Sabine Grosser



Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung

Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum transkulturellen Diskurs

ATHENA

Sabine Grosser

Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung

Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart
Herausgegeben von Doris Schuhmacher-Chilla

Band 3

Sabine Grosser

Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung

Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum transkulturellen Diskurs

ATHENA

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung: Collage aus Kunstwerken von Jagath Weerasinghe (links oben), Chandraguptha Thenuwara (links unten), Koralegedara Pushpakumara (Mitte), Anoli Perera (rechts unten) und Druvinka Madawela (rechts oben) kombiniert mit Bildern aus dem lokalen Alltag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2010

Copyright © 2010 by ATHENA-Verlag,
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen
www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: Christina Wittkop

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)

Printed in Germany

ISBN 978-3-89896-414-2

Inhalt

Einleitung 9

Entwicklung der Fragestellung vor Ort • Fünf Positionen zeitgenössischer sri-lankischer Kunst • Zum Vorgehen

Zum Forschungskontext 19

Zur Ausstellungspraxis – »nicht-westliche Kunst« in internationalen Kunstausstellungen • Zur Situation in den Kunstwissenschaften • Zeitgenössische sri-lankische Kunst in der lokalen und internationalen Forschung • Fazit aus dem Forschungskontext und Einordnung der Arbeit

Methodische Überlegungen für eine transkulturelle Annäherung an zeitgenössische Kunst 29

Das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit • Beobachten und Beschreiben • Der Aspekt des Dialogischen • Repräsentation versus Kommunikation • Zur Forschungshaltung: Der Begriff der Empathie • Die Forschende als »Expatriate« • Englisch als Kommunikationssprache • Methodische Konsequenzen

Zur Besonderheit von Bildern in transkulturellen Kontexten 49

Die kulturelle und historische Determiniertheit von Kunst und ihrer Rezeption • Diskursdifferenzen: Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft • Exkurs zu Panofsky • Zur Besonderheit von Bildern • Beschreiben als Basis einer sprachlichen Annäherung an Kunst • Eine multiperspektivische Annäherung nach Welsch • Konsequenzen für den Umgang mit Bildern in transkulturellen Rezeptionsprozessen

Andere zu Wort kommen lassen – die Rolle der Interviews 71

Allgemeine methodische Überlegungen zur Interviewsituation • Die Interviews als Möglichkeit zur Reflexion • Die Künstler als kompetente Gesprächspartner • Zum Wirklichkeitsbezug von Interviews • Begründung für die Wahl der Interviewmethode • Die Durchführung der Interviews • Zusammenfassung

»Under Perspective« – zeitgenössische sri-lankische Kunst im Dialog 89

Methodenpluralität: Triangulation als systematische Perspektivenanreicherung • Konstruktionen von Welt durch Geschichten • »Gütekriterien« im Dialog

Sri Lanka – Hintergründe zeitgenössischer Kunst und Kultur 97

Zur Geschichte des Landes • Kulturgeschichtliche Aspekte bildender Kunst in Sri Lanka • Das Verhältnis von bildender Kunst und Buddhismus • Grundzüge der historischen Entwicklungen • Zusammenfassung und offene Fragen

Der Werdegang und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern 123

Anoli Gishanthi Perera • Druvinka Madawela • Chandraguptha Thenuwara • Jagath Weerasinghe • Koralegedara Pushpakumara • Zentrale Aspekte des künstlerischen Werdegangs: Die Rolle des Künstlers als Chance zum gesellschaftlichen Aufstieg?

Positionen zeitgenössischer Kunst in Sri Lanka 165

Farbabbildungen 169

Druvinka Madawela • Anoli Gishanthi Perera • Koralegedara Pushpakumara• Jagath Weerasinghe • Chandraguptha Thenuwara

Druvinka Madawela 177

Zum Selbstverständnis der eigenen künstlerischen Arbeit: Bezugspunkte, Leitbilder und dominierende Themen • »Refugee Series«, 1996 • »Karmic Life Forces«, 2000 • »Shiva Lingam«, 2002: Die Abwendung von der menschlichen Figur • Die »Dark Paintings«, 2005 – ein Blick zurück zu den Anfängen • Die Arbeiten im lokalen und internationalen Kontext • Im Kosmos der Malerei – eine kunstimmanente Standortbestimmung durch eine Fusion traditioneller Techniken mit universellen Themen

Anoli Gishanthi Perera 207

Bestimmende Themen, Bezugspunkte und Vorbilder ihrer Arbeit • Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihrer Rolle als Künstlerin, Frau und Angehörige der neuen Mittelschicht • »The Vehicle Named Women«, 1988 • Das malerische Werk zwischen 1999 und 2005 • Auf dem Weg zur Installation: »In the Entangled Web«, 2001 • Reaktionen des lokalen und internationalen Publikums • Zur Vielschichtigkeit der Begriffe am Beispiel des Exotischen und der Spezifik des Spinnenmotivs im Gespräch mit Anoli Perera • Anoli Perera – Standortbestimmung einer Frau aus der Mittelschicht

Koralegedara Pushpakumara 237

Bestimmende Themen seiner künstlerischen Arbeit • Auf der Suche nach der eigenen Identität: »Man«, 1999 • »Dialog on Life«, 2002 • Bezugspunkte seiner künstlerischen Arbeit • Die Werkgruppe der Installationen • »22 Bags«, 2000 • »Chair«, 1999 • »Canopy in the Sky«, 2002 – Zur kulturellen Bedingtheit von Lesarten • Koralegedara Pushpakumara – ein künstlerischer Ansatz mit stark indigener Prägung und universeller visueller Präsenz

Jagath Weerasinghe 263

Das Thema bin »Ich selbst« • Bezugspunkte seiner künstlerischen Arbeit • Zum Verhältnis von Archäologie und Kunst • Prägende Lehrerpersönlichkeiten und Einflüsse des lokalen Diskurses • Künstlerische Vorbilder • Aspekte sri-lankischer Kulturen • Zur gesellschaftlichen und politischen Funktion von Kunst • »Yantra Gala and the Round Pilgrimage«, Heritage Gallery 1997 • Installation als neue Ausdrucksform • Indigenisierung versus Globalisierung • »Reframing« – die Neuentdeckung des Kunsthandwerks • Jagath Weerasinghe als Wegbereiter einer neuen Künstlergeneration

Chandraguptha Thenuwara 295

Zwischen den Welten – die Moskauer Akademie als Vorbild • Bezugnahmen auf eigene kulturelle Kontexte • Das Verhältnis der eigenen kulturellen Tradidtionen zum Westen • Das Konzept des »Barrelism« • Die Rolle des öffentlichen Raums für die politische Kunst • Die Rolle der Frauenfiguren … • Zum Widerstreit zwischen Form und Aussage • Die Reaktionen der Betrachter • Die Installation – eine neue Kunstform? • Chandraguptha Thenuwara: Ein politischer Künstler

Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre 331

Zur kulturellen Prägung visuellen Erlebens • Kunst als politisches Mittel • Pradeep Chandrasiri • Kingsley Gunatillake • Tissa de Alwis • Sujith Rathnayake • Thamotharampillai Shanaathanan • Die Reaktionen der lokalen Kritik • Neue Allianzen • Zur katalysatorischen Wirkung des Krieges

Einflüsse zeitgenössischer Kunst auf aktuelle Entwicklungen lokaler Erinnerungskultur 349

Hintergründe zeitgenössischer Erinnerungskultur in Sri Lanka • Begriffsklärung: Zur Unterscheidung von Mahnmal, Denkmal und Monument • Mahnmalskonzepte im philosophischen Diskurs • Zum Zusammenspiel von Gedächtnis und Erinnerungskultur • »The Shrine of Innocents«, 1999 • »The Shrine of Innocents« – eine hybride Fusion westlicher und asiatischer Stilmittel? • Zur Rezeption des Ortes • »The Monument of the Disappeared« von Chandraguptha Thenuwara

Einflüsse von Globalisierungsprozessen auf die Entwicklung der lokalen Kunstszene 379

Die Globalisierung aus Sicht der Kunstschaffenden • Der Kunstmarkt • Die Rolle der neuen Medien • Globalisierung als Chance?

Zeitgenössische asiatische Kunst und Erinnerungskultur zwischen Indigenisierung und Globalisierung 405

Sri Lankas Kunstszene um die Jahrtausendwende 407

Die Künstlergeneration der 90er Jahre • Abgrenzung von der »Generation der Väter« • Eine Generation mit eigenen Themen • Identitätssuche • In-Besitznahme des öffentlichen Raums • Ästhetische Charakteristika • Installation als neue Kunstform • Lokaler Diskurs und Bezugnahmen • Moderne, postmoderne oder postkoloniale Kunst? • Von den Grenzen der Begriffe

Zeitgenössische sri-lankische Kunst im Kontext kultureller Globalisierung 433

Zeitgenössische Künstler als »Kosmopoliten« und »Cultural Broker« • Entstehung einer neuen, regionalen Kunstwelt

Literatur 449

Abbildungsnachweise 475

Materialteil 477

Druvinka Madawela • Anoli Gishanthi Perera • Koralegedara Pushpakumara• Jagath Weerasinghe • Chandraguptha Thenuwara

»Wenn wir unsere Fremdheit erkennen, werden wir draußen weder unter ihr leiden noch sie genießen. Das Fremde ist in mir, also sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden.«

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, (Üs.: Rajewski, Xenia) Frankfurt a. M. 1990

Einleitung

Palmengesäumte Strände, buddhistische Kulturstätten, eine »Perle im Indischen Ozean« – dieses Bild lockt bis heute jährlich tausende von Touristen nach Sri Lanka. Selbst ein mehr als 20 Jahre andauernder Bürgerkrieg mit blutigen Anschlägen in der Hauptstadt Colombo konnte diesen Mythos nicht dauerhaft schädigen – auch wenn die sogenannten Tamil Tigers als weltweit erfolgreichste Selbstmordattentäter im aktuellen Weltgeschehen eine traurige Berühmtheit erlangten.

Kulturelle Besonderheiten des Landes geraten dabei leicht ins Hintertreffen. So ist die seit den 90er Jahren erstarkende, sehr lebendige Kunstszene, die im Folgenden im Mittelpunkt steht, international noch wenig bekannt. Eine Tätigkeit als DAAD Senior Lecturer an der Universität Kelaniya (Sri Lanka) ermöglichte mir, diese über einen Zeitraum von fünf Jahren kennen zu lernen. Ergänzt durch zahlreiche Reisen erschlossen sich mir während dieser Zeit (1997–2002) Teilgebiete asiatischer Kulturen.

Bei meiner Einreise Ende 1997 befand sich das Land in Aufbruchstimmung: Chandrika Kumaratunga Bandaranaike war 1994 zur Präsidentin gewählt worden und man hoffte auf eine Lösung der Konflikte im Norden sowie auf eine Beendigung des Krieges. Auch Intellektuelle und Künstler hatten ihre Kandidatur unterstützt.

Die Spannungen der Bürgerkriegssituation bestimmten die Szenerie und beeinflussten die Entwicklungen ebenso maßgeblich wie die zunehmende Dynamik kultureller Globalisierungsprozesse, die sich für die Kunstschaffenden vor allem durch neue Kommunikations- und Reisemöglichkeiten, erweiterte Kooperationen und Förderstrukturen zeitgenössischer Kunst und Kultur sowie in allgemeinen technischen und technologischen Entwicklungen konkretisierten. In diesem Sinn enthält die hier vorliegende Arbeit Aspekte von Zeitzeugenschaft, die erst rückblickend in ihrer ganzen Bedeutung erkennbar werden: Ich hatte die Gelegenheit, der dynamischen Entwicklung einer jungen, asiatischen Kunstszene beizuwohnen, die sich nach der Kolonialzeit in einer ganz eigenen Ausprägung entwickelt.

Entwicklung der Fragestellung vor Ort

Ausgangspunkt und Motivation für meine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer asiatischer Kunst war ein zunächst nicht näher bestimmtes, während meiner Forschungsarbeit[1] entwickeltes Interesse, eine Kunstszene in einer Gesellschaft mit einem unvertrauten, nicht primär abendländisch geprägten kulturellen Kontext kennen zu lernen.

Wahrnehmungsstrukturierend war zunächst das erklärte Interesse an der bildenden Kunst des Landes. Unstrukturiert waren die ersten Beobachtungen in dem Sinn, dass man sich zunächst im Kontext einer anderen Kultur orientieren, das Umfeld, das Land und seine Menschen kennen lernen möchte[2]: die historischen, kulturellen Bedingungen und Entwicklungen, das Stadtbild im öffentlichen Raum, Schrift und Mode als gestalterische Elemente des öffentlichen Lebens etc. Die besondere Lebenssituation ermöglichte das persönliche, direkte Kennenlernen des Umfelds über einen längeren Zeitraum. Die Einbindung an der Universität und das Leben in einem Vorort Colombos, Battaramulla, erlaubten Einblicke in menschliche Verhaltensmuster, Gepflogenheiten, Empfindungen, Wertigkeiten und Sitten. Im alltäglichen Umgang vermittelten sich persönliche Meinungen, Motive, Wünsche, Einstellungen und Zielvorstellungen der Menschen.

Im Sinne einer zweiten Sozialisation[3] konnte ich meine Rolle in dieser Gesellschaft etablieren und dennoch mit der verbleibenden notwendigen Distanz das kulturelle Leben von innen heraus beobachten. Das mit diesen Prozessen verbundene Spannungsfeld von Engagement und Distanzhalten beschreibt Simmel als zentrale Eigenschaften des Fremden: Dieser muss in sich selbst beide Funktionen, die des Engagiert-Seins und der Distanz, dialektisch verschmelzen können.[4] Einerseits begibt man sich in eine Situation hinein, interagiert, um dann seine Perspektive wieder zu ändern, die Situation als Ganzes und seine eigene Rolle in diesem Zusammenhang zu reflektieren: ein ständiger Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive.

---

1 Unter der Überschrift »Bilder ohne Rahmen« untersuchte ich in meiner Examensarbeit ausgehend von meiner eigenen künstlerischen Arbeit die Entwicklung des Bilderrahmens als Ausdruck abendländischer Bildvorstellungen. Als einen Versuch, das Tafelbild zum Raum hin zu öffnen und in seinen Strukturen aufzubrechen, las ich in meiner Promotion die Arbeiten Palermos (vgl. Grosser 1996). Die Frage nach Bildvorstellungen in Kulturen nicht-westlicher Prägung ist eine Folge aus diesen Überlegungen.

2 Im Sinne einer teilnehmenden unstrukturierten oder freien Beobachtung; vgl. Girtler 2001, 62 u. 65 ff.

3 Der Begriff »zweite Sozialisation« wird im Sinne eines Lernprozesses verstanden, der zur Anpassung an gesellschaftliche Denk- und Gefühlsmuster durch Internalisierung von Normen erfolgt.

4 »Der Forscher sucht dort zu realisieren, was mit dem Begriff der Teilnahme bei der Beobachtung umrissen wird, deren Aufgabe ja im Verstehen mit den Augen des Anderen besteht. Durch die Teilnahme authentisiert der Forscher methodisch seine theoretischen Prämissen, er macht außerdem das Forschungssubjekt, den Anderen nicht zum Gegenstand, sondern zum Dialogischen Partner.« (Flick 2002, 211)

Die Kunstszene Colombos bildet einen festen Bestandteil des kulturellen Lebens. Sie wird vorwiegend von der Mittel- und Oberschicht getragen. Durch die Konzentration auf die Hauptstadt scheint die Dynamik ihrer Entwicklung – z. B. im Vergleich zum benachbarten Indien, dessen Künstler durch große Distanzen getrennt arbeiten – ganz besonders konzentriert.[5] Kunst- und Kulturinteressierte treffen sich bei Eröffnungen, Vorträgen oder Veranstaltungen.

Durch regelmäßige Besuche von und Teilnahme an kulturellen Veranstaltungen und Ausstellungseröffnungen der einschlägigen Galerien, Institute und Akademien konnte ich einen Überblick über die lokale Szene und ihre Strukturen gewinnen. Die namhaften Kulturschaffenden Sri Lankas, welche das aktuelle Geschehen maßgeblich prägen, lernte ich während dieser Zeit kennen. Durch den relativ langen Zeitraum meines Aufenthaltes waren meine Person und mein Erscheinen bei kulturellen Veranstaltungen bald keine Besonderheit mehr.

In diesem Sinn ist diese erste Zeit als explorative Phase zu verstehen, während der Gespräche geführt, Artikel und Materialien gesammelt, Literatur recherchiert und gesichtet wurden. Dies ermöglichte, das Land mit seinen kulturellen Traditionen und die lokale Kunstszene mit ihren Künstlerinnen und Künstlern bis zu einem gewissen Grad kennen zu lernen.[6] Dabei fand ein wechselseitiger Prozess statt: So wurde auch ich den späteren Kooperationspartnern aus verschiedenen kulturellen, privaten und professionellen Zusammenhängen bekannt und in gewissem Maß entwickelten sich private und/oder professionelle Beziehungen.[7] Ich war als Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin bekannt, die sich für die zeitgenössische Kunstszene interessiert. Gespräche entwickelten sich und ein Austausch von Meinungen ermöglichte ein gegenseitiges Kennenlernen. Themen und Diskursformen, die den Umgang mit zeitgenössischer Kunst prägen, wurden mir geläufig. Einblicke in grundlegende Konzepte der Selbst- und Weltauffassung der sri-lankischen Kunstschaffenden konnten vor Ort erfahren werden.[8] Auf diesem Hintergrund wurden die Fragestellung konkretisiert, das Untersuchungsgebiet abgegrenzt und einige Vorarbeiten, v. a. ein Überblick und eine Sichtung der lokalen Literatur sowie die Sammlung von Bild- und Textmaterialien, vorgenommen. Ein Interviewleitfaden wurde entwickelt, der zunächst in Probeinterviews getestet und dann bei fünf Interviews eingesetzt wurde. Es konnten – wie sich bei der Durchführung zeigte – die angemessenen Fragen und der richtige Ton für die Interviews gefunden werden. In diesem Prozess flossen emische und ethische Perspektiven ein.[9] Die lokalen

5 Vgl. den Abschnitt zu den biografischen Angaben der Kunstschaffenden.

6 Vgl. dazu den Abschnitt »Das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit«.

7 Wobei die unterschiedliche Struktur der Sozialbeziehungen in Sri Lanka berücksichtigt werden muss, z. B. wird durch die Einbeziehung in Eröffnungsrituale, wie das Anzünden von Öllämpchen (ligthening of an oillamp) die Anerkennung und Akzeptanz einer »Fremden« ausgedrückt.

8 Dies ist nicht mit der Rolle einer versteckten Beobachterin gleichzusetzen, vgl. den Abschnitt »Das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit«.

9 »Die emische Analyse beschreibt die tatsächlich beobachtbaren Verhaltensweisen in einer konkreten Kultur aus der Innenperspektive der Handelnden (Kultur als gesprochene Sprache);

Produktionsbedingungen und das Selbstverständnis der Kunstschaffenden im asiatischen, vorwiegend theravada-buddhistisch und (post)kolonial geprägten Umfeld wurden berücksichtigt.

Fünf Positionen zeitgenössischer sri-lankischer Kunst

Die so gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen prägen die Konzeption meiner Arbeit, die Formulierung des Themas und die Methodenwahl. Selbst mit einer langen Vorlaufzeit erscheint es unmöglich, in einer Gesamtschau sri-lankischer Kunst der Spezifität künstlerischer Produktion Rechnung zu tragen. Daher stellt diese Arbeit fünf Künstlerinnen und Künstler in den Mittelpunkt, welche die zeitgenössische Kunstszene Colombos um die Jahrtausendwende prägen und die für den lokalen Diskurs wichtig und charakteristisch sind.[10] Ihr künstlerisches Selbstverständnis und ihr Werk stehen im Mittelpunkt meines Interesses.

Alle Beteiligten arbeiten konsequent an einem eigenständigen Werk, dessen Entwicklung ich während meines Aufenthaltes u. a. in verschiedenen Ausstellungen verfolgen konnte. Der Schwerpunkt bzw. Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens aller Beteiligten ist die Malerei, insbesondere das Tafelbild, als prägende Komponente zeitgenössischer Kunstproduktion in Sri Lanka. Einige der ausgewählten Kunstschaffenden entwickeln ihre Arbeiten in den letzten Jahren in Richtung Installation. Das reflektiert einen lokalen Trend und wird in der Untersuchung mit berücksichtigt.

Einleitend möchte ich die beiden Künstlerinnen und drei Künstler, deren Schaffen im Mittelpunkt steht, kurz einführen. Die Vorstellung erfolgt zunächst nach alphabetischer Reihenfolge der Vornamen. Sie wird in thematisch ausgerichteten Kapiteln zugunsten inhaltlich plausibler Verbindungslinien variiert:

- *Anoli Perera* arbeitet als Künstlerin und Autorin. Sie studierte Soziologie in Sri Lanka und bildete sich mit Kunst-Kursen in der Erwachsenenbildung in den USA weiter. Sie setzt sich in ihren Arbeiten mit den gesellschaftlichen Veränderungen der postkolonialen Gesellschaft auseinander, besonders mit ihrer Rolle als Frau, Künstlerin und Angehörige der neuen bürgerlichen Mittelschicht.
- *Chandraguptha Thenuwara* ist Begründer und Leiter der Vibhavi Art Academy, der ersten staatlich unabhängigen Ausbildungsstätte für Künstler. Er absolvierte sein Kunststudium in Sri Lanka und der Sowjetunion. Sein Werk setzt sich vor allem mit dem Bürgerkrieg auf der Insel auseinander. Er hat das Konzept des sogenannten »Barrelism« entwickelt, in dem er die Ölfässer, welche vom Militär zum Bau der das Stadtbild beherrschenden Checkpoints benutzt wurden, als Zeichen im Kunstkontext umbesetzt.

---

die ethische Analyse expliziert das ideale Regelsystem dieser Kultur für das Verhalten in einer bestimmten Situation aus der Außenperspektive des wissenschaftlichen Beobachters (Kultur als Grammatik, vgl. Hirschenberg (Hrsg.) 1988, 255).« (Vgl. Gottowik 1997, 49)

10 Vgl. ausführlich zu den Auswahlkriterien die Ausführungen im Abschnitt »Zur Auswahl der Interviewpartner(innen)«.

- *Druvinka Madawela* studierte in Indien an der Santiniketan School. Sie arbeitet primär kunstimmanent mit stark persönlichen Bezügen. Sie experimentiert mit traditionellen indischen Maltechniken, die sie in einer Kombination von Öl- und Acrylfarben zu einer innovativen lasierenden Schichttechnik auf nepalesischem Bambuspapier weiterentwickelt.
- *Jagath Weerasinghe* absolvierte sein Kunststudium in Sri Lanka und den USA. Er ist Senior Lecturer am Institut for Aesthetic Studies[11], der staatlichen Kunstakademie, und Mitinitiator des ersten offiziellen Mahnmals für die Opfer des andauernden Bürgerkrieges in Sri Lanka »The Shrine of Innocents«.
- *Koralegedara Pushpakumara* gehört zu einer neuen Generation von Künstlern, die im eigenen Land ausgebildet wurde. Aufgefallen ist er durch seine Malerei und ortsbezogene Installationen.

Da sich für das Kennenlernen der jungen sri-lankischen Kunstszene der Austausch und Dialog mit den Kunst- und Kulturschaffenden des Landes als zentral erwiesen hatte, werden neben den Kunstwerken und Textdokumenten Leitfadeninterviews und Gespräche mit den Kunstschaffenden durchgeführt, um deren Selbstkonzepte zu explorieren und in die Betrachtungen mit einbeziehen zu können. Die Interviews geben den Kunstschaffenden Raum, ihre künstlerischen Arbeitsansätze vorzustellen. Im Mittelpunkt der Interviews stehen Fragen nach der eigenen künstlerischen, kulturellen, gesellschaftlichen und sozialen Identität sowie kunstimmanente Bezugnahmen.[12]

Das Ziel der Arbeit ist, eine sprachliche Annäherung an zeitgenössische Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext zu entwickeln, die nicht vom Dominanzsystem der westlichen Kunstwelt bestimmt ist.

Beobachtungen und Beschreibungen einzelner Kunstwerke aus Sicht der Autorin werden dazu mit der Rekonstruktion der Selbstkonzepte der Kunstschaffenden auf der Grundlage der Leitfadeninterviews kombiniert. Das Erkenntnisinteresse gliedert sich grob in drei Bereiche:

- Der Werdegang der Künstler und ihre aktuelle Situation und Rolle in der Gesellschaft.
- Die zentralen Themen ihres künstlerischen Schaffens und ihre Bezugspunkte im lokalen und internationalen Kontext.
- Interferenzen von indigenen und globalen Aspekten und Auswirkungen von Globalisierungsprozessen auf ihre Situation als Kunstschaffende.

Seit meiner Ankunft in Sri Lanka im September 1997 wurde mit der Materialsammlung begonnen, zunächst mit einem allgemeinen Interesse für die aktuelle Bildende Kunst des Landes und ihre historischen Wurzeln, später auf das konkrete Vorhaben spezifiziert. Bezogen auf den Werdegang der fünf Künstler wurde 2005 eine letzte Aktualisierung der Angaben vorgenommen, die danach bis zur Drucklegung teilweise durch E-Mail-Informationen seitens der Kunstschaffenden ergänzt wurden.

---

11 Im letzten Jahr wurde die Akademie zur Universität aufgewertet und trägt heute den Namen University of Visual and Performing Arts.

12 Vgl. den Abschnitt zur Konzeption des Leitfadens.

Zum Vorgehen

Das erste Kapitel widmet sich vorrangig theoretischen und methodischen Fragen. Zunächst wird die Arbeit in aktuelle Forschungszusammenhänge eingeordnet. Internationale Perspektiven finden Berücksichtigung, können aber naturgemäß nicht vollständig erfasst werden. Der aktuelle Forschungsstand zur zeitgenössischen srilankischen Kunst wird skizziert, wobei vor allem der regionale sowie der englisch- und deutschsprachige Kontext berücksichtigt werden. Da sich die Forschung in diesem Bereich in den Anfängen befindet, werden angrenzende Gebiete wie andere Bereiche visueller Kultur oder die lokale moderne Bildende Kunst berücksichtigt. In diesen Kontext wird das eigene Vorgehen eingeordnet.

Allgemeine theoretische Überlegungen hinsichtlich eines möglichen Umgangs mit zeitgenössischer Kunst in einem transkulturellen Kontext bilden die Basis für das methodische Vorgehen. Das Vorgehen wird im Kontext der für diese Frage relevanten Forschungstraditionen wie z. B. der Ethnologie, der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie qualitativer Forschungsansätze verortet. Von besonderer Relevanz sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen zu den Besonderheiten von Bildern und zur Rolle der Interviews im Umgang mit zeitgenössischer Kunst in einem transkulturellen Kontext.

In Anlehnung an sozialwissenschaftliche Methoden qualitativer Forschung bemüht sich die Autorin um eine Offenlegung und Explikation des Vorgehens im Forschungsprozess.

Das Schreiben über die Künstler selbst wird als interpretativer Akt mit einer eigenen kreativen und konstruktiven Dynamik verstanden, der – im Hinblick auf valide Gütekriterien – nicht zu stark reglementiert werden sollte.

Im anschließenden Kapitel »Hintergründe zeitgenössischer sri-lankischer Kunst« werden die historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhänge skizziert, auf die sich die Künstler in ihren Ausführungen beziehen und die für die Konstruktion der zeitgenössischen Kunst des Landes ebenso unabdingbar sind wie für ihr Verständnis.[13] Die Darstellung basiert auf den im lokalen und internationalen Diskurs zugänglichen Materialien. Zudem werden die eigenen Erfahrungen vor Ort aufgegriffen. Eventuell offene Fragen werden formuliert, können an dieser Stelle jedoch nicht mit eigenen Forschungen vertieft werden.

Die Darstellung der fünf künstlerischen Positionen wird mit einem Kapitel zum biografischen Werdegang der Beteiligten eingeleitet. Diese Ausführungen basieren auf den Angaben der Kunstschaffenden in den Interviews, ergänzt vor allem hinsichtlich präziser Zeitangaben durch die von ihnen selbst erstellten Biografien.

13 »Ohne Einblick in Archivmaterial oder ohne Gespräche mit Spezialisten … kann ich kaum zu einem umfassenden Wissen dessen kommen, was ich erforschen will. Demnach, so behaupte ich, ist es gerade für die freie Feldforschung mit der teilnehmenden Beobachtung und dem Gespräch wesentlich, auch in die Geschichte der zu erforschenden Gruppe zu dringen.« (Girtler 2001, 32)

Bei der Auswertung der Materialien wurde deutlich, dass die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft von dieser Generation bewusst neu gestaltet und eingesetzt wird. Die Künstler konstruieren aktiv ihre neue gesellschaftliche Rolle. Dieser Aspekt scheint als Entwicklung für ein asiatisches Land in einer postkolonialen Phase symptomatisch und wird ausführlich reflektiert.

Im Hauptteil der Arbeit werden die zentralen künstlerischen Themen der fünf Protagonisten herausgearbeitet. Jedem Kunstschaffenden ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem seine/ihre künstlerische Position und sein/ihr Werk vorgestellt werden. Ausgangspunkt meiner Lesart bilden die Interviews mit den Kunstschaffenden. Ausgehend von ihrer Darstellung in den Interviews werden ihr künstlerisches Interesse, ihre Themen und ihre Arbeitsweise betont deskriptiv dargestellt.

Um eine Überprüfung meiner Lesart der Interviews zu ermöglichen, werden die relevanten Passagen ausführlich zitiert und deutsch paraphrasiert. Die vollständige Version der Interviews ist im Materialteil nachzuvollziehen.

Die Darstellung orientiert sich am Verlauf der Interviews. Besonders berücksichtigt werden folgende Fragenkomplexe aus den Interviews:

- Worauf beziehen sich die Künstler(innen) in ihrem Selbstverständnis und in ihrer Arbeit?
- Wo und wie verorten sie ihr künstlerisches Selbstverständnis, ihre Rolle als Künstler und ihr Arbeiten?
- Spielen westliche oder eigene visuelle Traditionen dabei eine Rolle?
- Wie fließen eventuell unterschiedliche visuelle Traditionen in die Bild- und Werkproduktion ein?

Ausgehend von den in den Interviews formulierten Positionen kann die Selbsteinschätzung der Künstler einbezogen und thematisiert werden.

Das Ziel ist, durch eine Methodenkombination im Sinne einer Methodentriangulation eine möglichst vielschichtige Annäherung an die Werke zu ermöglichen und die eigene Wahrnehmung und Lesart zu reflektieren. Einbezogen werden Beschreibungen und Analysen einzelner Kunstwerke, die entweder von den Kunstschaffenden im Gespräch thematisiert werden oder die aus Sicht der Autorin einen Aspekt besonders gut verdeutlichen. Neben der Bezugnahme im Interview sollen möglichst dichte Beschreibungen, in Anlehnung an den von Geertz geprägten Begriff[14], dem Leser einen Zugang zu den Kunstwerken erleichtern. Die Reproduktionen können dabei leider nur als notwendiges Hilfsmittel dienen und nicht den Rückbezug auf das Werk selbst ersetzen.

Darüber hinaus werden weitere Materialien wie Rezensionen, Ausstellungskataloge, Zeitungsartikel, Literatur usw. ebenso einbezogen, wie die vor Ort erworbenen Kenntnisse, um die jeweiligen Lesarten zu kontextualisieren. Eine Betrachtung unter theoriegeleiteten Begrifflichkeiten wird nur insofern einbezogen, als sie im lokalen Diskurs eine Rolle spielt (wie z. B. die Rolle des Exotismus, die im Gespräch mit Anoli Perera von ihr thematisiert wird).

14 Vgl. Geertz 1987, 7–43.

Um dieses Vorgehen zu verdeutlichen, sind die Kapitel zunächst mit dem Namen des jeweiligen Künstlers bzw. der Künstlerin überschrieben.

In einem letzen Abschnitt werden die nach meiner Auffassung relevantesten Aspekte des jeweiligen künstlerischen Werkes zusammengestellt. Diese Abschnitte sind mit sprechenden Titeln überschrieben.

Die Arbeit bemüht sich, möglichst eng an den Darstellungen der Kunstschaffenden in den Interviews zu bleiben und beschränkt sich auf eine Systematisierung und Paraphrasierung mit einer betont deskriptiven Haltung. Jeweils abschließend wird eine inhaltliche Zusammenfassung dieser Ausführungen angestellt, welche stärker die Lesart der Autorin betont. Auf theoretische Begriffe wird bei dieser Annäherung verzichtet. Soweit sie in den Interviews eine Rolle spielen, werden sie aufgegriffen und erörtert. Eben diese Passagen in den Interviews zeigen aber auch, dass vermeintlich universelle Begriffe wie Identität, Hybridität, Exotismus o. a. die Sicht eher verschleiern, da sie meist in verschiedenen Prägungen verstanden werden, die eher die Sicht verwirren oder im Sinne von Schlagworten zu einer Engführung beitragen.

Als dominierendes Thema des lokalen Diskurses wird das Verhältnis von Kunst zu Krieg und Gewalt aufgegriffen – Themen, die auch für die fünf Protagonisten prägend sind. Zwei der hier vorgestellten Künstler, Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara, setzen sich in ihrer Arbeit besonders mit diesen Fragen auseinander. Spezielle Fragen nach der Rolle der Kunst in einem Land, dessen Alltag vom Bürgerkrieg geprägt ist, werden in einem eigenen Kapitel dargestellt. Um die Breite der lokalen Diskussion zu verdeutlichen, werden in diesem Zusammenhang relevante Arbeitsansätze von anderen sri-lankischen Kunstschaffenden hinzugezogen.

Vor allem die politisch motivierten Arbeiten erproben verstärkt eine Hinwendung zum öffentlichen Raum und dessen Nutzung. In diesem Zusammenhang nehmen die Künstler aktiv Anteil an Neuentwicklungen im Bereich zeitgenössischer Erinnerungskultur. Aspekte dieser Entwicklungen werden an zwei sehr unterschiedlichen Beispielen, den Mahnmalen »The Shrine of Innocents« und »The Monument for the Disappeared«, erörtert, die nahezu zeitgleich unter Federführung dieser beiden Künstler konzipiert wurden.

In den Kapiteln über die Rolle des Krieges und die Erinnerungskultur steht die inhaltliche Darstellung im Vordergrund. Die zitierten Interviewpassagen fungieren hier vorwiegend als Belege.

In einem letzten Abschnitt werden auf der Basis einer horizontalen Auswertung der Interviews die Sicht der Kunstschaffenden zu Fragen künstlerischen Arbeitens im Kontext kultureller Globalisierung thematisiert. Der Fokus richtet sich auf das Spannungsfeld zwischen Indigenisierung und Globalisierung/Universalisierung, in dem die Kunstschaffenden ihre Positionen abstecken. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche Rolle zeitgenössische Kunst in einem postkolonial geprägten, asiatischen Land im Kontext aktueller kultureller Globalisierungsprozesse spielen kann.

Unter der Überschrift »Zeitgenössische asiatische Kunst und Erinnerungskultur zwischen Indigenisierung und Globalisierung« werden die Positionen der fünf Kunstschaffenden im lokalen Kontext eingeordnet. Es wird gezeigt, dass diese Künstlergeneration eine neue, prägende Rolle in der Gesellschaft einnimmt. Ihre künstlerische Arbeit verorten sie im Spannungsfeld zwischen indigenen und globalen Bezugnahmen und besetzen – sowohl bezogen auf den lokalen als auf den internationalen Kunstkontext – eigene spezifische Positionen. Die bisher zusammengetragenen Materialien, Erfahrungen und Kenntnisse werden im Hinblick auf die Auswirkungen kultureller Globalisierungsprozesse auf die Entwicklungen zeitgenössischer Kunst in einem asiatischen, postkolonial geprägten Land befragt und geöffnet.

Insgesamt ist hervorzuheben, dass keine allgemeingültige Interpretation angestrebt wird, sondern eine Lesart vorgeschlagen wird, deren Plausibilität sich im internationalen Forschungsdiskurs erweisen wird. Aus diesem Grund wurden einzelne Aspekte der Arbeit bereits in Sri Lanka vorgestellt. Das methodische Vorgehen konnte bei einer Konferenz zu Studien über Sri Lanka im Jahr 2005 zur Diskussion gestellt werden. Um den beteiligten Künstlerkolleginnen einen Eindruck meiner Lesart ihrer Werke zu vermitteln und um zu einem lokalen und internationalen Dialog über zeitgenössische Kunst aus Sri Lanka beizutragen, veranstaltete das Goethe-Institut auf meine Anregung eine Tagung (Colombo 2006). Eingeladen waren alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler, Galeristen und Galeristinnen, Kunsthistoriker und Experten, die auf vielfältige Weise die Entstehung dieser Arbeit möglich gemacht haben. Der Kunsthistoriker Thamotharampillai Shanaathanan, der Kunstkritiker Ranjith Perera und die Künstlerinnen und Künstler selbst waren zu eigenen Beiträgen eingeladen. Kommentierend moderiert wurde die Veranstaltung von dem Soziologen Sasanka Perera. Es ist geplant, die Beiträge – im Sinne eines Beitrages zu einem lokalen und internationalen Diskurs über aktuelle Entwicklungen zeitgenössischer Kunst aus Sri Lanka – zu veröffentlichen. Somit verstehe ich diese Arbeit als nicht abgeschlossen, sondern hoffe, weiter zum lokalen und internationalen Diskurs beizutragen.

