

Dialog und Kunst in Indonesien

Unterwegs zu einer Ästhetik interreligiöser Begegnung

Interreligiöser Dialog ist ein modernes Projekt, das sich hauptsächlich christlicher Initiative verdankt. Den Anstoß gaben christliche Schuld und Reue im Angesicht des Holocaust. In gewisser Weise ist der jüdisch-christliche Dialog darum auch die Mutter aller interreligiösen Dialoge. In früheren Jahrhunderten zeigte demgegenüber die muslimische Seite ein Interesse am interreligiösen Gespräch in Andalusien (8.–15. Jh.) und am Hof der Mogul-Kaiser in Indien (16./17. Jh.). In beiden Fällen kam es auch zu ikonographischem Austausch, belegt etwa durch mozarabische Elemente in der Architektur romanischer Kirchen oder die Mogul-Miniaturen, die gleichermaßen muslimische, hinduistische und christliche Themen darstellen (Fernandez 1972; Fontaine 1995; Rogers 1993; Löwenstein 1958). In der christlichen Missionsgeschichte gibt es seit dem 7./8. Jh. materielle Evidenz für solch interreligiösen Austausch in der Kunst (Küster 2000b; 2007).

Dieser Artikel ist ein Beitrag zu einer Ästhetik interreligiöser Begegnung (1) (vgl. Küster 2000a). In einem praxisorientierten Teil wird die Theorie an den Werken indonesischer Künstler mit unterschiedlichen religiösen Hintergründen getestet (2 und 3).

1. Theorie einer Ästhetik der interreligiösen Begegnung

Die zwei Extrempositionen interreligiöser Begegnung sind die völlige Ablehnung des religiös Anderen im *Fundamentalismus* und die Mischung mit anderen Religionen im *Synkretismus*. Die Diskussionen über die Beziehungen zwischen christlichem Glauben und Kultur bzw. anderen Religionen haben ein terminologisches und theoretisches Instrumentarium hervorgebracht, auf das wir zurückgreifen können (Küster 2011; 1999a, 16–42). Das *Akkommodationsmodell* probiert Inhalt und Form, christlichen Glauben und Kultur, auseinanderzuhalten, wie Kern und Schale einer Nuss. Vertreter/innen des *Inkulturationsmodells* hingegen sind sich der unvermeidlichen Austauschprozesse bewusst, die stattfinden, wo immer verschiedene Kulturen und Religionen einander begegnen. Die Beziehung zwischen christlichem Glauben und Kultur wird entsprechend mit einer Zwiebel verglichen. Wenn jemand die Schalen abpellt, bleibt am Ende nichts übrig. *Synkretismus* beschreibt ein Phänomen interreligiösen Austauschs, bei dem eine Religion Elemente einer anderen übernimmt. Solange sie dazu in der Lage ist, diese auf kreative Art und Weise in ihr eigenes System zu integrieren, handelt es sich letztendlich um intra-religiöse Veränderungsprozesse. Es gibt jedoch auch Fälle, in denen die Elemente der anderen Religion die empfangende Religion so transformieren, dass sich eine neue religiöse Bewegung entwickelt.

Eine *Theologie der Religionen* reflektiert über den Stellenwert der anderen Religionen im christlichen Bezugssystem. Der religiös Andere ist dann je nach Sichtweise entweder verloren, wenn er oder sie nicht zum christlichen Glauben konvertiert, oder immer schon in der Gnade Gottes eingeschlossen. Grundsätzlich steht jede Religion vor diesem Inklusivismus-Exklusivismus Dilemma. Die postmoderne pluralistische Theologie der Religionen versucht, dieses Dilemma zu durchbrechen, endet aber in einer Art Meta-Inklusivismus, der alle Religionen in einem Punkt der Heilsgeschichte konvergieren sieht. Die meisten Evangelikalen sind heute kultivierte Exklusivisten. Inkulturation kann als eine Art von Inklusivismus oder integriertem Synkretismus betrachtet werden. Im *Interreligiösen Dialog* begegnen sich die Partner in gegenseitigem Respekt und machen sich füreinander verwundbar, indem sie die Grenzen ihrer eigenen Gemeinschaft überschreiten. Sie versuchen, den religiös Anderen in einer Art und Weise zu verstehen, dass er oder sie sich darin wiedererkennen kann. Gleichzeitig legen die Dialogpartner Zeugnis von ihrer jeweils eigenen Tradition ab. Was bedeutet all dies für eine interreligiöse Ästhetik?

Fundamentalismus führt zu internem und externem Ikonoklasmus. In Byzanz wurden die christlichen Ikonoklasten nicht zuletzt von der muslimischen Einhaltung des Bilderverbotes beflügelt.¹ Die Christen seien in Bedrängnis geraten, weil sie anders als ihre muslimischen Gegner, das göttliche Bilderverbot nicht einhielten, so die Argumentation. Im Westen wollte der radikale Flügel der Reformation mit der Bilderstürmerei seine Ablösung vom römischen Katholizismus sichtbar machen. Im Missionsfeld kam es zu interreligiösem Ikonoklasmus, wenn etwa Holzfiguren der primalen Religionen verbrannt oder hinduistische und buddhistische Tempel verwüstet wurden. Selbst heute noch beschmieren fundamentalistische koreanische Christen Buddha-Statuen mit Farbe oder beschädigen sie. Radikale Muslime attackieren Hindu-Tempel und christliche Kirchen in Indien oder sprengen buddhistische Skulpturen in Afghanistan. Sie schrecken aber auch vor der Verwüstung der Grabstätten von Würdenträgern ihrer eigenen Religion in Mali nicht zurück. Hindu-Fundamentalisten zerstören gleichermaßen Kirchen und Moscheen. Während Jesus-Statuen in Hindu-Tempeln als *Synkretismus* gelten können, bringt *Inkulturation* Bilder des tanzenden Christus hervor, die vom tanzenden Shiva (*shiva nataraja*) inspiriert sind, oder stellt Jesus in der Lehrhaltung des Buddha dar.²

Die *Theologie der Religionen* kommt bei der Frage ins Spiel, wie christliche Maler andere Religionen sehen bzw. wie Maler, die anderen Religionen angehören, aber dennoch christliche Themen gestalten, gesehen werden. Ein „*Dialog* der Bil-

1 Zur Begründung aus den heiligen Schriften werden in den abrahamitischen Religionen dann etwa Richter 6,25 f.; 2 Könige 18,4 und 23; 2. Chronik 34 oder Sure 21,58 ff. herangezogen.

2 Vgl. die Christusbilder von Nyoman Darsane und Solomon Raj (Küster 1995). In Zeiten fundamentalistischer Tendenzen auch in Hinduismus und Buddhismus kommt es gelegentlich zum Vorwurf dies sei „ikonographischer Kolonialismus“. Darsane und Raj halten dem entgegen, dass sie auch als Christen weiterhin an ihren Kulturen teilhaben.

der“ schließlich eröffnet verschiedene Perspektiven, entsprechend der klassischen hermeneutischen Positionen: hinter dem Bild, im Bild und vor dem Bild – oder Dialog der Künstler, Dialog der Bilder und Dialog der Betrachter. Die Ikonoklasten argumentieren durchaus vergleichbar in ihren Polemiken, dass der Künstler Gott als Schöpfer ersetzen wolle, das Kunstwerk Gott ersetze oder der Betrachter das Kunstwerk anstelle Gottes verehere.

Nach ersten künstlerischen Gehversuchen zur Zeit der Ostausbreitung des syrischen Christentums³, waren es katholische Missionare aus dem Westen, die lokale Handwerker und Künstler beauftragten, die anderen Religionen – ob nun Hinduismus, Buddhismus, Islam oder primären Religionen – anhängen, Kirchen zu bauen und christliche Skulpturen und Malereien anzufertigen. Diese Künstler griffen auf ihr eigenes ikonographisches Repertoire zurück, das in der Folge die Umsetzung der christlichen Vorlagen beeinflusste, die die Missionare ihnen zeigten. Einige von ihnen konvertierten aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit den christlichen Themen oder ihren Auftraggebern. Andere Künstler begannen nach ihrer Konversion, christliche Themen zu gestalten, aber machten nichtsdestotrotz von ihrem kulturellen Wissen Gebrauch. Neben diesen inneren Dialogen individueller Künstler lassen sich Künstler auch gegenseitig von ihren Werken beeinflussen. Durch solche Begegnungen können auch nichtchristliche Künstler aus Neugierde zur Gestaltung christlicher Themen inspiriert werden. Die Künstler führen dann gelegentlich auch einen direkten Dialog miteinander.

Zweitens können die Bilder selbst in einen Dialog miteinander treten, wenn sie nebeneinander gehängt sind, oder den Betrachter zu einem solchen Dialog inspirieren. Der jeweilige Kurator hat eine gewisse mæeutische Funktion in diesem Prozess im Hinblick auf Auswahl und Hängung der Bilder. Wie thematisieren Kunstwerke unterschiedlicher religiöser Orientierung generative Themen des menschlichen Lebens und seine Transzendenz? Inwiefern sind sie künstlerische Glaubenszeugnisse? Schließlich kreieren Kunstwerke – nicht notwendigerweise nur solche religiöser Art – einen „dritten Raum“ (*third space*) für Betrachterinnen und Betrachter unterschiedlicher Religionszugehörigkeit, indem sie in einen Dialog darüber eintreten können, was sie sehen und fühlen. Dabei gilt es immer auch die Machtfrage mit zu bedenken. Obwohl etwa ein Künstler wie Nyoman Darsane ein gutes Verhältnis zu seinen hinduistischen Künstlerkollegen hat und seine Arbeit von ihnen durchaus geschätzt wird, hängen seine Bilder nicht in den großen balinesischen Sammlungen, weil er zur christlichen Minderheit gehört.

