

# Kreuzestheologie interkulturell

## Der gekreuzigte Gottessohn in der christlichen Kunst Indonesiens<sup>1</sup>

Volker Küster<sup>2</sup>

Indonesien ist heute das größte muslimische Land der Erde. Zugleich ist das Inselreich eine multi-ethnische, multi-linguale und multi-kulturell-religiöse Gesellschaft, deren demokratische Pankasila-Verfassung den Glauben an *einen* Gott zu einem ihrer fünf Pfeiler erklärt hat. Die eindrucksvollen Tempelruinen von Borobudur und Prambanan auf Java zeugen noch vom hindu-buddhistischen Erbe, das eine bleibende Zuflucht auf Bali gefunden hat. Über 95 Prozent der Inselbevölkerung gehören einer Spielart des Hinduismus an, der auf seinem Rückzugsweg ins letzte Exil nicht nur buddhistische und javanische Traditionen absorbiert hat, sondern auch eine enge Verbindung mit der ursprünglichen balinesischen Stammesreligion eingegangen ist (*Agama Hindu Bali*). Der Islam ist ähnlich wie vor ihm schon Hinduismus und Buddhismus (ca. seit dem 5. Jh.) über die antiken Handelsrouten in den indonesischen Archipel eingesickert (ca. seit dem 7. Jh.). Lokale Fürsten versprachen sich durch Allianzen mit den fremden Mächten und ihrer jeweiligen Religion Vorteile nicht nur ökonomischer sondern auch militärischer Art in lokalen Konflikten.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts versuchten auch die westlichen Kolonialmächte ihren Teil von den Reichtümern des Inselreiches abzuschöpfen. In ihrem Gefolge drang das Christentum im Osten Indonesiens vor, auf den Molukken, Flores und Timor. Was die christliche Kunst anbelangt, scheint

<sup>1</sup> Dieser Beitrag gehört zu einer Serie von Vorstudien zu einer Monographie über *Christliche Kunst in Indonesien*, die bei der Evangelischen Verlagsanstalt Leipzig erscheinen wird. Abdruck der Bilder mit freundlicher Genehmigung der Künstler und/oder der Eigentümer der Originale; Fotos: Volker Küster.

<sup>2</sup> Volker Küster ist Professor für Religions- und Missionswissenschaft an der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

sich jedoch nur eine kleine Kapelle mit einer Marienstatue in portugiesischem Stil auf Flores erhalten zu haben. Auch der immer wieder vermutete erste Kontakt mit dem Christentum in seiner nestorianischen Gestalt im 8. Jahrhundert hat keinerlei künstlerische Spuren hinterlassen. In den letzten 200 Jahren hat das Christentum dann langsam in verschiedenen Regionen Indonesiens Fuß fassen können. Christliches Kunstschaffen lässt sich z. Zt. lediglich seit dieser dritten Phase der missionarischen Ausbreitung des Christentums, dem missionarischen Neuaufbruch im 19. Jahrhundert, und auch erst seit den 1930er Jahren auf Java und Bali nachweisen. Wirklich zur Blüte gekommen ist die christliche Kunst dann im Zuge der „Kontextuellen Wende“ nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Dekolonisierung Asiens und Afrikas.<sup>3</sup>

Anton Wessels hat im Hinblick auf das Christusbild in unterschiedlichen Kulturen im Englischen das raffinierte, nicht übersetzbare Wortspiel „portrayal or betrayal“ (Portrait oder Verrat) geprägt.<sup>4</sup> Jeder Versuch, den christlichen Glauben zu übersetzen bzw. zu kontextualisieren, ist als individueller Akt zu betrachten und muss mit dem terminologischen und theoretischen Instrumentarium interkultureller Theologie analysiert werden. Die Kreuzestheologie kann dabei geradezu als Testfall gelten, ob es gelingt den christlichen Glauben zu kontextualisieren oder nicht. Im Kontext der Religionen indischen Ursprungs Hinduismus und Buddhismus, aber auch der primalen Religionen Indonesiens bleibt die Vorstellung von einem leidenden Gottessohn, der durch seinen Vater am Kreuz geopfert wird, fremd. Der Islam erkennt Jesus zwar als Propheten an, verneint aber Auferstehung und Kreuzestod und spricht ihm auch die Gottessohnschaft ab. So sind Kreuzesdarstellungen in Asien eine Seltenheit und wo sie überhaupt vorkommen, oft lediglich Reproduktionen westlicher Vorbilder. Am Beispiel einiger Kreuzes- und Passionsdarstellungen von indonesischen christlichen Künstlern gehe ich im Folgenden der Frage nach, ob und wie es möglich ist, die Kreuzestheologie in diesen Kontext zu übersetzen und relevant werden zu lassen. Ich habe mein Material nach historischen und regionalen Gesichtspunkten geordnet. Einem kurzen Portrait des jeweiligen Künstlers folgt eine Interpretation eines oder mehrerer seiner für unser Thema relevanten Werke.

<sup>3</sup> Vgl. *Volker Küster*: Einführung in die Interkulturelle Theologie, Göttingen 2011.

<sup>4</sup> Vgl. *Anton Wessels*: Images of Jesus. How Jesus is Perceived and Portrayed in Non-European Cultures, London 1990.

## 1. Die Renaissance der katholischen Missionskunst (Neo-Akkommodation) in Java und Papua sowie die protestantischen Anfänge auf Bali

Durch das päpstliche Sendschreiben *Maximum illud* (1919) und vor allem die Arbeit des apostolischen Gesandten in China und späterem Vorsitzenden der Kongregation für die Evangelisierung der Völker Celso Costantini (1876–1958) hatte sich in der Missionsstrategie der katholischen Kirche im Blick auf die Akkommodation des christlichen Glaubens eine Kehrtwende vollzogen. Nach den bleiernen Jahren, die dem auf dem asiatischen Missionsfeld ausgetragenen Riten- bzw. genauer Akkommodationsstreit (ca. 1610–1744) und die daraus resultierende Aufhebung des Jesuitenordens (1773) folgten und die von einem nahezu unerträglichen Eurozentrismus beherrscht worden waren, wurde nun päpstlicherseits nicht nur ein einheimischer Klerus, sondern auch die Wertschätzung der lokalen Kulturen eingefordert.