Mit diesem Vorgehen ist der explorative Charakter der Arbeit zentral. Daher geht es weniger um eine valide Übertragbarkeit der Ergebnisse auf andere Beispiele postkolonialer asiatischer Kulturen. Im Sinne von phänomenologischen Beschreibungen können jedoch interessante Fragen und Beobachtungsleitlinien für die Betrachtung anderer Länder in vergleichbaren Situationen skizziert werden.

Zum Forschungskontext

Mit der Untersuchung künstlerischer Arbeiten, die qua Herkunft nicht aus einem westlichen Kulturkontext, sondern mit der Bezugnahme auf sri-lankische Kunst aus einem asiatischen Umfeld stammen, verortet sich der Beitrag im Kontext einer allgemein zu beobachtenden Öffnung des Kunstbetriebes. In der vor allem westlich geprägten Kunstwelt richtet sich in den letzten Jahren das Interesse zunehmend auf die Anderen, sprich die außer(mittel)europäischen, außer(nord)-amerikanischen Kunstproduzierenden – eine »neue Geographie der Kunstgeschichte« zeichnet sich ab (vgl. Belting 1995, 68).[1] Dem Kunstdiskurs wird bewusst, dass er sich implizit bis dato fast ausschließlich auf westeuropäische oder nordamerikanische Kunst bezieht – dabei haben »fremde« Kulturen seit jeher westliches Kunstschaffen beeinflusst, als bekannteste Beispiele der Klassischen Moderne werden gerne Gauguin oder Picasso herangezogen. Meist werden die Objekte, auf welche sich die westlichen Künstler beziehen, jedoch als »kunsthandwerkliche« Exponate deklariert, die in ethnologischen Sammlungen gezeigt werden. Diese Reduktion der künstlerischen Arbeit nicht-westlicher Autoren setzt sich im Kontext der Exotismus-Primitivismus Debatte fort. Überholte Dritte-Welt-Schemata sehen die »ursprüngliche« Authentizität – mit Tradition und »Stammeskunst« – im Gegensatz zu den negativen Folgen der Einflüsse von westlicher Moderne und Zivilisation. Das v. a. in der Hermeneutik-Diskussion geprägte Konzept des »Fremden« dient als Abgrenzung zur eigenen Identität oder wird als Gegenbild zur »eigenen« Kultur wahrgenommen. Im Rahmen von Weltkunst-Konzepten bleibt zeitgenössische Kunst aus nicht-westlichen Ländern häufig folkloristisches Beiwerk.[2]

Zur Ausstellungspraxis – »nicht-westliche Kunst« in internationalen Kunstausstellungen

Zeitgenössische Kunstproduktion nicht-westlicher Länder wird in den 90er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem im Ausstellungskontext zur Kenntnis genommen. Zahlreiche Ausstellungen thematisieren das Verhältnis von westlicher und nicht-westlicher Kunst, neue Ausstellungskonzepte werden erprobt.[3] Nicht-westliche Kunst wird in Europa und den USA verstärkt gezeigt.[4]

---

1 Vgl. z. B. »Zeitgenössische Kunst der »Dritten Welt« (Ströter-Bender 1991).

2 Vgl. z. B. Martin 2005.

3 Wie »Magiciens de la Terre« (Centre Georges Pompidou, Paris 1989), »Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration« (Graz 1997), »Cities on the Move« (Wien/Bordeaux/Tokio/London, 1998–1999), »Kunstwelten im Dialog« (Köln 1999) u. a.

4 Theodora Vischer thematisiert mit der Veranstaltungsreihe »Total global – vom Umgang mit nicht-westlicher Kunst« (Basel 2000) vor allem die Rolle der Ausstellungsmachenden und Kunstvermittelnden.

Traditionelle Begrifflichkeiten, Terminologien und Leitkategorien werden in Frage gestellt. So öffnet Catherine David die documenta X (1997) als größte internationale Kunstausstellung, welche den Anspruch erhebt, international repräsentative Tendenzen aufzuzeigen, dem Themenkreis. Die Ernennung von Okwui Enwezor, einem Amerikaner, der in Nigeria geboren wurde, als Leiter der documenta XI (2002), kann selbst als ein Teil dieser Öffnung gesehen werden. Er dezentralisierte die Ausstellung nicht nur inhaltlich und konzeptionell, sondern auch lokal, indem er sogenannte »Plattformen« als Vorwegnahme und Bestandteile der documenta in verschiedenen Regionen der Welt abhielt. Der Erfolg dieses Konzeptes fiel aufgrund mangelnder lokaler Einbindung jedoch fragwürdig aus. Als folgerichtige Konsequenz zeigte Roger M. Buergel auf der documenta 2007 eine große Anzahl Künstlerinnen und Künstler aus allen Teilen der Welt und bezieht bisher wenig beachtete Bereiche, wie z. B. Stoffarbeiten, in die Ausstellung mit ein.

International entstehen – z. B. mit den Biennalen und Triennalen[5] – neue Kunstzentren, die sich (westliche) Distributionsformen zu eigen machen und auch im Westen zunehmend an Einfluss gewinnen.[6] Biennalen fungieren als regionale, dezentrale Foren für unterschiedliche Facetten zeitgenössischer Kunst, sei es in Kombination mit etablierten westlichen Künstler(inne)n oder im Ausschluss.[7] Neue Diskurse und Märkte entstehen in diversen lokalen Kontexten.

Diese Öffnungstendenzen der westlichen Kunstwelt vollziehen sich jedoch nicht ungebrochen:

Im Jahre 2005 übernehmen erstmals in der 110-jährigen Geschichte der Biennale von Venedig zwei Frauen die künstlerische Leitung. Die beiden Spanierinnen María de Corral und Rosa Martínez präsentieren zwei eigenständige Ausstellungen, die sich ergänzen und Werke von den 70er Jahren bis in die Gegenwart zeigen, darunter viele neue, eigens für diese Biennale geschaffene Arbeiten.

> »María de Corral konzipiert für den italienischen Pavillon in den Giardini[8] eine teils retrospektiv angelegte Schau mit 42 Künstlern. Sie stellt von vornherein klar, dass es ihr nicht um einen heutzutage viel bemühten Universalismus geht und sie nicht beabsichtigt, möglichst viele Künstler aus sogenannten peripheren Regionen einzubeziehen. Wie sie meint, hätten Großausstellungen der letzten Jahre (wie die Documenta 11) belegt, dass die herausragenden Leistungen der Kunst Afrikas, Asiens und Lateinamerikas ohnehin von in den westlichen Metropolen lebenden Künstlern stammen würden.«[9]

---

5 Für die Region relevant v. a. die Fukuoka Triennale (Japan) und die Aisa Pacific Triennial (Australien), s. u.

6 Vgl. die Konferenz »Biennalen im Dialog«, 3.–6.8.2000, Kassel, in Verbindung mit der zeitgleich stattfindenden Ausstellung »Das Lied der Erde« im Museum Friedericianum (10.6.–3.10.2000) von René Block.

7 Allein 2000–2001 fanden Biennalen in London, Sydney, Ljubljana, Lyon, Montreal, Shanghai, Havanna, Berlin, Santa Fé, Istanbul, Lima, Venedig, São Paulo und Mexiko statt.

8 Der Giradini de Castello ist einer der zentralen Ausstellungsorte der Biennale.

9 Vgl. http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/index.htm (29.4.2005).

Diese Beobachtung, dass vor allem westlich sozialisierte Künstler in den großen Ausstellungen der letzten Jahre zu sehen sind, entspricht teilweise den Tatsachen, ist aber wohl eher mit den Auswahlstrukturen, den Distributionssystemen und den Sehgewohnheiten der Ausstellungsmachenden in Verbindung zu bringen und ein starkes Argument für eine verstärkte inhaltliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst aus Ländern, die bisher in diesen Ausstellungen kaum vertreten sind.

Zeitgenössische Kunst aus Sri Lanka, einem asiatischen Land postkolonialer Prägung, die gerade beginnt, sich in transnationalen Diskurszusammenhängen zu etablieren, ist hier ein Beispiel. Kunst »anderer« Kulturen fiel bisher in den Forschungsbereich der Ethnologie. In der Ausstellungspraxis der Ethnologie, die traditionell Kunstobjekte anderer Kulturen in ihren Untersuchungsbereich subsumiert, wurden diese meist als Kunsthandwerk, rituelle Objekte o. Ä. klassifiziert. Auch in diesem Bereich vollzieht sich ein Wandel: Die Ethnologie überdenkt ihr Verhältnis zur Kunst.[10] In Frankfurt etabliert das Ethnologische Museum z. B. eine eigene Galerie als Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst aus anderen Ländern.[11]

Zur Situation in den Kunstwissenschaften

Diese Entwicklungen können als symptomatisch für ein in Frage gestelltes, sich öffnendes und wandelndes Kunstverständnis im westlichen Diskurs gesehen werden. Wichtige Impulse für die Diskussion kommen aus den v. a. in der angloamerikanischen Forschung verankerten Post Colonial und Cultural Studies[12] sowie den Gender Studies. In der Ausstellung »The Short Century, Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegung in Afrika 1945–1994«[13] z. B. verknüpft Okwui Enwezor dokumentarische, politische und historische Materialien sowie Dokumente aus den Bereichen Musik und Tanz mit Kunst – eine Konzeption, welche ohne die Öffnung grundlegender Kategorien wie Kunst oder Kultur nicht denkbar wäre.

Die von Edward Said mit dem Buch »Orientalism« (1978) begonnene und von Stuart Hall, Gayatrie Spivac, Homi Bhaba und anderen hauptsächlich für den Bereich der Literatur geführte Diskussion um das Verhältnis von Postkolonialismus und Kultur stellt vornehmlich binäre Oppositionen wie Okzident/Orient, das Eigene/das Fremde, Täter/Opfer, Kolonisator/Kolonialisierte in Frage.

Für den Bereich der Kunstwissenschaft bedeutet dies, hierarchische Dichotomien wie Text/Bild, High and Low Culture, Zentrum/Peripherie, Original/Kopie in Frage

10 Einige dieser Forschungsarbeiten wurden auf dem Kongress »Kunst und Ethnographie: Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten« im November 2006 in Berlin vorgestellt. Veranstalter waren die Gesellschaft für Ethnographie e. V. in Zusammenarbeit mit dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt Universität zu Berlin, eine Veröffentlichung ist geplant als: Kunst und Ethnographie, in der Reihe Berliner Blätter – der Zeitschrift der Gesellschaft für Ethnographie, Heft 2, 2007.

11 Vgl. Raabe/Suhrbier (Hrsg.) 1997.

12 Wobei bezogen auf die Kunst hier vor allem Irit Rogoff zu nennen ist (Rogoff 2000).

13 Martin-Gropius-Bau Berlin, 18.5.–29.7.2001.

zu stellen. Besonders im angloamerikanischen Diskurs werden Begrifflichkeiten wie Hybridität und Heterotopie, Kontaktzone und Transgression, Identität und Nation prägend. Mit neuen Themen wie Migration, Kontext und Identität bzw. Hybridität, die den künstlerischen und (geistes-)wissenschaftlichen Diskurs um die Jahrtausendwende prägen, öffnet sich der »westliche Blick« zunehmend.[14] Allerdings bestimmen häufig theoretisch vorgeprägte Begrifflichkeiten die Perspektive und es besteht eine Diskrepanz zwischen der Ausstellungspraxis und der Wissenschaft.

Die deutschsprachige Kunstwissenschaft öffnet sich diesen Tendenzen zunehmend.

Im Rahmen des Karlsruher Graduiertenkollegiums »Bild, Körper, Medium« begreifen Forscher(innen) um Professor Hans Belting[15] (Karlsruhe) und Professor Gottfried Boehm[16] (Berlin) den Begriff »Bild« als anthropologische Kategorie und streben eine Erweiterung der »Kunstgeschichte« im Sinne einer »Bildwissenschaft« an.[17] Im Graduiertenkolleg »Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jahrhundert)« beschäftigen sich Forscher(innen) um die Professorin Viktoria Schmidt-Linsenhoff mit Strukturanalogien und metaphorischen Verschiebungen in der Konstruktion von Ethnizität und Geschlecht im Kontext der europäischen Expansion und der Globalisierungsprozesse vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Lydia Haustein erforscht mit dem »Bilderatlas der Kulturen« Ikonen des globalen Bildverkehrs.[18] Mit einer Gruppe Berliner Kunstgeschichtsstudenten identifiziert sie weltweit bekannte Bilder, Embleme, Logos und Portraits, die mit kunstwissenschaftlichen Ansätzen verknüpft werden. Anknüpfend an Emmanuel Levians und Jean Paul Sartre formuliert sie eine Forschungshaltung grundsätzlicher Anerkennung und Akzeptanz der »Anderen«:

> »Sartre schränkt das Recht, über den Anderen aus der Distanz zu urteilen, ein und verbietet das vorbehaltlose Eindringen in dessen persönliches System von Erfahrungen. Im Gegensatz zu einer Philosophie der Autonomie besteht auch Levians darauf, die Fremdheit des Anderen gelten zu lassen und sie nicht dem eigenen Welt-Denken unterzuordnen. Den Anderen zu begreifen, über ihn zu reden, war mir wichtig, ihn hingegen irgendwie zu vereinnahmen, und vor allem der Versuch, ihn in eine Totalität zu fassen, lag und liegt mir fern.«[19]

Im Jahre 2009 wurde an der Universität Heidelberg im Rahmen des Clusters »Asia and Europe« eine Professur für World Art History eingerichtet, die mit Prof. Dr. Juneja besetzt ist.

---

14 Vgl. z. B. die Beiträge von Panhans-Bühler/Jansen/Tsong-Zung, in: Friede/Seyfarth (Hrsg.) 2001.

15 Vgl. v. a. Belting 2001 oder Belting/Haustein (Hrsg.) 1998.

16 Boehm (Hrsg.) 1994.

17 Wobei Schmidt-Linsenhoff insbesondere die Gender, Cultural und Postcolonial Studies berücksichtigt; vgl. Schmidt-Linsenhoff 2002.

18 Haustein 2005.

19 Haustein 2005 a.

Auf der Ebene der historischen Forschung gibt es speziell im angloamerikanischen Kontext Ansätze, »andere Modernen« in Brasilien, Japan oder China rücken ins Blickfeld. Der Kunsthistoriker Professor Wu Hung (Chicago) z. B. untersucht, was unter traditioneller chinesischer Malerei zu verstehen ist und inwiefern Verhalten und Kultur Bildvorstellungen beeinflussen. Er wendet sich gegen eine Mystifizierung asiatischer Kunst und hält es für eine absurde Vorannahme, dass Westler diese nicht verstehen können.[20]

Zeitgenössische sri-lankische Kunst in der lokalen und internationalen Forschung

In Sri Lanka selbst gibt es – abgesehen von einigen wenigen Ausstellungskatalogen[21] und Rezensionen in lokalen Zeitungen, welche in die Betrachtung mit einbezogen werden – kaum wissenschaftliche Veröffentlichungen zu den aktuellen Entwicklungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Dies begründet sich zum einen in der Aufbausituation des Hochschulwesens, der Forschung und der Kunstkritik. Hinzu kommt, dass zunächst die Erforschung historischer Kulturstätten wie Sigiriya[22], Dambulla oder Anuradhapura[23] im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses stand. Fragen der Dokumentation und Restauration der Kulturgüter hatten Vorrang, gefolgt von der Aufarbeitung der Historie.

Auch der wohl bekannteste Kunsthistoriker sri-lankischer Abstammung Ananda K. Coomaraswamy, der später in England arbeitete, widmete sich zunächst der mittelalterlichen Kunst Sri Lankas[24], bevor er sich dem philosophisch ausgerichteten Vergleich christlicher und orientalischer Kunst[25] zuwandte.

Für die lokale kunsthistorische Forschung steht Nandadeva Wijesekera[26] mit einer Dokumentation zahlreicher Malereien und Skulpturen. Hinzu kommen Beiträge aus der Tradition der Buddhismusforschung zur buddhistischen Kunst[27], die sich jedoch vor allem auf den skulpturalen Bereich, die Buddhastatuen[28] oder die

20 Vgl. Hung 2000.

21 Wie z. B. anlässlich des 50-jährigen Unabhängigkeitsjubiläums die Ausstellung »Moods and Modes« (1998).

22 Zum Diskurs um Sigiriya vgl. den Abschnitt »Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Buddhismus« sowie in den Abschnitten zu den Künstlern.

23 Bandaranayake 1990 und Bandaranayake/Jayasinghe 1986.

24 Coomaraswamy 1908.

25 Coomaraswamy 1956.

26 Wijesekera 1962.

27 Palihawadana/Weeratunge/Goonatillake 1991. Oder der Historiker: Paranavitana 1971. Dieser Bereich der Forschung stößt auch auf internationales Interesse, z. B. Gombrich/Obeyesekere 1988.

28 Wikramagamage 1997, Gunasinghe o. J., Palihawadana/Weeratunge/Goonatillake 1991 sowie von Schroeder 1990.

Tempelarchitektur[29] konzentrieren.[30] Einen weiteren Aspekt der lokalen visuellen Kultur repräsentieren Arbeiten zu traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen der »singhalesischen Folklore«[31], insbesondere zum Masken- und Puppenbau[32]. Zahlreiche Beiträge lokaler und internationaler Forscher(innen) dokumentieren die lange, ungebrochene Tradition der lokalen Musik-[33] und Tanzkultur[34].

Ein starkes Interesse fokussiert sich aktuell auf die Erforschung der »43 Group«[35], der ersten international anerkannten Künstlergruppe nach der Unabhängigkeit des Landes. Die Künstler der »43 Group« übertrugen Ansätze der Klassischen Moderne Europas auf den lokalen Kontext. Seneka Bandaranayake, der bedeutendste Erforscher dieser lokalen Moderne, ist ausgebildeter Archäologe. Mit seinem Beitrag zu Ivan Peiris hat er ein einfühlsames Porträt des Künstlers geschaffen, das die Aufmerksamkeit von der Historie auf künstlerische Fragen der Moderne lenkt.[36]

Nahezu zeitgleich mit dem Erstarken der jungen Kunstszene in den 90er Jahren bemühen sich einige der beteiligten Künstler, darunter vor allem Anoli Perera[37] und Jagath Weerasinghe[38] sowie Intellektuelle aus ihrem Umfeld wie der Soziologe Sasanka Perera, G. R. Constantine oder Ranjith Perera[39], um einen öffentlichen Diskurs sowie die Etablierung einer zeitgenössischen Kunstkritik. Die Einbindung etablierter Kunsthistoriker gelingt dabei nur punktuell.[40] So stellt Anoli Perera im Jahr 2000 in einer Ausstellung die erste Retrospektive sri-lankischer Künstlerinnen zusammen.[41] In dem dazugehörigen Ausstellungskatalog »Reclaiming Histories – A Retrospective Exhibition of Women's Art« (Sapumal Foundation Gallery 2000) veröffentlicht sie auf 26 Seiten Namen, Adressen und kurze biografische Angaben von vierzig Künstlerinnen.

Am Ende des letzten Jahrtausends verstärken verschiedene Aktivitäten in der Region das Bewusstsein für die moderne und zeitgenössische Kunst. 1993 wird in Brisbane die »First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art« ausgerichtet, die

29 Seneviratna/Polk 1992.

30 Vgl. die Ausführungen zur »Buddhistischen Kunst«.

31 Nevill 1971; De Zoete 1957; Sarachchandra 1966.

32 Jurkowski, o. J.

33 Eine aktuelle Übersicht über die aktuelle Forschung im Bereich der Musik gibt: Baumann/Claus-Bachmann (Hrsg.) 2004. Siehe auch Claus-Bachmann 2001.

34 Makulloluwa 1976; Seneviratna 1984; Nürnberger 1989; Nürnberger 1989 oder Reed 1990.

35 Vgl. hierzu ausführlicher den Abschnitt »Hintergründe einer zeitgenössischen Kunst«. Sowie Goonetileke 1989; Goonetileke 1977; Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings by Harry Pieris 1984; Weeraratne 1993; Dharmisiri 1988; Tammita-Kelgoda 1998.

36 Bandaranayake/Fonseka 1996.

37 Perera 1999 a.

38 Weerasinghe 1999 und Weerasinghe 2002.

39 Perera 1999.

40 Wie z. B. mit dem Beitrag von Prof. S. B. Dissanayake im Ausstellungskatalog des 1. International Artist Camps: Art Without Frontiers: »A poem divides into various gardens«, in: 1. International Artist Camp Ausst. Kat. 1999, 12.

41 Reclaiming Histories – A Retrospective Exhibition of Women's Art, Ausst. Kat. 2000.

seitdem regelmäßig stattfindet und von Katalogpublikationen begleitet wird.[42] In diesem Zusammenhang ist besonders die australische Forscherin Caroline Turner zu nennen, die sich um eine Dokumentation der Entwicklung zeitgenössischer Kunst in Südostasien verdient macht.[43] Der australischer Kunstwissenschaftler John Clark widmet sich vorrangig der Erforschung der asiatischen Moderne.[44]

Mit der Eröffnung des Fukuoka Art Museums in Japan im Jahr 1999 findet die Dokumentation und Aufarbeitung der regionalen Kultur eine wichtige Unterstützung. Das Museum widmet sich mit Künstler-, Kuratoren- und Forschungsstipendien sowie dem Aufbau einer Sammlung und eines Archivs ganz bewusst der Dokumentation der regionalen Kultur und fördert den kulturellen Austausch zwischen den asiatischen Ländern. Mit der ersten Triennale 1999 wird ein weiterer Kristallisationspunkt für die regionale Kultur geschaffen.[45]

Von diesen Entwicklungen profitieren die sri-lankischen Künstler: Von den hier besprochenen Künstlern waren Tissa de Alwis[46], Chandraguptha Thenuwara, Jagath Weerasinghe und Anoli Perera auf einer Fukuoka Triennale vertreten.

Fazit aus dem Forschungskontext und Einordnung der Arbeit

Die beschriebenen Entwicklungen tragen auch im europäischen Kontext zur Öffnung kunstwissenschaftlicher Forschung und eurozentristischer Denkstrukturen bei – was dazu führen muss, grundlegende Kategorien und Begrifflichkeiten zu hinterfragen, auch wenn universelle Antworten immer unwahrscheinlicher werden. Denn wie ist in einem kulturell so heterogen geprägten Umfeld Kunst zu beschreiben? Welche ästhetischen Kategorien können zugrunde gelegt werden?

Denn »… aufgrund einer sowohl euro- wie logozentristischen Geschichtsphilosophie war es unmöglich, die Ästhetik im Kontext ethnischer und kultureller Heterogenitäten strukturell zu pluralisieren. Es gibt keine Ästhetik, sondern nur Ästhetiken. Sie sind nicht in eine evolutionäre Reihe zu bringen oder auf ein – womöglich europäisches – Zentrum hin zu ordnen«[47], wie Hartmut Boehme in seiner »Einführung in die Ästhetik« schreibt. Auf der anderen Seite spielen Ästhetisierungsprozesse im Kontext von Globalisierungsprozessen eine immer größere Rolle: »Aestheticization has become a global and primary strategy. And this has an impact on contemporary as well as traditional aesthetics.«[48]

---

42 The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat. 1993; The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat., 1996, Turner/Devenport/Webb (Hrsg.), 1999, APT 2002, 2002; Turner/Devenport (Hrsg.), 1996; Turner/Low (Hrsg.), 1999. Green, 1999, 81–87 sowie Turner 2000, 16–19.

43 Turner/Low/Kirker, 1999 und Turner (Hrsg.), 2005.

44 Clark, 1998 und Clark (Hrsg.), 1993.

45 Fukuoka Asian Art Museum, The First Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka, 1999, Fukuoka Asian Art Museum, The Second Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka, 2002.

46 Vgl. die Angaben in den jeweiligen Künstlerkapiteln.

47 Vgl. http://www.culture.hu-berlin.de/HB/volltext.html (6.2003).

48 Welsch 1997, 4.

Solche Prozesse sind nur innerhalb eines erweiterten Kunst- und Kulturbegriffs zu verorten. Damit begibt man sich in Bereiche, die bisher anthropologischer oder soziologischer Forschung vorbehalten waren. Grenzziehungen erscheinen hierbei wenig hilfreich. Vielmehr sind die bekannten kunsthistorischen Verfahren, die im Wesentlichen für den Umgang mit abendländischer Kunst entwickelt wurden, zu überdenken. Es kann nicht auf eine bestehende Methode zurückgegriffen werden, die für den Umgang mit Kunst aus anderen Kulturen erprobt worden wäre.

Grundsätzlich kann man nicht von einer allein richtigen Art und Weise ausgehen, Kunstwerke zu betrachten. Die Fragen, welche an die Bilder gestellt werden, sind vom jeweiligen historischen und kulturellen Kontext bestimmt, entsprechend unterschiedlich fallen die Antworten aus.[49] Diese Tendenzen verstärken sich besonders im Kontext einer Kunstwissenschaft, die sich mit zeitgenössischer Kunst und insbesondere mit Kunst aus einem unbekannten kulturellen Kontext beschäftigt. Die Frage der Perspektivität wird durch Interpreten, die ihrerseits aus verschiedenen kulturellen Kontexten kommen, an Variationsmöglichkeiten potenziert. Die Bezugsmöglichkeiten, die für eine Kontextualisierung eines Werkes herangezogen werden können, vervielfachen sich. Mögliche Deutungen und Erklärungen sind in Abhängigkeit von der Fragestellung und Interessenlage der jeweiligen Rezipienten zu sehen. Dabei ist es erforderlich, Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext nicht nur als Kuriosum oder Inspiration zu betrachten, sondern einen Zugang zu finden, welcher dem jeweiligen Kontext angemessen ist – im Sinne einer Hermeneutik der Kulturen, die nicht von einer Metakultur dominiert wird, sondern einen gewaltfreien, entkolonialisierten Diskurs anstrebt.[50] Induktive Verfahren, die möglichst wenig an vorgefasste Begriffe und Methoden anknüpfen, sondern deren Verwendung bewusst reflektieren und einbinden, sind dabei vorzuziehen.

Für die Kunstwissenschaft erfordert diese Situation eine Rückbeziehung auf das Werk, die aber neu überdacht werden muss und nicht umhinkommt, sowohl das Werk als auch die eigene Sichtweise zu kontextualisieren mit dem Ziel, die Bedingtheiten der eigenen Wahrnehmung zu reflektieren und für neue Zusammenhänge zu öffnen. Kontextualisierungsprozesse sind jedoch notwendigerweise mit Anerkennung von Gegensätzen und Diskussionen von Konflikten verbunden. Wie Jutta Schmidt-Linsenhoff schreibt:

> »… eine selbstreflexive Erweiterung des Blickwinkels, in dem wir unseren Ausschnitt wahrnehmen, steht auf der Tagesordnung. Erst das Bewusstsein von der Partikularität der eigenen Perspektive und ihrer Verortung in einem antizipierten Raum des Postkolonialismus erlaubt es, die Einschreibung kolonialer Gewalt in die europäische Kunstgeschichte zu erkennen und die »Anderen« nicht abermals als stumme Objekte der Repräsentation zu fixieren, sondern als kulturelle Akteure anzuerkennen, die den eurozentristischen Entdeckerblick schon immer erwidert und modelliert haben und dies in Zukunft in sehr viel größerem Maße als heute tun werden.«[51]

49 Belting 1988, 222.

50 Vgl. Stenger 1996.

51 Schmidt-Linsenhoff 2002, 11. Allerdings lehnt Frau Schmidt-Linsenhoff einleitend eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Kunstgeschichte ab: »Nicht eine stoffliche Erweiterung

Dazu gehört die grundlegende Anerkennung der Tatsache, dass in immer mehr (nicht-westlichen) Gesellschaften zeitgenössische Kunst produziert wird. Dies erfordert, sich mit zeitgenössischer Kunst anderer Kulturen zu beschäftigen, die gerade nicht durch den Auswahlprozess eines westlichen Distributions- und Kategoriensystems selektiert wurde.

Wie bereits Erwin Panofsky[52] betont, kann die Frage nach der Kunstwürdigkeit keine Prämisse sein, welche diese Arbeiten per se ausschließt, wie es in der Geschichte der Moderne bisher der Fall gewesen ist. Vielmehr sollte die Kunstwissenschaft in ihren Bemühungen der Ausstellungspraxis folgen, welche in den letzten Jahren verstärkt zeitgenössische Künstler aus nicht westlichen Ländern zeigt und ihr Augenmerk verstärkt auf diese Bereiche richtet.

Die hier vorgestellten Betrachtungen möchten in diesem Umfeld einen Beitrag leisten, in dem sie zeitgenössische Kunst einer anderen Kultur zum Gegenstand hiesiger Forschungen machen und damit zu einem notwendigen Diskurs beitragen: Dies erscheint als ein erster notwendiger Schritt, um sich der Partikularität der eigenen Perspektive bewusst zu werden und die eigenen Kriterien zu überdenken. Damit einhergehen sollte eine Selbstreflexion, die insbesondere eingedenk der zunehmenden, visuellen Präsenz fremder Kulturen in der hiesigen Alltagskultur immer wichtiger wird.

Die Art und Weise, wie wir diese Kunstwerke betrachten, muss überdacht werden. Dazu werden im folgenden Kapitel einige methodische Aspekte reflektiert, die für einen Umgang mit zeitgenössischer Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext wichtig sind, wobei neben allgemeinen Überlegungen, die auch auf Theoriediskussionen in den relevanten Nachbarwissenschaften – vor allem der Ethnologie und den Sozial- und Kulturwissenschaften – zurückgreifen, die Besonderheit von Bildern und die Rolle der Interviews in diesem Kontext besonders berücksichtigt werden. Das Vorgehen wird auf der Basis dieser Überlegungen begründet und expliziert.

Die Intention, mit dieser Arbeit idealiter zu einem (internationalen) Diskurs über zeitgenössische Kunst in transkulturellen Kontexten beizutragen, ist wichtiger als eine valide Theoriebildung, welche einem solchen Versuch entgegenstehen würde. Zunächst ist davon auszugehen, dass es in der aktuellen Diskussion verstärkt notwendig ist, zeitgenössische Kunst anderer Länder wahrzunehmen, zur Kenntnis zu nehmen und eine eigene Lesart zu entwickeln. Daher werden in dieser Arbeit Werke von Künstlerinnen und Künstlern betrachtet, die bisher aus dem Kanon der westlichen Kunstgeschichte ausgeschlossen waren. Denn wie der Ausstellungsmacher Hou Hanru formuliert:

---

der Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, sondern …« Ebd. Eine solche Argumentation erscheint jedoch wenig plausibel, denn die Möglichkeit zur Selbstreflexivität ist nur gewährleistet, wenn ein potenzielles Gegenüber grundsätzlich gleichberechtigt betrachtet wird. Daher ist eine Öffnung des Gegenstandsbereichs notwendig, wenn man sich seiner eigenen Betrachtungsweisen und ihrer Kriterien bewusst werden möchte.

52 Vgl. den Exkurs zu Panofsky.

»Die traditionell dominierenden Diskurse, Formen und Werte der sogenannten ›westlichen‹ Kunst verlieren ihren Hegemonialanspruch, um Raum zu schaffen für äußerst diverse, vitale und inhaltsreiche Kreationen aus anderen Teilen der Welt. Modernität, oder ihre jeweilige zeitgenössische Form, ist ein ständiger Prozess der Erneuerung durch viele Völker und Kulturen.«[53]

53 Hanru 1999, 56.

Methodische Überlegungen für eine transkulturelle Annäherung an zeitgenössische Kunst

Mit der Pluralisierung des Gegenstandsbereichs[1], die mit einer Ausweitung der Kunstwelt verbunden ist, muss ein Überdenken der Methoden einhergehen: Wie kann man sich den Erfahrungen und Erwartungen, der kulturellen und in unserem Fall der künstlerischen Praxis und dem Selbstverständnis von Kunstschaffenden aus einer unbekannten Kultur annähern, ohne in der Vorgefasstheit des eigenen Denkens und Wahrnehmens von vornherein verhaftet zu bleiben bzw. Gefahr zu laufen, durch unangemessene Mittel oder Verfahren, Vorstrukturen des Verstehens und einer eingeschliffenen Verwendung von Begrifflichkeiten die eigene Sicht zu versperren? Fragen, die nicht erst im Kontext von Globalisierungsprozessen relevant werden, sondern in eine Tradition einzuordnen sind, wie sie im 17. Jahrhundert in Verbindung mit Reisebeschreibungen begonnen wurde:

> »Seit Ende des 17. Jahrhunderts, als seitens der Aufklärung die absolute Gültigkeit der abendländischen Werte und Lebensformen angezweifelt wurde und sich im Zuge der kolonialen Expansion die Nachrichten und Reisebeschreibungen von fremden Kulturen und Ländern häuften, kam es zu jener Relativierung der eigenen kulturellen Werte, die gleichzeitig den Weg zu einem Verstehen jener Fremden und fremder Kulturen eröffnete (Kristeva 1990, 134 ff.; Girtler 1979, 45 f.).«[2]

Diese Traditionslinien sind durchaus kritisch zu sehen und bedürfen einer eigenen Diskussion, die hier nicht ausgeführt werden kann. Einschätzungen wie die Karl Mannheims, dass z. B. die Konstellation Europas mit den unterschiedlichen Kulturen als eine mehrschichtige Erfahrungsgemeinschaft die Europäer »zu einem verstehenden Sich-zugänglich-Machen fremder Sinnwelten«[3] prädestiniert, sind angesichts einer Migrationsrealität und kultureller »Melting Pots« in urbanen Zentren wie z. B. Berlin oder gesellschaftlicher Realitäten wie den Straßenkrawallen in den Vororten von Paris oder der Grenzsituation Europas zu Afrika im Jahre 2005 kaum zu halten. Aber erst die Erfahrung von Fremdheit lässt die Vertrautheit des Eigenen erkennen. Wie Helmuth Plessner formuliert: »Man muss der Zone der Vertrautheit fremd geworden sein, um sie wieder sehen zu können.« (Plessner 1983, 92)

Die Diskussion um »fremde« Kulturen und den Umgang mit »Fremdem« wurde vor allem in den Sozial- und Kulturwissenschaften in den letzten Jahren verstärkt diskutiert. Insbesondere Derrida formuliert die Frage, wie sich etwas von der Tradition Verschiedenes denken lässt, wenn das Denken selbst durch diese Tradition geprägt ist.

---

1 Wie sie aktuell durch das Nebeneinander von ehemals als Kunsthandwerk deklassierten Objekten und zeitgenössischer Kunst auf der documenta 12 von Roger M. Buergel und Ruth Noack konsequent fortgesetzt wird.

2 Guttandin 1993, 470.

3 Nach Mannheim 1980, 277.

Heute gehört es zum Common Sense, dass jede Form von Selbstbezogenheit und Ethnozentrismus, begriffliche Auffassungsraster, Deutungsmuster und Denkformen, die zu sehr an eigene Lebens- und Erfahrungshintergründe gekoppelt sind, eine sprachliche Annäherung verhindern. Diskursive, bevormundende Attitüden, die häufig genug konkrete Formen von Machtstrukturen begünstigt haben, wurden aufgedeckt und geächtet. Moralisch-normative Argumente haben in dieser Diskussion an Gewicht verloren. Epistemologische Fragen, die mit der Problematik des Fremdverstehens verbunden sind, können aber bis heute nicht abschließend beantwortet werden.

In Abgrenzung zu Fremdheitskonzepten, die vom Paradigma der kulturellen Differenz ausgehen und Kultur als objektive, einheitliche Konstruktion verstehen, kritisiert Wolfgang Welsch 1999[4] die immer noch häufig implizierte Auffassung von Kultur als einem Konstrukt mit klarem Zentrum und Grenzen – wie z. B. auch in dem Begriff Inter-Kulturalität, denn die Vorsilbe Inter- bezeichnet einen Zwischenbereich oder ein Wechselverhältnis zwischen zwei Polen. Die Vorsilbe Trans- hingegen kann auch mit dem Begriff »querliegend« verbunden und eher zur Kennzeichnung von quer zu Differenzmerkmalen liegenden Gemeinsamkeiten verwendet werden. Daher schlägt er den Begriff der Transkulturalität vor: »Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form von Homogenität und Separiertheit, sondern sind weitgehend durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet.« (Welsch 1995, 41) Und weiter:

> »Kulturen sind intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet und weisen extern grenzüberschreitende Konturen auf. Sie haben eine neuartige Form angenommen, die durch die klassischen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht. Das Konzept der Transkulturalität benennt diese veränderte Verfassung der Kulturen und versucht, daraus die notwendigen konzeptionellen und normativen Konsequenzen zu ziehen.«[5]

An diese Auffassung schließt die Frage nach einer möglichen transkulturellen Annäherung an zeitgenössische Kunst aus einem asiatischen Land an.

Zur Einordnung des Vorgehens werden im Folgenden einige zentrale Begriffe aus den angrenzenden Diskursen erörtert.[6] Dabei kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, diese Diskussionen im Einzelnen nachzuzeichnen, vielmehr sollen einzelne zentrale Begriffe auf ihre Relevanz für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst aus einer unbekannten Kultur überprüft und davon ausgehend das methodische Vorgehen in dieser Arbeit expliziert werden. Eine besondere Rolle spielen dabei Überlegungen zu Besonderheiten im Umgang mit Bildern und dem methodischen Vorgehen in den Interviews.

---

4 Erstmals in Welsch 1995.

5 Vgl. Welsch 2002, o. S.

6 Zu nennen sind in erster Linie die Kulturwissenschaften, die Kunstwissenschaft aber auch die Ethnologie, Philosophie, der Diskurs um »Fremde«, die Cultural und Visual Studies, Soziologie sowie qualitative Forschungsansätze.

Das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit

Bei der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst aus einer unbekannten Kultur ist es hilfreich, die lokalen Gegebenheiten und die Lebenswirklichkeit der Kunstschaffenden vor Ort kennen zu lernen. Eine solche Annäherung wird in verschiedenen Theorieansätzen trotz aller methodischen Probleme als Vorteil und gewinnbringend für eine Untersuchung betont.