In allen drei Typen des ästhetischen Dialogs sind Übersetzung, Infragestellung und Austausch die Grundformen (Küster 2000a). Schon indem der Künstler versucht, sein Sujet in die ihm vertraute Bildsprache zu übersetzen, ergibt sich ein erster unbewusster oder bewusster Austausch. Sind die ikonographischen Symbolsysteme inkompatibel, kann es zu einer unbewussten Infragestellung des christlichen Inhalts durch eine Fehlübersetzung kommen. Der Drache etwa, der

3 Vgl. die Nestorianer Kreuze in China, im Besonderen die Stele von Sianfu, oder das Thomaskreuz im indischen Chennai (Küster 2007, 29 f.).

im westlichen Christentum das Böse versinnbildlicht, hat in Asien demgegenüber eine positive Konnotation. Der Künstler kann sich jedoch auch bewusst mit den ihm unverständlichen Elementen des christlichen Glaubens auseinandersetzen und sie infrage stellen. Ein klassisches Beispiel ist der Kreuzestod und die Auferstehung Jesu Christi. Ein Gott, der leidet, ist asiatischer Religion und Weltanschauung fremd. Gleichzeitig kann es aber auch zu fruchtbaren Austauschprozessen kommen. Die genannten drei Grundformen sind insofern nicht als unterschiedliche Phasen zu verstehen, sondern als offener Prozess, auch wenn die notwendige Übersetzung am Anfang steht. Die hier angestellten theoretischen Überlegungen liefern das Instrumentarium für die nun folgenden konkreten Künstlerportraits und Bildbetrachtungen.

2. Christliche Kunst im Dialog mit der *Agama Hindu-Bali*

Nyoman Darsane⁴ 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 in 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.

Die akademische Ausbildung an der Kunsthochschule in Semarang schließlich brachte ihn auch in Kontakt mit der westlichen Tradition. Unter den westlichen Künstlern sind es Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Marc Chagall, in den 1990ern auch Gustav Klimt und Egon Schiele, die ihn beeindruckt haben.⁵ 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 seines Übertritts zum Christentum probiert, dieser Religion eine balinesische Gestalt zu geben.

Aufgrund seiner Konversion war Darsane von seiner Familie ausgeschlossen und von der Dorfgemeinschaft gemieden worden. In der stark von der primären Religion geprägten balinesischen Variante des Hinduismus (*Agama Hindu-Bali*) sind Religion und Gemeinschaft eng miteinander verwoben. Wer immer sich von der gemeinsamen Religion abwendet, negiert damit zugleich auch die Solidarität der Gemeinschaft. Anstelle der gebräuchlichen arrangierten Heirat traf Darsane

4 Zur Person Nyoman Darsanes siehe ausführlicher: Küster, Steenbrink & Sudhiarsa 2008, 940–947; Küster 1999b, 157–172; Küster & Sundermeier 1991; Epting 1999.

5 Ausstellungen in Singapur (1974), Jakarta/Indonesien (1975), der Schweiz (1982 & 1992), Schweden (1989), Deutschland (1991 & 1999), den Niederlanden (2009) und den USA (2007) zeugen von wachsender Anerkennung.

seine eigene Wahl, als er die chinesisch-stämmige Christin Diana Tjokropramono (Oei Ing Tong) heiratete.⁶ Ihr einziges Kind, Gde Yosef, genannt Yossy, hat die Begabung von seinem Vater geerbt und selbst eine künstlerische Laufbahn eingeschlagen. Darsanes intensive Bemühungen, dem Christentum eine balinesische Gestalt zu geben, überzeugten seine Familie und die Dorfgemeinschaft schließlich davon, dass er noch immer einer der ihren ist. Heute ist er wieder hoch angesehen und sein Rat selbst in religiösen Dingen geschätzt.

2.1 Verkündigung am Meer

Die Vorstellung, dass Jesus die Botschaft des Evangeliums getanzt haben könnte, ist unserem Denken fremd (Abb. 1). Für die Balinesen jedoch ist der Tanz die ideale Form des Gottesdienstes. Sie glauben, dass der Tänzer vor den Göttern tanzt und sie erfreut, gleichzeitig aber auch, dass die Götter vom Tänzer Besitz ergreifen und so in dieser Welt präsent sind.

Alle Bewegungen laufen auf den tanzenden Christus zu. Er ist nur mit einem traditionellen Lententuch (Sarong) bekleidet, einem weißen Lichtgewand zum Zeichen seiner göttlichen Abstammung. Sein rechter Arm ist ausgestreckt zum Himmel gereckt, die Handfläche weit geöffnet. Der linke Arm ist angewinkelt, die geöffnete Handfläche weist auf den erhobenen linken Fuß. Nach balinesischer Vorstellung gehört die rechte Hand zur Oberwelt, die linke zur Unterwelt. Im traditionellen hindu-balinesischen Tanz symbolisiert diese Geste, bei der die linke Hand auf den linken erhobenen Fuß deutet, „Erlösung“. Jesus hat eine helle Hautfarbe; das unterscheidet ihn von den ihm zuströmenden Menschen. Als Fremder ist er an Balis Strand gekommen. Für seine Verkündigung wählt er jedoch die traditionell balinesische Weise und nimmt damit die Insulaner in ihrer kulturellen Identität an.

Die Menschen, die sich auf ihn zu bewegen, stimmen in seinen Tanz ein. Keiner tanzt allein. In Zweier-, Dreier- und Vierergruppen kommen sie auf ihn zu; Männer und Frauen getrennt. Die Balinesen sind fest in ihren familiären und dörflichen Bindungen verwurzelt. Keiner bleibt sich selbst überlassen.

2.2 Blutregen

Lange Zeit waren Leiden und Armut Darsanes Bildern fern. Er war der Maler des „schönen Evangeliums“. Die Erfahrung der Bombenanschläge in Balis Touristenzentrum Kuta (2002 und 2005) in den Nachwehen der Terroranschläge des 11. September 2001 und der Naturkatastrophe des Tsunami (2004) haben bei ihm einen Gesinnungswandel ausgelöst (Abb. 2). Das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse, das für die balinesische Weltansicht von zentraler Bedeutung ist, scheint nachhaltig gestört.

6 Ihr Großvater väterlicherseits war Niederländer.

Die Bildfläche wird von der Präsenz des Gekreuzigten dominiert. Das Kreuz ist nicht als ein hölzernes Folterinstrument dargestellt, sondern bleibt eine vage Silhouette im Hintergrund. Von den 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 – traditioneller Schattenpuppen – sichtbar.

2.3 Hinduistische Künstler als Gesprächspartner Darsanes

Darsane hat ein waches Auge für die Arbeit und Qualität anderer balinesischer Künstler. Als der Schweizer Missionar Christoph Zimmermann in den frühen 1980ern eine Ausstellung seiner Werke im schweizerischen Bern vorbereitete, bat er Darsane, ihm einige hinduistische Künstler vorzustellen, um dem europäischen Publikum einen Vergleich zu ermöglichen. Darsane wählte einen Schnitzer und zwei Maler; die beiden Letzteren zählen heute zu den großen Namen der balinesischen Kunst. Sie sind über die Jahre seine Gesprächspartner geblieben und haben durchaus auch seinen Rat in künstlerischen Fragen gesucht.

2.3.1 I Nyoman Seped

Der Maskenschnitzer I Nyoman Seped wurde 1954 in Sukawati, Gyanyar geboren. Nach dem Abschluss der sechsjährigen Volksschulzeit begann er als Schnitzer zu arbeiten. Obwohl er den ersten Preis für den besten Notenschnitt seines Jahrgangs in Gyanyar gewonnen hatte, konnten seine Eltern eine weitere Schulausbildung nicht bezahlen. Sein Großvater gab ihm daraufhin seine Schnitzwerkzeuge, mit denen er noch heute arbeitet, damit er seinen Lebensunterhalt von nun an selbst verdienen konnte. Zwei seiner Brüder sind auch Schnitzer geworden, sie fertigen vor allem Skulpturen. Bald schon wurde Seped von Ida Bagus Tillem, dem Sohn des bekannten Schnitzers Ida Bagus Nyana, aufgrund seiner Schnitzkunst als Mitarbeiter ausgewählt. Seped musste auch die Stücke der anderen Arbeiter korrigieren, die Tillem dann unter seinem eigenen Namen verkaufte. Nach ca. zehn Jahren machte Seped sich selbstständig.

Die Gestaltung der Charaktere seiner Masken entspringt Sepeds Imagination. Das „Gefühl“ ist eine wichtige Komponente bei seiner Arbeit. Nur wenn er die nötige Inspiration hat, kann er ein Stück schaffen, das für religiöse Zwecke taugt. Eines seiner Meisterwerke ist eine *Barong-Bankol*-Maske (Slattum 1992, 106 f.; Dibia & Ballinger 2004), die er Darsane und mir stolz präsentiert (Abb. 3).

Die Maske ist fein ausgearbeitet, aber noch nicht bemalt. Der Kopf besteht aus zwei Teilen; Ober- und Unterkiefer sind durch einen Holzstab verbunden, der es dem Tänzer erlaubt, den Barong mit den Zähnen klappern zu lassen. Die großen Ohren sind ebenfalls einzeln eingesteckt. Die Kopfbehaarung ist aus Pferdehaar und nicht aus schwarzen Zuckerpalmfasern, der billigeren Ausführung. Der Bemalungsprozess umfasst bei einer Maske dieser Qualität zwischen 40 und 150 Farbschichten, die Naturfarben müssen für jeden Malgang frisch angesetzt werden.