### (1) Katholische Wallfahrtsheiligtümer auf Java

Am Anfang von Ganjuran, einem katholischen Herz-Jesu-Wallfahrtsort nur wenige Kilometer vor den Toren von Yogyakarta gelegen, stand ein Familienschrein auf der Plantage des Niederländers Prof. Dr. Joseph Ignaz Schmutzer (1882–1946). Dieser Ingenieur und katholische Laientheologe war früh zu der Überzeugung gekommen, dass der christliche Glaube eine javanische Form annehmen müsse, wenn er auf Java heimisch werden wolle. Schmutzer hielt dabei den Hinduismus (und Buddhismus) vergangener Jahrhunderte für geeigneter für die Akkommodation des christlichen Glaubens in Java als den ihm verwandten Islam.

1927 begann Schmutzer aus Dankbarkeit, dass seine Plantage die Weltwirtschaftskrise überstanden hatte, mit dem Bau eines Herz-Jesu Schreins, der 1930 feierlich eingeweiht wurde. Als Vorbild diente ihm für seinen Entwurf der kleine rechte Seitentempel (*Tjandi*) auf der Plattform des Prambanantempels.<sup>5</sup> Über eine Treppe erreicht der Pilger einen engen Gebetsraum in dem spitz nach oben zulaufenden Steingebäude (Abb. 1). Statt einer Hindugottheit trifft er hier eine Herz-Jesu-Statue im Stil eben dieser Götterbilder an. Jesus Christus sitzt auf einem Thron, der von einer Flammenaureole umkränzt wird. Mit beiden Händen scheint er seine Brust zu öffnen. Der Zeigefinger der rechten Hand weist auf sein Herz. Jesu Haupt ist bekrönt. Er trägt javanische Königstracht und Geschmeide. Seine Füße ruhen auf einem Schemel in Form einer Lotusblüte. Diese Blume dient im

<sup>5</sup> Vgl. Joseph Schmutzer u. a.: *Europeanisme of Katholicisme*, Utrecht o. J.



Abb. 1: Herz-Jesu-Schrein auf Java

Hinduismus und Buddhismus gleichermaßen als Sitzkissen oder Sockel der Heiligen und Götterbilder. In javanischer Schrift hat Schmutzer auf die Rückwand als Motto schreiben lassen: „Du bist Jesus Christus, König der Welt.“ Die Passion wird hier über die im westlichen Volkskatholizismus der Zeit populäre Herz-Jesu Frömmigkeit rezipiert (Joh 19,34 und 7,37 f). Das „vor Liebe glühende Herz“ Jesu Christi gilt zugleich als Quelle der Sakramente der Kirche. Gelegentlich wird auch vom „durchbohrten Herzen des Gekreuzigten“ gesprochen. Eine Statue des Gekreuzigten sucht der Besucher demgegenüber vergeblich unter Schmutzers Entwürfen. Allerdings gibt es einen künstlerisch minderwertigen Kreuzweg in Steinrelief entlang der Umgrenzungsmauer.

Ein weiteres bedeutendes Wallfahrtszentrum aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Pohsarang in Ostjava. Henri Maclain Pont (1884–1971), der als Architekt an den Ausgrabungen der Palastanlage des hindu-buddhistischen Majapahit Königreiches in Trowulan teilgenommen und

das erste Museumsgebäude entworfen hat, das den Stil des nur in seinen Grundfesten erhaltenen Palastes imaginierte, übertrug diesen später auf den Bau einer Kirche in Pohsarang (1936/37), ebenfalls auf einer Plantage gelegen. Das Herzstück des zur Rückseite hin offenen Kirchengebäudes ist eine Backsteinwand im Altarraum, die entfernt an antike Theaterkulissen erinnert. In der Mitte steht der Altar mit einem Backsteinretabel, das das Tabernakel birgt. Gewissermaßen als Wächterfiguren wird es von zwei Evangelisten-Symbolen, Löwe und Ochse, flankiert. Darüber hängt wie ein Baldachin das Tuch der Veronika mit dem Abbild des Angesichts Christi. Auch Assoziationen mit dem Turiner Grabtuch werden wach. Ähnlich wie in Ganjuran ist der Kreuzestod Jesu hier in Form der westlichen katholischen Volksfrömmigkeit, diesmal dem Kult um das Schweiß Tuch der Veronika bzw. das Turiner Grabtuch repräsentiert. Der Gekreuzigte Christus fehlt im Bildprogramm.

### (2) *Ein balinesisches Kruzifix*

Während eines Besuches im Haus von Gde Sukana Kariana, einem der jungen christlichen Künstler von Bali, entdeckte ich ein Holzkreuz, das sein Großvater I Ketut Gejer geschnitzt hat. Dieser war einer der ersten protestantischen Christen Balis. Das schlichte, mit Blumen- und Rebenornamenten verzierte Kreuz könnte somit das erste Zeugnis christlichen Kunstschaffens auf Bali sein. In der Schnitzarbeit stehen westliche Weinranken und östliche Blüten noch unvermittelt nebeneinander, und doch wird dahinter das Streben erkennbar, sich das christliche Kreuzessymbol anzueignen.