In der qualitativen Forschung und der Ethnologie wird dieses Vorgehen als »teilnehmende Beobachtung«[7] bzw. als »Feldforschung« verstanden, wie Norman K. Denzin definiert:

> »Teilnehmende Beobachtung ist eine Feldstrategie, die gleichzeitig Dokumentenanalyse, Interviews mit Interviewpartnern und Informanten, direkte Teilnahme und Beobachtung sowie Introspektion kombiniert.« (Denzin 1989, 157–158)

Für die Grounded Theorie formuliert Anselm Strauss:

> »Das Kontextwissen ist ein wesentlicher Datenfundus, weil es nicht nur die Sensitivität der Theoriebildung erhöht, sondern eine Fülle von Möglichkeiten liefert, um Vergleiche anzustellen, Variationen zu entdecken und das Verfahren des Theoretical Sampling anzuwenden.« (Strauss 1991, 36–37)

Die teilnehmende unstrukturierte Beobachtung bietet die Möglichkeit einer Annäherung an unbekannte komplexe Situationen und Handlungsprozesse.[8] Durch die Teilnahme kann der Forschende Alltagswissen und Wertvorstellungen einer Gruppe zumindest annähernd kennen lernen. Eine ausführliche Diskussion der methodischen Implikationen eines solchen Vorgehens findet sich im Bereich der Ethnologie in enger Verbindung mit der Geschichte ethnologischer Forschungstraditionen.[9]

Zu reflektieren sind insbesondere die Rolle des Forschenden und ihre wissenschaftstheoretischen Konsequenzen. Eine »temporäre Mitgliedschaft« in einer Gesellschaft kann zu einer gewissen Vertrautheit führen, die bis zu einem gewissen Maß Einblicke in andere Kontexte erlaubt. Zu bedenken ist dabei, dass die Erfahrungen und Kenntnisse »der Anderen« nie vollständig nachvollzogen werden können. Diese Problematik scheint erkenntnistheoretisch nicht auflösbar:

> »Dieses prinzipielle, auf der Unüberschreitbarkeit ›mittlerer Transzendenzen‹ (vgl. Schütz/Luckmann 1984) beruhende Dilemma, daß das subjektive Wissen des anderen nicht ›wirklich‹ direkt zugänglich ist, daß es aber gleichwohl die wichtigste Datenbasis sozialwissenschaftlicher Untersuchungen darstellt, lässt sich zwar nicht lösen, aber es lässt sich nach meiner Meinung idealerweise ›kompensieren‹ dadurch, daß der Feldforscher versucht, mit der zu erforschenden Welt hochgradig vertraut zu werden, indem er an dem in Frage stehenden sozialen Geschehen

7 Der Terminus wurde von Lindemann, einem Soziologen der Chicagoer Schule geprägt (Girtler 2001, 60 mit Verweis auf Friedrichs und Lüdtke 1971, 3).

8 Vgl. Girtler 2001, 62 f.

9 Vgl. z. B. Girtler 2001, Lüders 2000, Wolff 2000.

> praktisch teilnimmt, indem er so etwas wie eine temporäre Mitgliedschaft erwirbt.« (Honer 1993, 243–244)[10]

Als eine Konsequenz wird die teilnehmende Beobachtung in der Ethnographie als ein möglicher methodischer Zugang neben anderen eingebunden. Der Forschende begibt sich »in das Feld« und versucht sich in der zu untersuchenden Lebenswelt zurechtzufinden. Die Sammlung der Daten macht er/sie von den Gegebenheiten abhängig und filtert sie nicht durch methodische und theoretische Prämissen. Aufgrund der Erfahrungen und Beobachtungen werden dann die Fragestellung und das weitere Vorgehen spezifiziert.[11]

Durch die Einbindung als DAAD-Lektorin im lokalen Kontext konnte – wie einführend beschrieben – eine eigene Rolle in der lokalen Umgebung gestaltet werden. Die berufliche Einbindung erlaubte mir, die Umgebung, insbesondere die aktuelle Kunstszene, über einen längeren Zeitraum kennen zu lernen, Material zu sammeln und Fragestellungen zu entwickeln.[12] In diesem wechselseitigen Prozess des Kennenlernens konnten im lokalen Kontext wichtige Künstlerinnen und Künstler identifiziert werden, wobei darauf geachtet wurde, die eigene Rolle transparent zu machen.[13] Derart ergeben sich Überschneidungen zu besagten Vorgehensweisen, wobei hier insbesondere der explorative Charakter dieses Vorgehens genutzt[14] und keine Konzept- oder Theoriebildung angestrebt wird.[15]

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass im ethnografischen Schreiben nicht Realität als solche, sondern immer nur die Wahrnehmung des Rezipierenden beschrieben werden kann. Daher können keine »objektiven Beobachtungen« als Basis einer »validen Theoriebildung« zu einer »objektiven Beschreibung von Realität« angestrebt werden. Zudem richtet sich im Unterschied zu ethnologischen oder sozialwissenschaftlichen Untersuchungen bei der Auseinandersetzung mit Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext das Erkenntnisinteresse nicht primär auf Rückschlüsse über die Kultur oder die Gesellschaft im Allgemeinen, sondern auf Aussagen über Kunst – obwohl Kunst als Teil der Gesellschaft, des Kontextes aufzu-

---

10 Der Begriff der Feldforschung evoziert eine implizite Trennung zwischen Forscher und den im Feld zu erforschenden »Fällen«. Eine Problematik, die heute vor allem für die Anfänge ethnologischer Forschung problematisiert wird (z. B. von Said 1981). Da die Künstlerinnen und Künstler hier als Expertinnen und Experten verstanden werden und die Arbeit als Teil eines Forschungs-Dialoges gesehen wird, möchte ich diese Begrifflichkeiten mit ihren spezifischen Traditionen und impliziten hierarchischen Verhältnissen vermeiden. Vgl. auch Fabian 1983 oder Clifford 1986.

11 Vgl. Lüders 2000, 389 f.

12 Wobei die berufliche Tätigkeit die Möglichkeit zu einem längeren Aufenthalt im Land bot. Ethische Probleme einer ›verdeckten Untersuchung‹ ergaben sich nicht, da die Stelle als Senior Lecturer grundsätzlich Möglichkeit zur Forschung bietet und keine verdeckte Erforschung des beruflichen Umfeldes erfolgte (vgl. Girtler 2001, 97 f.).

13 Z. B. wurde die zunächst fehlende institutionelle Einbindung offengelegt. Die spätere Anbindung der Untersuchung zunächst an die IAG Kulturwissenschaft der Universität Kassel und dann an den Fachbereich Kunst der Universität Paderborn war zu diesem Zeitpunkt nicht abzusehen.

14 Vgl. Girtler 2001, 11 ff., der Feldforschung als Eroberung und Abenteuer beschreibt.

15 Vgl. Bohnsack 1999, 146.

fassen ist. Der Kontext spielt insofern eine Rolle, als er zum Verständnis notwendig ist, er ist aber nicht das Ziel der Beschreibung. Darüber hinaus liegt bei der Auseinandersetzung mit Kunst das Werk als eigenständige Komponente vor, welche als Ausgangspunkt eigener Beschreibungen mit in die Betrachtungen einbezogen wird. Daher möchte ich an den Begriff von Anne Honer (1993, 14 ff.) anknüpfen, welche Ethnographie als Beschreibungen von kleinen Lebenswelten versteht. Mit dieser Formulierung spielt sie auf Edmund Husserls Konzept der Lebenswelten an und verweist so darauf, dass die jeweilige Kultur und ihre Wissensbestände in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.[16]

Aufgrund der benannten Unterschiede zu den Kulturwissenschaften hinsichtlich des Gegenstandbereichs, der Theoriebildung und der spezifischen Problematik der Forschungsgeschichte soll in der Wortwahl nicht die gängige Terminologie wie Feldforschung, Fallanalyse o. Ä. verwendet werden. Es geht um die Darstellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten und ihrer Werke und nicht um exemplarische »Fälle«. Daher wird im Folgenden nicht von teilnehmender Beobachtung oder Feldforschung o. Ä. gesprochen, sondern vom Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit. Mit dieser Formulierung werden zudem der Anteil und das Erkenntnisinteresse der Forschenden stärker berücksichtigt.

Durch das Zusammentreffen mit einer anderen Lebenswirklichkeit, die Erfahrungen vor Ort können allgemeine Kenntnisse über die Lebenszusammenhänge und die Kultur erworben werden. Dies soll helfen, die relevanten Fragen im lokalen Diskurs zu erfahren und daraus die eigene Fragestellung zu entwickeln bzw. sie einzuordnen. Die Beobachtungen hatten einen hohen heuristischen Wert für die Erstellung und Konstruktion des Interviewleitfadens.

Durch die Einbeziehung des Kontextes können das eigene Vorgehen begründet und das Situative, die Subjektivität der eigenen Sichtweise, die Abhängigkeit von zeitlichen und lokalen Bedingungen sowie die Diskursabhängigkeit des eigenen Schreibens expliziert werden. Zudem kann diese Erfahrung die Empathie stärken und helfen, die eigenen Sehgewohnheiten zu reflektieren, eventuell aufzubrechen und zu modifizieren. Die eigene Lesart der Kunstwerke kann kontextualisiert und weitere Faktoren können in die Betrachtungen mit einbezogen werden.[17]

Die Kenntnis der Situation ermöglicht, die Kunstbetrachtungen in den lokalen Diskurs einzubinden und erleichtert so eine selbstreflexive Rezipientenrolle. Dabei soll die Rolle des Dialogischen betont werden, welche den »Anderen« als gleichwertigen Dialogpartner anerkennt.[18]

Dieses Vorgehen korrespondiert mit dem Konzept einer Entwicklung und Veränderung von Erfahrungen und Handlungen, das bezogen auf Kunst mit der Prämisse verbunden ist, dass nicht von einem statischen Kunstbegriff ausgegangen werden kann. Hinzu kommt, dass die Menschen, vielleicht insbesondere die Kunstschaf-

16 Vgl. ebenso Girtler 2001, 39 ff.

17 Vgl. insbesondere den Abschnitt »Eine multiperspektivische Annäherung nach Welsch«.

18 Vgl. den Abschnitt zu den Interviews, insbesondere »Die Kunstschaffenden als kompetente Gesprächspartner«.

fenden, eine aktive Rolle bei der Gestaltung ihrer Lebensumwelt einnehmen. Daher soll der Aspekt der Veränderbarkeit betont werden, der die Variabilität und Komplexität des Lebens mit bestimmt (vgl. Strauss/Corbin 1996, 9).

Beobachten und Beschreiben

Clifford Geertz differenziert den Begriff der dichten Beschreibung[19] als eine mögliche sprachliche Annäherung an eine unbekannte Kultur. Die dabei zentralen Kategorien der Beobachtung und der Beschreibung spielen auch im Umgang Kunst unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Rolle.[20] Dabei geht es nach Clifford Geertz nicht um »Wahrheitsfindung«, sondern um ethnographische Beschreibung im Sinne eines imaginativen Aktes, der uns an das Leben fremder Menschen heranführen soll.[21]

Bei dem Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit und ihrer zeitgenössischen Kunstszene ist davon auszugehen, dass unsere Wahrnehmung Wirklichkeit nicht direkt abbildet, wie dies manche neurobiologischen Modelle nahelegen. Vielmehr gehe ich mit Nelson Goodman, Maturana oder S. J. Schmidt davon aus, dass Beobachter Modelle über eine nicht abbildbare Wirklichkeit erster Ordnung entwerfen, die als Wirklichkeit zweiter Ordnung bezeichnet werden, deren Objektivität oder Wahrheit nie direkt an der Wirklichkeit erster Ordnung überprüfbar ist. Der Wissenschaftler entwirft mit der Beschreibung seiner Beobachtungen Zeichen- und Symbolsysteme, die man als Artefakte bezeichnen kann. Wie der lateinische Wortstamm des Begriffs Fakten, factum, nahelegt, sind diese keine vorgefundenen absoluten Wahrheiten, sondern werden abhängig von den Beobachtungsinteressen, den persönlichen Voraussetzungen, der Situation etc. gemacht oder konstruiert. Auf diesen Aspekt des Machens bzw. Tuns verweist der wörtliche Sinn der Bezeichnung »Tatsachen« (Welsch 1992, 50).

Dementsprechend können Beschreibungen lediglich untermauert und überzeugend begründet werden. Ihren Wahrheitsgehalt an der Wirklichkeit erster Ordnung zu beweisen, kann angesichts dieser Prämissen kein anzustrebendes Ziel sein (Schmidt 1996, 17), da ein solches Unterfangen aussichtslos erscheinen müsste.

Dies ist nicht gleichzusetzen mit einer Negation von Realität. Auch konstruktivistische Modelle gehen davon aus, dass Kontakt und Austausch mit der Außenwelt vorhanden sind. Dies wird als Grundbedingung für neuronale Operationen angesehen. »Ein Beobachter kann nur operieren, wenn gleichzeitig etwas anderes

19 Wie er von Clifford Geertz beschrieben wird (Geertz 1987, 7–43).

20 Zunächst werden die Begriffe in diesem Abschnitt auf allgemeine Methodenfragen bezogen, wie sie in der Ethnologie und in den Sozialwissenschaften diskutiert werden. Im Kontext der Überlegungen zu den Bildbeschreibungen werden weitere Aspekte ergänzt.

21 »… ethnography is not ›about making truth claims‹. Instead, she sees ›the construction of ethnographic descriptions‹ as an ›imaginative act which should bring us into touch with the lives of strangers‹ (Thomas 1997, 143).« (Pink 2001, 12) D. h. nicht die Bilder mit ihren ästhetischen Qualitäten stehen im Vordergrund des Erkenntnisinteresses.

existiert als er selbst.« (Schmidt 1996, 25) Menschen sind als erkennende, beobachtende psychische Systeme in der physischen Welt zu verstehen. Entscheidend ist, dass uns die Wirklichkeitsausschnitte von Welt kognitiv und nicht unmittelbar zugänglich sind (Schmidt 1996, 23 f.).

Beobachtungen werden von Beobachtern in Beschreibungen umgesetzt. Nach heutigem Theorieverständnis ist davon auszugehen, dass nicht von der Möglichkeit zu einer objektiven und wahren Beschreibung von »Sachverhalten« mit eindeutig zu beweisenden Aussagen ausgegangen werden kann. Aussagen können nur subjekt- und situationsspezifisch erfolgen.[22] Dementsprechend wird von den verstehenden (interpretativen) Ansätzen in den Sozialwissenschaften betont, dass es keine Fakten gibt, die unabhängig von der menschlichen Wahrnehmung existieren.

> »Fakten werden vielmehr innerhalb eines kategorialen Bezugssystems wahrgenommen und sind deshalb bereits Interpretationen, die in einem hohen Maße auf Perspektive und Person des Wahrnehmenden zurückverweisen.« (Vgl. Gottowik 1997, 36)

Selbst systematisierte, sozialwissenschaftliche Verfahren der Beobachtung und Beschreibung sind daher durch die zugrunde gelegten Theorien bestimmt (vgl. Peacock 1986, 68).[23] Zu unterscheiden ist nicht mehr zwischen Beobachtung und Beschreibung, sondern zwischen Erfahrung und Interpretation: »The impossibility of making a carbon copy of reality and therefore the neces-sity of interpreting even if one describes is true in all sciences.« (Peacock 1986, 66)

Trotz methodischer Verfahren – z. B. der Rückkopplung oder der Triangulierung – wie sie von qualitativen Ansätzen vorgeschlagen werden, kann die konstitutive Rolle des Forschenden im letzten Akt des Forschungsprozesses, dem Schreiben, nicht hintergangen werden. Die eigene Perspektive kann nicht völlig ausgeschlos-

---

22 »Inzwischen müssen wir mit der Wahrheit leben, die wir heute erreichen können, und müssen uns darauf gefasst machen, diese Wahrheit morgen einen Irrtum zu nennen. Ptolemäische Astronomie, Euklidischer Raum, Aristotelische Logik, scholastische Metaphysik waren Jahrhunderte hindurch zweckentsprechend, aber die menschliche Erfahrung ist über diese Grenzen hinausgekommen, und wir nennen diese Dinge jetzt nur relativ wahr oder wahr innerhalb dieser Erfahrungsgrenzen. ›Absolut‹ betrachtet, sind sie falsch, denn diese Grenzen waren zufällig und hätten von vergangenen Theoretikern ebensogut überschritten werden können, wie sie von modernen Denkern überschritten worden sind.« (James 1994, 74)

23 Z. B. formuliert Flick für den Bereich der qualitativen Forschung: »Qualitative Forschung wird zu einem kontinuierlichen Prozess der Konstruktion von Versionen der Wirklichkeit – die Version, die jemand in einem Interview erzählt, muss nicht der Version entsprechen, die er zum Zeitpunkt des Geschehens formuliert hätte. Sie muss aber auch nicht der Version entsprechen, die er einem anderen Forscher mit einer anderen Fragestellung präsentiert hätte.
Auch der Forscher, der dieses Interview auswertet und als Teil seiner Ergebnisse darstellt, produziert eine neue Version des Ganzen. Die Leser, die seinen Bericht, Artikel oder sein Buch lesen, interpretieren dies jeweils unterschiedlich, wodurch weitere Versionen des Geschehens entstehen.
Dabei spielen die spezifischen Interessen, die an die Darstellung jeweils herangetragen werden, eine zentrale Rolle. Die Bewertung von Forschung und Ergebnissen wird in diesem Zusammenhang zu einem zentralen Thema der methodischen Diskussion, verbunden mit der Frage, ob klassische Gütekriterien noch ihre Gültigkeit haben und welche anderen Bewertungsmaßstäbe bei qualitativer Forschung anzulegen sind.« (Flick 2002, 25)

sen werden, selbst wenn der Versuch unternommen wird, die Fragen vor Ort aus der Situation heraus zu entwickeln, oder selbst wenn man versucht, die Kunstschaffenden »ungelenkt« zu Wort kommen zu lassen, bestimmt das Erkenntnisinteresse des Forschenden die Fragestellung, die Kategorienbildung und den Auswertungsprozess. Diese Rolle des Autors hat Clifford Geertz in »Die künstlichen Wilden« (1991) betont. Der Autor wählt die relevanten Daten aus und konstituiert durch die Analyse und das Schreiben »Realität« – im Sinne eines Einschreibens von Bedeutung in die Realität.

Beobachten und Beschreiben als phänomenologische Verfahren

Die Auseinandersetzung mit Kunst aus einem fremd-kulturellen Kontext und den damit verbundenen Besonderheiten lassen eine Betonung phänomenologischer Aspekte – zumindest in einem ersten Schritt – sinnvoll erscheinen. Bei der Annäherung an Kunstwerke aus einem fremdkulturellen Kontext werden die Begriffe der Beobachtung und Beschreibung auf einer weiteren Ebene, in der konkreten Werkbetrachtung, relevant.[24] Reflexive Bemühungen im Betrachtungsprozess werden vor allem dann durch Fremdheit oder Befremden angestachelt, wenn etwas nicht mehr oder noch nicht verstanden wird.[25] Das Noch-nicht-Verstehen tritt überall dort auf, wo Zeitgenossen auf eine neue Form von Malerei treffen, wie Maurice Merleau-Ponty in seinem Text über »Den Zweifel Cézannes« beschreibt.[26]

Die Phänomenologie setzt erkenntnistheoretisch begründet exklusiv bei der Beschreibung der eigenen subjektiven Erfahrungen an: »Was immer an phänomenologischen Operationen auf welches Erkenntnisinteresse hin auch vollzogen wird, die alleinige, weil evidente Datenbasis des Phänomenologen sind (und bleiben) seine eigenen subjektiven Erfahrungen.« (Honer 1993, 244) Das heißt – wie oben ausgeführt –, man kann nur eigene Erfahrungen reflektieren, seien es die eigenen Beobachtungen, Leseerfahrungen im Umgang mit weiteren Quellenmaterialien oder Kommunikationserfahrungen über das Thema mit anderen Leuten in verschiedenen Zusammenhängen und in verschiedenen Rollen (vgl. Honer 1993, 245). Die Hauptaufgaben eines phänomenologisch Forschenden sind dabei, sich im Kontakt mit den Menschen in deren Lebenswelt zurechtzufinden und die Formen seines Zurechtfindens aus seiner subjektiv-intentionalen Sicht zu dokumentieren.[27]

Die Phänomenologie erzielt einen »gewissen Verblüffungseffekt« (Seiffert 1991, 43 f.) dadurch, dass sie Dinge, die selbstverständliche Alltagserlebnisse sind und die man daher gar nicht mit der Vorstellung von »Wissenschaft« verbindet, zum

---

24 Vgl. den Abschnitt »Zur Besonderheit von Bildern«.

25 Vgl. Warburg 1992; Imdahl 1996. Der Ausgangspunkt der Überlegungen war die Frage, was Sujets, Maltechniken etc. z. B. aus der Renaissance für die Produzenten und Rezipienten bedeuten.

26 Merleau-Ponty 1995.

27 Hermeneutisch oder interpretativ orientierte Sozial- und Kulturwissenschaftler sehen nur die Möglichkeit einer angemessenen Einschätzung der eigenen Möglichkeiten. Sie betonen bei dieser Vermittlungstätigkeit den Versuch, Kultur ausgehend von den Begriffen der Anderen zu beschreiben (vgl. Geertz 1991, 139 und Giddens 1984, 184).

Gegenstand wissenschaftlicher Darlegungen erhebt (Seiffert 1991, 43 f.). Sie erlauben eine Nachvollziehbarkeit der Erfahrungen, die sie schildern. Phänomenologische Deskriptionen haben folglich eine reflexive und intersubjektive Struktur, sie sind rückbezüglich und zielen auf die Subjektivität eines Nachvollziehenden und ermöglichen so eine Reflexion eigener Erfahrungen.[28]

Zum anderen liegt die Überzeugungskraft phänomenologischer Deskriptionen in der Schilderung mehrerer ähnlicher Beispiele, also in der Variation. Ähnliche erfahrbare Situationen sind zu beschreiben. Die Anteile der untersuchten Phänomene, die in diesen verschiedenen Kontexten weitgehend unverändert bestehen bleiben bzw. existieren, geben uns die entscheidenden Hinweise auf das Wesen des zu untersuchenden Phänomens (Mayring 1996, 85). Dabei schälen sich prägnante exemplarische Situationen heraus, die es ermöglichen, Analogien zwischen diesen Situationen zu ziehen. Ergebnis solch induktionsähnlich angelegter Analysen kann die empirisch begründete Entwicklung und Darstellung allgemeiner lebensweltlicher Grundstrukturen der Interaktionsbeteiligten sein. Im engeren Sinne handelt es sich hierbei allerdings nicht um ein induktives Verfahren, das vom Besonderen auf das Allgemeine schließt. Die Phänomenologie macht sich häufig das Prinzip des »Erklärens durch ein einziges Beispiel« (Seiffert 1991, 49) zu Nutze. Das phänomenologische Beispielverstehen bildet einen Gegensatz zu theoretischen Abstraktionen, etwa in der Systemtheorie, die Klarheit durch Abstraktionsgewinne mit »Differenzierungsverlusten und Wahrnehmungsschwächen auf der Phänomenebene« (Rumpf 1996, 292) teuer bezahlen. Die phänomenologische Beschreibung strebt keine Eindeutigkeit an, daher lassen sich Handlungsmöglichkeiten auf einem Tableau mehrerer Deutungen gewinnen (Rauschenberger 1988, 271).

Eine Prämisse phänomenologischer Forschung ist, dass die Menschen, über die geschrieben wird, sich in den Analyseergebnissen möglichst wiedererkennen sollten. Wobei dies nicht im Sinn einer kommunikativen Validierung gemeint sein kann, deren Ziel ist, sich der Gültigkeit einer Interpretation dadurch zu vergewissern, dass eine Einigung bzw. Übereinstimmung über die Interpretation zwischen Beforschten und Forschenden hergestellt wird. Vielmehr sollen phänomenologische Beschreibungen – sowohl von Situationen, Erfahrungen, aber auch von Visuellem und insbesondere von Kunstwerken Ausgangsmaterial sein, das erlaubt, die eigene Wahrnehmung in die Beschreibung mit einzubeziehen und mit weiteren Materialien wie den Interviews, Texten, etc. zu kontextualisieren. Im Unterschied zu rein textbezogenen Wissenschaften kann das Kunstwerk selbst in diesem Prozess als Korrektiv herangezogen werden.[29] Die Plausibilität der ausgeführten Sicht-

28 Mit der Rezeption phänomenologischer Konzepte rückte die Bedeutung, welche die Einheimischen ihren eignen Handlungen und Haltungen zuschrieben, ins Blickfeld der ethnologisch Forschenden. Diese Entwicklung wurde durch die Phänomenologie Edmund Husserls zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt. Das Selbstverständnis der Indigenen sollte als »intentionale Daten« die »funktionalen Daten« ergänzen.

29 »Der ethnographische Text schlägt den Bogen zwischen dem Ethnographen, der eine fremde Kultur untersucht hat, und dem Leser, der etwas über sie erfahren will. Diese Funktion der Vermittlung des Fremden an das Eigene, die allen ethnographischen Texten zueigen ist, stellt

weise kann in diesem Fall unter Einbeziehung der Bilder, der Aussagen der Kunstschaffenden und weiterer Quellen nachvollzogen, überprüft und einer eventuell differierenden Sichtweise gegenübergestellt werden.

Der Aspekt des Dialogischen

Von diesen Überlegungen ausgehend meint »interpretieren« und »verstehen« »bedeutungsgerecht kommunizieren« und nicht: »das vom Sprecher Gemeinte erfassen« (vgl. Schmidt 1996, 140). Mit dieser Formel – so Siegfried J. Schmidt – sei die Autonomie kognitiver Systeme ebenso berücksichtigt wie die soziale Kontrolle der Kommunikation zum Ausschluss subjektiver Willkür (Schmidt 1996, 140). In beiden Bereichen sei die entscheidende Frage also nicht die, ob ein Text bzw. eine Beobachtung (kognitiv) »richtig interpretiert« worden sei; sondern entscheidend sei, dass er zum Anlass genommen werde, Bewusstseins- oder Kommunikationsprozesse so fortzusetzen, dass die Anschlussoperationen den Sinnerwartungen der Beteiligten entsprächen. Das Maß der Entsprechung bestimme dann den Grad des Verstehens bzw. den Grad der Entsprechung von Orientierungserwartungen, den Kommunikationspartner sich gegenseitig unterstellten bzw. zubilligten: »Konsens über Kommunikate ist allein auf der kommunikativen Ebene herstellbar; dieser Konsens stellt Kompatibilitäten und empathisch geglückte Beziehungsaspekte von Kommunikation fest, nicht etwa ›objektiv richtiges Textverständnis‹.« (Schmidt 1996, 141)

Der Aspekt des Dialogischen ist bereits für das hermeneutische Verstehen Gadamers von Bedeutung. Hermeneutisches Verstehen wird von Hans-Georg Gadamer als »Horizontverschmelzung« oder »Verständigung über eine gemeinsame Sache« beschrieben: ein Prozess, bei dem immer wieder neue Horizonte oder ein »wirkungsgeschichtliches Bewusstsein« einer Interpretationsgemeinschaft entstehen, die wiederum in einem »Vorverständnis« von Interpreten an ein Verstehensobjekt herangetragen werden, so dass Verstehen immer Weiter-Verstehen ist. Damit wird Verstehen nach einem Dialog-Modell, nach einer dreistelligen Relation von Ego, Alter und Etwas konzipiert, so dass das Grundprinzip »ich verständige mich mit jemandem über etwas« zur Grundlage eines hermeneutischen Versehensprozesses wird.

Das Verstehen einer Sache ist in diesem Prozess kein »Erkennen«[30], sondern wird erst durch den wissenschaftlichen Interpreten exponiert. Die Erkenntnismöglichkeit

---

zunächst einmal außer Aufrichtigkeit und Anschaulichkeit keine weiteren Bedingungen an die Form der Berichterstattung.« (Vgl. Gottowik 1997, 37)

30 In einer kritisch an die hermeneutische Tradition anknüpfenden Forschung prägen Kade und Seitter die Formulierung »interpretativ-rekonstruktiver Zugang« in der Geisteswissenschaftlichen Pädagogik (Kade/Seitter 1996, 27). Die Worte »interpretativ« und »rekonstruktiv« berücksichtigen die Zweifel an den theoretischen Grundlagen geisteswissenschaftlicher Verstehensmethoden und weisen auf Akzentverschiebungen im Tätigkeitsverständnis der Interpretierenden hin. Die Bezeichnung »Zugang« signalisiert im Gegensatz zu »Verfahren« oder »Methode« eine methodisch eher offene Einstellung.

von Welt ist in diesem Prozess auf Handlungsspielräume begrenzt, die Auslegung auf geisteswissenschaftliche Operationen begrenzt.[31] »Der hermeneutische Dialog ist damit Ausdruck einer vernehmenden Vernunft auch gegenüber historischer Überlieferung, Kunst und Literatur im historischen und kunstwissenschaftlichen Verstehen.« (Uhle 1995, 58) Und damit prinzipiell ein unendlicher Prozess, der aus pragmatischen Gründen irgendwann abgeschlossen wird (vgl. Soeffner/Hitzler 1994) und der nicht zu einem eindeutigen Ergebnis führen muss und wie in dem von S. J. Schmidt beschriebenen Konzept der »Geschichten und Diskurse« stark prozesshafte Aspekte beinhaltet.

Ein Postulat, das der Gadamer-Schüler Habermas an »echte« Dialoge stellt, ist die Aufhebung der »Differenz« durch eine gemeinsame »Verständigungswelt«, die eine Übereinstimmung ermöglicht – sofern der Verstehende sich etwas sagen lassen will. Für einen solchen Prozess ist es unabdingbar, dass die Dialogpartner nicht versuchen, sich durch ein »souveränes Verstehen« zu beherrschen (Uhle 1995, 55–56).[32] »Nicht im souveränen Verstehen also liegt eine echte Erweiterung unseres in die Enge des Erlebens gebannten Ichs, wie Dilthey meint, sondern im Begegnen des Unverständlichen.« (Gadamer 1986, 17)

Damit steht in einem Dialog nach hermeneutischem Verständnis nicht so sehr die Datengenerierung und Auswertung im Mittelpunkt, sondern das Angesprochen werden, so dass es darauf ankommt sich von seinem Gegenüber »etwas sagen zu lassen«. Diese Haltung schließt jedoch nicht aus, Fragen zu stellen, denn jeder Versuch zu verstehen ist von einem Erkenntnisinteresse geprägt. Vielmehr kommt es darauf an, erstens die Fragen aus dem Kontext zu entwickeln und zweitens auf die Antworten zu hören.[33]

Insbesondere das Verstehen von Menschen, die sich auf einen anderen kulturellen/symbolischen Kontext beziehen, ist ein relationaler Akt, eine Relationierung, die eine Unterscheidung des Eigenen und des Anderen und der jeweiligen Standorte und Perspektiven beinhaltet. »Deutung und Bedeutung sind nicht nur gesellschaftlich vermittelt, sondern prinzipiell kommunikativ und auf Verstehen und Verständigung mit anderen ausgerichtet. D. h. jeder Mensch ist darauf existenziell angewiesen, daß seine Weltsicht von anderen geteilt wird, daß sie Teil einer ›Kultur‹ ist, die diese Sicht teilt.« (Straub 1999, 3) Notwendige Voraussetzung für jedes Verständnis ist, zueinander in ein Verhältnis zu treten. Daher kann jede Beschreibung eines Kommunikationsprozesses, an dem andere beteiligt waren, keine

31 »Gadamers Auffassung von Verstehen ist deshalb so zentral, weil er gegen die Versuche der Letztbegründung des souveränen Verstehens einwendet, dass Verstehen eben ein ›Geschehen‹ sei, welches mit den Verstehenswissenschaften geschieht, also letztlich nicht szientifischen Denktraditionen folgen kann und auch nicht soll.« (Uhle 1995, 64)

32 Ein Aspekt, der besonders in Diskurszusammenhängen wichtig wird, die von Nicht-Gleichheit geprägt sind – wie es z. B. durch die äußere Situation – eine weiße Wissenschaftlerin interessiert sich für asiatische Kunst in einer post-kolonialen Situation – vorgegeben ist. Wobei dieser Aspekt durch den langen Aufenthalt vor Ort nach meiner Wahrnehmung relativiert werden konnte – wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe.

33 Vgl. die Überlegungen zu den Interviews.

»neutrale Repräsentation« sein. Vielmehr handelt es sich im Austausch um ein Beziehungsgeschehen, das alle beteiligten Akteure zwar mitgestalten und reflektieren, aber nie vollständig kontrollieren können (vgl. Straub 1999, 12). Dies trifft für beide Seiten zu, den Forschenden und die Kunstschaffenden.[34]

Für den hier gezeichneten Kontext ist ein zweifaches Verständnis von Dialog wichtig, zum einen zwischen zwei Dialogpartnern wie in Gesprächen und Interviews mit den Künstlerinnen und Künstlern, Kunstkennern und anderen Menschen in Sri Lanka.

Zum anderen im Sinne eines Diskurses, der über die hier vorgeschlagene Sichtweise mit anderen lokalen und internationalen Experten gesucht und geführt wird. Dabei ist das Ziel, die vorgeschlagene Lesart zur Diskussion zu stellen. Vor allem der Diskurs mit lokalen sri-lankischen Experten soll dabei angestrebt werden, wie zum Beispiel bei einer Veranstaltung zur Erinnerungskultur in Sri Lanka (2000)[35] oder durch die Vorstellung und Diskussion des methodischen Vorgehens bei einer Konferenz über Studien zu Sri Lanka (2005)[36]. Diese Intention war ebenfalls Motivation der in der Einleitung erwähnten Konferenz im Sommer 2006, bei der die Autorin am Goethe-Institut in Colombo zentrale Thesen dieser Arbeit den beteiligten Kunstschaffenden und lokalen Experten vorstellte.[37]

Unterschiede, Differenzen und Heterogenitäten sollen in diesem Prozess nicht eliminiert oder assimiliert, sondern expliziert werden.[38] Vielmehr soll der Begriff der Offenheit richtungsweisend sein, wie er z. B. von Gadamer (1986, 273) gefordert wird.[39] »… Verstehen ist in diesem Sinn ein inter-subjektives Geschehen, ein

34 »Verstehen ist keine bloß epistemische Operation, die praktisch gänzlich folgenlos bleibt. Sie greift vielmehr in die Strukturen des Selbst des Verstehenden ein, verändert sie … Diese Alternative könnte akkomodierendes Verstehen genannt werden. … Das akkomodierende Verstehen passt nicht bloß das andere und Fremde ans eigene an, sondern umgekehrt auch dieses an jenes.« (Straub 1999, 17)

35 Ausgehend von dem Vortrag »Commemorating the Past – The Visual and Theoretical Concept of ›The Shrine of Innocents‹ on the Background of the Discussion in Europe especially Germany«, den die Autorin bei dem Kongress »Plural Identities, Multiple Perspectives« des European Studies Centre an der Universität Kelaniya (2000) gehalten hatte, diskutierten der Künstler Jagath Weerasinghe und der Soziologe Sasanka Perera in einer Podiumsdiskussion das Konzept des Mahnmals.

36 »Contemporary Art in Sri Lanka – Methodological Considerations for a Transcultural Approach to Contemporary Art« bei der 10th International Conference on Sri Lanka Studies, University of Kelaniya, Sri Lanka 2005.

37 Der Titel des Vortrages lautete: »Taking a Closer Look: Five artistic positions of contemporary Sri Lankan art focussing alterations in painting and installation« im Kontext des Seminars »Reading Contemporary Sri Lankan Visual Arts: Painting, Sculpture and Installation in Perspective« am Goethe-Institut Colombo am 14. Juli 2006.

38 Diese Auffassung steht im Unterschied zu universalistisch angelegten Erkenntnistheorien, z. B. zu Pierre Bordieu der von einer unüberbrückbaren Distanz zwischen sozialer Praxis und ihrer wissenschaftlichen Darstellung ausgeht und der sein handlungstheoretisches Modell universalistisch anlegt (Straub 1999, 12–13 u. Fuchs 1992, 111), und schließt ein Vorgehen aus, dessen Ziel es ist, eine konsistente, verifizierbare Theorie oder ein Modell zu entwickeln, wie es in der qualitativen Forschung angelegt ist.

39 »Bei diesem Vorgehen kann nicht davon ausgegangen werden, dass objektive Beschreibungen möglich sind, da wir bereits bei Beschreibungen darauf angewiesen sind, Dinge mit

Vorgang zwischen den Subjekten, der am Ende bei allen Beteiligten seine Spuren hinterlässt.« (Straub 1999, 18)

Repräsentation versus Kommunikation

Eine solche auf einen Dialog ausgerichtete Konzeption steht einer Auffassung gegenüber, die den Forschenden als Mittler zwischen den Kulturen, häufig sogar als Repräsentant der fremden Kultur ansieht, wie sie häufig in ethnographischen und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Grunde gelegt wurde.