Barongmasken sind zoomorph. Am verbreitetsten ist der *Barong Ket*, ein Fabelwesen, das Elemente von Löwe und Tiger in sich vereint. Im Barong-Tanz liefert er sich ein Gefecht mit der Hexe Rangda. Wieder geht es um die Komplementarität der Gegensätze. Es gibt auf Bali auch die Vorstellung, dass Rangda gewissermaßen die negative Seite des Barong repräsentiert. Der Barong beherrscht die weiße Magie, Rangda die schwarze. Gleichzeitig wohnt dem Barong selbst eine gewisse Ambiguität inne. Er gilt als Beschützer des Dorfes, an dessen Grenzen er die Dämonen und bösen Geister vertreibt, aber er selbst lebt auch auf dem Friedhof bzw. im nahegelegenen Unterwelttempel Pura Dalem. Die Maske selbst ist aus dem Pule-Baum geschnitzt, der auf Friedhöfen wächst. Die Barongmaske kann auch einen Löwen, Tiger, Hirsch oder wie im vorliegenden Fall einen Eber repräsentieren. Dieser Barong Bankal, „alter Eber“ hat seinen Auftritt in Prozessionen aus Anlass des Galungan- und Kuningan-Festes. Der Barong wird von zwei Tänzern verkörpert, die unter einem Kostüm stecken. Der Vordere trägt und bewegt die Maske. Im Fall des Barong Bankal ist das Fell aus Baumwolle oder schwarz-weißem Samt genäht, je nach Budget der Gemeinschaft. Die Dorfbewohner sehen in ihm die Verkörperung der Schutzgötter und -göttinnen, die die Geister und Dämonen vertreiben. Galungan ist das höchste religiöse Fest auf Bali, in dem der Glaube an den Schöpfergott Sanghyang Widi Waca mit dem traditionellen Ahnenglauben verwoben ist. Die Balinesen gedenken der Schöpfung der Welt und des Sieges der Götter über das Böse und feiern in Anwesenheit der Ahnen. Bei den Festmählern wird Schweinefleisch verzehrt. Das am zehnten Tag zelebrierte Kuningan-Fest ist nach balinesischem Verständnis die Abrundung der Festlichkeiten, wenn die Ahnen in ihre Gefilde zurückkehren.

Wenn eine Hindugemeinschaft eine solche Barongmaske von Seped kauft, laden sie in einer Zeremonie den entsprechenden Geist ein, davon Besitz zu ergreifen. Für einen Hindupriester hat Seped eine Rangdamaske gefertigt, die dieser „belebt“ hat. Vor einer seiner Skulpturen, einem Bogenschützen, beten die Menschen im Tempel. Solche Arbeiten haben einen „Geist“, der ihn schon im Schaffensprozess überkommt. Im Kontakt mit anderen Künstlern ist Seped darum auch zurückhaltend. Die geheime Kraft darf nicht leichthin weitergegeben werden. Seped hatte schon eine ganze Reihe von Schülern, denen aber allen der tiefere Sinn für seine Arbeit abging.

Wenn sich die Imagination nicht einstellt oder verfliegen ist, kann und will Seped nicht weiterarbeiten. Er kann die Zahl der unterschiedlichen Maskentypen, die er gestaltet hat, nicht angeben. Wenn ihm ein Stück besonders gut gelungen ist, zögert er die abschließende Feinbearbeitung heraus, da er fürchtet, seine Frau

würde die Maske sonst nehmen und sie im Kunsthandwerkermarkt verkaufen. Sie ist es, die sich um die Dinge des täglichen Lebens kümmert.

Darsane sucht sich für seine christlichen Zwecke Masken aus, die der Künstler bereits geschaffen hat und die den „Geist“ haben. Hier und da macht er höchstens Veränderungswünsche geltend. Als er es einmal mit einer Auftragsarbeit versuchte, führte das nicht zum gewünschten Erfolg. Darsanes Kritik ist aber durchaus gefragt. Der Künstler legt ihm bei Besuchen immer wieder seine besten Stücke vor und bittet ihn um sein Urteil.

2.3.2 I Nyoman Mandra

I Nyoman Mandra wurde 1945 in Pandi, Kamasan, als Sohn einer Kunsthandwerkerfamilie geboren. Der Vater war Holzschnitzer, der Masken und Skulpturen herstellte. Die Mutter war Ateliiergehilfin; sie kolorierte die Vorlagen der Maler. Nyoman begeisterte sich schon als Kind für die Malerei. Da Malutensilien teuer sind, malte er zunächst in den Sand. Schon zu Grundschulzeiten begann er dann seine ersten Bilder zu verkaufen. Seine neunjährige Schulausbildung schloss er mit der *Senior High School* ab. Nyoman Dogol, ein früh verstorbener Onkel mütterlicherseits, unterwies ihn im Kamasanstil. Sein Talent ermöglichte es Nyoman Mandra bald, diesem „Standardstil“ seine eigene Handschrift zu geben und das Grundmuster zu variieren.

Seine Darstellung des Gottes Sanghyang Widi Waca zeigt ihn tanzend in einer Aureole (Abb. 4). Nicht nur die Figur und die sie umgebenden Wolkenornamente sind äußerst fein gearbeitet. Der Künstler verweist stolz auf die zisilierte Umrandung, deren Gestaltung ebenfalls enorm arbeitsintensiv ist. Die Verankerung des Monotheismus in der indonesischen Pankasila-Verfassung hat sicherlich dazu beigetragen, dass das „göttliche Prinzip“ Sanghyang Widi, das den Menschen erst einmal fern war, zum Kulminationspunkt des Glaubens an einen Gott werden konnte, aus dem alles fließt und in den alles zurückfließt. Die zahlreichen Dreizacken an seinen Extremitäten, versinnbildlichen die Göttertrias aus Schöpfer Brahma, Erhalter Wisnu und Zerstörer Shiva. Die Darstellung als Tanzender ist vom Shiva Nataraja inspiriert, der in sich die Göttertrias vereint. Die Gestik seiner Hände (*mudras*), bei der die rechte Hand nach oben weist und die linke nach unten, symbolisiert seine Macht über alle Richtungen, mit Shiva im Zentrum.

Die Kamasan-Künstler bevorzugten in der Regel kleine Formate. Mandra begann jedoch schon 1980, mit großformatigen Bildern zu experimentieren. Entscheidend für die Themenfindung ist auch für ihn die Inspiration. Auch ihm geht es darum, den „Geist“ (*spirit*) einzufangen. Dazu bedarf es der Konzentration, aber auch der Kenntnis der Geschichten und des nötigen technischen Geschicks. Der Künstler will seine Charaktere möglichst lebendig erscheinen lassen; Bewegung ist dafür ein wichtiger Faktor. Er wiederholt sich nicht gerne und variiert seine Themen daher etwas. Wenn ihm eines seiner Bilder besonders gut gelingt, will er es nicht verkaufen, sondern für sich behalten. Er gibt gelegentlich ein Bild in die

Ausstellungen des Kunstzentrums, aber in der Regel verkauft er seine Bilder zu Hause. Er hat wiederholt selbst Schüler angenommen, war aber mit ihrer Arbeit letztendlich nie zufrieden.

2.3.3 Ida Bagus Made (Poleng)

Der dritte Künstler, der für Darsane wichtig ist, war Ida Bagus Made (1915–1999). Da es in der balinesischen Kunstszene mehrere Künstler dieses Namens gab, wurde ihm aufgrund seines bevorzugten Kleidungsstückes, einem simplen Sarong mit dem rituellen schwarz-weiß-karierten Muster, der Beiname Poleng verliehen. Ida Bagus Made Poleng stammte aus einem Brahmanengeschlecht und kannte sich gut mit weißer und schwarzer Magie und balinesischer Mythologie aus. Er war aber auch ein guter Holzschnitzer und Tänzer. Die Maler der Künstlerkolonie Ubud wurden seine Lehrer. Die Europäer Rudolf Bonet (1895–1978) und Ari Smit (*1916), die sich auf Bali niedergelassen hatten, zählten zu seinen Freunden. Aber Ida Bagus Made widersprach der allgemeinen Auffassung, dass diese westlichen Künstler Bali bekannt gemacht hätten. Sie hätten den lokalen Künstlern viel zu verdanken, und ihr Thema sei Bali. Viele von ihnen haben nach seiner Einschätzung nur die Oberflächenimpression eingefangen, aber nicht die tiefere Bedeutung. Was er selbst von den westlichen Künstlern gelernt hat, ist der Gebrauch der Farbe. Für einheimische Künstler war es schwierig, sich gute Farben zu leisten. Den westlichen Stil aber hat er nicht übernommen. In *Opfer für die Reisgöttin* (Abb. 5) empfängt Dewi Sri die ihr dargebrachten Opfergaben.⁷

Dabei verneigt sie sich demütig, während sie auf ihren aufeinandergelegten Handflächen eine kleine Schale mit Blütenopfern und ihrem aus getrocknetem Palmblatt gefalteten Abbild (*Cili*) hält. Die Empfängerin des Opfers wird dabei in ihrer ganzen Körpersprache zugleich selbst zu einer Opfernden. Gekleidet in einen festlichen Sarong, das Haupt geschmückt mit einer traditionellen balinesischen Krone, das lange schwarze Haar zu einem Zopf geflochten, der mit Blumen geschmückt ist, verkörpert sie die ganze Schönheit der jungen balinesischen Frauen. Ihr anmutig gebeugter Körper fügt sich harmonisch in die schwer tragenden Reisähren. Zwischen den bunt geschmückten Opferpyramiden zu ihren Füßen tummeln sich Mäuse, Frösche und eine Ente, die Tierwelt der Reisfelder. Ihr Haupt wird von Schmetterlingen, Libellen und Vögeln umschwirrt. Die aus getrockneten Palmblättern und Blumen geformten Ornamente auf den Opfergaben symbolisieren die aufgehende Sonne und das weibliche Geschlecht. Dewi Sri ist die Göttin des wichtigsten Nahrungsmittels der Balinesen und der Fruchtbarkeit dieser agrarischen Gemeinschaft.

⁷ Vgl. *Dewi Sri, the Goddess of Rice* und das kompositorisch etwas schlichtere Bild *Dewi Sri Receives the Essence of the Offerings* im Katalog McGowan 2008, S. 190 und 156. Der Begleittext zum Bild in der ständigen Sammlung des Nekka Museums versteht die dargestellte Person ebenfalls als die Reisgöttin persönlich.

Ida Bagus Made besaß Humor. Als der indonesische Präsident Soerkano ihn einmal während eines seiner Bali-Aufenthalte sehen wollte, antwortete der Künstler, dass er nicht mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu reisen gedenke; der Präsident solle ihm seine Staatskarosse mit Chauffeur schicken. Soerkano zeigte sich amüsiert und sandte tatsächlich seine Limousine, um ihn abzuholen. Als der Präsident den Künstler fragte, was er essen wollte, antwortete er frech „Zwei Hühnchen“. Lachend berichtete er Darsane, wie er – schon völlig satt – auch das zweite Huhn noch hinuntergeschlungen habe.