### (3) *Christus Victor auf Papua*

Wer die Langhauskirche von Sawa Erwa, auf dem Territorium der Asmat gelegen, die für ihre Schnitzarbeiten weltberühmt sind, betritt und mit europäischer Kunstgeschichte vertraut ist, fühlt sich unmittelbar an die Bildprogramme romanischer Kirchen erinnert. Auf den tragenden Balken der Dachkonstruktion findet sich reiches Schnitzwerk, das die biblische Schöpfungsgeschichte mit den Schöpfungsmythen der Papua verknüpft. An der Stirnseite hängt mittig ein übermannsgroßes Kreuz mit dem toten Christus. Der Corpus ist nackt, mit deutlich sichtbarem Geschlechtsorgan dargestellt (Abb. 2). Ein Bild des Gekreuzigten aus der vorhergehenden Kirche zeigt ihn selbst mit erigiertem Glied als Zeichen der Fruchtbarkeit und Virilität.

Die vorwiegend aus dem katholischen Bereich stammenden Beispiele dieser Phase thematisieren zwar die Passion Jesu Christi, visualisieren aber keine Kreuzestheologie im klassischen Sinne. Eine *theologia gloriae*, die



Abb. 2: *Christus Victor auf Papua*

den *Christus Victor* ins Zentrum rückt, herrscht vor. Jesus Christus hat bereits im Kreuzesgeschehen selbst Leiden und Tod überwunden. Einziges künstlerisches Relikt der protestantischen Anfänge dieser Jahre ist ein schlichtes Kreuzifix ohne corpus Christi.

## *2. Zwischen Akkommodation und Kontextualisierung: Die christlichen Kunstszenen in Bali und Java*

Die drei Zentren moderner christlicher Kunstproduktion in Indonesien sind Bali, Java, insbesondere Yogyakarta, und Papua. Vereinzelt Vertreter christlicher Kunst gibt es auch auf anderen Inseln. Während die christlichen Künstler auf Bali und Java oft eine akademische Ausbildung an den Kunsthochschulen des Landes durchlaufen haben und hauptberuflich tätig sind, wird die christliche Kunst auf Papua von Gelegenheitskünstlern getra-

gen, die oft in Gemeinschaft arbeiten. Da ihre Christusdarstellungen, wo es sie überhaupt gibt, ebenfalls eher der *theologia gloriae* zuzurechnen sind, habe ich sie in den folgenden Betrachtungen außen vorgelassen.

### (1) Die christliche Kunstszene auf Bali

Prominenz erlangte die balinesische christliche Kunst mit den gebürtigen Hindus Nyoman Darsane und Ketut Lasia.<sup>6</sup> Gemeinsam ist ihnen nicht nur der religiöse Hintergrund, sondern auch die Herkunft aus balinesischen Bauernfamilien. Beide fanden schon in jungen Jahren zur Kunst. Die Konversion zum Christentum hatte für sie den Ausschluss aus ihren Familien und die Ächtung durch ihre Dorfgemeinschaft zur Folge. Die aus der Begegnung mit der traditionellen Stammesreligion entstandene Hindu-balinesische Religion (Agama Hindu Bali) trägt noch heute starke Züge der primären Religion. Religion und Gemeinschaft sind aufs engste verflochten, wer sich von der Religion abwendet, kündigt damit auch die Solidarität der Gemeinschaft auf.<sup>7</sup> Wenn Lasia und Darsane heute wieder geachtet werden, verdankt sich das wohl wesentlich der Tatsache, dass sie dem Christentum eine balinesische Gestalt gegeben haben und ihre künstlerische Arbeit zugleich Ausdruck ihrer Wertschätzung der balinesischen Kultur ist. Die Wege, die sie dabei beschreiten, verlaufen durchaus unterschiedlich. Dies wird im Folgenden anhand ausgewählter Bildbeispiele nachgezeichnet werden.

*Ketut Lasia* kam 1945 in Ubud, einem Dorf, das als Künstlerkolonie eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte, als jüngster Sohn einer Hindufamilie zur Welt. Bereits der Knabe war von dem künstlerischen Schaffen seiner Umgebung fasziniert. Im Alter von zwölf Jahren, nach sechsjähriger Schulzeit, zog er in das Haus des Malers Wayan Turun (1935–1986) und wurde sein Schüler.<sup>8</sup> Turun war ein Vertreter des Ubudstils.<sup>9</sup> Neben seinen balinesischen Genrebildern produzierte dieser schon einige christliche Motive

<sup>6</sup> Vgl. *Theo Sundermeier/Volker Küster* (Hg.): Das schöne Evangelium. Christliche Kunst im balinesischen Kontext, Nettetal 1991; *Volker Küster*: Accommodation or Contextualisation? Ketut Lasia and Nyoman Darsane – Two Balinese Christian Artists, in: *Mission Studies* 16 (1999), 157–172; *Karl-Christoph Epting* (Hg.): Christus auf Bali. Die Kunst des balinesischen Malers Ketut Lasia, Karlsruhe 1994; *ders.* (Hg.): Bali ist mein Leib. Christus ist mein Leben. Der Künstler I Nyoman Darsane, Karlsruhe 1999.

<sup>7</sup> Vgl. *Ketut Waspada*: Harmonie als Problem des Dialogs. Zur Bedeutung einer zentralen religiösen Kategorie in der Begegnung des Christentums mit dem Hinduismus auf Bali, Frankfurt a. M. 1988.

<sup>8</sup> *Ketut Lasia*: In der Nachfolge Jesu, in: *Epting* (Hg.), Christus auf Bali, 38–42, 38.