Bezogen auf die Forscherrolle meint der Begriff der Repräsentation, dass der Forschende eine Stellvertreterposition, z. B. für die nicht anwesenden Kunstschaffenden, einnimmt.[40] Der Begriff ist dabei von zentraler epistemologischer Bedeutung: Er ist an eine abbildtheoretische Erkenntniskonzeption gebunden, ausgehend von der Idee, Wirklichkeit in einem mimetischen Abbild wiederzugeben.[41] Huber hingegen beschreibt eine offene Forschungshaltung:

> »Im Gegensatz zum letzten tragischen Helden der Moderne, dem Intellektuellen, übernimmt der postmoderne Intellektuelle die Rolle eines Interpreten. Das heißt, er ist Übersetzer, Dolmetscher, Vermittler, Kommunikator. Seine zwar bescheidene, aber anspruchsvolle Aufgabe besteht darin, Aussagen, die einem bestimmten Sinnzusammenhang entstammen, für Menschen verständlich zu machen, die in anderen Traditionen verwurzelt sind.«[42]

Unter Berücksichtigung der bisherigen Überlegungen erschiene es treffender, in diesem Zusammenhang nicht von »Interpret« und »verstehen«, was an einen hermeneutischen Ansatz erinnert, sondern eher von dem Versuch einer »Kontextualisierung« zu sprechen. Und eine besondere Betonung sollte auf dem Aspekt des »Kommunikators« liegen, der einen Dialog initiiert. Dieser Dialog sollte idealiter mit den Kunstschaffenden selbst und mit Experten aus dem lokalen Umfeld geführt werden.

Begriffen zu belegen und das Interpretandum erst im Rezeptions- bzw. Interpretationsvorgang konstituiert wird. … Alterität ist ein relationales Konstrukt, und jeder Vergleich endet mit dem Zwischenergebnis einer prinzipiell vorläufigen Beziehung, die sich in einem ›wechselseitig geteilten‹ Diskursuniversum vollzieht, um dessen Erweiterung es auch in der Wissenschaft geht.« (Straub 1999, 51)

40 In der Ethnologie geht diese Stellvertreterposition häufig mit der Annahme einher, dass der Forschende z. B. in einer vor-schriftlichen Kultur dokumentarische Aufgaben übernimmt (Schuster 1995, 617).

41 Relativiert wurde diese Konzeption in drei großen Theoriediskussionen: Im Zuge des »Linguisitic Turn« wurde die Welt erschließende gegenüber einer vermeintlich abbildenden Funktion von Sprache betont. Dass diese Beschreibung an den sozialen, historischen und persönlichen Standort des Beschreibenden gebunden bleibt, postulierte der »Interpretative Turn«. Und der »Literary and Narrative turn« erörterte die Möglichkeiten verschiedener Darstellungsformen des Schreibens und damit verbundene Erkenntnismöglichkeiten (vgl. Moser 2001, 322).

42 Vgl. Huber 2001, http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-01/2-01huber-d.htm (13.06. 2007).

Bezogen auf den Umgang mit zeitgenössischer Kunst aus einer asiatischen Kultur erscheint eine weitere Präzisierung sinnvoll: In dieser Arbeit bilden die künstlerischen Arbeiten den Ausgangspunkt. Als Forscherin verstehe ich mich als Rezipientin dieser Arbeiten, wie ich auch Kunstwerke westlicher Künstler rezipiere, wahrnehme und meine Wahrnehmungen davon beschreibe.

Dies beinhaltet nicht, als Stellvertreterin für die Kunstschaffenden zu sprechen. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werken, welche aus der Sicht der Autorin rezipiert werden. Die Sichtweise und Selbstkonzepte der Kunstschaffenden werden zum Teil durch die Auswertung der Interviews einbezogen. Die hier dargelegte Sichtweise wäre in diesem Sinn ein erster Schritt einer westlichen Forscherin, die nicht-westliche Kunstprodukte zur Kenntnis nimmt, sie anerkennt und sich mit ihnen auseinandersetzt – aber nicht im Sinne einer universellen Interpretation und nicht im Sinne eines abgeschlossenen Forschungssettings, sondern als Angebot zu einem Dialog.

Zur Forschungshaltung: Der Begriff der Empathie

Zur Charakterisierung einer Forschungshaltung erscheinen die Begriffe der »theoretischen Sensibilität« und der »Empathie« hilfreich.

In der Grounded Theory beschreibt der Begriff der theoretischen Sensibilität die Haltung des Forschenden gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand. Nach Anselm Strauss und Juliet Corbin wird die theoretische Sensibilität des Forschenden durch breite Fakten- und Literaturkenntnis sowie die berufliche und persönliche Erfahrung des Forschenden geschult und verfeinert. Sie beziehen diese Haltung bewusst in den analytischen Prozess mit ein (vgl. Strauss/Corbin 1996, 25–27). Wie theoretische Sensibilität im Kontext einer Theoriebildung qualifiziert werden könnte, bleibt jedoch vage und erinnert an Forderungen nach einer ethisch und sachlich begründeten Forschungshaltung.[43]

Eine empathische Haltung spielt ebenso bei methodischen Überlegungen zu hermeneutischen Verstehensprozessen eine Rolle und wird hier als Keim für eine fortgesetzte systematische Interpretation verstanden. Epistemologisch erscheint der Begriff in diesem Kontext jedoch problematisch. Der in der Hermeneutik grundlegende Anspruch »zu verstehen« erfordert, sich die Perspektive dessen, der verstanden werden soll, wenigstens typisch anzueignen (vgl. Hitzler 1988; Honer 1993, 245).

43 Wobei festzustellen ist, dass bei vielen »nach-theoretischen« Positionen wie bei S. J. Schmidt »Geschichten und Diskurse«, Gayatry Spivak u. a. »moralisierende Kategorien« wieder notwendig werden! »Ethische Fragen entstehen überall, und – weil die Pluralität des Seins unsere Einzigartigkeit voraussetzt – sie entstehen unterschiedlich positioniert und dispositioniert. Bei Gender, Alter, Rasse, Kultur, Institution u. Ä. handelt es sich um Positionen, die nicht nur zur Markierung von Unterschieden verwendet werden, sondern auch als Ressource zur Herstellung von Unterschieden.« (Roth 2006)

Dies erscheint innerhalb eines lebensweltlichen Forschungsansatzes eine problematische Prämisse (Honer 1993), da die Übernahme bestimmter Perspektiven empirisch nicht möglich ist. Man kann die in Frage stehende Welt nur von außen, aus einer anderen Perspektive, nur vermittelt über Darstellungen erfassen. Daher ist darauf zu achten, dass im Sinne einer hermeneutischen Theorie letztlich eine *Darstellung* von Erfahrungen erfolgt.[44]

Hier geht es jedoch weniger um den Versuch, den Begriff der Empathie theoretisch zu fundieren, als vielmehr eine Forschungshaltung zu beschreiben, wie sie auch von dem indischen Kunstwissenschaftler Ranjit Hoskote gefordert wird, nämlich sich mit mehr Empathie auf die Betrachtung einzelner Kunstwerke einzulassen.[45] Hilfreich erscheint ein Verständnis des Begriffs, wie er in der Psychologie verwendet wird und der das Verhältnis des Forschenden zu seinem Gegenüber in den Mittelpunkt stellt.

Mit Empathie ist in der Psychologie eine kognitive Haltung gemeint, mit der innere und soziale Bezugsrahmen anderer übernommen werden, ohne die eigene Identität zu verlieren:

»Empathy is a cognitive process involving the understanding of another person's way of looking at the same situation. It is putting oneself in another person's shoes.« (Keats 2000, 26)[46]

Das Konzept der Empathie beinhaltet dabei nicht, dass Antipathien ausgeschlossen werden. Vielmehr können mögliche Antipathien zu einer komplexen Konzeptualisierung von Verhalten, Motiven und Meinungen und so zu einem tieferen Verständnis beitragen.

Dieses Konzept beinhaltet nicht, dass keine Urteile getroffen werden. Selbige können vielmehr mit einer solchen Haltung auf eine breitere Basis gestellt werden. Empathie hilft dabei, die Gründe des Verhaltens und Positionen anderer Menschen besser zu verstehen, ohne die eigene Person auszuschließen. In diesem Sinn kann eine solche Haltung erkenntnisförderndes Potenzial haben.

Durch Konflikte, die dabei unter Umständen auftreten, entstehen Ahnungen, die in einem selbstreflexiven Prozess der Erkenntnis zu einer verstehenden Einsicht über fremde Erfahrung führen können.

---

44 Zudem erscheint es notwendig eigene Geschichtlichkeit mitzudenken: Für die Ermittlung von Sinn ist ein Hin- und Herschwingen zwischen Ganzem und Teilen notwendig, die »innere Vorläufigkeit und Unendlichkeit« von Verstehensprozessen muss mit bedacht werden, deren Voranschreiten »nicht als Anwendung von Regeln mechanisiert« werden kann, sondern wesentlich von Dimensionen des Erratens und des »Divinatorischen« beeinflusst werden. (Gadamer 1986, 172–185)

45 Vgl. Ranjit Hoskotes Beitrag zu der Konferenz »Identität versus Globalisierung«, veranstaltet von der Heinrich-Böll-Stiftung in Berlin im Jahre 2005 (unveröffentlichtes Manuskript).

46 Diese Definition einer Psychologin macht die Trennung zwischen sich und dem anderen in einem Prozess deutlich und unterscheidet sich so von Schusters Formulierung, der die Aufgabe eines Ethnologen beschreibt »sich in anderer Leute Köpfe hineinzudenken, um damit aus *ihrer* Sicht ihre Kultur verstehen zu lernen.« (Schuster 1995, 628) Diese Formulierung suggeriert, dass eine solche Perspektivenübernahme grundsätzlich möglich sei, was allerdings erkenntnistheoretisch nicht haltbar ist.

Daher möchte ich bei dem Versuch, sich mit Kunstwerken aus einer anderen Kultur auseinanderzusetzen, die Notwendigkeit betonen, im Sinne von theoretischer Sensibilität und Empathie zu versuchen, sich in die andere Situation hineinzuversetzen, sich für eine Betrachtung von etwas anderem zu öffnen, das man eventuell nicht per se versteht und aufgrund der anderen Erfahrungswirklichkeit auch nicht vollständig erfassen kann.

Die Forschende als »Expatriate«

Diese Überlegungen werden darüber hinaus von einer historisch veränderten Rolle des Forschenden unterstützt: In vielen Teilen der Welt, wie auch in Sri Lanka, muss man feststellen, dass sich die Situation für Forschende geändert hat. Man kann nicht mehr von der Rolle eines Beobachters ausgehen, der als ein »Fremder« in eine unberührte Gesellschaft eindringt, wie es bei den ersten Ethnographen oder Forschungsreisenden noch der Fall war – auch wenn das eigene Tun in dieser Tradition zu sehen ist. Es kann nicht mehr darum gehen, *eine* Kultur zu beschreiben, die unabhängig von Außenkontakten Bestand hatte und nun in ihrer Authentizität dargestellt werden soll (vgl. Stagl 1981, 289). Vielmehr ist davon auszugehen, dass nicht erst seit der Kolonialzeit Einflüsse durch andere Kulturen bestanden haben. Verstärkt durch die Inselsituation ist Sri Lanka seit jeher auf Austausch und Handel angewiesen.

In einer solchen Situation muss die Rolle des Forschenden stark relativiert werden. Gerade in Colombo im Kontext der Kunstszene sind Ausländer keine »Unbekannten« oder »Fremdkörper«[47] Das Land, das Leben der Menschen, die Kultur sind durch die Kolonialherrschaft der Portugiesen, Niederländer und Engländer unfreiwillig geprägt. An dieser Stelle kann keine Geschichte der Einflussnahme der Kolonialherren und der Veränderung der Beziehung nach der Unabhängigkeit geschrieben werden und die Machtverhältnisse, die mit der Kolonialgeschichte konstituiert wurden und bis heute fortdauern, sollen nicht verharmlost werden. Für den Kontext hier ist relevant festzustellen, dass die Ausländer nach der Unabhängigkeit nicht aus dem Stadtbild Colombos verschwunden oder aus dem kulturellen Leben wegzudenken sind. Dies kann als eine Fortsetzung der kolonialen Machtstrukturen in scheinbar »freiwilligen« Wirtschafts-, Handels- und Förderstrukturen gesehen werden.

Denn die Anwesenheit vieler Ausländer ist durch Wirtschafts- und Handelsbeziehungen begründet, z. B. gibt es in der Nähe des Flughafens eine große Freihandelszone. Hinzu kommen Consultancies wie GTZ-Teams, Aktivitäten der Banken wie der Deutschen Bank, der Weltbank, der Amro Bank etc. Hilfsorganisationen sind in den Bereichen des Wiederaufbaus, Küstenschutzes, Umweltschutzes, der Menschenrechte etc. tätig. Durch diese Zusammenhänge nehmen viele Ausländer

47 Wahrscheinlich ist man als weiße Forscherin mittleren Alters nicht sehr viel »fremder« und für die anderen irritierender, als wenn man in unserer Gesellschaft in eine Subgruppe eintaucht, z. B. in eine Gruppe von Punks oder Skins.

(nicht nur aus dem Westen, sondern auch aus Asien, Japan, Korea, China und Indien) am kulturellen Leben in der Hauptstadt teil und bringen eigene Aspekte ein.[48]

Diese Einbeziehung der Ausländer in das lokale Leben kann aber nicht über das grundsätzliche Empfinden einer Differenz zwischen »Schwarzen« und »Weißen« hinwegtäuschen, die »uns Weißen« wahrscheinlich selten bewusst wird. Eindringlich deutlich wurde dies bei einem Workshop mit Studierenden der Universität Kelaniya im Bereich des »Freien Schreibens«. Immer wieder wurde in den Texten, die nicht thematisch bestimmt waren, die Selbstwahrnehmung als »Schwarz« thematisiert. Der Unterschied zu den »Weißen«, häufig verstärkt durch eine entsprechende Kastenzugehörigkeit oder die ethnische Gruppierung in Singhalesen und Tamilen, wird als unabänderliche Bestimmung für das eigene Leben gesehen. Vielfach wird die Empfindung formuliert, von Vorneherein »auf der falschen Seite« zu stehen.[49]

Aktuell wurde diese Thematik aus anderer Perspektive in Deutschland, als ich mein Forschungsprojekt in Deutschland auf dem 1. Kunstpädagogischen Kolloquium in Rehburg-Loccum vorstellte und dort in dem Sinn »gelabelt« wurde, dass ich als weiße Forscherin den »kolonialen Blick« nicht brechen könne.

Dies bedeutet für die Untersuchung, dass davon ausgegangen werden kann, dass durch die Teilnahme am kulturellen Leben eine Bekanntheit vorausgesetzt werden kann, die durch das gemeinsame Interesse an einer Auseinandersetzung über zeitgenössische Kunst verstärkt wurde. Inwieweit ein grundsätzliches Erleben einer Differenz zwischen »Weiß und Schwarz« vorhanden bleibt, ist schwer einzuschätzen. Von meiner Seite wurde es in der Auseinandersetzung mit den Kunstschaffenden nicht wahrgenommen.

Englisch als Kommunikationssprache

Englisch wird in der Globalisierungsdiskussion immer wieder als »Sprache der Kolonialherren« abgetan. In Sri Lanka wird diese Frage im Zusammenhang mit Kolonialisierungs- und Dekolonialisierungsprozessen diskutiert.[50] Heute ist Englisch neben Sinhala und Tamil die dritte offizielle Amtssprache und sollte idealiter als

48 So beschreibt Bandaranayake die Rolle des Engländers Winzer und des Deutschen Scheinhammer schon für die Entwicklung der modernen Kunst in Sri Lanka in den 30er Jahren (vgl. Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.).

49 Diese Erfahrungen lenkten meine Aufmerksamkeit auf den Umgang mit der Hautfarbe in den Kunstwerken. Vgl. z. B. das Kapitel zu Chandraguptha Thenuwara oder die Analyse von Maisie de Silvas »Preeti at the Piano« (Grosser 2004, 77 ff.).

50 Im täglichen Umgang stellt man fest, dass die älteren Menschen, die noch in der Kolonialzeit ausgebildet wurden, sehr gut englisch sprechen. Nach der Kolonialzeit gab es von nationalistischer Seite die Sinhala-Only-Bewegung, die sich gegen das Erlernen der Sprache der Kolonialherren in den Schulen stark machte. Ein Resultat ist heute, dass viele junge Menschen mangels Sprachkenntnissen deutliche Nachteile im Berufsleben haben, da eine Insel wie Sri Lanka seit jeher wirtschaftlich auf Austausch und Handel angewiesen ist. Viele Mittelklassefamilien sehen Englischkenntnisse in erster Linie als Bildung und benutzten es als Familiensprache.

Bindeglied zwischen den beiden Gruppen fungieren.[51] In der lokalen Kunstszene ist in den meisten Fällen die Kommunikation auf Englisch problemlos möglich.

In der weltweiten Praxis ist Englisch aufgrund seiner Verbreitung in der Industrie und Wirtschaft für die interkulturelle Kommunikation ein hilfreiches Mittel über Sprachgrenzen hinweg. Daher könnte man umgekehrt argumentieren, dass durch die Etablierung des Englischen als Weltsprache koloniale Strukturen neu besetzt und positiv genutzt werden.[52]

Für die Veröffentlichung in Deutschland habe ich mich für die deutsche Sprache entschieden, da die Arbeit mit der Perspektive für ein hiesiges Publikum geschrieben ist. Ihr Ziel ist, auf einen neuen Gegenstandsbereich, die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst aus einer anderen Kultur hinzuweisen.

Eine Übertragung ins Englische wird angestrebt und ist für einige Teile bereits durchgeführt. Das Ziel dieser Übertragung ist, möglichst große Teile einem englischsprachigen Publikum zugänglich zu machen, um ein Angebot für einen transkulturellen Dialog zu schaffen.

Methodische Konsequenzen

Die methodischen Konsequenzen aus diesen Überlegungen werden im Folgenden zusammengefasst:

Für eine Annäherung an zeitgenössische Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext ist das »Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit« – wie oben beschrieben – eine wichtige Erfahrung, um allgemeine und spezifische Kenntnisse über die Lebenszusammenhänge, die Kultur und die für den lokalen Diskurs relevanten Fragen zu erwerben. Die eigenen Fragestellungen können so entwickelt bzw. bestehende Fragen eingeordnet werden, wobei der Offenlegung der Fragestellung und der Beschreibung des methodischen Vorgehens eine hohe Bedeutung zukommt.

Gemäß der Transparenzforderung sollen die Erkenntnisinteressen und Wertvorstellungen des Forschenden, d. h. der theoretische Ansatz, die angewandten Methoden, der Verlauf der Untersuchung einschließlich der persönlichen Erfahrungen des Forschenden etc. offengelegt werden (vgl. Gottowik 1997, 55). Die Darstellung des Forschungsprozesses kann mit einem Lernprozess verglichen werden, der vom Leser nachvollzogen werden kann.

Methodisch ist von einem unbekannten Gegenstandsbereich auszugehen. Die Erschließung eines unbekannten Gebietes macht ein induktives Vorgehen angemessen. Der Gegenstandsbereich, die Fragestellungen und Methoden werden aus-

51 1991 wurde die Official Language Commission (OLC) eingerichtet, die den Umgang mit den Amtssprachen überwacht (vgl. http://www.languagescom.gov.lk/index-english.ph (18.06.2007)).

52 Ähnlich argumentiert Ian Chambers, um das Phänomen der kulturellen Hybridität zu erklären: »Ian Chambers hat gezeigt, daß kulturelle Hybridität entstehen und sich entwickeln kann, gerade aufgrund der globalen Kommunikationsstrukturen des Englischen, der Technologie und des Kapitalismus, die Hegemonialmächte ermöglicht hatten.« (Bronfen 1997, 14)

gehend von der Situation vor Ort festgelegt. Im Sinne einer Gegenstandsverankerung wird das methodische Vorgehen so gestaltet bzw. zusammengestellt, dass es der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes möglichst nah kommt und eine möglichst große Dichte, Sensibilität und Integration erreicht. Wie Uwe Flick für den Bereich der qualitativen Forschung formuliert, muss gelten: »Hier ist der zu untersuchende Gegenstand Bezugspunkt für die Auswahl von Methoden und nicht umgekehrt.« (Flick 2002, 17) Ein solches Vorgehen bedeutet keine Eliminierung von theoretischem Vorwissen bzw. es ist anzuerkennen, dass diese Einflüsse methodisch nicht ausgeschlossen werden können.[53] Ein solches Vorgehen erlaubt, eine unbekannte Situation – die Bedingungen zeitgenössischer Kunstproduktion in einer nicht-westlichen, postkolonialen Gesellschaft in ihrer Differenziertheit in die Untersuchung mit einzubeziehen.

Die Arbeit vor Ort, das Sammeln von Bildern, Eindrücken und Material, und die Beschreibungen, die aufgrund dieser Eindrücke gemacht wurden, sind aufgrund der notwendigen, nicht zu eliminierenden Subjektivität – auf beiden Seiten, der des Forschenden als auch des Erforschten – so nicht wiederholbar. Selbst bei dem Versuch einer »Re-study« würde sich nach einiger Zeit die Situation verändert haben. Eine Re-study würde daher keine Überprüfung ermöglichen, sondern eher eine zeitliche Relativierung bzw. Historisierung der Erkenntnisse.[54] Dieser Faktor bedeutet aber auch, dass die Studie selbst nicht veraltet, weil die historische Situation, die in ihr festgehalten ist und die sie prägt, nie wiederkehrt (vgl. Schuster 1995, 625–627). Daher kann sie als Dokument einer Zeitzeugenschaft in einer besonderen historischen Situation gesehen werden. Sie beschreibt fünf künstlerische Positionen im Kontext einer sich neu etablierenden Kunstszene eines asiatischen Landes kurz nach der Unabhängigkeit von der Kolonialherrschaft.

Obwohl die Betrachtungen auf Sri Lanka beschränkt sind und die Ergebnisse nicht im Sinne einer validen Datenbasis generalisiert werden können, lassen sich im phänomenologischen Sinn grundlegende Übereinstimmungen mit anderen asiatischen Ländern in vergleichbaren Situationen feststellen. Eine Übertragbarkeit muss jedoch im Einzelfall überprüft werden.

Aufgrund dieser Zusammenhänge kommt phänomenologischen Aspekten im Beschreibungsprozess von Situationen, Erfahrungen und den Kunstwerken selbst eine große Bedeutung zu. Sie erlauben die eigene Wahrnehmung in die Beschreibung mit einzubeziehen. Rückverweise auf die Kunstwerke selbst – zumindest auf ihre

53 »… sensibilisierende Konzepte, in die – entgegen einem verbreiteten Missverständnis – durchaus theoretisches Vorwissen einfließt. Damit werden Theorien aus empirischen Untersuchungen heraus entwickelt und Wissen und Handeln als lokales Wissen und Handeln untersucht.« (Flick 2002, 13)

54 Diese wurde mir besonders bei meinem zweiten Forschungsaufenthalt in Sri Lanka im Jahre 2005 deutlich. Ich war nach fünf Jahren Berufstätigkeit in Sri Lanka nach Deutschland zurückgekehrt und hatte an diesem Forschungsprojekt gearbeitet. Nach drei Jahren führte ich dann erneut Gespräche mit den Kunstschaffenden. Nach dieser Zeit hatte sich die lokale Szene so stark verändert, dass die Einordnung der Kunstschaffenden und ihrer Arbeiten neu einzuschätzen war: einige Aspekte hatten sich verstärkt, andere neue Entwicklungen waren hinzugekommen. Die eigenen Auswahlkriterien zeigten sich so in einem neuen Licht.

Beschreibungen und auf Fotoreproduktionen – können in diesem Prozess als Korrektiv herangezogen werden.

Diese Prozesse setzen den Versuch einer Selbstobjektivierung voraus, die eine Distanz zu den eigenen Denk-, Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen herstellt. Dabei kann kein Anspruch erhoben werden, mit Beobachtungen und Beschreibungen »Wirklichkeit« abbilden zu wollen, sondern es ist davon auszugehen, dass nur Situationen zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten beschrieben werden können. Aussagen können lediglich subjekt- und situationsspezifisch erfolgen. Im Sinne von Flick, der bezogen auf die Sozialwissenschaften konstatiert:

> »Nachdem Vertreter der Postmoderne erklären, dass die Zeit der großen Erzählungen und Theorien zu Ende sei (Lyotard 1986), sind eher lokal, zeitlich und situativ begrenzte Erzählungen zeitgemäß.« (Flick 2002, 12)[55]

Eine Einschätzung, die auf die Kunstwissenschaft – insbesondere hinsichtlich der notwendigen Auseinandersetzung mit Kunst aus nicht-westlichen Kulturen – übertragbar scheint. Daher wird nicht der Versuch unternommen, einen Überblick über zeitgenössische sri-lankische Kunst zu geben, sondern die Zahl der Künstler wird ebenso stark eingeschränkt wie die Zeitspanne der Untersuchung.

Durch einen Methoden- und Quellenmix soll Multiperspektivität erreicht werden. Beschreibungen der eigenen Erfahrungen vor Ort, meiner Wahrnehmung der Kunstwerke werden kombiniert mit Interviews und Gesprächen mit den Kunstschaffenden, Texten und durch die Rückbindung an das künstlerische Werk selbst. Dieses Vorgehen ermöglicht eine Einbeziehung verschiedener Perspektiven.

Eine valide Interpretation wird dabei nicht angestrebt, vielmehr meint interpretieren – ausgehend von diesen Überlegungen und in Anlehnung an Siegfried J. Schmidt – »bedeutungsgerecht kommunizieren«; das heißt, es geht darum, die eigene Lesart als Ausgangspunkt für weitere Kommunikationsprozesse zu nehmen.

Daher sind die Beschreibungen nicht als »Repräsentation« von Entitäten zu sehen. Vielmehr wird der Beschreibungsprozess als Beziehungsgeschehen aufgefasst, an dem verschiedene Akteure aktiv beteiligt sind. Die Kunstwerke selbst und die Interviews mit den Kunstschaffenden spielen dabei eine besondere Rolle. Ihr Stellenwert wird in den folgenden beiden Kapiteln weiter ausgeführt.

Und selbstironisch möchte ich diese methodischen Überlegungen mit einem Verweis auf Gadamer abschließen: Auch wenn angestrebt wird, das Vorgehen offenzulegen und möglichst transparent zu beschreiben, muss eingestanden werden, dass Gadamers Einsicht zu bestätigen ist, dass Wissenschaft eine Praxis ist, die nicht alle ihre Regeln und Verfahren transparent machen kann – nicht nur im Kontext der philosophischen Hermeneutik. (Vgl. Straub 1999, 19)

---

55 Denzin/Lincoln (1990) prägen das Stichwort des »fünften Moments«: »Die Akzente verschieben sich zu Theorien und Erzählungen, die auf bestimmte umgrenzte, lokale, historische Situationen und Problemstellungen passen.«

Zur Besonderheit von Bildern in transkulturellen Kontexten

Die kulturelle und historische Determiniertheit von Kunst und ihrer Rezeption

Bei den folgenden Überlegungen zum Umgang mit zeitgenössischer Kunst aus Sri Lanka wird entsprechend des Gegenstandsbereichs eine Einschränkung vorgenommen: Es geht nicht allgemein um Bilder, sondern um Kunstwerke. Aber was ist unter zeitgenössischer sri-lankischer Kunst zu verstehen?

Und woher können wir wissen, dass es sich um Kunstwerke handelt? Erwin Panofsky definiert ein Kunstwerk als einen »vom Menschen angefertigten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will« (vgl. Panofsky 1978, 19). Damit zählt er sie zu den Dingen oder Objekten.[1]

Aktuelle Definitionen betonen die »ästhetische Erfahrung« des Rezipierenden als wesentliches Kriterium. Ästhetische Erfahrung meint dabei eine »kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Eigenheit dieses Gegenstands willen erfolgt«.[2] Das Objekt »Kunst« realisiert sich nach diesen Definitionen über eine »ästhetische Erfahrung« durch ein Subjekt.

Bereits Martin Heidegger machte auf den Zirkelschluss aufmerksam, der sich aus solchen Definitionen ergibt: »Was die Kunst sei, soll sich aus dem Werk entnehmen lassen. Was das Werk sei, können wir nur aus dem Wesen der Kunst erfahren. Jedermann bemerkt leicht, daß wir uns im Kreise bewegen.« (Heidegger 1977, 2) Der Zirkelschluss bleibt auch bestehen, wenn die Rolle des Künstlers berücksichtigt wird. Heidegger konstatiert in diesem Zusammenhang:

> »Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. Wodurch aber ist der Künstler das, was er ist? Durch das Werk; das Werk aber läßt den Künstler als einen Meister der Kunst hervorgehen. Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere. Künstler und Werk sind je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, das wohl das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk ihren Namen haben, durch die Kunst.«[3]

Dieses Wechselspiel macht deutlich, dass die Kategorie des ästhetischen Erlebens bezogen auf den Bereich der subjektiven Rezeption, des Werkes und des Künstlers im Kontext mit gesellschaftlichen Übereinkünften zu sehen ist.

Entsprechend werden in den 90er Jahren verstärkt soziale Konstruktionen von Kunst in den Definitionen mit einbezogen. Sie berücksichtigen, »daß das Verständ-

---

1 Die zweite Gruppe bilden »von Menschen hergestellte Gegenstände, die nicht ästhetisch erlebt werden wollen«, nämlich »Kommunikationsmittel und Werkzeuge und Apparate« (vgl. Panofsky 1978, 17).

2 Vgl. z. B. Kleinmann/Schmücker 2001, darin insbesondere Schneider 23 f.

3 Heidegger: Holzwege. Frankfurt a. M. 1977, 7, zitiert nach Kultermann 1991, 256, zitiert nach Kurt Badt, 22–23.

nis der jeweils zeitgenössischen Kunstproduktion nur aus der Analyse ihrer historisch-kulturellen Voraussetzungen zu gewinnen ist« (Schmidt 1996, 13), was sich im Englischen auf die prägnante Formel bringen lässt: »Art is a socially constructed notion«.

Durch die Ebene der ästhetischen Erfahrung, in der sich ein Kunstwerk konkretisiert, erscheint zudem der jeweilige Rezeptionsprozess historisch und kulturell determiniert.[4] Das heißt zum einen, unser Blick auf die Kunst, unsere Kriterien von Kunst und Kunstbetrachtung sowie die Wahrnehmung selbst sind entsprechend kulturell und zeitlich bestimmt: »Like all sensory experience the interpretation of sight is culturally and historically specific.« (Classen 1993) Kunst und ihre Rezeption ist demnach etwas kulturell und historisch Spezifisches. Dies muss bei der Annäherung an Kunst aus einer anderen Kultur berücksichtigt werden.

Zu unterscheiden ist, dass der Kunstschaffende zwar durch die kulturelle Umgebung geprägt, aber nicht determiniert ist. Oder konstruktivistisch formuliert: Kunst wird durch das gesellschaftliche Handeln und die Sinninterpretation der Akteure konstruiert und verändert sich dadurch historisch und abhängig vom Kontext, daher folgt die wechselseitige Konstruiertheit von Strukturen und Akteuren. Gesellschaftliche Strukturen konstituieren Akteure, insofern sie ihnen eine soziale Identität vermitteln und darüber hinaus Handlungsmöglichkeiten eröffnen bzw. einschränken.[5] Wenn man von einem kulturell und historisch bedingten Kunstverständnis ausgeht, bedeutet dies, dass sich dieses Verständnis an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten unterscheiden kann. Zudem impliziert diese Aussage, dass wir von der Prämisse einer gesellschaftlichen Existenz von »Kunst« ausgehen und dabei die Vorstellungen des westlichen Kunst-Systems zu Grunde legen.

Das bedeutet für eine Annäherung an Kunst aus einem anderen kulturellen Kontext, dass nicht unser Verständnis von Kunst als Auswahlkriterium gelten kann. Eine Auflösung des eingangs erwähnten Zirkelschlusses scheint nur durch eine Setzung möglich, d. h. man muss primär davon ausgehen, was im lokalen Kontext als Kunst angesehen wird.[6] Damit werden Arbeiten ausgewählt, die als Kunst produziert und

---

4 »Ein Werk der Kunst, wie alt oder klassisch auch immer, ist ein Werk der Kunst in der Tat, nicht nur potenziell, nur dann, wenn es in einem individualisierten Erlebnis lebt. Als ein Stück Pergament, Marmor, Leinwand bleibt es (den Verwüstungen der Zeit ausgeliefert) identisch mit sich selbst durch die Zeiten. Als ein Werk der Kunst jedoch wird es in jeder Zeit wiedergeschaffen, wenn es ästhetisch erlebt wird.« (John Dewey: The Essential Writing nach Kultermann 1991, 268)

5 Vgl. den Abschnitt zu den Biografien der Kunstschaffenden, der zeigt, wie die Akteure ihre eigene Identität neu aushandeln.

6 Das klassische ethnologische Dilemma, dass man etwas zu beschreiben versucht, für das man in der eigenen Sprache keine Begrifflichkeiten hat, ist daher in dieser Situation nicht gegeben (vgl. Gottowik 1997, 46). Auch das Problem, dass im Umgang mit Kunst aus anderen Kulturen nicht alles als Kunst intendiert wurde, was wir als Kunst denken, stellt sich im Falle von Sri Lanka nicht (s. u.). Wenn nicht von der Existenz eines lokalen Kunstsystems ausgegangen werden könnte, wäre Arthur C. Dantos lapidare und provokante Formulierung »Kunst ist eben auch das, was Fachleute dafür halten«, durchaus kritisch anzuwenden. Denn einerseits beendet diese These durch eine Setzung den Zirkelschluss. Andererseits ist durch die Möglichkeit der Setzung eines Kunstverständnisses der Einfluss der »Fachleute« kritisch zu hinterfragen:

im lokalen und internationalen Distributionssystem, in Galerien, Museen und Ausstellungen, für die Öffentlichkeit zugänglich sind.

In den 90er Jahren dominiert in der zeitgenössischen Kunst Sri Lankas die Malerei, insbesondere das Tafelbild[7]. Einige der hier ausgewählten Künstler und Künstlerinnen entwickeln ihre Arbeit in Richtung Installation bzw. neue Medien/Video, was ebenfalls einen lokalen Trend reflektiert und entsprechend berücksichtigt wird.

Diskursdifferenzen: Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft

Die Feststellung, dass Kunstwerke im Verhältnis zu ihrem sozialen und gesellschaftlichen Kontext stehen, wird über die Fachgrenzen hinweg nicht in Frage gestellt. Wie dies jedoch zu bewerten sei und wie mit diesem Verhältnis methodisch umgegangen werden soll, bleibt strittig. Die Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft und die Gesellschaftswissenschaften ziehen konträre methodische Konsequenzen (vgl. Scherke 1998).

Die Gesellschaftswissenschaften, vor allem die Ethnologie[8], die Cultural Studies[9] und die neueren Ansätze der qualitativen Forschung[10], die sich in den letzten

---

Wer bestimmt, wer diese Fachleute sind? Reguliert dies der (internationale) Kunstmarkt, der Kunstdiskurs, Kritiker und Wissenschaftler und wie stehen diese im Verhältnis? Wie steht es um das Verhältnis des lokalen und des internationalen Diskurses von Kunstmarkt und Wissenschaft? Welche Rolle spielen Hegemoniebestrebungen und Machtfragen in diesen Zusammenhängen?

7 Der Begriff »easel painting« wird von den Kunstschaffenden selbst verwendet. Wie dieser Begriff im lokalen Kontext zu fassen ist, wird unter verschiedenen Gesichtspunkten an verschiedenen Stellen in dieser Arbeit thematisiert werden. Wie Belting und Kruse in dem Buch »Die Erfindung des Gemäldes« (1995) verstehe ich ein Gemälde oder ein Tafelbild als einen Träger symbolischer Bilder, welche von der europäischen Kultur geprägt sind. Das Tafelbild ist vom westlichen philosophischen Kontext wie z. B. den Prinzipien der Perspektive oder der Entwicklung eines Subjektbegriffs im Wesentlichen in der Renaissance geprägt. Diese inhärenten Prinzipien liefern die Voraussetzungen für viele weiteren Entwicklungen und Diskussionen innerhalb der Kunst – bis heute.

8 In der *Ethnographie* werden Bilder daraufhin untersucht, inwiefern sie ethnographisches Wissen produzieren können. Film und Video werden als Dokumentationsmaterial, als Beobachtungsmaterial von Realität eingesetzt, können aber nicht die Wahrnehmung eines Beobachters ersetzen (Pink 2001, 8, Standardwerk: Collier, J./Collier, M.: Visual Anthropology: Photography as Research Method (1967 (1)/1986).

9 Die *Cultural Studies,* z. B. Stuart Hall in seinen Texten, analysieren Bilder, v. a. Fotografien und Videos, im Sinne einer visuellen Sprache. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Analyse bestehender Bilder und ihrer sozialen und kulturellen Bedingungen, die sie produzieren. »However, the focus in cultural studies is on interpreting existing images and objects and the social and cultural conditions within which they are produced, rather than on how images and their production form part of ethnographic practices (see also for example Cooke and Woolen 1995, Evans and Hall 1999; Janks 1995).« (Pink 2001, 11)

10 Für den Bereich der qualitativen Forschung charakterisiert z. B. Klaus Mollenhauer einen Zugang, der sich für Bilder vor allem als Quellen zur Re-Konstruktion von Wirklichkeit und Gesellschaft interessiert: »Klaus Mollenhauer hat das Verhältnis von Welt und Person in Bildern – und literarischen Texten – bereits 1983 in den ›Vergessenen Zusammenhängen‹ untersucht. Dass sich in den formalen Strukturen der Bilder die ›Regeln der sozialen Wirklichkeitskonstruktion‹« verbergen, prädestinierte sie für Mollenhauer als Quelle auch für historische

Jahren angesichts der zunehmenden Präsenz von Bildern in unserer Lebenswirklichkeit verstärkt der Analyse von Bildmaterialien zuwenden, verstehen Bilder und Kunstwerke primär als Quellenmaterial. Bilder werden ebenso wie Kunstwerke als Material analysiert, das Aussagen über den historischen und gesellschaftlichen Kontext erlaubt.