Kompositorisch war für Ida Bagus Made die Bewegung entscheidend. Als Darsane ihm seine eigenen Bilder zeigte, war seine spontane Reaktion, dass dieser offensichtlich tanzen könne, da er die Bewegung des Tanzes abbilde. Er gab Darsane den Rat, seine guten Bilder für sich zu behalten und nicht zu verkaufen. Eine Regel, an die Ida Bagus Made sich selbst Zeit seines Lebens gehalten zu haben scheint. Einige dieser Bilder wurde ihm dann allerdings noch zu Lebzeiten gestohlen.⁸

Dass das Warten auf die Inspiration, die dem Kunstwerk erst „den Geist“ des Lebens verleiht, von zentraler Bedeutung sei, ist Konsens unter den Künstlern, ob hinduistisch oder christlich. Ein wichtiger kompositorischer Faktor, der von allen geteilt wird, ist – neben der Orientierung an der Formensprache des Schattenspiels (*Wayang*) die Bewegung; die Welt ist Tanz. Der Tanz lässt die Göttinnen und Götter präsent werden und ist die ideale Form des Gottesdienstes. Dieses *Movens* balinesischer Religiosität hat Darsane auch ins Christentum inkorporiert.

3. Christliche Kunst im Dialog mit den religiösen Traditionen des Sultanates Yogyakarta

Neben der Trauminsel Bali ist Yogyakarta, Javas jugendliche Universitätsstadt und eines der beiden übriggebliebenen Sultanate Javas, der zweite Ort in Indonesien, wo eine christliche Kunstszene floriert. Während Bali mit einem hinduistischen Bevölkerungsanteil von ca. 95 % das Rückzugsgebiet dieser Religion in Indonesien geblieben ist, wird Yogya wie der Rest des Landes heute vom Islam dominiert. Die Hindu-buddhistische Vergangenheit bleibt jedoch durch die Ehrfurcht einflößenden teilrestaurierten Tempelruinen von Prambanan und Borobudur vor den Toren der Stadt gegenwärtig. Ähnlich wie der Hinduismus auf Bali nicht nur den Buddhismus absorbiert hat, sondern auch eine synkretistische Verbindung mit der traditionellen balinesischen Religion und Kultur eingegangen ist, ist der javanische Islam gleichzeitig von traditioneller Mystik und dem Hindu-buddhistischen Erbe durchdrungen. In der Ikonographie des Sultanspalastes (*kraton*) wird das durch die Ornamentik der Säulen der Eingangshalle symbolisiert. Die in Grün, der Farbe des Islam, gehaltenen Säulen sind im unteren Drittel mit einer rot-weißen

⁸ Der Katalog McGowan, *Ida Bagus Made*, spricht allerdings von einem mehr als einhundert Bilder umfassenden Nachlass.

Lotusblume (Buddhismus) und stilisierten Elefantenfüßen (Hinduismus) verziert. Der Sultan Hamengkubuwono X (*1946), der als Thronfolger seit 1998 zugleich das Amt des Gouverneurs bekleidet, widersetzt sich bisher fundamentalistischen Tendenzen im Islam und zeigt eine tolerante Haltung gegenüber dem Christentum. Der Kraton bietet Kunst und Kunsthandwerk traditionell Raum, und der Sultan fungiert als Schirmherr und Sponsor.

Die bereits 1949/50 kurz nach der Staatsgründung (1945) eröffnete örtliche Kunstakademie ASRI (*Akademi Seni Rupa Indonesia*) wurde über die Jahre zur führenden Ausbildungsstätte im Lande. Nach der Fusion mit zwei anderen Kunsthochschulen für Musik (AMI – *Akademi Musik Indonesia*) und Tanz (ASTI – *Akademi Seni Tari Indonesia*) im Jahre 1984 wurde ASRI in „Indonesisches Kunstinstitut“ umbenannt (ISI – *Institute Seni Indonesia*). ISI steht in reger Wechselwirkung mit der lokalen Kunstszene. Auch die meisten der im Folgenden dargestellten Künstler haben Verbindung zu ihr.

Mit dem Aufkommen einer modernen indonesischen Kunst in den 1930ern betraten auch Künstler mit muslimischem Hintergrund die Szene. Anikonische ästhetische Ausdrucksformen wie Kalligraphie haben eine gewisse Affinität zur modernen abstrakten Kunst. In der Gegenwartskunst hat dies zu hybriden Entwicklungen geführt. Es gibt aber auch eine ganze Anzahl muslimischer Künstler, die gegenständlich malen. Interessanterweise war Sudjojono (1914/17–1986), der Vater der modernen indonesischen Malerei, selbst Christ und hat auch einige christliche Motive gestaltet. Im Schatten dieser sehr lebendigen Kunstszene gibt es eine Reihe sich selbst dezidiert religiös verstehender christlicher und muslimischer Künstler.

Nach der Pionierinitiative des niederländischen Plantagenbesitzers und katholischen Lientheologen Prof. Dr. Joseph Ignaz Schmutzer (1882–1946) im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, sollte es noch einige Jahrzehnte dauern, bis sich eine christliche Kunstszene entwickelte. Schmutzer hatte Skizzen für Maria und/oder Jesus-Statuen im Hindu-javanischen Stil gezeichnet, die von dem muslimischen Holzschnitzer Iko umgesetzt worden sind. Auf seiner Plantage in Ganjuran hat Schmutzer auch einen Herz-Jesu-Schrein im Stil des nahegelegenen Hindu-Tempels Prambanang bauen lassen. Er war überzeugt, dass die Hindu-Ikonographie besser geeignet war, um den christlichen Glauben in Java zu akkommodieren als diejenige des ihm verwandten Islam (Schmutzer et al. 1928). Das 1993 erschienene Buch „Die vielen Gesichter christlicher Kunst in Indonesien (*Many Faces of Christian Art in Indonesia*)“, das vom Nationalen Kirchenrat (Communion of Churches in Indonesia/ Persekutuan Gereja-Gereja di Indonesia) publiziert wurde, zählt 48 Künstler; die meisten von ihnen arbeiten in Java oder Bali.

Muslimische, christliche und hinduistische Künstler haben in Java gelegentlich ihre Arbeiten gemeinsam gezeigt.⁹ In einer Ausstellung in Yogya anlässlich der Konferenz des indonesisch-niederländischen Konsortiums für muslimisch-christ-

9 Vgl. die Kataloge *Asian Spiritual Art Exhibition*, Yogyakarta 2001, und *Dia Sang Kasih Buah Expressi Imam. Pameran Seni Rupa Religius*, Jakarta 2006.

liche Beziehungen (26.–30.03.2012) geschah dies jedoch zum ersten Mal unter dem expliziten Motto „Dialog durch die Kunst“ (Küster 2014). Mehrere der im Folgenden porträtierten Künstler waren während der Eröffnungsveranstaltung anwesend und diskutierten während einer Talkshow im Auditorium der christlichen Duta-Wacana-Universität miteinander.

3.1 Die christliche Kunstszene in Yogyakarta¹⁰

3.1.1 Bagong Kussudiardja

Der charismatischste Vertreter der christlichen Kunstszene in Yogya war der Tänzer und Maler Bagong Kussudiardja (1929–2004). Als Sohn einer Familie javanischer Muslime (*abangan*) geboren, die zum lokalen Adel (*bangsawan*) des 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 Palastviertel folgten seinem Vorbild.

Vor seiner Konversion zum Christentum experimentierte Bagong mit traditionellen Stilen und Themen. Nach seiner Taufe durch einen amerikanischen Baptistenmissionar begann er 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 nicht nur Unterricht in traditionellem Tanz, sondern auch bei Martha Graham in New York. Schon 1958 gründete er eine Tanzschule (PTL). Bagong machte sich sowohl als Maler und Batikkünstler als auch als Choreograph einen Namen. 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.“ Christliche Motive konstituieren nur einen kleinen Teil seines umfangreichen Oeuvres.

Christus und die Fischer (Öl auf Leinwand 1998)

Dieses Bild markiert einen Umbruch in der christlichen kontextuellen Kunst (Abb. 6). Die traditionellen indonesischen Fischerboote im Hintergrund sind noch eine Reminiszenz an klassische Akkommodations- bzw. Inkulturationskunst.¹¹ Je-

¹⁰ Vgl. ausführlicher Küster 2012.

¹¹ Siehe oben: Darsanes *Verkündigung am Meer*. Darsane und Bagong waren befreundet und haben einander sichtlich beeinflusst. Letzterer hatte für einige Jahre selbst ein Studio und eine Galerie auf Bali. Darsane seinerseits hat auf Java studiert und unterhielt in seinen frühen Jahren enge Kontakte zur dortigen Kunstszene. Der Nestor der balinesischen christlichen Kunst ist in vielerlei Hinsicht Bagongs alter ego. Beide haben die Tendenz, vom

sus Christus ist am Strand des indonesischen Inselreiches angekommen, scheinen sie zu suggerieren. Schemenhafte Gestalten machen sich auf zum Fischzug wie ihre galiläischen Berufsgenossen am See Genezareth vor 2000 Jahren.

Die Personengruppe im Vordergrund jedoch erweckt einen ganz anderen Eindruck. Jesus mit blauer Badehose und Achselhemd, schulterlangem Haar, Vollbart und hipper Nickel Sonnenbrille hat die Arme zur großen Geste ausgebreitet. Ihm gehört die ganze Aufmerksamkeit der um ihn stehenden oder hockenden Fischer. Die Konturen einiger von ihnen erinnern noch an die indonesischen Schatten-spielfiguren. Gekleidet sind sie überwiegend in Shorts und T-Shirt. Ihre Hautfarbe reicht von Schwarz über Braun und Rot bis hin zum Weiß der Person in Jesu Rücken. Entgegen dem lange üblichen Trend, Jesus Christus ganz für den jeweiligen Kontext zu reklamieren, spielt der Künstler hier mit der universalen Dimension des Christentums. Die legere Kleidung, Signatur der globalen Jugendkultur, symbolisiert zugleich den Einbruch der Moderne in die traditionelle Gesellschaft Indonesiens. Es sind längst Plurale Modernen entstanden, die die westliche Hyperkultur des Konsumkapitalismus in einem hybriden Mix verschiedener Einflüsse in ihre eigene Kultur integriert haben. Inmitten davon ist Jesus Christus gegenwärtig.