<sup>9</sup> Zu kunstgeschichtlichen und stilistischen Fragen vgl. *A. A. M. Djekantik*: Balinese Paintings (Images of Asia), Singapur <sup>2</sup>1990; *Günther Spitzing*: Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean, Köln <sup>2</sup>1987.

als Auftragsarbeiten für niederländische Missionare. Durch die zunehmende Ablehnung, auf die er damit in seiner Umgebung stieß, und die Missionierungsversuche seiner christlichen Gesprächspartner verunsichert, brach er diesen Versuch jedoch ab. Den jungen Lasia hingegen, der ihm dabei assistiert hatte, ließen die Geschichten nicht mehr los. Er malte weiter biblische Themen und trat schließlich zum christlichen Glauben über. Mit seinen Bildern will er die gute Nachricht weitererzählen. Anders als sein Lehrer, der Zeit seines Lebens ein Hindu blieb, konvertierte Lasia motiviert durch seine künstlerische Auseinandersetzung mit den biblischen Themen nach langem Ringen zum Christentum (1967/68).

Lasia pflegt die traditionelle Malweise. Er zeichnet seine Motive mit Bleistift vor, zieht die Linien mit Chinatinte nach, koloriert die so entstandene Vorlage und arbeitet schließlich die Details aus. Seine Farben rührt er selbst an. Als Malgrund benutzt er Leinwand auf Keilrahmen gespannt. Er variiert sein christliches Themenrepertoire kompositorisch. Unter seinen Werken finden sich kaum nicht-christliche Motive.



Abb. 3: Ketut Lasia: Kreuzigung

## Kreuzigung

Auch wenn das Blut aus den Nagelwunden quillt und herunter tropft wie auf frühmittelalterlichen Kreuzesdarstellungen – das Leiden Christi ist hier ebenso wenig überzeugend dargestellt (Abb. 3). Einer der zwei Bewaffneten unter dem Kreuz hat seine Lanze schon erhoben, um sie in Jesu Seite zu bohren. Die Stimmung ist jedoch wenig aggressiv, eher abwartend verhalten. Selbst bei den drei am unteren Bildrand kauern den Frauen.

*Nyoman Darsane* wurde 1939 in Payangan, Gianyar auf Bali geboren. Wie viele balinesische Reisbauern, war sein Vater zugleich ein Musiker, der im Orchester des lokalen Fürsten spielte. Nyoman wurde gemeinsam mit dessen Sohn, einem der letzten Prinzen Balis, im Palast erzogen. Dadurch hat er eine tiefe Kenntnis der Hindu-Balinesischen Religion und Kultur, die ihm bei seiner Künstlerlaufbahn zugutegekommen ist. Darsane malt nicht nur Ölbilder und fertigt Batiken, er ist auch Musiker, Tänzer, Schattenpuppenspieler (*dalang*) und Geschichtenerzähler. Im Alter von 17 Jahren trat er aus eigenem Antrieb zum Christentum über. Darsane gehört zu der heterogenen Gruppe der sogenannten *Akademiker*, jenen Künstlern, die an einer der Kunsthochschulen des Landes studiert haben. Obwohl sie mit westlichen Stilelementen experimentieren, suchen sie kontinuierlich nach ihrer eigenen balinesischen Identität. In Darsanes Fall kommt hinzu, dass er seit seiner Konversion zum Christentum probiert, dieser Religion eine balinesische Gestalt zu geben.

Vieles entsteht bei Darsane spontan auf der Leinwand, manches allerdings auch erst nach mehrmaligem Übermalen. Entsprechend verwendet er bevorzugt Acrylfarben, die aufgrund ihrer Beschaffenheit für diese Malweise besonders geeignet sind. Der Künstler ringt mit einem Repertoire an Themen, die er stets aufs Neue ins Bild setzt. Darsane feiert die Schönheit der balinesischen Frauen in der Gestalt von Maria, Maria und Martha und den zehn Jungfrauen. Der Glauben und die Tugend Marias und der fünf klugen Jungfrauen faszinieren ihn dabei ebenso wie das Gleichgewicht der Gegensätze zwischen Maria und Martha und den fünf klugen und törichten Jungfrauen. Aber auch die Frage, wer Jesus Christus für die Balier ist, beschäftigt ihn. Die Kreuzestheologie scheint in seinem schönen Evangelium zunächst allerdings keinen Platz zu haben.

## Balinesische Passion

Darsane sucht den Anknüpfungspunkt für eine seiner seltenen Kreuzesdarstellungen im traditionellen Kriegstanz *Baris*, der in verschiedenen Varianten aufgeführt und nach der jeweils verwendeten Waffengattung benannt wird. Er wählt den *Baris Tumbak*, den Speertanz. Charakteristisch für den *Baris* ist der spitz zulaufende Kopfschmuck der Tänzer. Im Gethse-

manebild tanzen sie am oberen Rand in zwei Viergruppen aufeinander zu (Abb. 4). Einer weist den Weg in den Vordergrund, wo der Solotänzer agiert, von den anderen deutlich unterschieden durch sein enganliegendes schwarzes Untergewand. Für Darsane symbolisiert es das Geheimnis, das sich um diese Person rankt. Die Tänzer im Hintergrund und ihr Frontmann bilden ein gleichschenkliges Dreieck. Die acht aufgeregt aufeinander einredenden Knechte der Hohepriester stehen im Kontrast zu der fast meditativen Pose Jesu.



Abb. 4: Nyoman Darsane: *Balinesische Passion im Stil eines Kriegstanzes*

In einem anderen, hier nicht abgebildeten Bild haben die acht einen Kreis um Jesus gebildet. Ihre Speere auf ihn gerichtet, tanzen sie in wildem Reigen um ihn herum. Darsane sucht hinter dieser choreographischen Figur eine religiöse Bedeutung, wenn er in ihr das Weltsymbol der achtblättrigen Lotusblume (*Padma*) vergegenwärtigt. Sechs der speerbewehrten Tänzer tragen die den Wächtern der acht Richtungen zugeordneten Farben (Rot, Rosa, Weiß, Blau, Gelb und Orange), lediglich zwei im Hintergrund durchbrechen dieses Schema (Rot und Blau, statt Grün und Schwarz). Im Zentrum, das traditionell von Gott Shiva besetzt ist, tanzt hier Christus. Links und rechts der Schultern und zwischen den gespreizten Beinen des

roten Tänzers im Vordergrund werden schemenhaft die Kreuzesbalken sichtbar. Die Querachse wird noch betont durch die beiden Speere des gelben und weißen Tänzers, deren Spitzen Jesus Christus mit den Händen zu umfassen und auf seine Brust zu ziehen scheint. Soll der Solotänzer im Baris die Aggression der Krieger anheizen und sie gegen den Feind richten, konzentriert Jesus Christus sie hier auf sich.