In der qualitativen Sozialforschung waren Bilder bisher ein marginales Thema, rücken aber aufgrund der zunehmenden Bedeutung der Bildmedien in den letzten Jahren verstärkt in den Mittelpunkt. Im Zentrum der Diskussion stehen hier Validierungsprobleme (vgl. Bohnsack 2003, 18–22).

In der kunsthistorischen Diskussion dominierte lange Zeit die These von der Autonomie der Kunst. Das meint allgemein gesprochen, dass künstlerische Ideen nicht primär als Ausdruck gesellschaftlicher und historischer Entwicklungen gesehen werden. Formale Analysen, stilistische Zuordnungen und die Beurteilung der ästhetischen Qualität stehen an erster Stelle des theoretischen Interesses. Damit wird das Kunstwerk aus seinem Kontext herausgelöst und gesondert betrachtet. Öffnungsansätzen im Fach standen antithetisch immer wieder Auffassungen entgegen, denen eine autonome Kunstbetrachtung vorrangig schien.

Eine Ausnahme bilden der ikonologische Ansatz, der Verbindungen mit anderen gesellschaftlichen Phänomenen und Strömungen aufzeigen möchte, sowie sozialgeschichtliche Ansätze wie z. B. von Arnold Hauser.

Die Kunst- bzw. Gesellschaftswissenschaften verfolgen damit unterschiedliche Erkenntnisinteressen und werfen einander jeweils die Missachtung eines Bereichs vor: Die einen vermissen eine ausreichende Würdigung ästhetischer Aspekte, die anderen die notwendige Reflexion der Relevanz des gesellschaftlichen Umfelds.

Mit der Öffnung des Gegenstandsbereichs der Kunsttheorie hin zu einer zeitgenössischen Kunst aus einem fremdkulturellen Kontext wird jedoch evident, dass jeder Künstler ebenso wie der Umgang mit Kunst in einen gesellschaftlich und kulturell bedingten Kontext eingebunden sind. Dies muss bzw. darf allerdings nicht in einem Gegensatz dazu stehen, dass eine individuelle Persönlichkeit Arbeiten schafft, deren Ausprägungen nicht allein auf gesellschaftliche Einflüsse zurückzuführen sind. Dazu formuliert Arnold Hauser: »Obwohl für das Kunstwerk außerkünstlerische Anregungen von entscheidender Bedeutung sind, kann es im Ganzen nur als ein Produkt von gegensätzlichen, d. h. kunstjenseitigen […] Tatsachen und von kunstimmanenten, formgerechten, spontanen und durchaus schöpferischen Bewusstseinsakten erklärt werden.« (Hauser 1974, 21)

Fragestellungen. Insbesondere öffnen, so Mollenhauer, Bilder als »… ästhetische Gegenstände, Kunstwerke also, gerade deshalb […] eine besondere Erkenntnisweise, weil sie das in diskursiver Argumentation kaum zu fassende Spiel des Subjekts mit seinen grammatischen Formen zur Darstellung […] bringen. Als grammatische Formen von Kunstwerken lassen sich diejenigen Regeln und Symbole verstehen, die dem zeitgenössischen Zeichensystem zugrunde liegen. Gerade hier liegt ein Teil des Bedeutungsgehaltes eines Bildes über die subjektive Aussage des jeweiligen Produzenten hinaus verborgen und ermöglicht den Zugang zu virulenten Bildern der Gesellschaft.« (Mietzner 2004)

Allerdings führt Hauser dann den Qualitätsaspekt ein. Er unterscheidet zwischen der sogenannten authentischen Kunst der bürgerlichen Bildungselite und der volkstümlichen Kunst der ungebildeten Landbevölkerung, wobei er nur der bürgerlich-authentischen Kunst die Fähigkeit zuschreibt, sich in angemessener Weise mit dem menschlichen Dasein auseinanderzusetzen und ein evidentes Bild der Wirklichkeit zu liefern.[11]

Eine Denkweise, die strukturell der nicht nur in der Ethnologie lange vorherrschenden Abwertung von Volkskunst oder indigener Kunst als Kunsthandwerk entspricht – im Gegensatz zu einem Universalsystem Kunst der westlichen Hemisphäre. Diese Zweiteilung wurde von der Kunstgeschichtsschreibung und von den Künstlerkollegen lange Zeit aufrechterhalten. Besonders mit der Ausbildung der Moderne führte diese Haltung zu einer Abwertung visueller Produkte aus anderen Kulturen, wie es z. B. Jean Hubert Martin in seinem Artikel »Modernität als Hindernis für die gerechte Beurteilung der Kulturen« (2005) ausführt. Er stellt dar, wie die Objekte afrikanischer und ozeanischer Kultur aus den ethnologischen Sammlungen durch die Bezugnahme von Avantgardekünstlern wie Picasso und anderen einerseits »geadelt« und gleichzeitig als »Stimulans« abgewertet wurden.

> »Sie dienten als Gegenpart, um die Vorzüglichkeit der Werke der sogenannten zivilisierten Welt herauszustellen. Uns gehörte die naturalistische Darstellung des Menschen, umgeben von seinen Gegenständen und die Natur beherrschend, die zur Landschaft geworden war, ihnen blieben die Wahnvorstellungen, die das Unergründbare des Geistes offenbarten.« (Martin 2005, 41)

Der Kunsthistoriker Aby Warburg verband in seinen Arbeiten beide Pole und trat für eine Einbeziehung sozialer und gesellschaftlicher Aspekte in die Kunstbetrachtung ein. In seinen Studien geht er davon aus, dass Kunstwerke als Teil einer Gesamtkultur gesellschaftliche Produkte sind, die in Wechselwirkung mit anderen Bereichen wie Religion, Politik usw. stehen. Daher sind sie auch nur im Kontext dieses Umfeldes zu verstehen. Mit dieser Auffassung schloss sich Warburg dem kulturwissenschaftlichen Ansatz im Spätwerk Jakob Burkhardts an.[12] Mit der »Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg« und dem Mnemosyne-Atlas entwickelte er Ansätze zur Erforschung des sozialen Gedächtnisses.

Unter dem Stichwort des »Kontextualismus« versuchen Forschende den Sinn für die Einheit bzw. Eingebundenheit historischer Phänomene stärker zu berücksichtigen. Kunstwerke werden demnach in Beziehung zu den jeweiligen historischen, sozialen, psychologischen, literarischen und anderen Verflechtungen erklärt. Sie werden also nicht isoliert, sondern in einem Netzwerk von Kontextbeziehungen betrachtet.

> »Wenn mit dem Gedanken ernst gemacht wird, daß Kunst in die Rubrik der menschlichen Kommunikationsmittel gehört, dann muß auch gelten: ›Daß alle Kommuni-

11 Und ganz im Gegensatz zu der Bewertung des kulturellen Stellenwerts von Stadt und Land durch Martin Wickramasinghe, vgl. den Abschnitt »Traditionell vs. Modern«.

12 Vgl. Wind 1931, in: Wuttke 1992, 401–417.

> kation einen Kontext erfordert, daß es ohne Kontext keine Bedeutung gibt und daß Kontexte Bedeutung vermitteln, weil es eine Klassifizierung von Kontexten gibt.‹«[13]

In der aktuellen Diskussion plädiert Hans Belting dafür, die Wechselbeziehung zwischen Kontext und Werk in die Kunstbetrachtung mit einzubeziehen. Unter Werkkontext versteht Belting den originären Kontext, das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung, wie in seinem Beispiel des Altarbildes der Maestà von Duccio di Buoninsegna.[14] Für diese Wechselbeziehung wählt er den (meines Erachtens irreführenden) Begriff der Funktion (Belting 1988, 224). Die Rahmenbedingungen des Werkes, Gattung, Medium und Technik sowie der Ort der Aufstellung sollen beschrieben werden. Die historische Erfahrung und der Inhalt werden insoweit als relevant angesehen, als sie die formale Struktur lenken. Der Begriff der Funktion ist laut Belting in enger Verknüpfung mit dem Funktionalismus zu sehen, zugespitzt in dem Prinzip »form follows function«.[15] Stellvertretend für die Kritik an Belting kann die Rezension von Otto Karl Werckmeister gesehen werden, die sich mit seiner Revision vom »Ende der Kunstgeschichte« (in der Kunstchronik 1995) auseinandersetzt: Werkmeister kritisiert, dass Belting durch sein »emphatisches Engagement« für die zeitgenössische Kunst die von einem Wissenschaftler geforderte Objektivität fehle – Belting konterte mit einem Verweis auf die »Subjektivität und Kunstgeschichte«. Immerhin brächte ein subjektives Engagement seitens des Kunsthistorikers weitaus ehrlichere Ergebnisse als die Illusion von Objektivität. Eine Bezugnahme auf einen durchaus altehrwürdigen Disput zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften und dem Postulat, dass Wissenschaft als Versuch gesehen werden kann, durch feste Regeln zu validen Aussagen zu gelangen.

Doch bereits Erwin Panofsky beschreibt einen grundlegenden Unterschied zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften.

> »Der Naturwissenschaftler, der auf seine Art mit Naturphänomenen umgeht, kann sich sogleich daran machen, sie zu analysieren. … Der Geisteswissenschaftler, der auf seine Art mit menschlichen Handlungen und Schöpfungen umgeht, muß sich auf einen Prozeß synthetischer und subjektiver Natur einlassen: Er hat im Geist die Handlungen nachzuvollziehen und die Schöpfungen nachzuschaffen.« (Vgl. Panofsky 1978, 19)

Das bedeutet, dass es sich um einen synthetischen, d. h. auch konstruktiven Prozess handelt, der letztlich von der Subjektivität des Forschenden, seiner Fragestel-

---

13 Kemp 1988, 244, Zitat von Bateson, G.: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt a. M. 1982, 27 f. Er führt einen Vergleich mit der Sprache an, auch ein Wort, z. B. ein Substantiv, solle nicht isoliert verstanden werden, sondern in seiner Beziehung zu anderen Satzteilen, wie z. B. dem Verb.

14 Vgl. Belting 1988, 222 f. oder Kemp 1986, 45 ff.

15 Belting schließt mit seiner Argumentation an einen Vortrag von Horst W. Janson an, den dieser 1981 in Groningen hielt. Darin plädierte dieser dafür, Form und Inhalt durch die Untersuchung der Funktion und des Kontextes, in dem ein Werk entstand, wieder zusammenzubringen und so die Trennung von Form und Inhalt, welche die beiden Lager von Stilkritik und Ikonographie spalte, aufzuheben und sich damit nicht nur auf die ästhetische Funktion zu beziehen.

lung und seinen Interessen bestimmt ist. Der Kontext der Werke und ihrer Rezeption spielt dabei eine besondere Rolle. Um diese angemessen zu berücksichtigen, werden die beschriebenen methodischen Anleihen bei ethnologischen und sozialwissenschaftlichen Vorgehensweisen vorgenommen.

Exkurs zu Panofsky

In der Methoden-Diskussion wird immer wieder auf Panofskys Interpretationsmodell Bezug genommen. Wenig bekannt scheint jedoch, dass Panofsky in seiner Theoriebildung ausdrücklich Kunst aus »anderen Ländern« einbezieht. Daher möchte ich im folgenden Exkurs skizzieren, welche Rolle der Kontext eines Werkes – insbesondere für den Umgang mit Kunst aus einem fremdkulturellen Zusammenhang – in seiner Theorie einnimmt.

Panofsky (1892–1968) versucht mit dem Begriff des »Kunstwollens« – darunter versteht er das, was objektiv, also endgültig als letzter Sinn im künstlerischen Phänomen liegt – formale wie inhaltliche Charakteristika des Kunstwerks sinngeschichtlich bzw. geistes- und kulturgeschichtlich zu erklären (vgl. Mösender 1993, 76).

Eine Interpretation hat demnach ihren Sinn erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkmomente – das Gegenständliche, Ikonographische und die formalen Aspekte wie Licht, Schatten, Pinselstrich etc. – als »Dokumente« eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfasst und ausgewiesen hat (vgl. Mösender 1993, 76). Diese weltanschaulichen Vorstellungen müssen nicht vom Künstler intendiert sein.

Die Beschreibung der »symbolischen« Werte bezeichnet Panofsky als »Ikonologie« im Gegensatz zur »Ikonographie«, sie entdeckt die »eigentliche Bedeutung« oder den »Gehalt« des Kunstwerks, das was früher »Dokumentsinn« genannt wurde. Damit beschäftigt sich sein Interpretationsmodell mit Kunstwerken als »Symptomen« oder »Zeugnissen« von Kultur oder von Weltanschauungen.[16]

Das Sujet, also der Bildgegenstand, wird aufgeteilt »in ein *primäres oder natürliches Sujet* (die natürlichen Gegenstände, ihren Ausdruck, ihre Beziehungen als Ereignisse) und in ein *sekundäres oder konventionales Sujet* (die Themen und Konzepte).« (Bätschmann 1988, 58)

Aufgrund dieser Unterteilung unterscheidet Panofsky drei Schritte oder Ebenen der Interpretation:

1. Die »vorikonographische Beschreibung« erfasst das »natürliche Sujet«. Die Voraussetzung hierfür ist praktische Erfahrung, also die Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen und die Wahrnehmung ihrer Beziehungen.
2. Die »ikonographische Analyse« hat das »konventionale Sujet« zum Gegenstand. Zur Interpretation ist die Kenntnis literarischer Quellen, also die Vertrautheit mit Themen und Vorstellungen vonnöten.

16 »Die Ikonographie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.« (Panofsky 1975, 36)

3. Die »ikonographische Interpretation«, die Panofsky auch als »Ikonologie« versteht, befasst sich mit der »eigentlichen Bedeutung« oder dem »Gehalt«.

Einleitend führt Panofsky ein Beispiel aus dem »Alltagsleben« an: Er beschreibt die Szene eines Mannes, der seinen Hut zieht. Formal kann zunächst nur eine Veränderung gewisser Einzelheiten in einer Konfiguration aus Farben-, Linien- und Körpermuster identifiziert werden. Die Identifizierung dieses Vorgangs wird Tatsachenbedeutung genannt (vgl. Panofsky 1975, 36). Erst auf der vorikonographischen Ebene kann dies als »Hut ziehen« beschrieben werden, auf der ikonographischen Ebene ist diese Geste als »Grüßen« zu erkennen.

Diese Deutung ist nur unter Kenntnis der abendländischen Welt herzustellen. Damit beschreibt Panofsky die kulturelle Bedingtheit von visueller Wahrnehmung sehr allgemein und geht deutlich über einen reinen Textbezug hinaus: Der ikonologische Sinngehalt wird »erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.« (Panofsky 1975, 40)

Diesen Aspekt betont er auch am Beispiel von Da Vincis Abendmahl: Auf der ersten denotativen Ebene erkennt der Betrachtende zunächst 13 Männer am Tisch. Fragen nach der typischen Kleidung oder der spezifischen Umgebung führen zur konnotativen Ebene. Hier setzt die kulturell bedingte Interpretation an, die sich aus dem Kontext herleitet.

Die ikonographische Analyse von Bildern, Anekdoten und Allegorien setzt eine Vertrautheit mit Themen oder Vorstellungen voraus, die literarisch oder mündlich überliefert werden. »Unser australischer Buschmann wäre außerstande, das Sujet des letzten Abendmahls zu erkennen; ihm würde es nur die Vorstellung einer erregten Tischgesellschaft vermitteln.« (Vgl. Panofsky 1975, 45)

Damit ist bei der Betrachtung eines Kunstwerkes wie bei allgemeinen Wahrnehmungs- bzw. Beobachtungsprozessen nicht das »Was«, sondern das »Das« und »Wie« von dominierender Wichtigkeit (Mannheim 1964, 134). Mit dieser Unterscheidung sind Aspekte des Konstruktivismus vorausgenommen, denn nicht Welt selbst, sondern das »Wie«, die Herstellung von Welt, bleibt beobachtbar. Niklas Luhmann spricht von Was-Fragen, die sich in Wie-Fragen verwandeln (Luhmann 1990, 95).[17]

17 Die dokumentarische Methode im Sinne Mannheims setzt im Anschluss an die sekundäre die ikonographische und die vorikonographische Ebene an. Sie erfasst zwei Sinnschichten; ein Beispiel: Ein Mensch schreit. Dies kann einmal im Sinne des Phänomensinns nach Panofsky (Bohnsack 2003, 91) allgemein, im Kontext verallgemeinerbarer Bedeutungen verstanden werden: der Mensch schreit, um Hilfe zu holen, das entspricht der kommunikativen, generalisierten oder codierten Bedeutung. Auf der andern Seite hat der Schrei einen Ausdrucksgehalt: er ist Ausdruck von Schmerz, d. h. er ist Ausdruck oder Dokument für einen individuellen oder kollektiven Erlebniszusammenhang oder Erfahrungsraum (Mannheim 1980, 71 ff. u. 244 f.), das entspricht der dokumentarischen oder konjunktiven Bedeutung (Panofsky unterscheidet Sachsinn und Ausdruckssinn).

Diese Analyseebenen müssen im Zugang zum Werk verschmelzen.[18] Es kommt darauf an, die Bedeutungsebenen nicht zu trennen, sondern die Ebenen zu vermitteln.[19] Es ist zu unterscheiden, ob die Lesart auf das Bild selbst bezogen bleibt (13 Männer – Abendmahl) oder ob ein Kunstwerk als ein Dokument für die Persönlichkeit des Künstlers gesehen wird. Solche Fragen betrachten das Kunstwerk als Symptom von etwas anderem und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifische Zeugnisse für dieses »andere« (vgl. Panofsky 1975, 41).

Den Prozess der Schaffung und der Rezeption von Kunstwerken beschreibt Panofsky deutlich als kulturell determiniert: »Das nachschaffende Erlebnis eines Kunstwerks ist daher nicht nur von der Sinnhaftigkeit und der visuellen Übung des Betrachters abhängig, sondern auch von seinem geistig, kulturellen Rüstzeug.« (Panofsky 1975, 21) Der geschulte Betrachter, Panofsky spricht vom Kunsthistoriker, sei sich dieser Situation bewusst:

> »Er weiß, daß sein spezifisches kulturelles Rüstzeug nicht unbedingt mit demjenigen von Menschen in einem anderen Land und aus einer anderen Epoche harmoniert. Er versucht deshalb, dadurch zur Angleichung zu kommen, daß er möglichst viel über die Umstände lernt, unter denen die Gegenstände seiner Studie geschaffen wurden. Er wird nicht nur sämtliche verfügbaren faktischen Informationen bezüglich Stoff, Zustand, Alter, Autorenschaft, Bestimmung und so fort sammeln und verifizieren, sondern wird das Werk auch mit anderen seiner Klasse vergleichen und solche Schriften studieren, die den ästhetischen Standard des Herkunftslandes und der Epoche spiegeln, um zu einer ›objektiven‹ Würdigung und Qualität des Werkes zu gelangen.
>
> Er wird alte Bücher über Theologie und Mythologie lesen, um sein Sujet zu identifizieren, und er wird weiterhin versuchen, den historischen Stand zu bestimmen und den individuellen Anteil des Künstlers von demjenigen der Vorläufer und Zeitgenossen zu scheiden. Er wird die formalen Prinzipien studieren, die die Wiedergabe der sichtbaren Welt oder, in der Architektur, die Behandlung dessen prägen, was man die strukturellen Merkmale nennen mag, und so eine ›Motiv‹-Geschichte erstellen. Er wird das Wechselspiel zwischen den Einflüssen literarischer Quellen und der Auswirkung selbständiger darstellerischer Traditionen beobachten, um eine Geschichte ikonographischer Formeln oder ›Typen‹ anzulegen. Und er wird alles tun, um sich mit den gesellschaftlichen, religiösen und philosophischen Einstellungen anderer Epochen und Länder vertraut zu machen, um sein eigenes subjektives Empfinden für den Gehalt zu korrigieren.« (Vgl. Panofsky 1975, 48–49)

18 Und sollte nicht auf eine Ebene beschränkt werden: »Für Panofsky ist dagegen das Bild … nichts anderes als die Veranlassung eines wiedererkennenden, Gegenstände identifizierendes Sehen.« (Imdahl 1988, 89)

19 Vgl. Imdahl: »Die Ikonische Interpretation hat beide Ebenen zu vermitteln« (Imdahl 1988, 52). Bätschmann hingegen bewertet Panofskys Ausführungen als ein Modell, in dem »Verstehen und Erklären als komplementäre Handlungen in Beziehung gebracht sind« (Bätschmann 1988, 70). Die ersten beiden Ebenen, die das Kunstwerk selbst in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen rücken, sind die Grundlage für die dritte Ebene, die sich, als Ikonologie, mit dem Kunstwerk als »Dokument für etwas anderes als es selbst« (ebd.) beschäftigt.

Die Differenz zwischen dem Hintergrund des Produzenten als auch der Rezipienten kann sich dabei sowohl auf synchroner als auch auf diachroner Ebene, sei es zeitlich oder lokal, unterscheiden, ist damit nicht statisch und wird sich abhängig vom jeweiligen »Rüstzeug« weiter verändern. Panofsky führt weiter aus:

> »Unsere Identifizierungen und Interpretationen hängen von unserer subjektiven Ausrüstung ab, aus diesem Grund müssen sie durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt und korrigiert werden, deren Gesamtheit man Tradition nennen könnte.« (Vgl. Panofsky 1975, 49)

Dieses Vorgehen zeigt starke Parallelen zu einer Betrachtung von Kunst in ihrem jeweiligen Kontext. Panofsky betont, dass der Rezeptionsprozess ein dynamischer Vorgang ist, bei dem sich die Wahrnehmung verändert. Dabei bedarf die ikonologische Interpretation neben kognitiven Fähigkeiten etwas, das Panofsky als synthetische Intuition beschreibt:

> »Doch wenn er [der Kunsthistoriker, d. Verf.] all das tut, wird sich seine ästhetische Wahrnehmung als solche entsprechend wandeln, und sie wird sich mehr und mehr an die ursprüngliche ›Intention‹ der Werke anpassen. … Je subjektiver und irrationaler allerdings diese Interpretationsquelle ist (denn jeder intuitive Ansatz wird durch die Psychologie und die ›Weltanschauung‹ des Interpreten geprägt sein), umso notwendiger ist die Anwendung von jenen Korrektiven und Kontrollen, die sich als unerläßlich erwiesen als es sich nur um ikonograpische Analyse und vorikonographische Beschreibung handelte.« (Vgl. Panofsky 1975, 48)

Anzustreben ist in diesem Prozess, die eigene Lesart durch Verweise und Bezüge plausibel zu machen:

> »So besteht das, was der Kunsthistoriker im Gegensatz zum ›naiven‹ Kunstliebhaber tut, nicht darin, seinen rationalen Überbau auf einer irrationalen Grundlage zu errichten, vielmehr entwickelt er seine aus nachschaffenden Erlebnissen gewonnene Erfahrung so, daß sie mit den Ergebnissen seiner archäologischen Forschung übereinstimmt, während er ständig die Resultate seiner archäologischen Forschung am Material seiner nachschaffenden Erlebnisse mißt.« (Vgl. Panofsky 1975, 21–22)

Einerseits betont Panofsky mit dem Begriff des »Nachschaffens« den konstruktiven Aspekt, andererseits beschreibt er einen Kreislauf vom Einbringen bereits bestehender Denkmuster und eigener Theorien. Dieses Vorgehen ist durchaus mit dem hier beschriebenen Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit zu vergleichen und stimmt mit zahlreichen Äußerungen von Ethnologen und Sozialwissenschaftlern überein, die ungeachtet ihrer methodischen Position eine gute Kenntnis der jeweiligen Situation als positiv und gewinnbringend einschätzen.[20] Dabei kann es nach den Überlegungen von Derrida nicht mehr um eine objektive Würdigung der Arbeiten im Kontext einer westlichen Motivgeschichte gehen, sondern der jeweilige Kontext muss Berücksichtigung finden.

Übereinzustimmen ist mit der Auffassung Panofskys, dass die Wertung eines Kunstwerkes nicht vor einer Analyse stehen kann. Vielmehr betont er, dass Wertung teilweise auf »persönlichen Reaktionen« und teilweise auf »Traditionen« beruhe.

20 Vgl. den Abschnitt »Das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit«.

Beide Maßstäbe müssten ständig revidiert werden und jede »noch so spezialisierte Untersuchung trägt zu diesem Prozeß bei«[21]. Aus diesem Grund ist eine Wertung vor einer Interpretation nicht möglich bzw. sinnvoll.

Im Umgang mit Kunstwerken aus anderen Kulturen scheint es besonders wichtig, die Kategorien für diese Bewertung zu überdenken: Kann dies die »Originalität der Erfindung«, die »Überlegenheit von Komposition und Technik« sein[22] oder sind nicht ganz andere Kategorien im jeweiligen Kontext relevant, z. B. wie nach indischen Kategorien für traditionelle Kunst die Qualität einer Kopie? Oder in Sri Lanka die politische Wirkung, die ein Werk hat?

Zur Besonderheit von Bildern

Im Umgang mit Kunstwerken aus einer anderen Kultur schafft die »Besonderheit von Bildern« eine spezifische Situation.

Zur Besonderheit von Bildern gehört in jeder Kultur, dass sie sich zunächst vorsprachlich vermitteln. Eine Annäherung an Bilder, die nicht auf eine Kommunizierbarkeit abzielt, kann davon ausgehen, dass das Medium Bild zunächst aus sich selbst heraus einen vorreflexiven Zugang möglich macht – ein Sachverhalt, der sich ja auch im Alltagswissen in der Redewendung »ein Bild sagt mehr als 1000 Worte« widerspiegelt. Gottfried Boehm beschreibt diese »Besonderheit von Kunstwerken« mit einer »Ontologie des Bildes« und ihrer eigenartigen »Phänomenalität«. (Vgl. Boehm 1978, 450)

Bilder sind danach keine »Substitute von Sachlagen, d. h. Sachlagen im Bild« (Boehm 1978, 453), sondern sie verkörpern eine eigene Ausdrucksweise, die sich »als ein offenes Feld von Beziehungen und Kontrasten zwischen Grenzen konstituiert« (Boehm 1978, 465). »Dessen Status (des Bildes, Anm. Verf.) ist ebenso singulär wie rätselhaft: es ist ein Ding und ein Nicht-Ding zugleich, befindet sich in der Mitte zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Räumen: das Paradox einer realen Irrealität.« (Boehm 2004, 30) In Bildern tut sich ein »anschaulicher Sinnüberschuss kund« (Boehm 1989, 16), dem eine anschauliche Logik korrespondiert, die eine »sprachliche Führung« der Bildwahrnehmung (Bätschmann 1989) verbietet.[23] Imdahl spricht von einer Eigengesetzlichkeit, die einerseits einen vorsprachlichen Zugang ermöglicht, andererseits sich aber einer sprachlichen Annäherung entzieht.

Eine Annäherung an Bilder, die zunächst nicht auf eine Kommunizierbarkeit abzielt, geht davon aus, dass das Medium Bild sich zunächst aus sich selbst heraus vermittelt und einen vorreflexiven Zugang möglich macht.[24] Ein Zugang zu Bildern

21 Vgl. Panofsky 1975, 33, Fußnote 6.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Müller-Dohm 1993, 452.

24 Mannheim bezeichnet das vorreflexive Erfassen von Bildern als *unmittelbares Verstehen* und unter *Interpretation,* die auf diesem Erfassen beruhende, aber sich niemals erschöpfende theoretisch-reflexive Explikation des Verstandenen (Mannheim 1980, 2729).

erscheint auf dieser Ebene außerhalb einer sprachlich-begrifflichen Explizierbarkeit möglich und gehört damit in den Bereich der impliziten oder »atheoretischen« Wissensbestände (vgl. Mannheim 1980/Bohnsack 2001).[25] Durch die visuelle Erfassbarkeit ist zunächst im Sinne einer phänomenologischen Betrachtung ein direkter Zugang möglich. Luhmann bezeichnet dies als Beobachtung erster Ordnung.

Bilder besitzen eine eigene Logik, wobei unter Bildlogik die konsistente Erzeugung von Sinn mit genuin bildnerischen Mitteln verstanden wird. Diese wird im Unterschied zur sprachlichen Logik nicht-prädikativ, nicht nach dem linearen Muster von Sätzen, sondern wahrnehmend realisiert (vgl. Boehm 2004, 28–29). Das Imaginäre und das Ikonische sind dabei nicht zu trennen.[26]

Die genuinen Möglichkeiten des Bildes lassen sich nicht im Sinne einer Abbildtheorie auf dem Weg der Substitution erfassen (vgl. Boehm 2004, 36).[27] Nach Boehm zielt auch ein sogenanntes »realistisches Kunstwerk« nicht auf die Abbildung der Realität, sondern unterliegt der beschriebenen Eigenlogik.[28]

Die Erkenntnisvermittlung von Kunstwerken liegt demnach in der Erfahrung des fiktional geschaffenen, vom Kunstwerk gebildeten und nicht in der nach- oder abgebildeten Realität: »[Reality is] … not merely represented by pictures, but actually constituted and brought into by picture making.« (Mitchell 1994, 41)

Diese Aspekte erscheinen im Umgang mit Malerei besonders wichtig und finden in der Theoriebildung zu wenig Beachtung. Theorien und Methodologien, die keinen Zugang zu diesen vorreflexiven oder atheoretischen Wissensbeständen haben, können dem Medium der Bildhaftigkeit nicht gerecht werden.[29]

---

25 Diese Wissensbestände strukturieren primär habituelle, routinemäßige Handlungsbereiche. Handlungsmöglichkeiten auf diesen Ebenen werden v. a. im Modus der Verinnerlichung bzw. der »mimetischen« Aneignung erlernt (vgl. Wulff 1998), wie z. B. Gebärden, Gestik oder Mimik, die dann im Bild auch vergegenwärtigt und verstanden werden.

26 Selbst Donald Judd, der sich ausschließlich auf Stellas Maxime »What you see is what you see« beziehen wollte, musste eingestehen, dass seine Arbeiten der Minimal Art über sich selbst hinausweisen.

27 Nur digitale Bilder lassen sich theoretisch »rückübersetzen«.

28 Realismus zielt danach nicht auf eine Übereinstimmung mit der Realität, auf eine Korrespondenz zwischen der empirischen Wirklichkeit und der im Kunstwerk erscheinenden Realität, sondern nur auf eine kohärente Form des Dargestellten. Bohnsack hingegen vertritt die Auffassung, dass diese Möglichkeit eines vorsprachlichen Zugangs vornehmlich für denotierbare Bilder zutrifft und im Bereich nicht-gegenständlicher Arbeiten problematisch werde, da sich diese auf kunstimmanente Fragestellungen beziehen und malerische Aspekte, wie Farbigkeit, Farbauftrag, Duktus, Raumvorstellungen, Materialität etc. zum Thema werden, die er nicht in den Bereich der atheoretischen Wissensbestände zuordnet, sondern in der Spezifik des Mediums begründet sieht. Wobei doch gerade malerische Aspekte nicht-sprachliche Aspekte vermitteln, Farbe und Strukturen evozieren Emotionen und Konnotationen, die kulturell geprägt sind wie die Farbsymbolik, z. B. Weiß bzw. Schwarz als Farben der Trauer. Umgekehrt können gegenständliche Bilder für Irritationen sorgen, wenn das Dargestellte nicht identifiziert werden kann oder etwas scheinbar Denotierbares in einem anderen Bedeutungskontext steht.

29 (Bohnsack 2003, 243). Nach Bohnsack berücksichtigen drei Theorien den Bereich der vorsprachlichen Bedeutungsebene: zum einen die semiotische oder semiologische Theorie Roland Barthes (1990) und Umberto Eco (1994), die ikonographisch-ikonologische Methode Erwin Panofskys (1975) sowie die Wissenssoziologie Karl Mannheims und die von ihm for-

Die Besonderheit von Bildern, die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrbarkeit, verbunden mit einem Erkenntnisgewinn, einer – wie Welsch formuliert – »sensuous capacity for cognition« (Welsch 1997, 1), wie sie ursprünglich in Baumgartens Ästhetik ausgehend vom griechischen Wort »aisthesis« betont wird, kommt in den meisten Theorien der Bildbetrachtung zu kurz. Diese Einzigartigkeit von Kunstwerken wurde von den meisten ästhetischen Theorien vernachlässigt – zugunsten universeller Konzepte von Kunst (Welsch 1997, 2).

Vielmehr ist von einer Eigengesetzlichkeit (Imdahl), einer Besonderheit, von Bildern auszugehen, die einerseits einen vor-sprachlichen Zugang ermöglicht, andererseits sich aber einer sprachlichen Annäherung entzieht.[30] Dieser Bedeutungsüberschuss von Bildern kann im Medium der Sprache nie vollständig erfasst werden.[31]

Eine sprachliche Annäherung an Bilder kann demnach nur in einer Rückbeziehung auf das Werk selbst gelingen (vgl. Boehm 2004, 36–37); das Hinweisen oder Zeigen wird als Basis des Sagens wieder entdeckt: »Ohne das Mannigfaltige, das Vieldeutige, Sinnliche und Mehrwertige lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken.« (Boehm 2004, 38–39)[32]

Für das Erfassen des »anschaulichen Prozesscharakters des Bildes« (Boehm 1989, 20) lässt sich kein Regelkanon aufstellen. Einziges Prüfkriterium wäre die Rück-

mulierte dokumentarische Methode (1964). Zu ergänzen ist der hermeneutische Ansatz. Der hermeneutische Ansatz von Oskar Bätschmann berücksichtigt diesen Unterschied von Bildern und Texten in der Sprache und der Interpretation (Bätschmann 1988, 194). Er legt den Fokus auf das Bildimmanente und ist bereit sich zunächst ganz auf das Werk einzulassen. Allerdings zielt diese Methode auf eine »richtige« Interpretation ab: »Durch Validierung d. h. argumentative Sicherung der Bedeutung wird die Interpretation vervollständigt, so dass sie als richtig betrachtet werden kann.« (Bätschmann 1988, 215) Die Richtigkeit der Interpretation kann letztlich sogar durch den Künstler selbst überprüft werden (vgl. ebd.).

30 Damit unterscheiden sich diese Überlegungen von Theorien, die eine Textförmigkeit des Bildes in die Theoriebildung mit einbeziehen. Bildtheorien, die sich am Modell der Sprache orientieren, wie z. B. die strukturelle Hermeneutik, die mit dem »Modellcharakter der Sprache« (Boehm 1978, 449) und der »Suprematie der Sprache im Bild« (Bätschmann 1989, 27 ff.) operiert, ebenso die ideologiekritische Analyse von Barthes mit einer Unterscheidung von Denotation und Konnotation oder das Prinzip der Sequenzanalyse scheinen daher wenig angemessen, da diese Verfahren nicht der »Simultanstruktur« von Bildern entsprechen (vgl. auch Müller-Dohm 1993).

31 Ein lediglich wiedererkennender Blick reicht vor diesen Bildern nicht aus, wie Imdahl in seinem Aufsatz über den Zusammenhang von Bildautonomie und Gegenstandssehen am Beispiel des Kubismus formuliert. Es muss etwas hinzukommen, was er »sehendes Sehen« nennt, ein von der »normalen« Seherfahrung freigesetztes, konstruktives, imaginatives Sehen, um den Betrachter vor einem kubistischen Bild nicht scheitern zu lassen (vgl. Imdahl 1981).

32 Eine solche Auffassung steht der These einer prinzipiellen Sprachabhängigkeit aller Erkenntnis entgegen, wie sie im Kontext des Linguistic Turn angenommen wurde. Der Begriff Linguistic Turn wurde erstmals 1967 vom amerikanischen Philosophen Richard Rorty als Titel eines Readers gebraucht. Dagegen verweist der Iconic Turn darauf, dass schon bei der Begründung der Wahrheit von Sätzen auf Außersprachliches zurückgegriffen werden muss.

übersetzung des sprachlichen Kondensats in das Ausgangsmedium Bild (Boehm 1978, 456).[33]

Wie ist es dabei möglich, den Besonderheiten ikonischer Zeichen (vgl. Eco 1994), der Eigensinnigkeit des Bildes, also seiner – vom sprachlichen und textlichen Vorwissen strikt zu trennenden – Eigenlogik gerecht zu werden? Welche Konsequenzen hat dies für die Bildbetrachtung (vgl. Bohnsack 2003)?

Wenn wir das Bild als System erfassen wollen, das nach seinen eigenen Gesetzen konstruiert ist[34], müssen wir Sorge tragen, dass wir jenes uns durch das Bild vermittelte Sinnsystem von unserem sprachlich-textlichen Vor-Wissen in methodisch kontrollierter Weise zu differenzieren vermögen. Dass wir, wenn wir dem Bild in seiner Eigenlogik gerecht werden wollen, dieses sprachlich-textliche Vor-Wissen zu kontrollieren oder sogar einzuklammern und zu »verdrängen« haben, darin stimmen die bedeutsamsten Methodiken der Bildinterpretation weitgehend überein – von der Semiotik oder Semiologie (Barthes 1990) über Foucault (1971) bis hin zur Kunstgeschichte in der Tradition von Panofsky (1975), wie sie u. a. von Imdahl (1979) kritisch weiterentwickelt wurde.