3.1.2 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. Er ist denn auch in der Tradition des javanischen Islam aufgewachsen, dessen mystisches Erbe noch stets Spuren in seinem Werk hinterlässt. Erst Anfang der 1980er 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. Sein älterer Bruder und eine jüngere Schwester folgten seinem Beispiel, der Rest ist muslimisch geblieben. Hendarto ist verheiratet und hat zwei Kinder. Der Sohn hat Medienwissenschaften studiert und arbeitet als Filmemacher.

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,¹² 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.

Inkulturationsmodell zu einem hybriden, globalen Stil aufzubrechen, der zwischen dem globalen und dem lokalen verhandelt.

12 Vgl. seine frühen Batikbilder in der Sammlung der theologischen Fakultät der Christlichen Universität Duta Wacana.

Die Gestaltung eines christlichen Motives kann entsprechend lange dauern. Hendaro 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 religiösen Fragen auseinandersetzen.

Der Auferstandene

Jesus Christus sitzt im Zentrum des Bildes, wie der sprichwörtliche Fels in der Brandung (Abb. 7). Optisch teilt sein Leib das Bild entlang der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonalen in zwei Farbfelder. Die Wellen des göttlichen Lichts 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 ausfallende Formen in Grün und Grautönen gestützt, die mit den rund verlaufenden Linien des Sonnenlichts kontrastieren.

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 erkennbar. 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. Hendaros christliche Bilder sind persönliche Glaubenszeugnisse, die seine ästhetisch-theologische Auseinandersetzung mit dem Christentum vor dem Hintergrund der javanisch-muslimischen Mystik zum Ausdruck bringen.

3.1.3 Wisnu Sasongko

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

Wisnu berichtet von einem persönlichen Bekehrungs Erlebnis (*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. Dass er auch im Rahmen seines Kunststudiums am ISI (1996–2001) eine christlich inspirierte Abschlussarbeit einreichte, führte zu Spannungen.