Über der ganzen Szene erscheint die furchterregende Fratze Rangdas, Personifizierung des Bösen schlechthin auf Bali, mit weitaufgerissenen Augen, das Raubtiergebiss gefletscht. Die dichte verfilzte Haarpracht umwölkt ihr Haupt und verliert sich als Schweif in der linken oberen Ecke des Bildes. Ihr weit ausgestreckter linker Arm, die Hand mit den überlangen Fingernägeln nach unten gekehrt, ragt über die Tänzer. Sie schürt den Unfrieden unter den Richtungen. Zu ihrer Rechten, wie in ihrem Arm, eine anmutige androgyne Gestalt, in tänzerischer Pose. Symbol der Schönheit des Lebens, die Darsane in der Darstellung von Maria, Maria und Martha, aber auch den zehn Jungfrauen immer wieder ins Bild setzt. Aber erscheint nicht auch Rarung, Rangdas Dienerin und Schülerin in schwarzer Magie zu Beginn des Carlorang-Dramas als schöne Frau und verwandelt ihr Aussehen erst im Verlauf der Handlung?<sup>10</sup> Schönheit und Schrecken, Gut und Böse, Rettung und Verderbnis liegen eng beieinander, sind komplementär in der balinesischen Vorstellungswelt.

### *Fragender Blick*

Mit dem Tsunami des Jahres 2004 und den Bombenanschlägen auf Bali (2002 und 2004) sind Elend und Gewalt in Darsanes Welt eingebrochen. Das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse, das für die balinesische Weltanschauung zentral steht, ist nachhaltig gestört.

Jesus scheint verzweifelt (Abb. 5). Zweifelt. Gethsemane. Sein Haupt ruht in der rechten Hand. Der Ellenbogen lastet schwer auf dem rechten angewinkelten Knie. Mit der linken Hand stützt er sich schräg nach hinten ab. Die Augen sind geschlossen. Ein um die Hüften geschlungener Sarong ist sein einziges Kleidungsstück.

Im Vordergrund mit dem Rücken zu Jesus, der im Profil abgebildet ist, kauern die Verursacher seines Mitleidens. Ein kleiner Junge mit großen fragenden Augen und schräg hinter ihm ein Mädchen mit niedergeschlagenem Blick. Die Hände des Knaben formen Tanzgesten (*mudras*). Sein linkes Knie ist bereits vor dem Leib angewinkelt, als wolle er ihrem Leiden im

<sup>10</sup> Vgl. *Judy Slattum: Masks of Bali. Spirits of an Ancient Drama*, San Francisco 1992, 80–83.



Abb. 5: Nyoman Darsane: *Gethsemane – Fragender Blick* (2004)

nächsten Moment tanzend Ausdruck verleihen. Vor den Kindern stehen zwei leere Reisschälchen.

Der Fischer, der links oben bei den traditionellen Fischerboten am Strand kniet, erinnert noch an das von dem Künstler in seinen Bildern so oft beschworene schöne Evangelium.<sup>11</sup> Ebenso wie die schon fast völlig ins Abstrakte übergegangenen Architekturfragmente in der rechten oberen Bildecke. Jesus Christus leidet mit Gottes bedrohter Schöpfung, aber zugleich leidet er auch an Gott. Das ist das tiefste Geheimnis von Gethsemane.

### *Blutregen*

Die Bildfläche wird von der Präsenz des Gekreuzigten dominiert (Abb. 6). Das Kreuz sieht nicht wie ein hölzernes Folterinstrument aus, sondern bleibt eine vage Silhouette im Hintergrund. Von diesen angedeuteten Kreuzesbalken rinnt in schmalen Strömen Blut herab, das mit roten Farbtönen in unterschiedlicher Intensität unterlegt ist. Die Hintergrundfarben variieren von Dunkelblau am oberen Bildrand und den unteren Bildecken zu Hellrosa im unteren Teil des Bildes. Jesus hängt weniger am Kreuz als dass er es tanzt. Seine Beine sind disproportional lang. Die Füße sind überkreuzt, den einen vor den anderen gestellt. Sein Gesicht drückt Mitleid mit dem Leiden der Welt aus. Zu seiner Linken sind die Konturen zweier *wayang* Figuren, traditionelle Schattenpuppen sichtbar.

<sup>11</sup> Siehe oben, Anm. 10.



Abb. 6: Nyoman Darsane:  
*Blutregen*

Den naiven, oft auch phantastischen Realismus der frühen Jahre hat *Darsane* weiterentwickelt zu einem balinesischen Expressionismus, der die naiv-realistischen Figuren vor abstrakte farbensatte Hintergründe stellt. Seine Farbpalette hat sich von Braun, Orange und Rot nach Lila, Blau und Rot verschoben. Er experimentiert mit Zitate aus dem *wajang kulit* aber auch der Ikonographie der Dämonendarstellungen etwa in der Tempelarchitektur. *Darsane* bricht mit dem ornamentalen Stil. Kompositionsprinzip seiner Bilder ist die Bewegung. Der Tanz als ideale Form des Gottesdienstes geht von den Figuren über auf den gesamten Bildaufbau.