Michel Foucault formuliert in seiner Annäherung an das Gemälde »Las Menians« (Die Hoffräulein) des spanischen Malers Diego Vélasquez: »Man muss also so tun, als wisse man nicht.« (Foucault 1971, 38), wobei es für Foucault nicht so sehr darum geht, das Wissen über den institutionellen Kontext (es handelt sich um Hofdamen, Höflinge und Zwerge) auf dieser ersten Ebene auszuklammern, sondern die Zuordnung von »Eigennamen auszulöschen«, die fallspezifische Besonderheit des Dargestellten und seiner konkreten Geschichte, wenn man »die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offen halten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will«. (Foucault 1971, 38)

Foucault betrachtet seine Überlegungen daher in »Die Ordnung der Dinge« als »nicht abgeschlossen«. Die Ordnung der Dinge, die vorgegebenen Strukturen haben eine bestimmte Interpretation zur Folge. Durch die Betrachtung eines bestimmten Wissens- oder Ideenkorpus versucht er Einsichten in Strukturen des abendländischen Denkens zu gewinnen. Das Wissen der Lebewesen, der Sprache und Ökonomie soll dabei in Verbindung mit dem philosophischen Diskurs der Zeit zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert gebracht werden. In diesen Diskurs bezieht er seine Betrachtungen zu dem Gemälde von Velasquez ein – obwohl sich Sprache und Malerei nach seiner Meinung irreduzibel verhalten: »Vergeblich spricht man da aus, was man sieht.« (Foucault 1971, 38)

Bei Imdahl findet sich eine ähnliche Formulierung: Danach kann die Bildinterpretation »prinzipiell von der Wahrnehmung des literarischen und szenischen

33 Aber selbst für die objektive Hermeneutik, die Bilder analog zu Texten auffasst, gilt, dass letztlich keine Rücküberprüfung der Interpretation möglich ist: »Das Manko der Hermeneutikkonzeptes, das der präsentativen Symbolqualität des Visuellen Rechnung trägt, besteht im Mangel an verallgemeinerbaren Regeln der Bildhermeneutik im Sinne anschaulicher Sinngenerierung.« (Müller-Dohm 1993, 453)

34 Vgl. Imdahl 1979, 187 ff.

Bildinhalts absehen, ja sie ist oft besonders erfolgreich, gerade dann, wenn die Kenntnis des dargestellten Sujets sozusagen methodisch verdrängt wird.« (Imdahl 1996, 435)

Übereinstimmung besteht darin, das Bild nicht von vorneherein einer sprachlichen Logik unterzuordnen.[35] Dies bezieht sich zum einen auf eine lineare Wahrnehmungsordnung, die in der linearen Struktur von Sprache bedingt scheint, die in vielen Bildanalysen insofern nachvollzogen wird, als eine lineare Interpretationslogik gefordert wird.

Auch im transkulturellen Rezeptionsprozess vermitteln sich Kunstwerke aufgrund der nicht sprachlich bedingten Erfassbarkeit zunächst direkt. Die Möglichkeit einer ersten nicht-sprachbasierten Annäherung an Malerei scheint im Umgang mit Kunst aus anderen Kulturen von besonderer Bedeutung, da über diese erste Wahrnehmung ein Zugang möglich ist. Sie erlaubt Bilder transkulturell zu erfahren – jenseits von sprachlichen Grenzen.

Bei dem Versuch über diese Wahrnehmung zu sprechen, ergeben sich Probleme, die im Sprachsystem selbst aber auch in der Differenz unterschiedlicher kultureller Symbolsysteme angelegt sind. Solche Prozesse verweisen auf Grenzen transkulturellen Verstehens, denn ein »vorsprachlicher« Zugang muss nicht mit dem sprachlich kommunizierbaren übereinstimmen. Das heißt, der Umgang mit »Fremdem« ermöglicht uns diese Gewahrwerdung, dass sich die Dinge nicht automatisch vermitteln, sondern nur im jeweiligen Kontext festgeschrieben sind und erst unter dessen Einbeziehung kommunizierbar werden – und so für die Reflexivität der Wahrnehmung des »Eigenen« sensibilisieren.

Es wird schnell deutlich, dass sich Fragen ergeben, die nicht aus dem Bild selbst beantwortet werden können, wenn es um die Interpretation unbekannter Symbole oder Zeichen, wie z. B. die Bedeutung einer Lotusblume, geht. Wie grundlegend unsere Wahrnehmung kulturell geprägt ist, zeigt das Beispiel der Installation »Canopy in the Sky« von Koralegedara Pushpakumara. Die weiße Stoffbahn, die über ein Reisfeld gespannt ist, ruft sehr unterschiedliche Assoziationen hervor. Meine erste Assoziation las sie als ein Zeichen für das westliche Tafelbild, als eine weiße Leinwand, deren Inhalte im fremden Kontext neu zu bestimmen sind. Im Gespräch mit dem Künstler verwies dieser auf einen Brauch, bei der Aufbahrung eines Toten über dem Körper eine weiße Stoffbahn zu spannen. Die Installation wirkt im übertragenen Sinn als Hommage an das tote Reisfeld.[36]

Dieses Beispiel verweist zum einen darauf, dass der ersten Ebene der Beschreibung (nach Panofsky) eine besondere Bedeutung zukommt, um das Gesehene zu bestimmen. Dem Hinzuziehen weiterer Quellen, Texte, Materialien, dem Aus-

35 Imdahl bezeichnet dies als »Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen« (1996, 300). Am Beispiel der »Gefangennahme Jesu« von Giotto erläutert er, dass Jesus in dieser Sinnkomplexität sowohl als Unterlegener als auch als Überlegener gesehen werden könnte, eine Variabilität in der Sichtweise, die laut Imdahl in der Sprache nur unter Rückbeziehung auf das Bild selbst beschrieben werden kann.

36 Vgl. das Kapitel zu Koralegedara Pushpakumara.

tausch mit den Kunstschaffenden und den lokalen Experten kommt darüber hinaus eine große Bedeutung zu, um die eigene Sichtweise und Konnotationen einzubinden und zu reflektieren.

Beschreiben als Basis einer sprachlichen Annäherung an Kunst

Ausgangspunkt der meisten kunsttheoretischen Methoden ist – bei allen Unterschieden – die Beschreibung des Werkes. Ein reines, gewissermaßen »unschuldiges« Beschreiben ist jedoch kaum möglich.

Beschreibung kann – wie bereits Richard Gombrich in seiner Kritik am »unschuldigen Auge« ausführt – nicht theorieunabhängig sein. D. h., Beschreibung ist trotz jeder Bemühung um eine Nähe zum Beschriebenen abhängig vom Wissen und den Methoden des Interpreten. Bereits auf dieser Ebene ist keine Verifizierung der Beschreibung möglich – dies wäre nach Böhme nur in der Rückübersetzung des Geschriebenen in ein Gemälde möglich. In der neueren hermeneutischen bzw. zeichentheoretischen Diskussion kommt dieser ersten Stufe eine wichtige Stellung zu. Ausgehend vom Begriff der ästhetischen Erfahrung ist das primäre Objekt der Beschreibung nicht das Kunstwerk selbst im Sinne eines Objektes, sondern das vom Kunstwerk im Betrachter ausgelöste Erlebnis.[37] Demnach realisiert der Betrachtende in einer Beschreibung einen Konstruktionsprozess – eine Unterscheidung, die im transkulturellen Rezeptionsprozess besondere Aufmerksamkeit verdient.

Die Idee von »Sprache als Welterzeugung« steht im Gegensatz zur »Abbildidee«. Die Ambivalenz der beiden Prozesse von »Abbild« und »Konstruktion« kann jedoch nicht aufgelöst werden. Beide Aspekte sind für die phänomenologische Beschreibung relevant. (Vgl. Angehrn 1995, 73) Eine deutliche Trennung von Subjekt und Objekt, von Gegenstandsbeschreibung und Vorwissen ist in diesem Prozess theoretisch zwar erforderlich, aber praktisch nicht einzulösen:

> »Den Gegenstand beschreiben heißt auch sich selbst beschreiben, den Sinn der Welt aufhellen heißt den konkreten intentionalen Bezug zur Welt aufhellen. … Die Beschreibung ist Teil der Welt, die sie beschreibt. Der zu verstehende Sachverhalt ist als Äußerung bereits mit Selbstexplikation und Deutungsperspektiven durchsetzt. Jedes Verstehen und jedes Beschreiben schließt an vorangegangene, im Gegenstand sedimentierte Deutungen an und schlägt sich seinerseits im Gegenstand nieder.« (Angehrn 1995, 69)

Da das eigene Vorverständnis methodisch nicht ausgeschlossen werden kann, soll es im Beschreibungsprozess – soweit möglich und zugänglich – mit reflektiert werden.[38]

---

37 Vgl. dazu Körner 1995, 397–424.

38 Nach Habermas kommt es beim Sinnversehen nicht darauf an, einen Beobachterstatus außerhalb des Geschehens einzunehmen, auf diese Weise könne die geforderte Objektivität des sozialwissenschaftlichen Verstehens nicht möglich sein. Vielmehr muss der Interpret seine Handlungsabsichten in Bezug auf den zu interpretierenden kommunikativen Prozess einklammern – auszuschließen sind sie jedoch nicht (vgl. Mannheim). Dabei muss man sich an den in diesem Prozess auftretenden Geltungsansprüchen orientieren. Wahrheit hat einen uni-

> »Wie das geisteswissenschaftliche Verstehen fremde Äußerungen nachvollzieht, so soll die phänomenologische/analytische Beschreibung gleichsam eigene Intentionen explizieren. Sie soll das in unseren Sprachstrukturen und Vorstellungsformen verankerte implizite Wissen von der Welt und vom eigenen Sein aufklären.« (Angehrn 1995, 73)

Diesen Prozess beschreibt auch Clifford Geertz für den von ihm geprägten Begriff der »dichten Beschreibung«[39]: Aufgrund der Fremdheit des Gegenstandes, aufgrund der Unmöglichkeit ihn unmittelbar zu verstehen beinhaltet auch sie von Anfang an Interpretation.

Im Umgang mit Bildern wird dieser Prozess in der Rückbeziehung der Beschreibung auf das Bild (oder zumindest seiner Reproduktion) noch deutlicher:

> »Beschreibung soll nicht nur das constituum, sondern das constituens – nicht die Welt, sondern unser Weltverständnis – zur Sprache bringen.« (Angehrn 1995, 73)

Gleichzeitig können die Beschreibungen der während der Betrachtung ausgelösten bzw. konstituierten Vorstellungen des Autors durch den Leser selbst auf das Bild zurückgezogen und überprüft werden. Die Einbeziehung weiterer Quellen unterstützt dabei selbstreflexive Prozesse.

In diese Prozesse kann implizites Wissen von Welt als auch erworbenes Wissen eingebracht werden. Dabei kann es jedoch nicht um einen abschließenden Reflexionsprozess gehen, in dem unser Weltverständnis vollständig transparent und fassbar würde, sondern in einem Fortgang kultureller Deutungsarbeit muss jede Kultur und jede Gesellschaft sowie jede Generation in einem eigenen Akt diese Aneignung und Gestaltung vollziehen. (Vgl. Angehrn 1995, 74) In diesem Sinn kann nicht von einem wissenschaftlichen kumulativen Erkenntnisfortschritt gesprochen werden, sondern von einem fortschreitenden Prozess kultureller Deutungsarbeit, der einen Dialog ermöglicht bzw. Prozesse dialogischen Austauschs in Gang setzt.

> »Über Beschreibung vollzieht sich die sinnhafte Konstitution der Welt. Kultur hat ihre Bestimmung in diesem Entstehenlassen der Welt für uns und der damit einhergehenden Selbstinterpretation: Beides sind nie abgeschlossene Vollzüge, solange Menschen als Menschen existieren. Vom bloßen Abbild und der leeren Setzung ist solche Beschreibung gleichermaßen entfernt.« (Angehrn 1995, 74)

Eine solche Sichtweise geht davon aus, dass der Mensch nicht in fixen Bezügen gefangen ist, sondern sich selbst, seine Beziehung zu den anderen und sein Bild und die Deutung von Wirklichkeit in einem gewissen Rahmen selbst konstituiert. Eine Vorstellung, die auch das im Kontext der Hermeneutik von Charles Taylor ge-

---

versalen Geltungsanspruch, auch wenn sie innerhalb kulturdifferenter Weltbilder formuliert wird, muss sie darüber hinaus universale Zustimmung erzielen. (Göller 2000, 195)

39 Bei dem Beispiel von Clifford Geertz kann erst durch den Kontext beurteilt werden, ob das Auf- und Abbewegen eines Augenlides ein »Zwinkern« oder ein »Zucken« bedeutet. Die Beschreibung des Hahnenkampfes auf Bali wird als offener Ausdruck der sozialen Gegensätze gedeutet.

prägte Bild des Menschen »als sich selbst interpretierendes Tier«[40] bestimmt. Durch die Handlungstheorie der Chicago School[41] bzw. für den deutschsprachigen Raum durch die Überlegungen von Herbert Blumer zum Symbolischen Interaktionismus[42] wurde dieses Konzept grundlegend.

Eine multiperspektivische Annäherung nach Welsch

Bei diesem Prozess wird im transkulturellen Rezeptionsprozess vielleicht in besonderem Maße evident, dass viele Fragen nicht aus dem Bild selbst beantwortet werden können, wenn es z. B. um die Interpretation unbekannter Symbole oder Zeichen geht. Bei dem Versuch einer Beschreibung der eigenen Wahrnehmung, der Beantwortung erster klärender Fragen des »Wie?«, »Wer?«, »Was?«, »Wo?«, »Wann?« tauchen schnell die Bereiche des »Wozu?« und »Warum?« auf, die über das Beobachten in den Bereich des Erklärens und Deutens führen.[43]

Im Umgang mit Kunst aus einer anderen Kultur müssen die Kenntnisse und Erfahrungen, die durch die konkreten Erfahrungen vor Ort gesammelt wurden, als Korrektiv und Explicandum mit einfließen. »Erst dadurch wird die Beschreibung aus einer Kompilation von Einzelbeobachtungen zu einem kohärenten Text.« (Schuster 1995, 628) Damit werden die Kunstwerke im Kontext ihres gesellschaftlichen Umfeldes gesehen, wobei das Erkenntnisinteresse auf die Kunstwerke gerichtet bleibt.

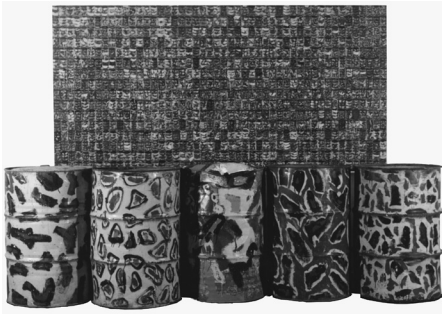


Abb. 1: Chandraguptha Thenuwara: Thousand Barrels, Acryl auf Leinwand und fünf bemalte Fässer, 1999[44]



Abb. 2: Straßenszene in Colombo mit Straßensperre

Die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerkes wird aber nicht als ein in sich geschlossener Prozess aufgefasst, sondern kann den Blick auf die gesellschaftliche

40 Taylor, Charles: Erklärung und Interpretation, 171, zitiert nach Angehrn 1995, 74.

41 Vgl. Mead 1978, 187–221.

42 Vgl. Blumer 1973, 80–146.

43 Vgl. Bätschmann (1988); Panofsky (1975) und für die Ethnologie Schuster 1995, 627.

44 Die Bildangaben erfolgen so genau wie möglich. Leider sind die Angaben der Künstler nicht immer vollständig.

oder soziale Realität intensivieren oder verändern: »The elementary aesthetic experience is not that art is something closed, but rather that it is able to open one's eyes to ways of viewing the world. Works of art are often tools for an extended or intensified perception of reality.« (Welsch 1997, 16)

Als Verweis auf die Checkpoints in der Hauptstadt Colombos symbolisieren Chandraguptha Thenuwaras »Barrels« z. B. die Willkür der Staatsmacht im Kontext von Krieg und Gewalt und die bemalten Fässern transferieren eine Komponente der visuellen Alltagskultur direkt in den Kunstkontext.

In diesem Sinne plädiert Wolfgang Welsch in seinem Artikel »Aesthetics Beyond Aesthetics« (1997)[45] für einen Umgang mit Kunst, den er als »poly-perceptual« bezeichnet – was hier als »multiperspektivisch« übersetzt wird. Er plädiert gegen eine eindimensionale, eingleisige Kunst-Wahrnehmung und für eine Öffnung des Blickfeldes, für eine Wahrnehmung, die vielfältige Aspekte in die Wahrnehmung einschließt. Die Einbeziehung historischer, semantischer, allegorischer, alltäglicher, politischer oder anderer Aspekte kann dabei nur zu einer Bereicherung der Kunstwahrnehmung führen.[46]

Im Sinne einer Kontextualisierung dieser Beschreibung kommt der Einbeziehung weiterer Materialien gerade im Umgang mit Kunst aus einem anderen kulturellen Kontext eine besondere Bedeutung zu. Eine Ästhetik, die sich nicht nur auf die Analyse von Kunst selbst bezieht, erscheint daher angemessen: »Art can be more adequately be dealt with in the perspective of an aesthetics which is not restricted to the analysis of art alone.« (Welsch 1997, 3)

Und abschließend:

> »In summary: works of art require a manifold of perceptual feats. They transcend the merely contemplative dimension; historical dimensions belong to them as well as semantic and allegorical, societal, everyday or political dimensions – and, of course, emotional, imaginative and reflective experiences too. The perception of art is on principle poly-perceptual, not mono-perceptual. Not that the whole palette of these and further perceptual modes must be at play in every work, but a number of, even several of, these perceptual modes always take part.« (Welsch 1997, 17)

In diesem Sinn sind die Texte, Zeitungsartikel, Bücher und die Interviews mit den Künstlern zu sehen. Dem oben beschriebenen »Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit« kommt bei diesem Prozess eine wichtige Rolle zu:

---

45 »I first presented the following arguments in the essay ›Erweiterungen der Ästhetik‹ (in: *Bild und Reflexion,* (eds.) Birgit Recki and Lambert Wiesing, Munich: Fink, 1997, pp. 39–67). In the meantime, I developed a more elaborated version of this topic under the title ›Poly-perception: On the Perception of Artworks‹ (The Monroe C. Beardsley Memorial Lecture 1998, Philadelphia, Temple University, 27 March 1998: From: Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, 18–37.« (Welsch 1997)

46 Oder wie Müller-Dohm formuliert: »Die daraus [aus den bildeigentümlichen Darstellungsprinzipien des Bildes, und insbesondere von Kunstwerken] resultierende Bedeutungsvielfalt visueller Materialien, die Vielschichtigkeit ihrer Bedeutungsgehalte und Sinndimension verlangt eine Methodenvielfalt.« (Müller-Dohm 1993, 454)

> »Without the introduction of everyday perceptual competence you wouldn't even be able to recognize the objects in pictures, and likewise the perception that a gesture is reaching out and yet at the same time shying away from taking its grasp would not be possible without a certain maturity and sensitivity on the perceiver's behalf. References to the life-world thus belong to the receptive process in the same way as intericonic allusions, or specifically cultural references and emotional attitudes. The claim of immediate and monotypical perception, the dogma of immaculate perception is a myth anyway. Only a poly-perceptual attitude can do justice to artworks.« (Welsch 1997, 16)

Aufgrund der Mehrdeutigkeit von Bildern ist ohnehin noch offensichtlicher als im Umgang mit Texten, dass eine Beschreibung im Sinne Jacques Derridas immer nur eine Lesart sein kann, wodurch sich die Zahl der legitimen Interpretationen erhöht. Zudem ist zu berücksichtigen, dass eine sprachlich vermittelbare Annäherung an ein Bild aufgrund der Sinnkomplexität des Visuellen nur im Rückverweis auf das jeweilige Bild erfolgen kann.



Abb. 3: Collage aus Kunstwerken von Jagath Weerasinghe (links oben), Chandraguptha Thenuwara (links unten), Koralegedara Pushpakumara (Mitte), Anoli Perera (rechts unten) und Druvinka Madawela (rechts oben) kombiniert mit Bildern aus dem lokalen Alltag. Diese Verknüpfung soll Facetten unserer Wahrnehmungen verdeutlichen, auf die mit einem multiperspektivischen Ansatz reagiert wird.

Konsequenzen für den Umgang mit Bildern in transkulturellen Rezeptionsprozessen

Bei dem Versuch einer Annäherung an Kunstwerke aus einer nicht-westlichen Kultur ist davon auszugehen, dass das jeweilige Verständnis von Kunst und die Situation der Künstler in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Realitäten als nicht bekannt vorausgesetzt werden können.[47] Die Rolle eines Künstlers erscheint ebenso wie das Verständnis von »Kunst« als sozial und kulturell konstruiert, abhängig von den jeweiligen gesellschaftlichen und sozialen Realitäten. Damit hängen die Formen und Ausprägungen von Kunst ebenso wie das Rollenverständnis eines Künstlers von den Rahmenbedingungen ab und unterliegen einer stetigen Entwicklung und Veränderung. Daher kann der westliche Kunst- und Kulturbegriff nicht unreflektiert übertragen werden. Bei der Auswahl ist davon auszugehen, was im jeweiligen Kontext als Kunst gilt.

Einerseits gehe ich davon aus, dass Bilder historisch und kulturell determiniert sind. Andererseits haben sie eine spezifische Visualität, die einen vor-sprachlichen Zugang ermöglicht. Bei der Betrachtung von Kunstwerken aus einer anderen Kultur schafft die Besonderheit von Bildern eine spezifische Situation.

Einer genauen Beschreibung dieser ersten Wahrnehmung kommt eine besondere Bedeutung zu. Zu beachten ist, dass in der Beschreibung vor allem die Wahrnehmung des Rezipienten beschrieben wird, die bereits interpretierende Schritte beinhaltet. Zudem muss der spezifische symbolische und konkrete Kontext der Bilder berücksichtigt werden.

Um das Selbstverständnis der Künstler, ihr Tun, ihre Stellung innerhalb ihrer Gesellschaft etc. erfassen zu können, gewinnen weitere Quellen, Texte und Materialien sowie der Austausch mit den Künstlern und lokalen Experten einen hohen Stellenwert.

Das Kontextwissen, welches durch die konkreten Erfahrungen vor Ort gesammelt wurden, muss als Korrektiv und Explicandum mit einfließen. In der Zusammenschau werden die eigenen Sichtweise und Konnotationen eingebunden und reflektiert. Damit werden die Kunstwerke im Kontext ihres gesellschaftlichen Umfeldes gesehen, wobei das Erkenntnisinteresse auf die Kunstwerke gerichtet bleibt. In Anlehnung an Wolfgang Welsch wird dieses Vorgehen als eine multiperspektivische Annäherung an Kunst bezeichnet.

Auf diesem Hintergrund kommt im Kontext der Sekundärmaterialien der Einbeziehung der Interviews mit den Künstlerinnen und Künstlern eine besondere Bedeutung zu. Das Vorgehen in den Interviews wird im folgenden Kapitel expliziert, bevor unter Bezugnahme auf den Begriff der Methodentriangulation ausgeführt wird, wie die verschiedenen Beschreibungen und Beschreibungsebenen im Sinne von S. J. Schmidts Modell der »Geschichten und Diskurse« zusammengeführt werden.

47 Dies trifft natürlich für beide Seiten zu, ist aber hier aus meiner Sicht beschrieben.

Andere zu Wort kommen lassen – die Rolle der Interviews

Ausgehend von den vor Ort ermittelten Themenbereichen, die für den lokalen Diskurs in dieser Zeit bestimmend waren, wurde ein Leitfaden für thematisch orientierte Interviews entwickelt. Befragt wurden fünf sri-lankische Kunstschaffende als Experten. Durchgeführt wurde die Befragung in den Jahren 2001 und 2002. Eine Aktualisierung der Angaben erfolgte im Oktober 2005. Die Transkripte wurden interpretativ ausgewertet.

Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses der Interviews stehen das Selbstverständnis der Interviewpartner im Hinblick auf ihre Rolle als Künstler und ihre künstlerische Arbeit, Bezugspunkte ihres Schaffens sowie ihre Meinung über Einflüsse von Globalisierungsprozessen auf ihre Arbeit. Mit den Interviews kommen die Künstlerinnen und Künstler selbst zu Wort. Ihre Auffassungen, Perspektiven und Selbstkonzepte zu diesen Themenkomplexen werden in der Auswertung herausgearbeitet. Die Annahme, »die Anderen« seien nicht in der Lage, ihre Situation zu beschreiben oder über ihr Selbstverständnis zu reflektieren, erscheint als selbstgefällige Ausrede. Vielmehr sollte das Ziel sein, die »Anderen«, die Künstler, in ihrer Eigenständigkeit anzuerkennen und das Interview nicht nur als eine Sammlung spezifischer Fakten zu verstehen, sondern als ein Gespräch im Sinne eines kulturellen Austausches.

»Wir wollen mit ihnen ins Gespräch kommen, uns mit ihnen[1] austauschen, und zwar in jenem weiteren Sinn des Wortes, der mehr als nur reden meint.«[2]

Ein solches Verständnis impliziert, dass auch der Forschende etwas gibt.[3]

Das Vorgehen bezüglich der Konzeption, Durchführung und Auswertung der Interviews wird im Folgenden – soweit möglich – dargelegt, um diesen Prozess nachvollziehbar und transparent zu machen.

Allgemeine methodische Überlegungen zur Interviewsituation

Interviews können als besondere verbale Kommunikationssituationen in Forschungskontexten verstanden werden. Selbst wenn es sich dem Grund nach um eine asymmetrische Kommunikationsform handelt, wird sie von beiden Seiten gemeinsam hergestellt und konstruiert. Dabei verfolgt der Forschende ein bestimmtes Erkenntnisinteresse, das die Konzeption des Interviews, seine Durchführung, die Transkription und Auswertung des transkribierten Textes bestimmt.

Die Befragung ist dadurch motiviert, dass der Forschende versucht, etwas in Erfahrung zu bringen, wobei die Autorin die Rolle der Fragenden übernimmt, die ein bestimmtes Erkenntnisinteresse verfolgt. Gleichzeitig kommt aber dem Interview-

---

1 »Ihnen« bezieht Geertz leider auf den heute nicht mehr gebräuchlichen Begriff »Eingeborene«, d. Verf.

2 Geertz 1991, 20.

3 Dies wurde nach einer »Kennenlernphase« auch eingefordert, z. B. durch die Einladung zu Vorträgen, Workshops, die Einbeziehung in Eröffnungsrituale etc.

ten die im Zusammenhang mit dem Thema und der Fragestellung stehende Aufgabe zu, »aktiv Ereignisse, Erfahrungen, Handlungen und Wissen zu rekonstruieren«. (Honer 2003, 95)

Für das Gelingen der Kommunikation müssen sich beide Seiten um das Zustandekommen eines funktionierenden Dialogs bemühen, denn nur wenn sich beide Seiten auf ein Gespräch einlassen, gelingt hermeneutisches Verstehen (vgl. Gadamer 1986, 314). Daher können Interviews als eine Beziehung zwischen zwei Kommunikationspartnern verstanden werden, die mögliche Sichtweisen von Wirklichkeiten kommunikativ »aushandeln«. In Anlehnung an Paul Ricoeur (Ricoeur 1991, 222 ff.) geht es dabei idealiter weder um die Repräsentation des Einen oder des Anderen, vielmehr erfolgt im Dialog ein Drittes, eine relationale Erkenntnis im Zeichen des Analogen. Dazu müssen beide Seiten – wie in einem Alltagsgespräch – versuchen herauszufinden, was der jeweils andere will und meint (vgl. Honer 2003, 95–96).[4] Das Zustandekommen eines Erzählflusses kann als ein Indikator dafür gewertet werden, dass diese Intention geglückt ist. Eine gute Atmosphäre sowie die prinzipielle Anerkennung des Befragten sind wesentliche Voraussetzungen für ein Gelingen dieser besonderen Kommunikationsform und erlauben ein deutliches inhaltliches Interesse des Forschers, wie es z. B. von Witzel für das problemzentrierte Interview skizziert wird (nach Witzel 2000). Im Mittelpunkt des Interesses steht die Betonung der Sichtweise der Befragten.[5]

Das Interview wird als wechselseitige Situation gesehen, in der beide Seiten als Experten[6] über Kunst auftreten, wobei ich eigene Meinungen und Wertungen vermeide, aber nicht mein thematisches Interesse verheimliche.[7] Damit kann die In-

4 Daher erscheint auch in dieser Hinsicht, wie bereits oben ausgeführt, der Begriff der Repräsentativität irreführend.

5 Im problemzentrierten Interview (nach Witzel 2000) werden die Fragen auf der Basis zuvor ermittelter Themenkomplexe entwickelt.

6 Diese Auffassung stimmt mit einem eher weit gefassten Expertenbegriff überein wie er z. B. von Gläser und Laudel (2004) vertreten wird: »Experten sind Menschen, die ein besonderes Wissen über soziale Sachverhalte besitzen, und Experteninterviews sind eine Methode, dieses Wissen zu erschließen« (zitiert nach Bührmann 2005). Im Zusammenhang mit dem Experteninterview wird in der sozialwissenschaftlichen Forschung der Begriff des/der Experten/in diskutiert. Aufgrund der Aufbausituation in Sri Lanka erscheint die Verbindung des Expertenbegriffs mit einer institutionalisierten Kompetenz oder mit dem Status, wie von Meusser und Nagel (1991) vorgeschlagen, nicht sinnvoll (vgl. den Abschnitt unten »Die Kunstschaffenden als kompetente Gesprächspartner«).

7 Es handelt sich nicht im engeren Sinn um ein Experteninterview (wie z. B. von Meuser/Nagel 1997 oder Bührmann 2005 diskutiert). Selbst das von Gläser und Laudel vertretene offenere Verständnis eines Experteninterviews, das den Begriff lediglich über den Interviewzweck und die daraus resultierende Rolle des Interviewten bestimmt (vgl. Bührmann 2005), erscheint u. a. aufgrund der Auswertungsmethode der qualitativen Inhaltsanalyse ungeeignet, da eine zu starke Reduktion auf den Informationsgehalt erfolgt und die Gesamtperson mit ihren Orientierungen und Einstellungen im Kontext ihrer individuellen Lebenszusammenhänge nicht berücksichtigt wird.

terviewerin als Expertin einer anderen Wissenskultur aufgefasst werden, was eine horizontal ausgerichtete Kommunikationsstruktur begünstigt.[8]

Zudem konnte durch die in der Vorlaufzeit erworbenen Kenntnisse der lokalen Situation eine Nähe zum Objektbereich hergestellt werden – wobei immer zu bedenken ist, dass die Außenperspektive nicht umgangen werden kann und nicht mit den Einsichten der Befragten vergleichbar ist. Durch gemeinsam besuchte Ausstellungen, Workshops, Artist Camps etc. konnte im Interview auf einen gemeinsamen Erfahrungshintergrund zurückgegriffen und Bezug genommen werden. An einigen Stellen fließen gemeinsame persönliche Erfahrungen bzw. Bezugnahmen auf gemeinsame Erlebnisse ein.

Die Einführung eigener Themen soll durch möglichst offene Fragestellungen, aber auch durch explizite Aufforderungen unterstützt werden.[9] Dies ist gegenüber den Interviewpartnern als ein Ernstnehmen zu verstehen. Durch die Auswahl für die Interviews fühlten sich die Künstler und Künstlerinnen als Künstler bestätigt. Durch die Fortsetzung der Kooperation, z. B. durch das gemeinsame Seminar im Goethe-Institut (2005), sind die Interviews in einen Arbeitsprozess eingebunden, der für die Atmosphäre und die gegenseitige Anerkennung sehr förderlich war.

Die Interviews als Möglichkeit zur Reflexion

Die Interviews werden als Material verstanden, das in den Interpretationsprozess mit einbezogen wird. Sie werden – ergänzt durch weitere Quellen – als Informationen hinzugezogen, um die eigene Sicht zu überprüfen, zu reflektieren, gegebenenfalls zu untermauern oder verschiedene mögliche Sichtweisen gegenüberzustellen oder zu verifizieren.

Dadurch ist es zu einem gewissen Grade möglich, die unterschiedlichen, subjektiv geprägten Perspektiven der Beteiligten einfließen zu lassen und die eigene Forschungsperspektive einzubinden und zu reflektieren. Dabei gehe ich davon aus, dass die Subjektivität des Untersuchenden und der Untersuchten ebenso wie ihr Zusammenspiel für den Prozess – insbesondere für die Durchführung von Interviews – ausschlaggebend ist. Die Interviews werden als Belege oder Gegenbelege verwendet, um die eigene Sicht zusätzlich zu den eigenen Überlegungen zu reflektieren und zu relativieren:

---

8 Übereinzustimmen ist mit der im Diskurs über Experteninterviews geäußerten Auffassung, dass ein Gespräch zwischen zwei Experten die Möglichkeit zu einem Informationsaustausch auf einem hohen Niveau bietet, was allerdings dazu führen könnte, dass implizite normative und handlungspraktische Prämissen unhinterfragt vorausgesetzt werden. An einigen Stellen deutet sich dies in Nachfragen seitens der Interviewpartner(innen) ansatzweise an: »… you know?«, durch das stark erzählerisch geleitete Sprechen der Interviewpartner(innen) scheint diese Gefahr allerdings relativ gering. Auch eine Verschiebung der Interviewsituation in Richtung einer »Fachdiskussion« konnte nicht festgestellt werden.

9 Vgl. den Abschnitt »Zum Aufbau des Interviewleitfadens«.

> »Die Relativierung der eigenen Position, mit ›den Augen der Anderen‹ sehen zu können, ist eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für die Möglichkeit, die Fremden zu verstehen.« (Guttandin 1993, 475)

Die Künstler als kompetente Gesprächspartner

Die Kunstschaffenden werden als die kompetentesten Informanten angesehen, wenn es um Fragen nach ihrem künstlerischen Selbstverständnis und ihren Positionen geht, da sie über persönliche, direkte Erfahrungen sprechen:

> »Nur wenn der andere – auch und gerade in den Augen desjenigen, der etwas über ihn erfahren will – (1) prinzipiell in der Lage bleibt, etwas wirklich Neues und Überraschendes zu sagen, nur wenn er (2) prinzipiell etwas den Ansichten des ihn erkennen Wollenden Überlegenes äußern könnte, und (3) … nur wenn der andere prinzipiell die Möglichkeit behält, etwas Wahres zu sagen, nur dann wird er als Subjekt zugleich erkannt und anerkannt.« (Kulmann 1975, zitiert nach Habermas 1981, 192)

Hinzu kommt im Umgang mit professionellen Kunstschaffenden, dass sie als öffentliche Personen gewohnt sind, ihre Positionen darzustellen. Sie haben ein eigenes Interesse ihre Sichtweisen – vor allem bezogen auf Kunst – zu äußern. Verstärkt wird dieser Aspekt in Sri Lanka durch die starke Verflechtung von Kunst und politischen Ebenen. In einem Land, das stark von Bürgerkrieg und politischen Auseinandersetzungen geprägt ist, wird eine öffentliche Positionierung von Künstlern eingefordert und spiegelt sich z. B. in der engen Vernetzung der Kunstszene mit der Friedensbewegung und der Frauenbewegung. Zu berücksichtigen ist, dass die Kunstschaffenden mit Äußerungen über ihre Arbeit u. U. eigene Interessen, wie z. B. das Erreichen einer größeren Öffentlichkeit, verfolgen. Im Kontext eines Forschungssettings könnte dies dazu führen, dass ich als weiße Kunstwissenschaftlerin insofern »ge-labelt« werde, dass mir ein bestimmtes Interesse unterstellt wird, dem mit entsprechenden Äußerungen entsprochen wird. Dies kann in dieser Arbeit jedoch relativiert werden, da man sich gegenseitig bekannt war und die Gelegenheit bestand, die Künstler in anderen Zusammenhängen kennen zu lernen. Dadurch kann die Plausibilität und Authentizität der Antworten unter Einbeziehung der künstlerischen Arbeiten und des Umfeldes, wie Ausstellungen etc., überprüft werden. Hinzu kommt, dass durch den relativ langen Aufenthalt der Interviewerin im Land viele lokale Besonderheiten bekannt geworden sind, was eine Kontextualisierung erleichtert.

Allerdings ist bei der Durchführung der Interviews seitens der Forscherin zu berücksichtigen, dass aufgrund der Bekanntheit vermeintlich Bekanntes nicht mehr thematisiert und als bekannt vorausgesetzt werden könnte. Vermeintlich Selbstverständliches könnte so für das Interview verloren gehen.

Daher wurde bei der Durchführung der Interviews z. B. darauf geachtet, dass Nachfragen auf vorhandenes Wissen (»… you know?«) nicht zu einer Unterbrechung oder Verkürzung des Erzählflusses führten; es wurde außerdem eine zurückhaltende Interviewhaltung eingenommen, welche die Fragen als Impulse einsetzt

und nicht zu einem »Expertendialog« umschwenkt. Bei der Auswertung der transkribierten Interviews sind diese Möglichkeiten ebenfalls zu berücksichtigen.

Zum Wirklichkeitsbezug von Interviews

Die Argumentation, dass Interviews Aspekte von Wirklichkeit nicht registrieren, sondern vollständig rekonstruieren[10] scheint in diesem Kontext wenig hilfreich. Denn jedes Sprechen über einen Gegenstand erscheint als eine Rekonstruktion einer Sichtweise, einer Position. Auch ein Gespräch über die eigene künstlerische Position ist daher eine Rekonstruktion. Und für die Arbeit letztlich relevant ist die Lesart der Autorin, welche ihre Lesart der Interviews verwendet – mit dem Anspruch diese Lesart bestmöglich zu untermauern.

Vielleicht ist es für die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug von Interviews eine sinnvolle Unterscheidung, ob man ein Interview mit der Intention führt, Informationen über einen äußeren Sachverhalt zu erlangen, oder ob man jemanden als »Experten« befragt, der über Ereignisse, Erfahrungen oder Handlungen berichtet, die ihn selbst betreffen, wie z. B. die Künstler über die künstlerische Arbeit und ihr Rollenverständnis. Wie Anne Honer formuliert, geht es in einem Interview darum »aktiv Ereignisse, Erfahrungen, Handlungen und Wissen zu re-konstruieren« (Honer 2003, 95).

