gezeichnet und ist Mitglied der *China Association for the Promotion of Ethnic Minority Fine Art*.

34 Es ist bemerkenswert, dass das Kürzel für Überwachungskamerasysteme CCTV (Closed Circuit Television) in der Volksrepublik auch für das chinesische Staatsfernsehen CCTV (China Central Television) steht.

Zusammenfassung

Fern ab von Peking und Shanghai, den Zentren chinesischer Gegenwartskunst, leben und arbeiten auch in der Provinz *Autonome Region Tibet* zeitgenössische KünstlerInnen. Im Zentrum des Kunstschaffens steht die Hauptstadt Lhasa. Die dort formulierten künstlerischen Positionen distanzieren sich von Mythen, die Tibet mit dem sagenumwobenen Shangri-la gleichsetzen, und fordern dazu auf, jegliche nostalgische und romantisierende Sicht auf Tibet aufzugeben. Vor allem die komplexen Veränderungen in der zeitgenössischen Gesellschaft und die Vermischung der tibetischen, chinesischen und globalen Alltagskultur spiegelt sich in den Werken. Einige der interessantesten KünstlerInnen – Gade, Dadrön, Tsering Nyandak, Nortse, Tserang Dhondrup und Tsewang Tashi – und ihre aktuellen Arbeiten werden im Folgenden vorgestellt.

Autorin

Anna Bremm, geb. 1981. Studierte Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft und Philosophie in Berlin, London und Madrid. Ihre Magisterarbeit (Humboldt-Universität, Berlin 2008) zum Thema Aspekte von Identität in zeitgenössischer tibetischer Kunst ist weltweit die erste kunsthistorische Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst aus Tibet.

Titel

Anna Bremm, *Jenseits von Shangri-la - Gegenwartskunst aus Lhasa*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 2/ 2009 (10 Seiten).

www.kunsttexte.de