Abb. 1
Nyoman
Darsane:
*Verkündigung
am Meer*



Abb. 2
Nyoman
Darsane:
Blutregen



Abb. 3
I Nyoman Seped:
Barong-Bankol-Maske

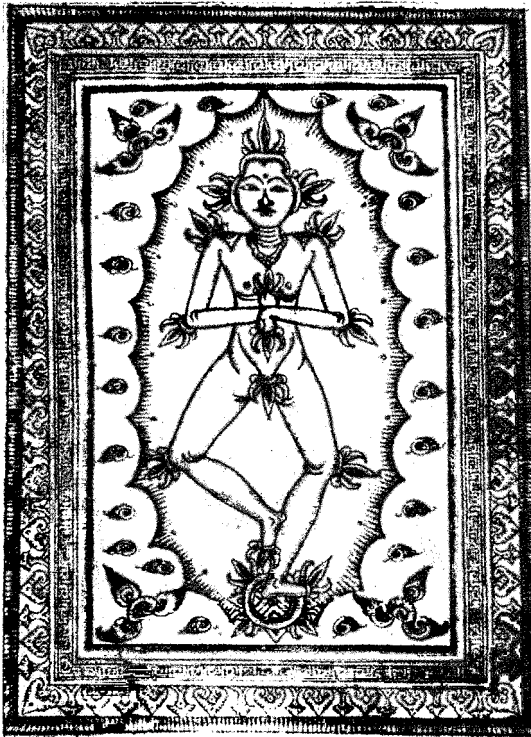


Abb. 4
I Nyoman Mandra:
Sanghyang Widi Waca



Abb. 5 Ida Bagus Made: *Opfer für die Reisgöttin*



Abb. 6 Bagong Kussudiardja: *Christus und die Fischer*



Abb. 7 Hendarto: *Der Auferstandene*

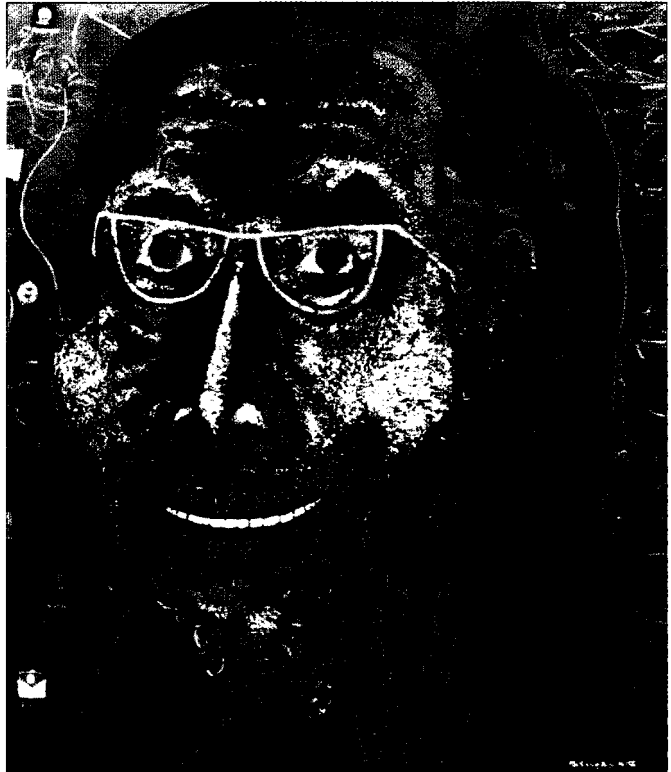


Abb. 8
Wisnu Sasongko:
Lachender Jesus

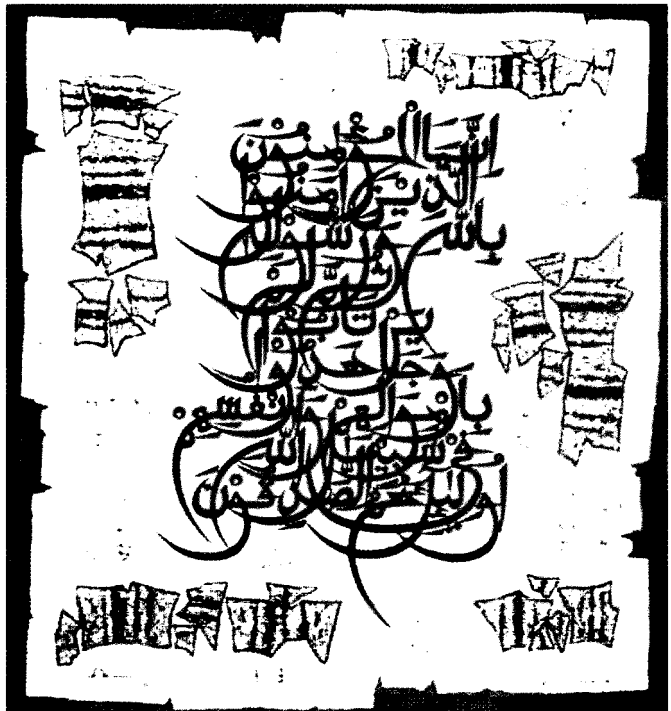


Abb. 9
Saiful Adnan:
Sure 49,15

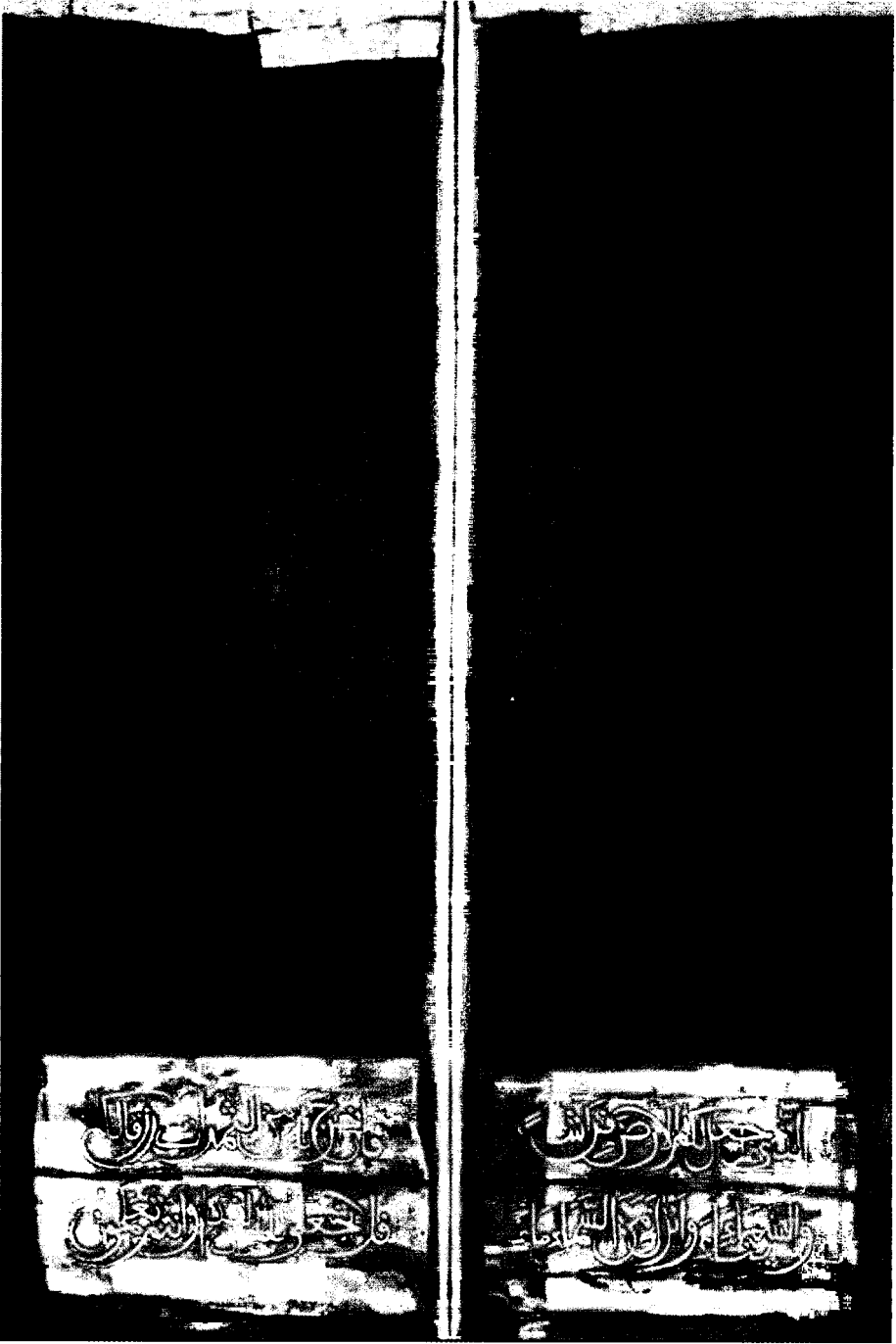


Abb. 10 Pirous: *Sure* 2.22

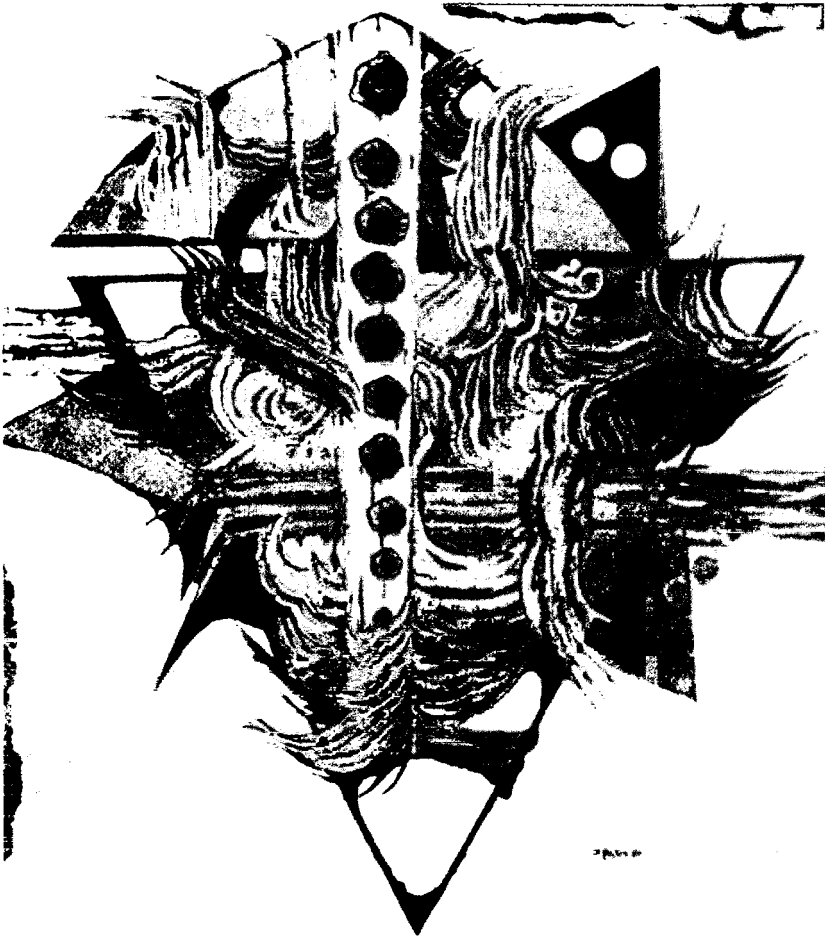


Abb. 11 Mohammed Satar: *Ohne Titel*

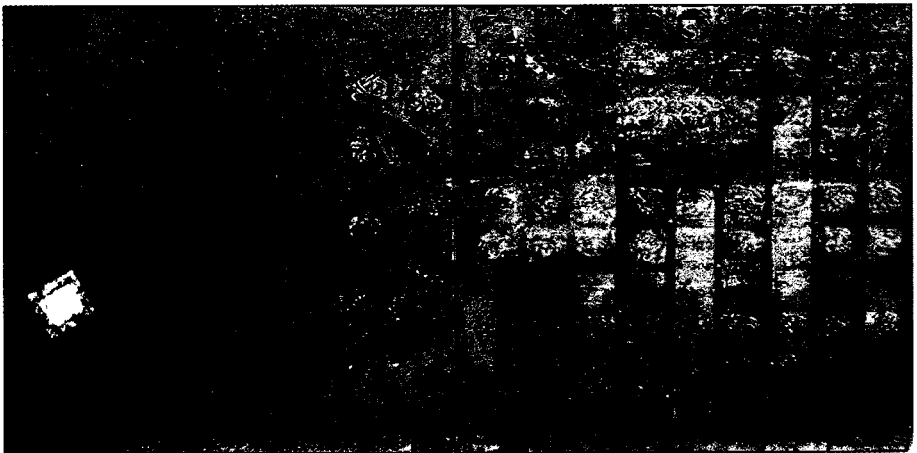


Abb. 12 Azam Bachtiar: *Die 99 Namen Gottes*



Abb. 13 Kaji Habeb: *Ke-Muhammad-an*

Lachender Jesus

Mit Brille, Bart und nackenlangem schwarzen Haar sieht Jesus aus, wie einer von Sasongkos Künstlerfreunden (Abb. 8). Der grüne Hintergrund des Portraits ist übersät mit Icons der schönen neuen Computerwelt. Jesus anno 2012 ist auf Facebook und Twitter – E-mail ist hingegen schon wieder old-fashioned. Der Künstler selbst hat einmal geäußert:

Ich will keine biblischen Geschichten darstellen, weil ich sie nie gesehen habe. Ich habe sie nie berührt. Ich habe nie gesehen, wie Jesus aussah. Als Künstler kann ich Jesus nur imaginieren. (Sasongko 2007, 5)

Sasongko kann bereits auf mehrere Solo- und Gruppenausstellungen zurückblicken. Er verarbeitet in einem bunten Stilmix Einflüsse indonesischer Künstler wie Widyayat (1923–2002), aber auch des Philippinos Emanuel Garibai oder westlicher Künstler wie Picasso. Seine Bilder gehen über die traditionelle Inkulturationskunst hinaus. Sie sind erste Zeugnisse einer neuen „glokalen“ christlichen Kunst.

Die hier vorgestellten Künstler haben alle einen akademischen Hintergrund. Die meisten von ihnen stehen in Verbindung zur lokalen Kunstakademie ISI. Nicht jeder hat ein abgeschlossenes Studium; und das Lernen voneinander und ein gewisser autodidaktischer Charme bleiben stilprägend. Anders als die traditionell ausgebildeten Künstler sind diese sogenannten „Akademiker“ jedoch mit der westlichen Kunsttradition konfrontiert worden. Bagong und Hendarto sind Inkulturationskünstler. In seinen späten Arbeiten zeigt Bagong schon Übergänge zur glokalen Kunst, wie sie von Wisnu Sasongko praktiziert wird. Alle hier vorgestellten Künstler haben einen muslimischen Familienhintergrund. Einige sind selbst Konvertiten, andere sind schon Christen in zweiter oder dritter Generation. Außer bei Hendarto, der deutlich von der muslimisch-javanischen Mystik beeinflusst ist, hat das keine Spuren in ihrem Werk hinterlassen. Bei Bagong werden Tanz und Wayang der Hindu-javanischen Tradition zu zentralen Strukturelementen seiner Kompositionen. In dieser Vielfalt religiöser Einflüsse spiegelt sich die offene Atmosphäre des Sultanats. Bagong und Wisnu zeigen gewisse Neigungen zur Abstraktion; Hendarto, jedenfalls was den Hintergrund anbelangt. Die Tendenz geht eindeutig in Richtung einer glokalen Kunst, die mit der traditionellen Ikonographie spielt.

3.2 Muslimische Künstler auf Java

Aufgrund des Bilderverbotes beschränken muslimische Künstler sich für gewöhnlich auf Kalligraphie und ornamentale Kunst. Je weiter weg von der Moschee jedoch, desto mehr scheint möglich, etwa in der Privatsphäre der herrschenden Elite, die die Notwendigkeit verspürt, ihre Häuser für repräsentative Zwecke zu schmücken, und die Schönheit der Kunst genießt. Die Buchmalerei wird in Juden-

tum, Christentum und Islam seit alters her selbst unter religiösen Würdenträgern geschätzt. Bücher sind leicht vor den misstrauischen Augen der Fanatiker zu verschließen. Grundsätzlich lassen sich in Kulturen, die bilderfreundlich sind, zwei gegensätzliche Verhaltensmuster unterscheiden: entweder radikale Ablehnung oder eine gewisse Anpassung durch Öffnung für visuelle Kunst. Die Miniaturenmalerei in Persien und am Hof der Moguln in Indien sind gute Beispiele für letztere Strategie. Hier finden sich Bilder von Jesus, Buddha und selbst Mohammed, die neben der Ergötzung der Herrschenden auch pädagogischen und liturgischen Zwecken dienen.