Für die Interviews in dieser Untersuchung ist davon auszugehen, dass vor allem subjektiv verfügbare Wissensbestände rekonstruiert werden sollen. Diese werden mit einem Leitfrageninterview erhoben. Sie können nicht die Methodenpluralität oder den Teilnehmerstatus ersetzen. Gerade die Kombination dieser Verfahren führt zu einer Kombination von Aussagen, die sich gegenseitig bereichern. Dabei kann es kein Ziel sein, eine wie auch immer verbindliche Theorie zu entwickeln und in Untersuchenden und Untersuchten zu trennen, sondern die Interviews sollen ebenso wie der Text der Autorin als Aufforderung zum Diskurs verstanden werden.

Begründung für die Wahl der Interviewmethode

Diese Überlegungen begründen die Wahl der Interviewmethode. Da bestimmte Interessen verfolgt werden, wie z. B. die Arbeiten der Künstler und ihre Schaffensprozesse auf dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen zu betrachten, und zudem die Künstler als kompetente Dialogpartner und Experten gesehen werden, werden Fragen aus einem Leitfaden offen gestellt. Dieses Vorgehen versteht sich als thematisch orientiertes Leitfadeninterview mit Expertinnen und Experten.[11] Die Form des Leitfadeninterviews (Marotzki 2003, 114) erscheint angemessen, da

10 Vgl. Bermann 1985, nach Honer 2003, 94–99.

11 Wobei, wie mehrfach angedeutet, vor allem hinsichtlich der Auswertungsmethoden Unterschiede zu den in der qualitativen Forschung verwendeten Experteninterviews (s. o.), dem themenzentrierten (Schorn 2000) oder problemzentrierten (Witzel 2000) Interview bestehen.

durch die Anwesenheit vor Ort und die durch Beobachtungen und Teilnahme gewonnenen Kenntnisse über die Kunstszene und die Künstler entsprechende Themen- und Fragenkomplexe entwickelt wurden und die Interviews das Ziel haben, die subjektive Sicht der Künstler zu diesen Themenbereichen zu erfahren. Damit verfolgen die Interviews sowohl explorative aber auch zum Teil systematisierende Ziele.[12]

Durch die Vorlaufphase waren sich die Interviewpartner bekannt. Das erleichtert das Zustandekommen eines Arbeitsbündnisses, welches erlaubt, offen Fragen zu stellen. Dies erscheint als ein wichtiges Argument für einen sinnvollen Einsatz eines Leitfadeninterviews. Innerhalb der vorgegebenen Themenkomplexe wird mit offenen Fragen das narrative Potenzial der Informanten aktiviert und genutzt.

Das Leitfadeninterview ist vor allem in postmodern orientierten Forschungskontexten kritisiert worden, da durch die konkreten Fragestellungen der Interviewende ein Machtverhältnis konstituiere. Andererseits hat z. B. James Joseph Scheurich festgestellt, dass der Interviewpartner durchaus die Möglichkeit hat, Fragen zu unterwandern, zu umgehen, nicht zu beantworten usw. Er beschreibt dies als eine Struktur von Dominanz und Widerstand[13], die wiederum durch Chaos und Freiheit[14] als dritte Möglichkeit aufgebrochen werden kann.

Als weiteres Argument wird angeführt, dass die jeweils eigenen Intentionen und Vor-Annahmen für die Untersuchung seitens des Forschenden nur bedingt offengelegt bzw. reflektiert werden können.

In dieser Arbeit werden diese möglichen Kritikpunkte durch verschiedene Faktoren relativiert: Die Fragen wurden aufgrund der Kenntnisse des lokalen Kontextes entwickelt. Wie ausgeführt handelt es sich bei den Kunstschaffenden um kompetente Gesprächspartner, die über Vorerfahrungen im Umgang mit ähnlichen Situationen verfügen.

Zudem können die Interviewaussagen durch Methodentriangulierung eingebunden werden: Sie werden mit der Betrachtung und Analyse der künstlerischen Arbeit rückgekoppelt, eingebunden und überprüft. Sowohl die Sicht der Forschenden als auch die Darstellung der Kunstschaffenden kann so auf Plausibilität hin überprüft werden. Darüber hinaus kann durch die Beobachtung und Kenntnis der lokalen Szene abgeschätzt werden, ob Aussagen über die eigene Einschätzung oder den Stellenwert der eigenen Kunst den realen Gegebenheiten entsprechen. Da aber der Forschende letztlich derjenige ist, der den Text schreibt, kann diese »Machtposition« methodisch nicht vollständig ausgeklammert oder eliminiert werden. Letztlich kann hier nur eine ethisch begründete Haltung (selbst)regulierend leiten: nämlich die Anerkennung einer Verantwortlichkeit des Forschenden hinsichtlich eines gewissenhaften Umgangs mit den Daten, eine empathische und verantwort-

12 Vgl. die Ausführungen »Zum Aufbau der Befragung«.

13 »dominance-resistance-binary«, Scheurich 1997, 70–72.

14 »chaos and freedom«, Scheurich 1997, 70–72.

liche Haltung gegenüber den Dialogpartnern, ein Bemühen um Offenlegung des Vorgehens[15] und um größtmögliche Selbstreflexivität.

Intentionen und Vorannahmen des Interviewenden werden – soweit sie zugänglich sind und bewusst gemacht werden können – mit expliziert. Der Frageleitfaden wird so offen gestaltet, dass im Sinne eines gegenseitigen Anpassungsprozesses auf Reaktionen der Interviewpartner und -partnerinnen eingegangen werden kann. Die Ausführungen und Erklärungen der Befragten nehmen in der Auswertung einen hohen Stellenwert ein.[16] Sie bilden den Ausgangspunkt einer kontextualisierenden Beschreibung, in die einzelne Werkbetrachtungen eingebunden werden.

Die Durchführung der Interviews

Zur Auswahl der Interviewpartner(innen)

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen Künstlerinnen und Künstler, welche die zeitgenössische Kunstszene Colombos um die Jahrtausendwende prägen und für den lokalen Diskurs wichtig sind.[17] Drei von ihnen nehmen Schlüsselpositionen in der sri-lankischen Kunstszene ein. Zudem sind alle Beteiligten mit interessanten Arbeiten an die Öffentlichkeit gegangen. Die Frage nach ihrer Kunstwürdigkeit kann hierbei keine Rolle spielen, da dies im Sinne einer Annäherung an die Kunst einer anderen Kultur zu einem Zirkelschluss führen würde:

> »The value of beginning with a document cannot be too strongly stressed. In elucidating culture we must begin with a fixed point, but this point must be one that has been given from by a member of the group described, and not by an alien observer.« (Radin 1966, 186)

Die Kenntnis der lokalen Situation ermöglichte eine gezielte Auswahl der Interviewpartner und -partnerinnen hinsichtlich Ausbildungshintergrund, Sozialisation, Arbeitsweise und Stilrichtung. Die soziale, ethnische, religiöse und gesellschaftliche Zugehörigkeit eines Kunstschaffenden stellt kein explizites Auswahl- oder Ausschlusskriterium dar. Im Kontext einer Untersuchung, die sich auf ein Land bezieht, dessen gesellschaftliches und kulturelles Leben stark von Bürgerkrieg und der Frage

15 Lamnek versteht unter Explikation grundsätzlich die Offenlegung der Vorgehensweise im Forschungsprozess. Nach diesem Prinzip strebt der Forschende an, die einzelnen Forschungsschritte offenzulegen, wobei dieser Anspruch aufgrund nicht bewusst zugänglicher, impliziter Regeln nie vollständig umgesetzt werden kann. Daher ist das Explikationsprinzip kein Garant für Gültigkeit, es erleichtert lediglich die Nachvollziehbarkeit des Prozesses. (Vgl. Lamneck 1995, 24 f.)

16 Vgl. den Abschnitt »Zur Auswertung der Interviews«.

17 Die ersten bekannten sri-lankischen Künstler der »Gruppe 43«, welche den Anstoß für eine neue Entwicklung einer Kunstszene nach der Unabhängigkeit im Jahre 1948 in diesem Land gegeben haben und bis heute zitiert werden und prägen, werden ausgeschlossen, da ihre Arbeitsbedingungen stark vom kolonialen Kontext und Umfeld bestimmt waren. Auch wenn in dieser Zeit internationale Kontakte besonders zu Frankreich und England intensiv und prägend waren, so sind die Verhältnisse doch von den aktuellen sogenannten Globalisierungstendenzen zu unterscheiden.

nach einem Zusammenleben der verschiedenen ethnischen und religiösen Gruppen geprägt ist, muss jedoch der eigene Umgang mit diesen Kategorien reflektiert werden.

Zunächst ist festzustellen, dass sich das gesellschaftliche und kulturelle Leben, insbesondere die Kunstszene, die hier im Mittelpunkt steht, im Wesentlichen auf Colombo konzentriert. Das kulturelle Leben in Colombo in dieser Zeit ist deutlich von der singhalesischen Kultur bestimmt, welche in diesem Kontext als Dominanzkultur zu bezeichnen ist.

Tamilische Kunstschaffende spielen in den Zusammenhängen im lokalen Diskurs keine Rolle und konnten daher nicht einbezogen werden. Mit dem Waffenstillstand und der Reisefreiheit auf der Insel im Jahre 2002 begann diese Situation aufzubrechen und erste Kooperationen fanden statt, z. B. organisierten tamilische und singhalesische Kunstschaffende gemeinsam eine Ausstellung in Jaffna. In Einzelbeispielen wird auf diese Entwicklungen verwiesen. Da sich tamilische Kunstschaffende jedoch auf einen anderen, eigenen, hinduistisch geprägten kulturellen Hintergrund beziehen und eine spezifische Lebenssituation im Norden der Insel haben, erscheint eine eigene Betrachtung angemessen.[18]

Eine gleichgewichtige Repräsentanz männlicher und weiblicher Kunstschaffender wurde angestrebt, konnte aber nicht ganz paritätisch erfüllt werden. Im lokalen Kunstgeschehen der 90er Jahre sind junge Künstlerinnen an den Akademien und im Ausstellungsgeschehen durchaus vertreten. Ihre Präsenz nimmt jedoch mit zunehmendem Alter ab, da eine Künstlerinnenkarriere nicht den gesellschaftlichen Erwartungen an eine Frau entspricht und eine Fortsetzung der Karriere nach einer Heirat häufig mit Rollenkonflikten verbunden ist. Daher gibt es zahlreiche junge Frauen mit viel versprechenden Ansätzen, aber nur wenige setzen diesen Weg konsequent fort. Da jedoch die Erarbeitung eines eigenständigen Werkes ein Auswahlkriterium war, werden zwei Künstlerinnen mit eigenständigen künstlerischen Positionen vorgestellt. Auf Ansätze weiterer Künstlerinnen wird in Einzelbeispielen verwiesen.

Vier der fünf Kunstschaffenden haben aufgrund der begrenzten Ausbildungsmöglichkeiten im Land einen internationalen Ausbildungshintergrund. Es wurde darauf geachtet, dass sie aus verschiedenen Bezügen kommen.[19]

Der Schwerpunkt bzw. Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens aller Beteiligten ist die Malerei, insbesondere das Tafelbild als dominierendes Medium zeit-

18 Diese Sichtweise wurde durch den Beitrag des Künstlers und Kunsthistorikers Thamotharampillai Shanaathanans von der Jaffna University bei dem Seminar im Goethe-Institut im Jahr 2005 bestätigt.

19 Ein Beteiligter studierte in dem sozialistisch verbundenen (ehemaligen) Russland, zwei in den USA, welches als Studienland insbesondere bei der Mittel- und Oberschicht beliebt ist. Einem wurde im Rahmen eines Stipendiums der Aufenthalt im Ausland ermöglicht, einer Frau durch den Aufenthalt ihres Ehemannes. Eine Künstlerin studierte im benachbarten, aber als Studienort weniger beliebten Indien. Der jüngste Kandidat ist ein »Produkt« des neu etablierten lokalen Ausbildungssystems. Damit sind alle mit unterschiedlichen Ausbildungssystemen und Bildtraditionen in Berührung gekommen.

genössischer lokaler Kunstproduktion. Die Öffnung der Malerei zum (Um-)Raum und die Erprobung des öffentlichen Raums sind ebenfalls kennzeichnend für die Entwicklungen in dieser Zeit und werden entsprechend dargestellt.

Zum Aufbau der Befragung

In der gesamten Befragung wird auf eine einfache, klare Fragestellung geachtet, Suggestivfragen[20] und abstrahierende Begriffe werden vermieden. Während der Interviews soll durch eine neutrale, nicht-wertende Fragestellung und Haltung eine inhaltliche oder wertende Beeinflussung soweit wie möglich ausgeschlossen werden.

Erster Teil: Die E-Mail-Befragung zu den Sozialdaten

Biografische Daten zur Ausbildung, zum beruflichen Werdegang, zum Familienstand sowie eine kurze Frage zur aktuellen Situation als Künstlerin oder Künstler wurden vorab schriftlich, meist per E-Mail, erhoben:

1 How did you become an artist?

1a Did you get any specific education?

1b Do you remember any important influences during your art education?

1c How is your situation as an artist at the moment?

1d How would you describe your role as an artist in the society you are living in?

Bei den Kunstschaffenden, von denen mir bekannt war, dass sie zu Hause oder an ihrem Arbeitsplatz über einen Internetanschluss verfügen, nutzte ich diesen Kommunikationsweg. Nur bei Koralegedara Pushpakumara verzichtete ich darauf, da er E-Mails nicht als regelmäßiges Kommunikationsmittel nutzte, und stellte die Fragen in reduzierter Form zu Beginn des Interviews. Die Auskoppelung dieser Fragen hatte verschiedene Funktionen:

Mit der schriftlichen Beantwortung der Fragen konnte die Bereitschaft der Kunstschaffenden zur Kooperation überprüft werden. Sie mussten dabei bereits eine gewisse Mühe aufbringen. Zudem vermittelt die schriftliche Form eine Verbindlichkeit. Das Interview selbst wurde von diesen notwendigerweise zur Orientierung zu erhebenden Daten entlastet. In den meisten Fällen knüpfte ich zum Einstieg in das Interview an die vorab erhobenen Informationen an. Zum einen signalisierte dies, dass ich mich mit den Angaben beschäftigt hatte, zum anderen erwies sich im Nachhinein, dass sich zentrale Themen bereits in dieser Vorabbefragung ankündigten.

Meine Motivation im Hinblick auf die Interviews hatte ich in einem persönlichen Vorgespräch offengelegt, bei dem ich die Kunstschaffenden um ihr Einverständnis für die Durchführung der Interviews gebeten hatte. Mein Vorhaben begründete ich

20 Vgl. insbesondere die Ausführungen von Richardson/Dohrenwend/Klein (1993) zur »Suggestivfrage«.

zunächst mit meinem professionellen Interesse an zeitgenössischer sri-lankischer Kunst und meiner Absicht darüber zu schreiben.[21]

Zweiter Teil: Zum Aufbau des Frageleitfadens für die mündlichen Interviews

Die Fragen im zweiten Teil wurden mündlich gestellt. Sie gliedern sich in einzelne Themenkomplexe, die angesprochen werden sollen. Dies ist eine notwendige Voraussetzung für die Darstellung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen und eine grobe Vergleichbarkeit der Interviews.

Einleitend werden jeweils relativ offene Fragen im Sinne eines Erzählimpulses gestellt, um narrative Potenziale der Interviewpartner zu nutzen. Sie lassen Raum für die Darstellung der eigenen Thematik. In immanenten, offenen Rückfragen wird das Thema vertieft und konkretisiert. Zudem wird auf gemeinsame Erfahrungen und Einzelbeispiele zurückgegriffen, da durch Fragen, in denen der Interviewer sein problemspezifisches Wissen und seine thematischen Interessen formuliert und sich so lern- und wissbegierig zeigt, der Gesprächspartner stimuliert wird. Dies kann zu einer Entdramatisierung und Veralltäglichung der Interviewsituation führen (z. B. Honer 2003, Flick 1995).

Mit den Fragen und insbesondere der Logik der Frageabfolge sind bestimmte Denkmuster verbunden: Zum Beispiel erscheinen die biografischen Daten eines Interviewpartners wichtig, um seine Äußerungen einordnen und einschätzen zu können; die künstlerische Aufgabenstellung und Themen werden als wichtig angenommen und aufgrund der kulturellen Unterschiede erscheinen die Bezugspunkte des eigenen Tuns relevant, wobei die Relevanz der eigenen und anderer Kulturen in Nachfragen unterschieden wird und damit eine Unterscheidung von Kulturen vorausgesetzt wird. Solche Denkmuster werden in den meisten Kommunikationsabläufen angenommen.

In vorab durchgeführten Probeinterviews war festgestellt worden, dass die Fragen verständlich sind. Die Abfolge und Formulierung der Fragen war flexibel, jedoch hat sich in den Gesprächen erwiesen, dass die Fragen inhaltlich plausibel aufeinander aufbauten und häufig bereits im Redefluss von den Kunstschaffenden auf die nächste Frage übergegangen wurde, ohne dass sie gestellt worden war. Bei den meisten Interviewpartnern und -partnerinnen entwickelte sich – je nach Persönlichkeit stärker oder schwächer – ein Erzählfluss, der in narrative Passagen überging. Es wurde darauf geachtet, diesen nicht zu unterbrechen. Konkretisierende Fragen wurden bei Bedarf von beiden Interviewpartnern gestellt bzw., wenn der Redefluss versiegte, von der Interviewerin. Interaktionsbarrieren spielten keine Rolle.

21 In welchem Rahmen ich diese Angaben auswerten könnte, war zu diesem Zeitpunkt nicht absehbar. Im weiteren Verlauf informierte ich jeweils per E-Mail über den aktuellen Stand.

Die Intention der Fragen

Der erste Fragenkomplex bezieht sich auf das Selbstverständnis der eigenen künstlerischen Arbeit vor allem hinsichtlich der Themenwahl, wobei auf eine Konkretisierung anhand von Bildbeispielen geachtet und gegebenenfalls nachgefragt wird:

2 Do you have any specific topics? (Beispiele)

Auf die Einordnung des künstlerischen Selbstverständnisses zielt die nächste Frage hinsichtlich möglicher Bezugspunkte des künstlerischen Schaffens:

2a What are the reference points for your work today? (Beispiele)

Das Verständnis des eventuell ungewohnten Begriffs »reference point« wurde, soweit notwendig, abgeklärt.

Die nächsten beiden Fragen konkretisieren die Ausgangsfrage hinsichtlich der Bezugnahme auf andere Künstler, Kunstrichtungen, Schulen, Vorbilder, Traditionen, die für das eigene künstlerische Tun wichtig sind:

2b Are there any artists, artistic schools, traditions or contexts which are important for your artwork? (Beispiele)

Im Sinne einer offenen Fragestellung wird zunächst nicht zwischen »eigenen« und »anderen« kulturellen Traditionen unterschieden, um eine Polarisierung zu vermeiden. Es ist jedoch im lokalen Diskurs üblich, zwischen »westlichen« und »traditionellen« bzw. »lokalen« Traditionen zu unterscheiden.[22] Entsprechend bezogen sich bei der ersten Frage einige Antworten bereits auf sri-lankische Künstler oder die lokale Tempelmalerei. Falls dies nicht der Fall war, rückte die Nachfrage diese Möglichkeit ins Bewusstsein bzw. öffnete die Perspektive über den engeren Kunstbereich hinaus. Der Plural des Wortes »cultures« impliziert ein sehr offenes Kulturverständnis und soll eine Bezugnahme auf die Vielfalt innerhalb der eigenen Traditionen ermöglichen. Der Begriff »Kulturen« lässt eine Bezugnahme auf Sprache, Schrift, Kleidung etc. zu. Auf eine Differenzierung in singhalesisch, tamilisch o. a. wurde bewusst verzichtet. Die Bezeichnung »Sri Lankan« vermeidet eine ethnische Unterscheidung. Diese Wortwahl bereitete keine Probleme im Interview und löste keine Nachfragen aus.

2c Which aspects of Sri Lankan cultures are important for your artwork? (Beispiele)

Diese Frage lenkt den Fokus auf mögliche andere kulturelle Einflussquellen.

2d Are there any other cultural influences important for your work? (Beispiele)

Die letzte Frage öffnet diesen Fragenkomplex hinsichtlich weiterer möglicher kultureller Einflüsse, um dann mit einer sehr offenen Frage nach dem Verhältnis eigener kultureller Traditionen und westlicher Kunst den letzten Fragekomplex anzuschließen. Die Formulierung »own cultural traditions« soll die Frage nicht auf Bildende Kunst begrenzen, sondern auf das gesamte kulturelle Feld beziehen:

22 Vgl. den Abschnitt »Zu den historischen Entwicklungen«.

3 How do you see the relation between your own cultural traditions and western art?

Erst die Nachfrage bezieht sich auf den Kunstmarkt und damit eventuell verbundene Machtverhältnisse:

3a How do you see the relation between eastern and western world with respect to the art markets?

Erst zum Ende hin wird der Begriff »Globalisierung« seitens der Interviewerin eingeführt. Der Begriff wird mit der Beifügung »so called« relativiert. Damit mache ich als Interviewerin meine reflektierende Haltung diesem Phänomen gegenüber deutlich und setze es nicht als unveränderliche Entität. Dem Interviewpartner erleichtert dies u. U. eine konträre Haltung.

3b Has the so-called »globalisation« any impact on your artwork?

3c Do the new medias have any impact on your artwork?

Die letzte thematische Frage bezieht sich auf die Rolle der Neuen Medien als einem wichtigen Teilbereich der kulturellen Globalisierung, wobei diese als künstlerisches Ausdrucksmittel in der lokalen Kunstszene zu dieser Zeit keine erkennbare Rolle spielen. Da insbesondere aber das Internet in einer lokalen und historischen Situation wie in Sri Lanka als Informationsquelle und Publikationsmedium eine Rolle spielen könnte, wurde diese Frage expliziert.

Die Fragen bilden einen gewissen Spannungsbogen, so dass sich nach ein bis zwei Stunden das Gespräch bzw. der Redefluss verlangsamt, sich einzelne Punkte wiederholen und somit ein Ende des Interviews ankündigt. Zum Abschluss wird das Interview erneut geöffnet und nachgefragt, ob noch etwas seitens des Interviewten gesagt werden möchte, das bisher nicht genannt wurde.

4 Is there anything else you would like to mention, you feel is important in this context?

Von allen wurde diese Nachfrage in unterschiedlicher Weise für ein weiteres Statement genutzt, was ebenfalls als Indiz für ein Zustandekommen eines Arbeitsbündnisses gewertet werden kann. Abschließend bedanke ich mich für das Interview:

5 Thank you for the interview.

Nach Abschluss des Interviews kläre ich je nach Bedarf organisatorische Fragen bezüglich der weiteren Kooperation, z. B. im Hinblick auf den Austausch von Bildmaterial, um darauf hinzuweisen, dass dieses Interview keine isolierte Handlung ist, sondern die Zusammenarbeit weitergeht. Zudem weise ich auf die Möglichkeit hin, per E-Mail zu einem späteren Zeitpunkt Sachverhalte zu ergänzen. Besonderheiten während des Interviews sowie informelles Geschehen vor und nach dem Interview werden gegebenenfalls in einem Postskriptum festgehalten.

Das Interview-Setting

Der jeweilige Ort der Interviews wurde in Absprache mit den Gesprächspartnern gewählt. Ich besuchte sie in der Vibhavi Academy of Fine Arts (Chandraguptha Thenuwara) oder zu Hause (Jagath Weerasinghe), in ihrer Galerie (Druvinka Madawela) oder sie kamen auf ihren Wunsch zu mir nach Hause (Anoli Perera) oder in das Haus des Übersetzers (Koralegedara Pushpakumara).[23] Bis auf Koralegedara Pushpakumara, der nicht über einen persönlichen Internetzugang verfügte, hatten alle die Daten zu ihrer Person per E-Mail beantwortet und mir einen Lebenslauf geschickt. Einführend begrüßten wir uns, plauderten ein paar Sätze, ich führte das Aufnahmegerät ein und versicherte mich noch einmal, dass sie mit der Aufzeichnung des Gesprächs einverstanden waren.

Die englische Sprache hatte sich im Umgang miteinander als ausreichend für die Kommunikation erwiesen. Ideen wurden ausgetauscht ohne Hemmungen vor eventuellen grammatischen Unregelmäßigkeiten im Englischen, das für beide Parteien, Interviewerin und Interviewte, eine Fremdsprache darstellte. Aus diesem Grund wurde nur in einem Fall auf einen Übersetzer zurückgegriffen, der dem Interviewten und mir bekannt war, in allen anderen Fällen war Englisch die Kommunikationssprache.

Die Stimmung während der Interviews war unproblematisch, entspannt und auf die Sache konzentriert, sicher auch aufgrund der beschriebenen Ausgangslage. Seitens der Interviewten entwickelte sich ein Erzählfluss, die Abfolge der Fragen erwies sich als schlüssig und Sinn gebend. Häufig wurde bereits die nächste Frage bei der Beantwortung vorweggenommen. Kognitive, soziale und affektive Faktoren ergänzten sich ohne Störungen.

Die Interviews dauerten zwischen eineinhalb und gut zwei Stunden, je nach Mentalität, wobei die zwei Männer eher zum Erzählen neigten als die Frauen, die tendenziell knapper und sachlicher kommunizierten.[24]

Die Frage der Anonymität der Interviewpartner spielt im Kunstkontext keine Rolle. Vielmehr ist zu bedenken, dass Kunstschaffende als »öffentliche« Personen agieren, auftreten und gewohnt sind, ihre Positionen darzustellen und zu vertreten (s. o.). Die Themen der Interviews bezüglich des Selbstverständnisses als Künstler und ihrer Arbeit gehören in den Bereich der bewussten, reflektierenden Erfahrung.

23 Vgl. die näheren Beschreibungen in den einzelnen Auswertungen.

24 Das mag aus westlicher Sicht ungewöhnlich erscheinen, da Interviewerfahrungen im westlichen Kontext eher umgekehrt beschrieben werden. »Erzählen« scheint in den lokalen Sprachgewohnheiten insgesamt einen anderen Stellenwert einzunehmen. Bei Simultanübersetzungen fällt auf, dass z. B. die singhalesischen Ausführungen wesentlich längere Zeit brauchen als die englischen. Darüber hinaus könnte es mit den Rollenverteilungen zusammenhängen, wobei bei den Gesprächen mit den Künstlerinnen von mir keine unterschwellige Konkurrenz empfunden wurde.

Konsequenzen für die Transkription

Um die Dialoge reflektieren zu können, ist die registrierende Konservierung (Bergmann 1985) mittels Aufnahmetechniken und eine Transkription notwendig.[25] Mit Einwilligung der Gesprächspartner wurden die Interviews mit einem Diktiergerät auf Kassette aufgenommen. Die Leser sollen durch die Transkription einen Eindruck vom inhaltlichen Verlauf des Interviews erhalten und die Zitate in den Kontext einordnen können. Daher wurde der aufgezeichnete Text im Sinne einer relativ breiten Transkription[26] komplett und wortgetreu transkribiert. Auf Angaben zur Intonation, Sprecherverhalten etc. wurde in der Transkription verzichtet. Besonderheiten, wie die Anwesenheit eines Übersetzers, Störungen, subjektive Wahrnehmungen, werden im Postskriptum festgehalten und in der Auswertung beschrieben.

Dem Versuch, einen möglichst guten Eindruck des Gesprächs zu vermitteln, steht der Wunsch nach guter Lesbarkeit gegenüber. Die gesprochenen Worte und lautsprachlichen Äußerungen (»yeah«, »eh« o. Ä) werden in der Transkription orthographisch korrekt wiedergegeben, die Syntax aber wie gesprochen und gehört mit eventuellen grammatischen Fehlern oder Besonderheiten des asiatischen Englisch wiedergegeben. Zugunsten einer guten Lesbarkeit wird darauf verzichtet, die interne Gestalt eines Wortes aufzubrechen, wenn es z. B. durch Lachen unterbrochen wurde. Da thematische und inhaltliche Aspekte im Mittelpunkt des Interesses stehen, werden nonverbale Äußerungen, visuelle oder andere Aspekte nur eingeschränkt in Klammern mit gebräuchlichen Notationszeichen[27] vermerkt. Die Interpunktion wird, soweit sie aus der Intonation abzuleiten ist, wiedergegeben.[28]

Das mit dem jeweiligen Setting, mit einem bestimmten Ort, einer bestimmten Zeit, bestimmten Personen, Stimmungen und Umgebungen verbundene Gespräch wird durch die Transkription notwendigerweise dekontextualisiert. Da die Autorin alle Interviews selbst erhoben hat, kann ihre Sicht und Erinnerung an die Interviewsituation in die Auswertung mit einbezogen werden. Dazu gehören auch das Interviewsetting und besondere Wahrnehmungen, auch emotionaler Art. Diese Angaben wurden im Anschluss an das Gespräch von der Autorin in einem Postskriptum notiert. Vermerkt werden außerdem Ort, Zeitpunkt und Dauer des Interviews, Gespräche vor und nach der Tonaufzeichnung, Störungen oder andere Besonderheiten im Gesprächsverlauf sowie besondere Wahrnehmungen der Interviewerin. Diese Angaben werden in die Auswertung mit einbezogen und dort beschrieben.

Trotz dieser Konservierung des Interviews kann nicht ausgeschlossen werden, dass beide Seiten, sowohl der Interviewer als auch der Interviewte, unter Umständen den transkribierten Text zu einer anderen Zeit in einer anderen Situation anders verstehen bzw. eine Frage anders stellen oder beantworten würden.

---

25 Dies ist bei Experteninterviews üblich.

26 Vgl. den Begriff der breiten Transkription nach Du Bois et al., Diskurstranskription (1992) nach Dittmar 2004, 139 ff.

27 Orientierung nach: Kowal/O'Connel 2000 sowie nach den Transkriptionsregeln nach Mayring 1996.

28 Die Transkritionsregeln sind im Materialteil vorangestellt.

Zur Auswertung der Interviews

Die Interviews, die Darstellung der Künstlerinnen und Künstler bilden eine wichtige Textbasis. Das transkribierte Interview wird als Text aufgefasst, der in seiner eigener Komplexität und Dynamik interpretiert wird. Da es sich um eine stark explorative Untersuchung handelt, die sich mit dem Selbstverständnis einzelner Personen befasst, erscheint die interpretative Auswertung[29] ein geeignetes Verfahren. Damit bleibt die Auswertung der Interviews bei einer vergleichsweise oberflächlichen Grobanalyse.

Bei der Interpretation handelt es sich um einen Arbeitsprozess, bei dem Textverständnis und Textdeutung in einem ständigen Wechselspiel stehen. Der Verständnisaspekt spielt bei den englischen Texten eine besondere Rolle. Hinzu kommt, dass die Muttersprache der meisten Interviewpartner Singhalesisch ist. Lediglich Anoli Perera gibt in ihrem Lebenslauf Englisch als erste Sprache an.

An einigen Stellen lässt sich erahnen, dass das Singhalesische sich nicht nur mit seinem bildhaften Schriftbild stark von der lateinischen Schrift unterscheidet, sondern anders strukturiert sein muss. Erzählerisches, Bildhaftes, Umschreibungen spielen eine weitaus größere Rolle (vgl. z. B. das Interview mit Jagath Weerasinghe). Bereits die Paraphrasierung ins Englische und die Ordnung der Interviews in Sinneinheiten ist daher als Deutungsarbeit zu verstehen.

Beim wiederholten Lesen und Befragen des Textes werden zunehmend inhaltliche Aspekte fokussiert: Bei diesem Prozess einer deutenden Auseinandersetzung sollen allgemeinere, theoretisch interessante Konzepte und Zusammenhänge entdeckt und formuliert werden.

Interpretieren ist damit kein technischer Vorgang, sondern ein Prozess der Produktion von Sinn. Dabei kommen bei diesem Prozess zwei Perspektiven zusammen: Die Fragen und Lesarten der Interpretierenden und die in den Texten konkretisierten Ausführungen der Künstlerinnen und Künstler. In diesem Sinn sind Interpretationen nicht statisch und können keinen Wahrheitsanspruch erheben. Heinz Bude spricht in diesem Zusammenhang von der »Kunst des Interpretierens« und meint damit den Umgang mit Mehrdeutigkeiten, das Erfassen von Begrenztheiten und das Zusammenführen von Getrenntem. Dieser Prozess übersteigt den Kontrollbereich methodischer Legitimation (Bude 2000, 570 f.). Herbert Blumer vergleicht diesen Vorgang mit der Inspektion eines unbekannten Gegenstandes und charakterisiert ihn wie folgt: »… flexibel, phantasievoll, schöpferisch und frei, neue Richtungen einzuschlagen«. (Blumer 1997, 127)

Mögliche Lesarten werden durch das vor Ort erworbene Wissen, weitere (wissenschaftliche) Kenntnisse und in diesem Fall durch die Einbindung der künstlerischen Arbeit in Form von Bildbeschreibungen kontextualisiert und auf ihre Plausibilität hin befragt.

Um einen Überblick zu schaffen, wurde der transkribierte Gesamttext zunächst gelesen und Aussagen über einzelne Themenfelder in Bezug auf die Forschungs-

29 Vgl. Brunner 1982, 197 ff.

fragen in einer Tabelle zusammengestellt.[30] Fragen, Ideen, Irritationen werden gesondert notiert.

In den Kapiteln zu den einzelnen Künstlern werden die verschiedenen künstlerischen Positionen ausgehend von den Darstellungen in den Interviews beschrieben. Dabei bemüht sich die Autorin um einen engen Textbezug, um möglichst nah an der Darstellung der Künstler und Künstlerinnen in den Interviews zu bleiben. Die Chronologie der Frageabfolge wurde daher, soweit möglich, beibehalten. Aus Gründen der Verständlichkeit wurden jedoch Aussagen und Überlegungen der Künstler thematisch zusammengefasst.

Um den deutschen Lesern das Verstehen zu erleichtern, ist eine Übertragung der relevanten Interviewpassagen ins Deutsche ebenso erforderlich wie eine Kontextualisierung der Aussagen. Es werden lange Textpassagen zitiert, um möglichst nah am Originaltext zu bleiben. Es wird eine ausführliche Darstellung angestrebt, die es dem Leser ermöglicht eigene Schlüsse zu ziehen und alternative Lesarten entwickeln zu können. Daher wird im Materialteil der gesamte transkribierte Text wiedergegeben, um den jeweiligen Kontext einer Aussage nachvollziehen zu können. Interpretationen werden durch wörtliche Interviewzitate in der Kommunikations- und Interviewsprache Englisch belegt, so dass der Leser die Argumentation nachvollziehen und auf Plausibilität und Stimmigkeit hin überprüfen kann.

Letztlich ist es jedoch nur möglich, die eigene Lesart zu beschreiben. Diese Verschiebung wird durch den Transfer ins Deutsche verstärkt. Die Plausibilität der Aussagen der Kunstschaffenden kann aus dem Kontext, in Rückführung auf die Kunstwerke und unter Einbeziehung des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes überprüft werden.

Das Erkenntnisinteresse der Forschenden bestimmt – ausgehend von den vor Ort erworbenen Einblicken in relevante Themenbereiche in dieser Zeit – die Auswahl der Fragen und ihre Formulierung.

Bei der Auswertung wurde sehr schnell das dialogische Moment, die gegenseitige Beeinflussung im Gespräch, deutlich. Vor allem Druvinka Madawela und Koralegedara Pushpakumara unterlaufen die Fragestruktur und gestalten das Gespräch mit. Diese Veränderungen werden in die Darstellung einbezogen. Das hat zur Folge, dass in der Darstellung des künstlerischen Werkes von Druvinka Madawela sich die Struktur in erster Linie an einzelnen Arbeitsphasen orientiert, welche die Künstlerin im Laufe des Gesprächs beschreibt, und auf eine Beibehaltung der Chronologie der Interviewfragen verzichtet wird.

Das Kapitel zu Koralegedara Pushpakumara verzichtet auf die Erörterung von Themen, die sich im Gespräch mit dem Künstler als irrelevant ergaben. Die sich dadurch ergebenden Veränderungen werden expliziert und thematisiert. Störungen werden als zusätzliche Informationsquellen verstanden. Ihre Analyse kann bedeutsame Einsichten für den Forschungsgegenstand bringen. Diese Störungen werden

30 In Anlehnung an das von Schorn 2004 beschriebene Verfahren.

in die Auswertung mit einbezogen, im Einzelnen untersucht und als Möglichkeit zu weiteren Einsichten verstanden.[31]

Durch horizontale Analysen werden die Aussagen der Kunstschaffenden zu einzelnen Themengebieten ausgewertet: In einem einleitenden Kapitel wird der biografische Werdegang der Kunstschaffenden herausgearbeitet und nach der Darstellung der fünf Künstlerinnen und Künstler ihre Positionen zu den Einflüssen kultureller Globalisierung zusammengestellt. Interpersonelle Gemeinsamkeiten und Differenzen hinsichtlich bestimmter Vorstellungen, Einschätzungen oder Sichtweisen können hier herausgearbeitet werden.

Zusammenfassung

Mit einem Leitfrageninterview, dessen Themenbereiche induktiv vor Ort entwickelt worden waren, wurden die fünf Kunstschaffenden als Experten befragt. Durch die Vorlaufphase sind sich die Interviewpartner bekannt. Das ermöglicht das Zustandekommen eines Arbeitsbündnisses als eine Grundvoraussetzung für einen sinnvollen Einsatz von Leitfrageninterviews.