*Ketut Lasia* ist demgegenüber ein typischer Vertreter des Akkommodationsmodells. Die biblischen Geschichten werden nach Bali verpflanzt und ihre Protagonisten im balinesischen Gewand dargestellt. Balinesische Form und christlicher Inhalt bleiben klar voneinander zu trennen. Wer mit den biblischen Geschichten und christlicher Ikonographie vertraut ist, erkennt die jeweilige Thematik in den Figurenkonstellationen leicht wieder. Den balinesischen Betrachtern hingegen ist zwar das Ambiente vertraut, die dargestellten Geschichten aber bedürfen einer Erläuterung. Die Bilder *Darsanes* hingegen sind dem Kontextualisierungsmodell, genauer: dem Inkulturationstypus zuzurechnen. Das Evangelium gewinnt hier eine genuin balinesische Gestalt, eine Trennung nach Form und Inhalt ist nicht mehr möglich.

*Akkommodations-* und *Kontextualisierungsmodell* sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden. Die Akkommodation hat als Vorstufe der

Kontextualisierung ihre Berechtigung. Sie bildet gewissermaßen das Fundament, auf dem die Kontextualisierungsbemühungen gründen können.<sup>12</sup> Es erscheint jedoch fraglich, ob das Evangelium allein durch Akkommodation in der jeweiligen Kultur wirklich Gestalt annehmen könnte.

## *(2) Die christliche Kunstszene in Yogyakarta, Java*

### *Hari Santosa*

*Hari Santosa* wurde 1952 in Yogyakarta als fünftes von sieben Kindern einer chinesisch stämmigen Familie geboren. Im Elternhaus wurde keine Religion praktiziert. Hari besuchte seit der Grundschule (*elementary school*) katholische Bildungseinrichtungen und ließ sich schließlich fünfzehnjährig taufen, unter dem Einfluss seiner Lehrer in der Mittelschule (*junior highschool*). Die ganze Familie konvertierte nach und nach zum Christentum. Die Kunstausbildung blieb zwar ohne Abschluss, aber Santosa fand Arbeit als Kunsterzieher und Illustrator. In den 1990ern begann er selbst zu malen, nicht nur säkulare, sondern auch christliche Motive. Sein Stil ist von den Tempelreliefs von Borobudur und Prambanan beeinflusst, die ihm Dank der örtlichen Nähe wohl vertraut sind. Auch balinesische Einflüsse sind sichtbar.

### *Einzug in Jerusalem*

Jesus reitet auf einem Pferd in die Stadt ein (Abb. 7). Er trägt ein schlichtes Hemd, Dreiviertelhose und Sandalen. Sein dem Betrachter zugewandtes Haupt, bärtig und langhaarig, wird von einem Heiligenschein um-

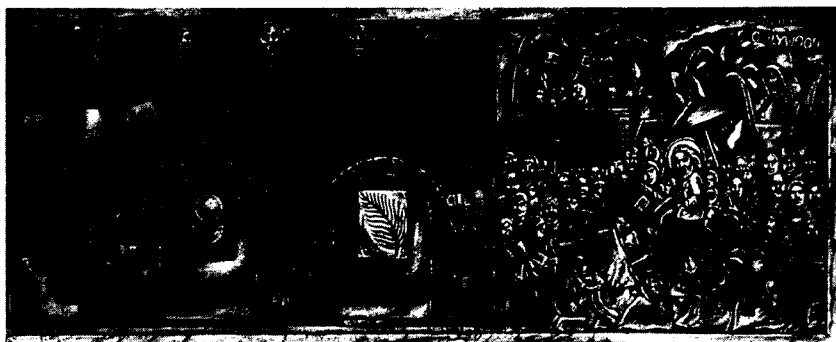


Abb. 7: Hari Santosa: *Einzug in Jerusalem*

<sup>12</sup> Im künstlerischen Bereich ist diese Unterscheidung immer auch eine Aussage über die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten. Beide Modelle treten daher parallel auf.

kränzt. Der Zeigerfinger seiner rechten Hand weist gen Himmel. Vor und hinter sich hat er zwei kleine Kinder in den Sattel genommen. Neben ihm läuft ein etwas älteres Kind auf einem Steckenpferd einher. Auf der anderen Seite des Pferdes geht ein Mann mit einem langstieligen Schirm, der Jesu Haupt vor den sengenden Sonnenstrahlen schützen soll.

Die Stadt erscheint als Bollwerk. Von den Zinnen blicken die Repräsentanten der Macht, je ein General, Geschäftsmann, Priester, Politiker und Richter umgeben von ihren Schergen. In den Kolonnaden sind Bilder von einem Palmwedel und einem Abendmahlskelch mit Hostie aufgehängt. Die bestehenden Verhältnisse sollen in ihren Fundamenten erschüttert werden. Der Friedensfürst, der ins Leiden geht, um den Tod zu überwinden, zieht bereits in die Stadt ein.

Die Menge vor dem Tor ist bunt gemischt. Die Menschen breiten Tücher vor Jesus aus. Auf einem Balkon werden Fähnchen geschwungen. Im Hintergrund zieht sich ein fahngeschmücktes Dorf den Hang eines Vulkans hinauf, aus dessen Kegel Rauch aufsteigt. Gerade unterhalb des Gipfels steht in den bekannten Großbuchstaben "Golywood". Wohl nicht zuletzt eine Anspielung auf Mel Gibsons Passionsfilm.

Hari Santosa ist dem klassischen Akkommodationstyp verpflichtet. Er versteht es jedoch in seinen Bildern Tradition und Aktualität, das Lokale mit dem Globalen zu verbinden und überschreitet damit die Grenzen reiner Indigenisierung.