In der modernen indonesischen Kunst, waren A.D. Pirous und Saiful Adnan Pioniere bei der Transformation von Kalligraphie in abstrakte Kunst. Unter den Teilnehmern der Ausstellung in Yogya folgen Mohammed Satar und Azam Bachtiar ihren Fußspuren. Kaji Habeb wagt sich weiter auf das Gebiet der gegenständlichen Malerei vor, und schreckt selbst nicht davor zurück, den Propheten Mohammed darzustellen. Ähnlich wie ihre christlichen Kollegen haben nicht alle der genannten muslimischen Künstler eine formale Kunstausbildung abgeschlossen. Sie arbeiten ebenfalls meistens in der Kunsterziehung, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

3.2.1 Saiful Adnan

Saiful Adnan 1957 in Saniangbaka, Solok, West-Sumatra geboren macht die Kalligraphie von Sure 49,15 zum Zentrum seines Bildes (Abb. 9):

Die Gläubigen, das sind diejenigen, die an Gott und seinen Gesandten glauben und dann nicht zweifeln und sich mit ihrem Vermögen und mit ihrer eigenen Person auf dem Weg Gottes einsetzen. Das sind die Wahrhaftigen.¹³

Er versucht den Eindruck zu erwecken, dass der Text auf einem verwitterten Pergament geschrieben ist, das schon Risse und Abschabungen zeigt. Adnan ist als Reformers der kalligraphischen Kunst akzeptiert, der einen eigenen Stil entwickelt hat, welcher als „Saifulische Arabische Kalligraphie“ bezeichnet wird. Im Grunde malt er Bilder von Kalligraphien. Der Künstler sagt von sich, dass er nicht so sehr von anderen Künstlern beeinflusst sei als vielmehr von religiösen Lehrern wie Abdul Hamid Dimiyati (von der Islamischen Staatsuniversität in Yogyakarta) und Sirajudin, einem Experten für Kalligraphie aus Jakarta.

3.2.2 Pirous

Pirous (*1932 in Meulaboh, Aceh) hat eine formale Kunstausbildung am Bandung-Institut für Technologie durchlaufen, wo er nach seinem Studienabschluss im Jahre 1964 bis zu seiner Pensionierung 2002 unterrichtete. 1969 verbrachte

¹³ Die Koran-Zitate folgen der Übersetzung von Adel Theodor Khouri.

er einige Zeit an der Kunstabteilung des Rochester-Institutes für Technologie im Staat New York, um Graphik-Design zu studieren. Pirous war der erste Dekan der Fakultät für Kunst und Design (1984–1990). In seinen Arbeiten geht der Künstler einen Schritt über Adnan hinaus. In unserem Beispiel arrangiert er die Kalligraphie in zwei mal zwei rechteckige Fragmente am unteren Rand des Bildes (Abb. 10). Die Schrift (Sure 2,22) beginnt im oberen rechten Kasten, setzt sich in dem darunter fort, dann geht es nach oben links und endet im linken unteren Kasten:

... der euch die Erde zu einer Unterlage und den Himmel zu einem Bau machte, und der vom Himmel Wasser herabkommen ließ und dadurch Früchte zum Lebensunterhalt für euch hervorbrachte. So stellt Gott keinen anderen als Gegenpart zur Seite, wo ihr (es) doch wißt.

Im Prozess des Lesens wird deutlich, dass es eine direkte Verbindung zwischen Sure 2,22 und der Komposition gibt, die zunächst abstrakt erscheint. Die Kalligraphie am unteren Bildrand symbolisiert gewissermaßen die Säulen der Erde. Die beiden Cluster werden durch eine Linie getrennt, die die vertikale Achse des Bildes markiert. Ihre grüne Farbe symbolisiert den fruchtbaren Regen, den Gott vom Himmel sendet. Da, wo sie in den Boden eindringt, wird sie rot. Der größte Teil der Bildoberfläche ist in verschiedenen Blautönen gehalten. Der obere Bildrand ist goldbelegt, um den Gott des Himmels zu preisen.

3.2.3 Mohammed Satar

Mohammed Satar wurde 1952 in Probolinggo, Ost Java als Sohn einer muslimischen Bauernfamilie geboren. Sein jüngerer Bruder hat den elterlichen Besitz übernommen. Satars Großmutter war eine traditionelle Batikmalerin, sein Vater betätigte sich in seiner Freizeit kunsthandwerklich. Mit einem Bachelor Abschluss der Kunstabteilung des Instituts für Lehrerausbildung in Malang ist Satar der erste in seiner Familie mit einer akademischen Ausbildung. Er unterrichtet Malerei und Ästhetik an der Staatlichen Universität in Surabaya und schreibt regelmäßig Artikel über Kunsterziehung. Satar nennt Pirous und Sadati, beide auch in der Ausbildung in Bandung tätig, als künstlerische Einflüsse. Sayful Adnan zählt für ihn noch als Kalligraph, dessen Lehrer Hattam Bali hat gleichzeitig jedoch auch Widaya beeinflusst, der einen ganz anderen Weg eingeschlagen hat. Pirous ist aufgrund seiner Gesamtkompositionen in der indonesischen Kunstszene akzeptiert, obwohl er noch ganze Koranverse verwendet. Satar selbst spielt mit den Buchstaben, er verwendet höchstens Wörter, wie den Gottesnamen, keine ganzen Verse. Seit etwa 2000 hat sich diese Entwicklung von der Kalligraphie zur Abstraktion in seinem Werk noch gesteigert.

Dass Satar daneben als weiteren Einfluss auch Salvador Dali nennt, den er durch westliche Kunstliteratur kennengelernt hat, ist aus einer gewissen Affinität der javanischen Mystik mit dem Surrealismus motiviert. Bei Rundgängen durch javanische Museen und Galerien bin ich immer wieder auf diese Nähe gestoßen.

Auf die Frage ob er selbst der mystischen Tradition nahestehe, antwortet der Künstler ausweichend mit einem „Vielleicht“, er betont, dass es ihm um einen rein persönlichen Ausdruck zu tun sei. Bei der Religion gehe es um eine Beziehung zwischen Mensch und Gott und den Mitmenschen. Darum spielt das Dreieck eine wichtige Rolle in seinen Kompositionen (Abb.11), das nach eigenem Bekunden auch in der javanischen Tradition ein Symbol für die Beziehung zu anderen Lebewesen ist. Die Basis umfasst die Beziehung zu den Mitgeschöpfen einschließlich der ganzen Schöpfung, die Spitze symbolisiert das Verhältnis zu Gott, dem höchsten Wesen. Wiederum ganz im Sinne javanischer Weltanschauung kann Satar in seinen Kompositionen dieses Dreieck gelegentlich auch umkehren. Damit soll die Bescheidenheit und Unterwerfung gegenüber Gott versinnbildlicht werden, der in der ins Abstrakte übergehenden Kalligraphie des Gottesnamen Allah im Bild repräsentiert ist.

3.2.4 Azam Bachtiar

Azam Bachtiar wurde 1961 in Malang, Ostjava als einziger Sohn und zweitjüngstes Kind einer traditionellen Muslimfamilie geboren. Der Vater war Uhrmacher, die Mutter Hausfrau. Von seinen acht Schwestern leben nur noch zwei, die meisten von ihnen haben ihre Universitätsausbildung nicht abgeschlossen. Sein Großvater spielte Gitarre in einem traditionellen indonesischen Orchester, ansonsten ist Azam der einzige Künstler in der Familie. Er ist verheiratet und hat eine Tochter. Sie studiert Jura und will Notarin werden, auch wenn sie das künstlerische Talent vom Vater geerbt hat. Azam interessierte sich seit seiner Kindheit für die Malerei. Seine professionelle Karriere begann 1984 als Straßenmaler. Er hatte seinen festen Standort in der Nähe der Hauptpost von Malang. Sein Studium am ISI in Yogya brach er nach nur einem Jahr ab, weil er seine betagten Eltern pflegen wollte. Später studierte er Psychologie in Malang. Seinen Lebensunterhalt verdient er heute als Psychologe, etwa als Firmenberater, und durch den Verkauf seiner Bilder.

Bachtiar malt sowohl gegenständliche Bilder, die in einer expressionistischen Variante des *mooie Indie*-Stils das tägliche Leben des javanischen Volkes darstellen, als auch abstrakt religiöse Motive. Seit seiner Hadj im Alter von 40, um das Jahr 2000 herum, gilt sein Interesse mehr den Letzteren. Die bisher ca. 50 Bilder religiösen Inhalts sind ebenfalls größtenteils verkauft, an Kunstliebhaber, darunter auch einige Christen. Für Azam ist der Islam „schön“, aber von muslimischer Seite wird er für seine Arbeit angefeindet. Die „säkulare“ Kunstwelt interessiert sich nicht für ihn. Seine Glaubensgeschwister kritisieren keinesfalls nur die Darstellung von Personen, sondern auch seine abstrakt-religiösen Bilder. Er selbst sieht sie als „Visualisierungen der Kalligraphie“, die das Gespräch über den Koran und den Glauben anregen können.

Mit seinem Diptychon *Die 99 Namen Gottes* kombiniert Azam das Erbe von Adnan und Pirous. Die rechte Leinwand hat er in neun mal zehn Quadrate eingeteilt, die durch ein rotes Gittermuster getrennt werden (Abb. 12). Das linke Bild ist

überwiegend mit schwarzer Farbe bedeckt. Neun Quadrate, vier und fünf in losen Reihen, scheinen von der rechten Tafel wegzudriften. Wie von Staub, werden sie von rotem Farbnebel auf schwarzem Grund umgeben. Auf der linken Seite des Diptychons sind eine große rote Kalligraphie und ein Stück Papier unter einer Gaze in einem rot-golden gemusterten Rahmen zu sehen. Bei näherem Hinsehen handelt es sich um eine Seite des Quran, mit einem Textfragment des Thronverses *Ayat al kursi* (Sure 2,255), die beginnt „Gott, es gibt keinen Gott außer Ihm“. Die Kalligraphie imitiert chinesische Schriftzeichen, die Azam mit Hilfe seiner chinesischstämmigen Ex-Freundin entworfen hat. Dass er hier chinesische und arabische Kalligraphie in einem Bild vereint ist ein symbolischer Appell die Spannungen zwischen Muslimen und chinesisch-stämmigen Indonesiern zu überwinden.