### *Hendarto*

Hendarto wurde 1951 in Bandung geboren, wo sein Vater, der im Militär diente, stationiert war. Den Großteil seines Lebens verbrachte er jedoch in Yogyakarta, in unmittelbarer Nähe zum Palast des Sultans (*Kraton*). Er ist denn auch in der Tradition des javanischen Islam aufgewachsen, dessen mystisches Erbe noch stets Spuren in seinem Werk hinterlässt. Erst Anfang der 80er Jahre konvertierte der Künstler zum Katholizismus. Er hatte aber bereits eine katholische Schule besucht, wo ihn der Religionsunterricht besonders faszinierte. Seine Familie waren keine praktizierenden Muslime, insofern war sein Übertritt zum Christentum für sie auch weiter kein Problem.

Schon im Zeichenunterricht war Hendarto immer Klassenbesten, er malt seit frühester Kindheit. Sein Architekturstudium hat er abgebrochen, um als freier Künstler zu arbeiten. Anfangs experimentierte er mit Wayang-Stil, Batik, Keramik und Holzschnitzen. Seine Lehrer suchte er sich unter den Künstlern in der Nachbarschaft. Autonomie ist wichtig für ihn. Seit seinem Übertritt zum Christentum gestaltet Hendarto auch christliche Motive. Zunächst Skizzen, Aquarell und Batik, dann Öl und Acryl. Das Malen

ist für ihn gleichzeitig auch ein theologischer Lernprozess – er sucht den tieferen Sinn des christlichen Glaubens zu verstehen. Das Malen eines christlichen Motivs kann entsprechend lange dauern. Er meditiert und muss sich ganz darauf konzentrieren. Darum ist die Anzahl seiner christlichen Bilder auch gering. Nach eigener Aussage kann er sich nicht ständig mit seiner Religion auseinandersetzen.

### *Der Auferstandene*

Jesus Christus sitzt im Zentrum des Bildes, wie der sprichwörtliche Fels in der Brandung (Abb. 8). Optisch teilt sein Leib das Bild entlang der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonalen in zwei Farbfelder. Die Wellen des göttlichen Sonnenlichts scheinen von seinem Körper abzulaufen. In ihrem Epizentrum glüht der goldgelbe Ball der Sonne. Der Hauch von Gottes Geist bringt die Elemente in Wallung. Von unten wirkt der Sitzende wie durch pflanzenartig ausfaltende Formen in Grün und Grautönen gestützt, die den rund verlaufenden Linien des Sonnenlichts kontrastieren.



*Abb. 8: Hendarto: Der Auferstandene*

Jesus hat die Gestalt eines javanischen Jünglings mit langem schwarzem Haar. Seine rechte Schulter ist unbedeckt. Um den Körper spielt lose ein Tuch, das farblich in das Umfeld überzugehen scheint. Den Blick hat er nachdenklich gesenkt. Auf seinem linken Fuß ist das Kreuzesmal erkenn-

bar. Der Künstler, der vom Islam zum Christentum übergetreten ist, ringt noch stets mit der Christologie. Während ihm der irdische Jesus vertraut ist – der Koran kennt ihn als Propheten und Vorläufer Mohammeds – bleibt ihm die göttliche Seite Jesu Christi ein Rätsel. Hendartos christliche Bilder sind persönliche Glaubenszeugnisse, die seine ästhetisch-theologische Auseinandersetzung mit dem Christentum vor dem Hintergrund der javanisch-muslimischen Mystik zum Ausdruck bringen. Während Santossa und Hendarto sich dem Kontextualisierungsmodell verpflichtet wissen, haben andere Künstler in Yogya diesen Rahmen gesprengt. Als Antwort auf den Einfluss der Globalisierung verhandeln sie in ihren Arbeiten zwischen lokalen und globalen Einflüssen. Der britische Religionssoziologe Robert Robertson hat dafür den Begriff der *Glokalisierung* geprägt.

### 3. Von der Kontextualisierung zur Glokalisierung

#### *Bagong Kussudiardja*

Der charismatischste Vertreter der christlichen Kunstszene in Yogya war der Tänzer und Maler Bagong Kussudiardja (1929–2004). Als Sohn einer Familie javanischer Muslims (*abangan*) geboren, die zum lokalen Adel (*bangsawan*) des Sultan Palastes (*kraton*) gehörte, verbrachte er sein ganzes Leben in seiner Geburtsstadt Yogyakarta. Bagong war in erster Ehe mit einer Christin verheiratet und konvertierte gemeinsam mit seinen Kindern in den Jahren 1968/69. Andere Familien im *kraton* folgten seinem Vorbild.

Nach seiner Taufe durch einen amerikanischen Baptistenmissionar begann Bagong auch christliche Motive zu malen. Schon seit 1948 hatte er Malunterricht bei führenden Künstlern der florierenden lokalen Kunstszene wie Affandi (1907–1990), Hendra Gunawan (1918–1983), und Kusnadi (1921–1997) genommen. Bald schon unterrichtete er selbst an der Indonesischen Kunstakademie (ASRI). Gleichzeitig nahm Bagong Unterricht in traditionellem Tanz. Schon 1958 gründete er eine Tanzschule (PTL). Bagong war nicht nur Maler und Batikkünstler sondern auch ein bekannter Choreograph. Der Künstler selbst stellte dazu einmal fest: „Kunst ist Teil meines Lebens. Ich spüre, dass ich Kunst genauso nötig habe wie Essen, Kleidung und eine Behausung.“

#### *Kreuzigung III*

Bagong löst die Kreuzigungsszene in ein semi-abstraktes Farbenspiel auf (Abb. 9). Der Hintergrund ist aus schwarzen, weißen, grünen und blauen Farbzonen aufgebaut, die an den Rändern ineinander übergehen.

Im Zentrum hängt vor einer sich nach oben zuspitzenden offenen Dreiecksstruktur in leuchtendem Weiß der *Corpus Christi*. Das Vorbild der wayang Figuren ist noch erkennbar. Der schemenhaft sichtbare Kreuzestamm teilt als Weltachse das Bild in zwei Hälften. Der Querbalken wird allein durch die waagrecht ausgestreckten Arme Jesu markiert. Unterhalb des Dreiecks ist in vielfach unterbrochenen roten Linien ein Rechteck eingezeichnet, das von zwei Diagonalen durchkreuzt wird. Das göttliche Dreieck erhebt sich über dem Weltquadrat. Der Farbauftrag in und um die geometrischen Figuren ist wesentlich unruhiger und kontrastreicher – rot und ins Gelbliche spielendes Ocker dominieren – als der ruhige flächige Hintergrund.



Abb. 9: Bagong Kussudiardja: Kreuzigung III

Der Gekreuzigte selbst erinnert an Picassos *Guernica* oder die zerfleischten Körper auf den Triptychen eines Francis Bacon. Die Spitze des Dreiecks ist durch leuchtend blaue und gelbe Pinselstriche aufgebaut. Dieser abstrakte Hinweis auf die Auferstehung steht im Kontrast zu der durch die graphische Dekonstruktion suggerierte Verstümmelung des Körpers. Einige schwarze Linien und Punkte scheinen die Dornenkrone anzudeuten. Ein Haupt ist letztendlich nicht auszumachen. Marter, Tod und Auferstehungshoffnung halten sich die Waage.

### *Wisnu Sasongko*

Der neue Shooting Star der Szene ist *Wisnu Sasongko*, der junge Wilde unter Indonesiens christlichen Künstlern. Wisnu wurde als Sohn einer christlichen Familie in Jakarta geboren (\*1975). Seine Eltern waren vom Islam zum Christentum konvertiert. Sie übersiedelten mit ihren Kindern nach Yogya. Die Mutter ist Tänzerin und Gamelanspielerin, der Vater arbeitet als Lehrer an einer Schule für geistig Behinderte. Die Schwester ist ebenfalls Künstlerin mit Schwerpunkt Design.

Wisnu berichtet von einem persönlichen Bekehrungserlebnis (born again) im Jahre 1998, im Kontext der politischen Unruhen, die durch die Politik der neuen Ordnung von Staatspräsident Suharto ausgelöst wurden. Dabei war es auch zu Ausschreitungen gegen die christliche Minderheit gekommen. Diese Erfahrungen hatten direkten Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen. Von nun an gestaltete er christliche Motive. Der Diskriminierung und Gewalt wollte er aus dem Geist der Hoffnung begegnen. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass er als Identifikationsfigur für die protestierenden Studenten, die sich bis auf die Unterhose entkleidet von der Polizei erniedrigen und abführen lassen mussten, Jesus Christus mit erhobenen Armen und nackt bis auf einen Slip vor dunklem Hintergrund darstellt (Abb. 10).

### *Triptychon*

Auf einem Triptychon jüngeren Datums stellt Sasongko links und rechts die Körper eines Mannes und einer Frau am Kreuz dar – ob es sich dabei Jesus und Maria oder um Jesus als den neuen Adam und Eva handelt – lässt er in der Schwebe (Abb. 11). Die ebenfalls kreuzesförmige Figur in der Mitte jedenfalls bleibt Weiß und abstrakt als Identifikationsangebot an die Betrachter/in.

Insgesamt fällt auf, dass die Kreuzestheologie im kulturell-religiösen Kontext Indonesiens zunächst einmal inkulturationsresistent ist. Die frühen Akkommodationsversuche in Ganjuran und Posarang greifen westliche Passionsfrömmigkeit auf, die einer *theologia gloriae* verhaftet ist. Das erigierte Glied des gekreuzigten Papua Christus, das nicht nur bei westlichen Betrachter/innen Irritationen auslösen mag, sondern auch bei Katholiken aus anderen Regionen Indonesiens,<sup>13</sup> ist im kulturell-religiösen Code der Papua ein adäquater Ausdruck für die Lebenskraft des Gottessohnes, der den Tod bereits am Kreuz überwindet. Obwohl außer dem chinesisch stäm-

<sup>13</sup> Katholische Priester aus Java, die auf Papua arbeiten, haben eine Petruskulptur schamhaft mit einem Baströckchen bekleidet.



Abb. 10: Wisnu Sasongko:  
Christus als Gefangener



Abb. 11: Wisnu Sasongko: Triptychon

migen Santosa alle hier vorgestellten Vertreter der christlichen Kunstszene in Yogyakarta muslimische Wurzeln haben, wird das nur bei Hendarto künstlerisch aufgearbeitet, der sich vor dem ihn prägenden Hintergrund der javanisch-muslimischen Mystik an der Kreuzestheologie abarbeitet. Erst da, wo das Leiden der Bevölkerung anschlussfähig für das Leiden Jesu Christi wird, oder vice versa, findet sie bei Darsane einen genuin indonesischen Ausdruck. In diesem Kontext bleibt seine frühe sublimale Inkulturation im Kriegstanz (*baris tumbak*) überraschend, die zugleich eine implizite Kritik an der Grausamkeit Shivas transportiert, dem zentralen Gott des Hinduismus in seiner indonesischen Spielart. Bagong und Sasongko schließlich haben globale Kreuzesdarstellungen geschaffen, die kulturelle Grenzen transzendieren. Bei Santosa geschieht dies jedenfalls im Kleinen mit seiner Anspielung auf einen Hollywood Blockbuster. Somit hat sich auch hier die These bestätigt, dass die jeweilige Gestaltwerdung der Christologie und damit auch der Kreuzestheologie Kontext abhängig ist.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Vgl. Volker Küster: Die vielen Gesichter Jesu Christi. Christologie interkulturell, Neukirchen-Vluyn 1999.