3.2.5 Kaji Habeb

Kaji Habeb (*1969) ist im Pesantren-Milieu aufgewachsen. Seine Heimatstadt Denmak in Zentraljava ist der Ort des ersten muslimischen Königreiches auf Java. Heute ist es ein Wallfahrtszentrum an dem die *Wali Songo*, die neun Freunde Gottes verehrt werden: religiöse Führer, die sich um die Ausbreitung des Islam in Indonesien im 15. Jh. verdient gemacht haben. Seine Eltern sind im Goldhandel tätig, aber gleichzeitig lehren sie die Schrift. Seine Mutter arbeitet zudem als Brautausstatterin. Seine ältere Schwester ist ebenfalls Religionslehrerin. Kaji studierte am ISI und an der Fakultät Ushuluddin der Islamischen Staatsuniversität (UIM) in Yogyakarta, wo er mit den Lehren des muslimischen Reformers Mohammed Iqbal in Berührung kam. Er ist seit 1993 verheiratet und hat drei Kinder. Seine Frau ist Sprachlehrerin.

Habeb ist nicht nur Maler und Batikkünstler, sondern zugleich auch Regisseur, Dramaturg und Schauspieler für religiöses Theater. Der Künstler entwirft auch seine eigenen Schattenpuppen. Gelegentlich gibt er Kindern Kunstunterricht. Diese verschiedenen Aktivitäten erlauben es ihm, hauptberuflich religiöser Künstler zu sein, der sich tief in seiner javanisch-muslimischen Kultur verwurzelt weiß. Er versteht sich selbst als *khalifah*; als Muslim trägt er Verantwortung, das Gute anzustreben. Habeb hat mehr als 200 verschiedene religiöse Motive gestaltet. Er arbeitet bevorzugt mit Acrylfarben, seltener mit Ölfarben; gelegentlich hat er auch mit Plastik in seiner Malerei experimentiert. Orientierte er sich stilistisch zunächst am Realismus und dann am abstrakten Expressionismus, malt er heute semi-abstrakt. Thematisch sind seine Bilder vor allem spiritueller Natur. Daher gibt es auch Anknüpfungspunkte für die christliche Tradition; zu seinen Käufern gehören denn auch Christen.

Habeb ist der gegenständlichste unter den hier vorgestellten muslimischen Künstlern. Die letzte Figur in seiner siebenteiligen *Meta-Evolution*-Serie stellt den Geist bzw. Charakter des Propheten Mohammed dar (*Ke-Muhammad-an*; Abb. 13). Habeb versteht seine Serie mit semi-abstrakten, esoterischen Prophetenportraits als eine Art Stufenschema: Adam repräsentiert die Sinneswahrnehmung.

Noah trifft aufgrund dieser Sinneswahrnehmung die Entscheidung, was Gut und Böse ist. Abraham denkt über diesen Unterscheidungsprozess weiter nach. Mose kennt die Wahrheit und sagt sie weiter. David ist der Kalif, der die Verantwortung trägt. Isa/Jesus ist das Gefäß, das bereit ist, mit spirituellem Reichtum gefüllt zu werden. Muhammad ist erleuchtet von diesem Geist. Nur sein Gesicht und seine Hände scheinen mit Haut bedeckt zu sein. Der Rest des Körpers ist bis auf Muskeln und Nerven entblößt. Die Figur hat weder Mund noch Geschlechtsorgane. Grün ist die Farbe des Islam und symbolisiert zugleich Kühle (*coolness*). In dem hell leuchtenden Farbwirbel auf der Brust verbirgt sich eine Kalligraphie des arabischen Buchstaben *qaf*, mit dem auch das arabische Wort für Herz (*qalb*) beginnt. Der Körper ist umgeben von Licht; die javanische Mystik spricht vom Licht Mohammeds. Die beiden kreisförmigen Mantras symbolisieren Sprüche, die Kranke heilen. Die Flamme ist Symbol des religiösen Verlangens. Jeder Mensch kann den Geist Mohammeds erlangen. Sein muslimisches Umfeld hat nicht negativ auf seine Mohammed-Darstellung reagiert. Solange er sich nicht Obszönitäten zuschulden kommen lässt, gibt es nach Habebs Einschätzung keine Probleme.

Die spirituelle, gelegentlich selbst mystische Dimension der ausgestellten Bilder erwies sich während der Talkshow als dialogische Brücke für die Künstler. Azam Bachtiar eröffnete das Gespräch mit der Feststellung: „Die meisten meiner Bilder haben spirituellen Inhalt. Sie beschreiben das Ringen meines Herzens, den absoluten Kampf des menschlichen Wesens.“ Wisnu Sasongko hat wiederholt betont, dass er Jesus nie persönlich gesehen hat. Jesus ist ein „spiritueller Guru“ für ihn, „eine geistige Erfahrung“, die seine Kreativität inspiriert. Kaji Habebe, der tief in der javanischen mystischen Tradition verwurzelt ist, bezeichnet seine Meta-Evolution Serie auch als eine „spirituelle Evolution“. Nyoman Darsane betont:

Obwohl ich Christ bin, fühle ich keinen Unterschied, den ich als störend empfinden würde. Menschliche Wesen sind von Staub gemacht und von Gott mit dem Hauch des Lebens beschenkt. [...] Nach reichlich Nachdenken bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass es in meinem Aussehen keinen Unterschied gab, bevor und nachdem ich Christ geworden bin. Ich fühlte nur einen Wandel in meinem Leben. Schließlich kam ich zu dem Schluss, dass Bali mein Körper ist und Christus mein Leben.

Bachtiar scheint nicht weit von ihm entfernt, wenn er feststellt: „Es gibt nur einen Schöpfer, der uns alle geschaffen hat. Ein *hadith* besagt, dass du, wenn du eine Beziehung zu deinem Nachbarn aufbaust, du eine Beziehung zu Gott aufbaust.“ Die Art der Spiritualität, von der die Künstler sprechen, ist nicht jenseitsorientiert. Für Bachtiar „ist ein Kunstwerk ein nie endender Dialog, in dem wir gemeinsam Gott verstehen wollen“. Sasongko, der mit seiner Kunst das traditionelle Kontextualisierungsparadigma hinter sich gelassen hat, verwies auf die ethische Dimension der visuellen Kunst: „Die Grundidee ist es, eine harmonische Welt zu kreieren. Eine Welt voller Unterschiede, aber zugleich auch Schönheit und Einheit. Die Sprache der Kunst ist eine universale Sprache.“

Literatur

- Arenas, Jose Fernandez (1972): *La Arquitectura Mozarabe*. Barcelona: Ediciones Poligrafía.
- Communion of Churches in Indonesia (Hrsg.) (1993): *Many Faces of Christian Art in Indonesia (Beberapa Wajah Seni Rupa Kristiani Indonesia)*. Jakarta: Communion of Churches in Indonesia (Persekutuan Gereja – Gereja di Indonesia).
- Dibia, I Wayan & Ballinger, Rucina (2004): *Balinese Dance, Drama & Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*. Tokyo etc.: Tuttle Publishing.
- Epting, Karl-Christoph (1999): *Bali ist mein Leib – Christus ist mein Leben. Der Künstler I Nyoman Darsane*. Karlsruhe: Hans-Thoma-Verlag.
- Fontaine, Jaques (1995): *L'Art Mozarabe. L'Art Préroman Hispanique*. Vol. 2 [2. Aufl.]. La Pierre-qui-Vire: Zodiaque.
- Küster, Volker & Sundermeier, Theo (1991): *Das schöne Evangelium. Christliche Kunst im balinesischen Kontext*. Nettetal: Steyler Verlag.
- Küster, Volker (1995): „... and foolishness to Gentiles“. Images of Christ from Africa and Asia. In: *Mission Studies* 12, 1995, 95–112.
- Küster, Volker (1999a): *Die vielen Gesichter Jesu Christi. Christologie interkulturell*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag.
- Küster, Volker (1999b): Accommodation or Contextualisation? Ketut Lasia and Nyoman Darsane – Two Balinese Christian Artists. In: *Mission Studies* 16, 1999, 157–172.
- Küster, Volker (2000a): Ein Dialog in Bildern. Reformbuddhismus und Christentum im Werk von H. Uttarananda. In: Becker, Dieter & Feldkeller, Andreas (Hrsg.): *Mit dem Fremden leben. Perspektiven einer Theologie der Konvivenz, Teil 2: Kunst – Hermeneutik – Ökumene* [FS Theo Sundermeier]. Erlangen: Verlag der Ev.-Luth. Mission, 17–32.
- Küster, Volker (2000b): Art.: Kunst und Religion: III.2i) Asien, Afrika, Lateinamerika. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 4, 1879–1882 [4. Aufl.], Tübingen: Mohr Siebeck.
- Küster, Volker (2007): Christian Art in Asia: Yesterday and Today. In: *The Christian Story: Five Asian Artists Today*. New York & London: Museum of Biblical Art, New York, in Verbindung mit D. Giles Limited, 28–43.
- Küster, Volker (2011): *Einführung in die Interkulturelle Theologie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Küster, Volker (2012): *The Christian Art Scene in Yogyakarta*. Kampen: PThU.
- Küster, Volker (2014): *Dialogue through the Arts. Towards an Aesthetics of Interreligious Encounter*. In: ders. & Setio, Robert: *Muslim Christian Relations Observed. Comparative Studies from Indonesia and the Netherlands*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 367–388.
- Küster, Volker, Steenbrink, Karel & Sudhiarsa, Rai (2008): Christian Art in Indonesia. In: Jan Arntonang, Sihar & Steenbrink, Karel (Hrsg.): *A History of Christianity in Indonesia*. Leiden & Boston: Brill, 925–949.
- Löwenstein, Felix zu (1958): *Christliche Bilder in Altindischer Malerei*, Münster: Aschenorffsche Verlagsbuchhandlung.
- McGowan, Kaja (2008): *Ida Bagus Made, The Art of Devotion* [Katalog]. Ubud: Ratna Wartha Foundation.
- Rogers, J.M. (1993): *Mughal Miniatures*. London: The British Museum Press.

- Sasongko, Wisnu (2007): *Think on These Things: Harmony and Diversity*. New Haven, Connecticut: OMSC Publications.
- Schmutzer, Joseph et al. (1928): *Europeanisme of Katholicisme*. Utrecht & Leuven: De Gemeenschap uitgevers.
- Slattum, Judy (1992): *Masks of Bali. Spirits of an Ancient Drama*. San Francisco: Chronicle Books.