Ihr Selbstverständnis als Kunstschaffende, die Konzepte ihrer künstlerischen Arbeit, ihre Bezugspunkte sowie ihre Meinung über Einflüsse von Globalisierungsprozessen auf ihre Arbeit werden exploriert. Durch offene Fragen wird das narrative Potenzial der Informanten aktiviert und genutzt. Auf diese Weise kommen die Kunstschaffenden selbst zu Wort. Ihre Auffassungen, Perspektiven und Selbstkonzepte zu diesen Themenkomplexen werden in der Auswertung interpretativ herausgearbeitet.

Die Interviewaussagen werden mit der Betrachtung und Analyse der künstlerischen Arbeit verbunden. Lesarten, Darstellungen, Beschreibungen usw. seitens der Kunstschaffenden als auch der Autorin werden so kontextualisiert und eingebunden. Sowohl die Sicht der Forschenden als auch die Darstellung der Kunstschaffenden kann dadurch auf Plausibilität hin überprüft werden. Darüber hinaus kann durch die Beobachtung und Kenntnis der lokalen Szene abgeschätzt werden, ob Aussagen über die Selbsteinschätzung oder den Stellenwert der eigenen Kunst den realen Gegebenheiten entsprechen.

Da aber der Forschende letztlich derjenige ist, der den Text schreibt, kann diese »Machtposition« methodisch nie vollständig ausgeklammert oder eliminiert werden. Letztlich kann hier nur eine ethisch begründete Haltung (selbst)regulierend leiten: Nämlich die Anerkennung einer Verantwortlichkeit des Forschenden hin-

31 Wie Störungen im Interview gedeutet werden können, beschreibt Tietel: »Die affektiven Reaktionen des Forschers sind, auch dann noch, wenn sie als unangenehm und belastend empfunden werden, nicht etwas, was einen Mangel und ein Versagen anzeigen und möglichst schnell beseitigt werden sollte. Sie sind – nicht anders als Beobachtungen, Interviewaufzeichnungen oder das Aufspüren institutioneller Praktiken und Gewohnheiten – wichtiges Material, aus dessen Analyse man Einsichten in die institutionellen Probleme gewinnen kann.« Tietel 2000, o. S.

sichtlich eines gewissenhaften Umgangs mit den Daten, eine empathische und verantwortliche Haltung gegenüber seinen Dialogpartnern, ein Bemühen um Offenlegung des Vorgehens und um größtmögliche Selbstreflexivität.

»Under Perspective« – zeitgenössische sri-lankische Kunst im Dialog

In dieser Arbeit werden unterschiedliche Daten, Texte und Materialien erhoben bzw. betrachtet. Im Mittelpunkt stehen die Kunstwerke der ausgewählten Künstlerinnen und Künstler, die Interviews sowie eigene Beobachtungen vor Ort. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die einzelnen Bereiche und die unterschiedlichen Methoden zueinander stehen und wie die Ergebnisse zu einem Gesamttext gefügt werden. Bezug nehmend auf den in der qualitativen Sozialforschung geprägten Begriff der Triangulation wird die Kombination der Materialien und Methoden erklärt.

Methodenpluralität: Triangulation als systematische Perspektivenanreicherung

Im Bereich der qualitativen Forschung wird eine Kombination unterschiedlicher Datensorten und Analysemethoden als Methodenmix oder Triangulation bezeichnet, wobei sich grob zwei Begründungszusammenhänge unterscheiden lassen.

Die erste Argumentationslinie versteht Triangulierung als Validierungsstrategie. Durch Methodenkombination soll eine Verbesserung der Reliabilität, Validität und Objektivität erreicht werden. Norman K. Denzin sieht eine Möglichkeit, durch die Kombination unterschiedlicher Methoden ein und dasselbe Phänomen mit verschiedenen Zugangsweisen zu untersuchen (vgl. Denzin 1978, 291). Die Engführung durch eine Herangehensweise, Ungenauigkeiten einer Methode und Unschärfen in der Interaktion zwischen Forscher und Befragtem sollten so minimiert werden. Dazu schlägt er eine Methodentriangulation auf vier Ebenen vor: den Datenquellen, Forschern, Theoriebeständen und Methoden (vgl. Denzin 1978, 291).[1]

Dieses Vorgehen wurde verschiedentlich kritisiert. Uwe Flick hebt in der Zusammenfassung dieser Kritik hervor (Flick 1992), dass die Reaktivität der Forschungsmethoden vernachlässigt werde: Unterschiedliche Methoden legten nicht verschiedene Teilansichten eines Phänomens frei, sondern konstituierten jeweils eigene Wirklichkeitsbereiche. Denzin gehe jedoch von der Möglichkeit aus, eine Realität und einen Gegenstand von unterschiedlichen Positionen her betrachten zu können.

---

1 Moser geht davon aus, dass mit diesem Vorgehen eine Sättigung erreicht werden kann, d. h. dass an einem Punkt keine neuen Ergebnisse mehr hinzukommen: »Erscheinen uns die aus der dichten Beschreibung des Forschungsgegenstandes gewonnen theoretischen Konstrukte genügend konsistent, so halten wir uns dafür berechtigt, das Ergebnis für so weit gesichert zu betrachten, dass der Abbruch gerechtfertigt ist.« (Moser 2001, 322–323)
Allerdings erscheint diese Argumentation nicht plausibel, da unterschiedliche Methoden nicht nur verschiedene Aussagen über denselben Gegenstand erbringen (im Sinne Nelson Goodmans Weisen der Welterzeugung), sondern auch immer wieder neue Aspekte hinzukommen.

Uwe Flick hat in dieser Diskussion den Ansatz der systematischen Perspektiven-Triangulation ausgearbeitet (Flick 1995) und plädiert dafür, möglichst verschiedene Datensorten zu nutzen. Diese sollten jedoch nicht im Sinne einer gegenseitigen Überprüfung genutzt werden, sondern im Sinne von Komplementarität. Der zur Diskussion stehende Untersuchungsbereich soll in seiner Multiaspektualität aus unterschiedlichen Perspektiven erfasst werden.

> »Somit kann das Potenzial der Triangulation verschiedener qualitativer methodischer Zugänge darin liegen, systematisch unterschiedliche Perspektiven zu verbinden, unterschiedliche Aspekte des untersuchten Gegenstandes zu thematisieren. Dabei wird jedoch der Gegenstand sich jeweils in der Form ›präsentieren‹, in der ihn die jeweilige Methode mitkonstituiert.« (Flick 1992, 32)

Das heißt, die Ergebnisse aus unterschiedlichen Datenquellen können, aber müssen nicht dieselben Schlüsse stützen. Jeder spezifische Zugang kann neue Nuancen ergeben, Lücken füllen, Kohärenzen der bisherigen Ergebnisse lassen sich eventuell neu abschätzen. Die Hinzuziehung weiterer Materialien dient so einer Rückkopplung der Interpretationen oder der jeweiligen Lesart.[2] Damit verstärkt Triangulation als Strategie die Geltungskraft einer Untersuchung und gibt ihr mehr Breite und Tiefe. Die Kombination verschiedener Methoden und die Herstellung reflexiver Bezüge ermöglicht, Erkenntnisfortschritte zu erzielen. (Vgl. Lamnek 1995, 251)

In diesem Sinn ist die Kombination von Bildbeschreibungen und -analysen, Interviews, Literatur und das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit zu verstehen. Die verschiedenen Materialien nehmen unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstandsbereich, die zeitgenössische Kunst und Erinnerungskultur in Sri Lanka ein. Zudem kommen die Kunstschaffenden selbst zu Wort. Die Erkenntnisse greifen ineinander und ergänzen sich, ohne den Anspruch zu erheben, dass sie deckungsgleich sein müssten. Durch einen Methoden- und Quellenmix ist zwar keine gegenseitige Überprüfung der Daten möglich, wohl aber eine Kombination, die eine Multiperspektivität erlaubt.

Konstruktionen von Welt durch Geschichten

Zusammengestellt werden die Beobachtungen, Beschreibungen und Ergebnisse in einem von der Autorin verfassten Text. Aufgrund der Methodentriangulation werden in diesem Text nicht nur Bilder und Texte, sondern auch unterschiedliche Textsorten[3] und Beschreibungsmodi zusammengeführt.

---

2 Hingegen ist qualitative Sozialforschung mit solchen Verfahren darum bemüht, inter- und intrasubjektive kontrollierbare Verfahren der Erhebung und Auswertung von Daten zu suchen (Uhle 1995, 33–34).

3 Der Begriff ist im germanistischen Sinn gemeint. In der Biografieforschung von Fritz Schütze und Gabriele Rosenthal (1995) werden Textsorten in den Interpretationsprozess einbezogen. Schütze schlug vor, die unterschiedlichen Textsorten wie Berichte, Argumentationen und Erzählungen zu unterscheiden und im methodischen Vorgehen zu differenzieren (vgl. Schütze 1983). In dieser Arbeit gestaltet sich eine solche Unterscheidung aufgrund der sprachlichen

Ein hilfreiches Modell zur Beschreibung eines solchen multiperspektivischen Vorgehens scheint das von Siegfried J. Schmidt vorgeschlagenen Konzept der »Geschichten & Diskurse«.

Nachdem für die Methodendiskussionen im Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften lange Zeit der Gegensatz unterschiedlicher Positionen kennzeichnend war – wie die Hermeneutik, der Strukturalismus und der Poststrukturalismus, die jeweils verschiedene Sprach- und Zeichenbegriffe zugrunde legen –, werden nach verschiedenen paradigmatischen Wenden in den aktuellen sozial- und kulturwissenschaftlichen Metadiskursen narrative Konstruktionen wie das hier vorgestellte Modell favorisiert und ermöglichen ein Aufbrechen dieser Gegensätze.[4]

Geschichten spielen eine zentrale Rolle für die Wahrnehmung, Beschreibung und Deutung von Welt und Kunst. Ausgangspunkt ist die eigene Person, die sich zu ihrer Umgebung in Beziehung setzt und die im phänomenologischen Sinn über biographische oder ereignisbezogene Geschichten Identität konstruiert. Eigenes Handeln, Erfahrungen, Beschreibungen aber auch Affekte und Bewertungen werden erzählt.

In einer Geschichte wird Wissen über Welt in einer bestimmten Form aufbereitet und kommuniziert. Durch die Darstellung von Ereignissen, Beschreibungen usw. werden Ordnungen zeitlicher und kausaler Art in einer bestimmten Haltung hergestellt. Dabei werden Regeln und Gesetzmäßigkeiten erkennbar, die Paul Ricoeur und Hayden White als »Plots« bezeichnen. In diesem Sinne stehen Geschichten nicht für sich allein, sie bilden ein Gewebe, knüpfen aneinander an, bilden Verweisstrukturen und können so über sich selbst hinausweisen.

> »… sie ermöglichen Kommunikation, Distinktionen und Handlungen in unwägbaren und überkomplexen Situationen, indem sie zeitliche, kausale, legitimatorische Ordnungen anbieten, indem sie motivieren, Sinn stiften, Antwort auf moralische Fragen geben etc. Ricoeur bringt die Erzählung auch in Zusammenhang mit der (in einem Leben) gelebten und durchmessenen Zeit.«[5]

Geschichten sind kein losgelöstes Konstrukt, sondern beziehen sich auf vergangene Geschichten oder Geschichten von anderen in einem kontinuierlichen Prozess und sind entsprechend, z. B. kulturell, schicht- oder geschlechtsspezifisch, geprägt.[6]

Differenzen als schwierig, da nach meinem Wissen im Singhalesischen diese Unterscheidungen nicht identisch gefasst werden und in der Übersetzung zudem verschwimmen. Rosenthal fasst Ereignisse mit Erlebnissen und Erinnerungen mit Erzählungen zusammen, um die Spannungen und Wechselwirkungen zwischen »erlebter« und »erzählter Lebensgeschichte« herauszuarbeiten.

4 Z. B. in der von S. J. Schmidt vorgeschlagenen Konzeption scheint der bisher in der Wissenschaftstheorie bestimmende Dualismus in einem prozessorientierten Verständnis aufgehoben. Das Konzept der Geschichten & Diskurse basiert auf einer nicht-dualistischen Philosophie, zu der z. B. der Buddhismus gehört, die Religion der Mehrheit der hier vorgestellten Künstlerinnen und Künstler.

5 Vgl. Weischer 2002, 6.

6 Vgl. Weischer 2002, 6. »Sätze haben ihren Raum in sich selbst und alles das seinen Raum wirklich in sich selbst hat weder Anfang noch Mitte noch Ende, alle vermögen das zu wissen wenn sie nur irgend etwas in irgend einem Augenblick ihres Lebens wissen, kurz wenn sie

Besonders im Umgang mit Visuellem oder Kunst scheint sich die Form der Geschichte anzubieten: nicht aufgrund einer analogen Logik von Geschichten und Bildern, wie Ferdinand Fellmann[7] meint, vielmehr im Sinne Jean-François Lyotards, der in Anknüpfung an Ludwig Wittgenstein den Aspekt des »Sprachspiels« betont. Im Sinne eines Sprachspiels stehen neben beschreibenden, präskriptive, interrogative sowie evaluierende Aussagen (Lyotard 1999, 68 f.) und bilden eine Kombination, die Perspektivenwechsel und Multiperspektiviät ermöglicht.

Das Konzept der Geschichten und Diskurse geht auf der Makroebene von einem Wirklichkeitsmodell aus, das als ein System von Setzungen, Distinktionen und Differenzen verstanden wird. Bestandteil dessen ist ein Kulturprogramm, das gesellschaftsspezifische kulturelle Phänomene hervorbringt. Auf der Mesobene beschreibt es ein Gewebe von Aktanten, die in einem Zeitkontinuum Geschichten zur Sinnorientierung produzieren.

Die Wendung der »Changing Narratives« im Englischen kann in diesem Zusammenhang durchaus doppeldeutig verstanden werden: Zum einen verändern sich Geschichten, aber dadurch wird umgekehrt auch eine Veränderung von Geschichte möglich. In einer radikal sich verändernden Welt werden andere Geschichten auf andere Arten und Weisen erzählt; zudem verändern sich die Themen der Geschichten, einige geraten in Vergessenheit, neue kommen hinzu. Ebenso ist eine Koexistenz pluraler Universen möglich, verschiedene Versionen können nebeneinander Bestand haben. Die Welt erscheint so als polykontextural, heterarchisch und hyperkomplex.[8]

> »Wahrheit und Falschheit sind Horizonte, die im normalen Diskurs nie erreicht werden können, die keine Ziele sein können. Weder kann die Wissenschaft nach Wahrheit forschen, noch kann die Kunst nach noch nie dagewesenen Fiktionen suchen. Beides gibt es nicht.« (Flusser 1993, 68)

Mit dieser postmodernen Aussage hat Vilém Flusser die neuzeitliche Überzeugung ad absurdum geführt, dass wahr und falsch Gegensätze sind, dass infolgedessen auch wirklich und fiktiv Gegensätze sind und dass zwischen diesen zwei Horizonten – entweder etwas ist wahr oder falsch oder nichtssagend, entweder etwas ist wirklich oder fiktiv – kein Kompromiss stattfinden kann. Wissenschaftler produzie-

---

irgend etwas wissen. Wie wissen sie etwas, nun sie wissen etwas als vollkommenes Wissen als etwas das sie vollkommen in sich haben im Augenblick da sie es tatsächlich in sich haben. Das ist es was Wissen ist, und im Wesentlichen ist Wissen daher nicht eine Aufeinanderfolge, sondern ein unmittelbares Existieren. All diese Dinge sind also wie sie sind und wir kommen darauf zurück was Poesie ist wie Prosa ist und aus welchem Grund und was das alles mit Erzählung zu tun hat und ob irgendeine Art Erzählung jetzt existiert und warum.« (Stein, Gertrude: Erzählen. Vier Vorträge. Frankfurt a. M. 1990 (3.), 43–45).

7 »… daß sie Tatsachen, Vorstellungen, Geschehen und Gedanken zur Einheit eines (Sinn-) Bildes verdichtet. Erzählte Geschichte und Bilder haben dieselbe Logik.« (Fellmann 1989, 14 zitiert nach Weischer 2002, 6)

8 Dabei scheint es beantwortbar, dass andere Geschichten erzählt werden können. Die Frage, ob es epistemologisch möglich ist, Geschichten auf andere Art und Weise zu erzählen, und ob dadurch Rückwirkungen auf soziale Strukturen möglich sind, ist dabei nicht so leicht zu beantworten. (Vgl. Fuchs 1992)

ren schreibend Interpretationen zweiter und dritter Ordnung. Diese Interpretationen sind wie Clifford Geertz formuliert:

> »… Fiktionen, und zwar in dem Sinn, daß sie ›etwas Gemachtes‹ sind, ›etwas Hergestelltes‹ – die ursprüngliche Bedeutung von fictio –, nicht in dem Sinne, daß sie falsch wären, nicht den Tatsachen entsprächen oder bloße Als-ob-Gedankenexperimente wären.« (Geertz 1999, 23; ebenso Welsch s. o.)

In diesem Sinn soll der folgende Text über zeitgenössische Kunst und Erinnerungskultur in Sri Lanka verstanden werden. Die Bilder, Interviews, Texte, Dokumente, Wahrnehmungen, Erfahrungen werden unter verschiedenen Gesichtspunkten beschrieben, eingeordnet, ausgewertet und kontextualisiert. Diese Texte werden im Sinne einer narrativen Konstruktion zusammengeführt.

»Gütekriterien« im Dialog

Die Arbeit bemüht sich, den gesamten Forschungsprozess, insbesondere die Erhebungs- und Auswertungsmethoden gemäß der Vielschichtigkeit des Gegenstandes der Situation anzupassen.[9] Der Forschungsprozess wurde möglichst genau dokumentiert und expliziert, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, das Vorgehen nachvollziehen zu können (Steinke 2000, 324). Der Prozess der Erhebung der Daten, ihre Auswertung und die angewendeten Regeln werden dargestellt und erläutert. Sie sollen so für den Leser nachvollziehbar gemacht werden und auf ihre Plausibilität und Stimmigkeit hin überprüfbar sein.

Die Interviews und ihr Verlauf können durch die Einbeziehung weiterer Daten daraufhin überprüft werden, ob sie als stimmig und »aufrichtig« einzuschätzen sind. Dies ergibt sich zum einen aus der inneren Logik, durch den Vergleich mit den Bildern selbst und den Kenntnissen und Einschätzungen der lokalen Situation. Weitere Validierungsmöglichkeiten ergeben sich durch die Rückbeziehung auf die Kunstwerke bzw. die Analyse der Kunstwerke sowie durch die Verbindung mit den anderen Untersuchungsteilen.

Mögliche Lesarten und Interpretationen werden möglichst vielschichtig, durch wörtliche Interviewzitate, den Bezug zu den Kunstwerken sowie durch das Hinzuziehen weiterer Quellen belegt. Die Zitate und die Zugänglichkeit der Gesamtinterviews ermöglichen dem Leser, eigene Schlüsse zu ziehen, alternative Lesarten zu entwickeln oder andere Fragestellungen an das Material anzulegen. Diese Einbindung erlaubt Rückschlüsse, ob ein tragfähiges Arbeitsbündnis zwischen Interviewerin und Interviewtem zustande gekommen ist. Ein solches ist zwar kein Garant für die Aufrichtigkeit und den Wahrheitsgehalt des Geäußerten, wohl aber eine Voraussetzung.

9 Vgl. den Begriff der Indikation nach Steinke (Steinke 2000, 326).

Durch die weitere Kooperation – z. B. bei der Aktualisierung der Angaben im Jahr 2005[10] – ist davon auszugehen, dass ein Arbeitsbündnis stattgefunden hat und Machtverhältnisse relativiert wurden. Es wurde darauf geachtet, mit den Äußerungen der Gesprächspartner und den zugrunde liegenden Wertvorstellungen sorgfältig umzugehen.

Durch den Einsatz komplementärer Methoden, Theorien, Daten und die Kooperation mit den Kunstschaffenden selbst sollen im Sinne der Triangulation nach Flick Einseitigkeit und Verzerrungen der Darstellung sowie die Haltung der Forschenden selbst relativiert werden. Die Hinzuziehung weiterer Interpreten wird ausgeschlossen, da eine Kenntnis des Objektbereichs vorausgesetzt werden muss.

Durch diese Verfahrensweisen bemüht sich die Autorin um eine reflektierte Subjektivität. Sie ist darum bemüht, den Forschungsprozess mit Selbstbeobachtungen zu begleiten, die persönlichen Voraussetzungen zu explizieren und durch zuverlässige Kooperation eine Vertrauensbeziehung zwischen Forschendem und Kunstschaffendem aufzubauen sowie eigene Bedingtheiten zu reflektieren.

Obwohl sie sich darum bemüht, den methodische Zugang dem »Gegenstand« der Untersuchung anzupassen, ihr Vorgehen transparent und nachvollziehbar zu machen, sind Kategorien wie »Gütekriterien« und »Realitätshaltigkeit« jedoch skeptisch zu betrachten. Im Vordergrund steht nicht ein Bestreben um theoretische oder formale Einordnung und Festlegung der Kunstwerke, vielmehr sollen die Entwicklung einer eigenen Lesart ermöglicht und idealiter ein Diskurs über zeitgenössische sri-lankische Kunst im internationalen Kontext angestoßen werden.

Fünf eigenständige künstlerische Positionen werden dargestellt. Die Bildbetrachtungen arbeiten – in Verbindung mit einer Auswertung der Interviews – mögliche Sichtweisen der Kunstschaffenden und mir als Interpretin heraus. Das Ziel ist keine exklusive, essentialistische Darstellung oder Interpretation zeitgenössischer sri-lankischer Kunst. Eventuell interkulturell differierende Sichtweisen sollen in ihrer Pluralität, eventuell in ihrem Dissens, aufgezeigt werden. Selbstreflexive Komponenten werden integriert und meine Wahrnehmungen u. U. den Konzepten der Kunstschaffenden gegenübergestellt. Die Selbstvergewisserung der Interpretierenden wird – soweit sie zugänglich ist – mit reflektiert.

Zeitgenössische Kunst Sri Lankas soll nicht mit dem Ziel einer validen Interpretation betrachtet werden. Das Ziel ist demnach nicht ein So-Sein, eine Zustandsbeschreibung zu liefern, die richtig oder falsch ist, sondern es soll bewusst eine perspektivische, lokal und zeitlich bedingte Sichtweise vorgestellt werden, welche die Kunstschaffenden und ihre Arbeiten idealiter über den lokalen Diskurs hinaus in einen internationalen Diskurs einbindet. Dies eröffnet die Möglichkeit zu einem transkulturellen Diskurs, der u. U. die hier vorgestellte Sichtweise relativiert.

Anzustreben ist ein transkultureller Diskurs, der einen Austausch verschiedener Lesarten des Eigenen und von Unbekanntem zum Gegenstand hat. Dies könnte

10 Nicht zu verwechseln mit einem Member Check, bei dem es um Rückgabe und Überprüfung der Forschungsresultate durch die Befragten geht.

dazu führen, dass zeitgenössische Kunst anderer Länder nicht nur in Ausstellungen wahrgenommen, sondern in den wissenschaftlichen Diskurs über zeitgenössische Kunst eingebunden wird. Zudem könnte eine Einordnung und Überprüfung eigener und anderer Sichtweisen auf sich selbst und auf andere erfolgen. Momente des Erkennens, Widererkennens und Fremdwerdens können dabei für beide Seiten gewinnbringend sein und ermöglichen eine Reflexion und Relativierung der jeweils eigenen Kunstpraxis.

Die Auseinandersetzung mit Kunstschaffenden und ihren Werken, die aus einem fremdkulturellen Kontext stammen, können Prozesse selbstreflexiver Auseinandersetzung auf verschiedenen Ebenen bereichern: Zum einen auf der Bildebene hinsichtlich der Bildkonzepte und -inhalte oder aber auch hinsichtlich der Rolle des Künstlers und der Kunst in einer Gesellschaft.

Eine Selbstrelativierung, die sich in Auseinandersetzung mit »Anderen« vollzieht, bringt dabei einen doppelten Gewinn: Sie ermöglicht erstens einen Perspektivwechsel, indem man mit den Augen der anderen zu sehen vermag, und zweitens kann ein Modus des Verstehens einsetzen.

Zum Abschluss möchte ich etwas bemerken, was auch hier für diese Arbeit gilt: Eine Untersuchung kann nie abgeschlossen werden, daher ist der Essay das natürliche Genre der Präsentation kultureller Interpretation. (Vgl. Geertz 1991, 36)

Sri Lanka – Hintergründe zeitgenössischer Kunst und Kultur

Um diese zeitgenössischen Entwicklungen verstehen und einordnen zu können, ist es hilfreich, einige Hintergrundinformationen über das Land, seine ökologischen und ökonomischen, historischen und kulturellen Traditionen voranzustellen. Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf lokale und internationale Literatur sowie Beobachtungen während meines fünfjährigen Aufenthaltes in dem Land und die in dieser Zeit erworbenen Kenntnisse.[1]

Wie die meisten Nationalstaaten ist Sri Lanka, die früher als Ceylon bekannte Insel südöstlich von Indien, kein homogenes Gebilde. Auf der Insel, die mit ca. 65.000 km² in etwa der Größe Bayerns entspricht, leben ungefähr 20 Millionen Menschen.[2] Die Einwohner gehören zu verschiedenen Bevölkerungsgruppen. Mit 74% stellen die vorwiegend buddhistischen, aus Nordindien stammenden Singhalesen die größte Gruppe. Ihre Sprache ist das indo-arische Sinhala. Die Tamilen, mit 18% die zweitgrößte Gruppe der Insel, sprechen das dravidische Tamil.[3] Eine weitere Gruppe bilden moslemische, von arabischen Händlern abstammende Mauren, die sogenannten Moors (7% der Gesamtbevölkerung). Hinzu kommen noch einige kleinere Volksgruppen (1%), wie die Ureinwohner[4], die sogenannten Veddhas[5], die Burgher[6], die Malaien und einige andere.

Trotz der gesellschaftlichen Heterogenität unterscheidet sich das Land mit einer vorwiegend buddhistischen Prägung jedoch deutlich vom benachbarten Indien mit

---

1 Es ist durchaus üblich, dass aktuelle Forschungsergebnisse von allgemeinem Interesse in der lokalen Presse abgedruckt werden. Von daher werden im Folgenden auch Zeitungsartikel als Belege herangezogen.

2 Die letzte offizielle Schätzung, auf der die Angaben basieren, wurde im Jahr 2002 durchgeführt. Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-so.htm (10.02. 2007)

3 Im Norden und Osten des Landes bilden die Tamilen die Bevölkerungsmehrheit. Größere Gruppen leben in der Hauptstadt Colombo und in den Teeplantagen der Highlands im Landesinneren. Innerhalb dieser Gruppe unterscheiden sich die sogenannten Sri Lanka Tamils von den Indian Tamils. Die Sri Lanka Tamils behaupten zur gleichen Zeit, wie die Singhalesen nach Sri Lanka gekommen zu sein. Während der britischen Kolonialregierung gehörten sie zur einheimischen Elite. Die Indian Tamils wurden erst während der britischen Kolonialzeit für die Arbeit auf den Teeplantagen geholt. Bis heute sind die sogenannten »Estate Workes« eine der unterprivilegiertesten Gruppen überhaupt. Obwohl viele der Indian Tamils in Sri Lanka geboren waren, wurde ihnen von der Regierung nach der Unabhängigkeit die sri-lankische Staatszugehörigkeit ab- oder gar nicht erst zuerkannt, da sie den Status von Gastarbeitern hatten. Bis heute sind große Teile von ihnen staaten- und damit auch völlig rechtlos.

4 Von den Ureinwohnern der Insel, den sogenannten Veddhas, den *Wanniyala-Aetto,* den Waldmenschen, wie sie sich selbst bezeichnen, existieren Höhlenzeichnungen in *Hamangala*, auf die jedoch von den singhalesischen Künstlern kein Bezug genommen wird.

5 Die Schreibweise singhalesischer Wörter kann aufgrund der Transliterationsproblematik leicht variieren, z. B. ist als Bezeichnung für die Ureinwohner sowohl die Schreibweise »Vedda« als auch »Veddha« üblich.

6 Die Nachfahren aus Ehen von niederländischen Kolonisatoren mit Einheimischen.

seiner stark hinduistisch geprägten Kultur. Diese Unterscheidung ist den Menschen in Sri Lanka gerade aufgrund der starken Einflüsse und des ausgeprägten Größenunterschieds der beiden benachbarten Länder wichtig.

Die Singhalesen sind vornehmlich buddhistischen Glaubens und obwohl sich nach der Lehre Buddhas der Wert eines Menschen aufgrund seiner Taten und Handlungen bestimmt, prägt bis heute ein subtiles Kastensystem die gesellschaftliche Ordnung.[7] Kasten sind soziale Stände, die durch berufliche und religiöse Strukturierungen bestimmt sind. In Sri Lanka bildet die Gruppe der Bauern die größte Kaste. Bei der Geburt werden die Kinder automatisch der Kaste ihrer Eltern zugeordnet und es ist üblich, sich innerhalb der eigenen Kaste zu verheiraten, obwohl offiziell das Kastenwesen verboten ist.[8]

Sri Lanka zählt noch zu den sogenannten Entwicklungsländern: Das Bruttonationaleinkommen[9] stieg 2002 nach Angaben der Weltbank auf 15,9 Mrd. US$ oder 840 US$ pro Kopf der Bevölkerung zu internationalen Preisen. Das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen ist damit höher als in Indien und wird in Südasien nur von den Malediven übertroffen.[10]

In demographischer und sozialer Hinsicht weist Sri Lanka bezogen auf die Gruppe der »Entwicklungsländer« eine gut entwickelte Position auf.[11] Ein wichtiger Indikator ist bei diesen Angaben die Bevölkerungsentwicklung. Diese nimmt mit 1,3% jährlichem Wachstum zwischen 1975–2000 nur noch langsam zu. Die Tendenz ist weiter abnehmend.[12] Die durchschnittliche Lebenserwartung liegt mit 72,3 Jahren fast so hoch wie in Industrieländern.

Zudem verfügt Sri Lanka über ein gut ausgebautes Bildungssystem vor allem im primären und sekundären Bereich. 63% der Bevölkerung im entsprechenden Alter besuchen die Schule oder Hochschule (Primär-, Sekundär- und Tertiärstufe), lediglich 8,1% der Bevölkerung sind Analphabeten.[13]

Obwohl von 7,05 Mio. Erwerbspersonen nach Angaben der Regierung 91% einer Beschäftigung nachgehen[14], sind viele jüngere und besser ausgebildete Men-

---

7 Vgl. insbesondere den Abschnitt zu den Künstlerbiografien.

8 Die in Sri Lanka üblichen Ehewünsche in den Zeitungen weisen in der Regel die Kastenzugehörigkeit aus.

9 BNE – vormals Bruttosozialprodukt.

10 »Das Wachstum des Bruttoinlandsprodukts (BIP) des Jahres 2003 wird von der Zentralbank auf 6,3% geschätzt, nach 3,9% im Jahr 2002 und einem Rückgang um 1,5% im Jahr 2001.« Central Bank of Sri Lanka (CBSL): Press Release, 11 Feb 2004; CBSL: Recent Economic Developments: Highlights of 2003 and Prospects for 2004; World Bank: World Development Report 2004, zitiert nach: Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

11 Es steht (2001) gemessen am »Index der Menschlichen Entwicklung der Vereinten Nationen« an 99. Stelle unter 175 Staaten (China: Platz 104, Indien: Platz 127).

12 Für den Zeitraum zwischen 2000 und 2015 wird ein voraussichtliches Wachstum von 0,7% angenommen.

13 UNDP: Human Development Report 2003, nach: Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

14 »33% der Erwerbstätigen arbeiten in der Landwirtschaft, 21% im verarbeitenden Gewerbe und 46% im Dienstleistungsbereich. Die Landwirtschaft beschäftigt 2,12 Mio. Personen, die

schen, die für die hiesige Untersuchung besonders relevant sind, arbeitslos.[15] Die Regierung versucht durch besondere Programme den hier lagernden politischen Zündstoff zu entschärfen.

Jährlich verlassen über 200 000 Wanderarbeiter das Land: 65% von ihnen sind Frauen, die vor allem als Hauspersonal im Ausland, wie z. B. den Emiraten, arbeiten. Ihre Heimatüberweisungen stellen die wichtigste Deviseneinnahme des Landes dar.[16]

Nicht nur durch ihren Anteil am Bruttoinlandsprodukt (2002: 19,8%) prägt die Landwirtschaft das Leben auf der Insel: 70% der Bevölkerung leben im ländlichen Raum. Grundlage der Agrarproduktion sind Reis (Paddy) und die drei Plantagenprodukte Tee, Naturkautschuk und Kokosnüsse, die zusammen ein gutes Drittel (2002: 36,1%) der Wertschöpfung in der Landwirtschaft ausmachen.[17]

Nichtregierungsorganisationen (NGOs) spielen eine wichtige Rolle in der gesellschaftlichen Entwicklung, wie z. B. das »Centre for Women's Research« (CENWOR) oder »Defence for Children International« (DCI) usw. Sie unternehmen ganz unterschiedliche soziale und gesellschaftliche Aktivitäten von der Förderung der Frauenemanzipationsbewegung, dem Schutz der Kinderrechte bis zur Förderung des Friedensprozesses.

Für den kulturellen Bereich spielen insbesondere die verschiedenen Kulturinstitute eine große Rolle. Vor allem Deutschland, Frankreich, England und die USA treten durch eine prominente Förderung hervor. Russland spielt als sozialistisches Bruderland ebenso eine Rolle wie das nahe gelegene Indien. Andere asiatische Länder, wie Japan, China, Korea, aber auch Australien werden im Bereich der auswärtigen Kulturpolitik zunehmend aktiv.

»persönlichen« Dienstleistungen, zu denen in Sri Lanka auch der Bergbau, Energie, Gas und Wasser sowie Fremdenverkehr gezählt werden, 1,44 Mio., die warenproduzierende Industrie 1,09 Mio. und der Handel 1,01 Mio. Der Staat beschäftigt einschließlich Armee und Polizei 1,09 Mio. Personen und ist der größte Arbeitgeber: 0,83 Mio. direkt und weitere 0,26 Mio. in den halbstaatlichen Unternehmen. Die Zahl der Staatsbediensteten wird ständig verringert: 1990 waren es noch 1,35 Mio. gewesen, davon mit 0,70 Mio. mehr als die Hälfte in den halbstaatlichen Unternehmen. Die Zahl der direkt beim Staat Beschäftigten ist dagegen deutlich höher als damals und ging 2002 erstmals zurück. 9,9% der Erwerbspersonen sind arbeitslos; die Quote ist bei Frauen mit 13,2% fast doppelt so hoch wie bei den Männern (7,1%).« Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

15 35% der 15- bis 19-jährigen, 20,4% der 19- bis 20-jährigen und 17,3% der Abiturienten (GCE A-Level und höher) sind ohne Arbeit.

16 CBSL: Annual Report 2002, 157–166, nach: Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

17 CBSL: Annual Report 2002, tab. 1; DCS: Census of Population and Housing 2001: Preliminary Results; DCS: Statistical Abstract 2002, tab. 5.25; FAOSTAT, nach: Zingel 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

Zur Geschichte des Landes

Das gesellschaftliche Leben Sri Lankas ist von einer langen und facettenreichen Geschichte geprägt. Durch die Lage an der ehemaligen Seidenstraße und die Inselsituation bestimmen Handel, Kommunikation und Austausch das Leben. In indischen Schriften aus dem 3. Jahrhundert wird die Insel erstmals als »Tampabani« erwähnt, im Zusammenhang mit dem Heeresfeldzug Alexander des Großen (326–323 v. Chr.) als Taprobana.[18] Mit dem Verweis auf die 2500 Jahre Kulturgeschichte ihres Landes betonen die Sri-Lanker heute gerne diese lange Tradition einer reichhaltigen kulturellen Entwicklung.

Die Historiker teilen die Zeit zwischen dem 2. Jahrhundert vor Christus bis in das 19. Jahrhundert in die Herrschaftsphasen zahlreicher Königshäuser und Herrscher ein, die ihren Sitz in verschiedenen Landesteilen hatten. Für eine kulturgeschichtliche Betrachtung erscheint eine übersichtlichere Einteilung in fünf Phasen angemessener, wie sie der Archäologe Senake Bandaranayake vorschlägt:

Die frühe historische Periode wird von 250 v. Chr. bis 500 nach Christus, die mittlere historische Epoche von 500 bis 1250 n. Chr. festgesetzt. Die anschließende späte historische Periode wird in eine erste Phase von 1250 bis 1600 und eine späte Phase von 1600 bis 1800 unterschieden. Um 1800 beginnt die moderne historische Periode (nach Bandaranayake 1986).

Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert werden diese Entwicklungen durch die Kolonialzeit überlagert. Während sich die Herrschaft der Portugiesen (1505–1658) und der Holländer (1658–1796) auf die Küstenregionen konzentriert, beherrschen die Briten von 1796–1948 die gesamte Insel. Sie restrukturieren das Land, z. B. führen sie im Bergland nach massiven Abholzungen den Teeanbau ein.

Im Jahre 1948 erlangt Ceylon die Unabhängigkeit von den britischen Kolonialherren. 1972 wird es zur »Democratic Socialist Republic of Sri Lanka« erklärt.[19] Der singhalesischen Sprache und dem Buddhismus wird in der Verfassung eine herausragende Stellung beigemessen. Damit fühlen sich alle anderen ethnischen und religiösen Gruppen Sri Lankas in ihren Rechten benachteiligt. Nach der Unabhängigkeit verstärken sich die Spannungen zwischen Singhalesen und Tamilen: In den ersten Regierungsjahren wird die Frage der Staatsbürgerschaft der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eingewanderten tamilischen Plantagenarbeiter diskutiert.[20]

---

18 »In the inscriptions of a Mauryan Emperor of India in the 3rd century BC, Sri Lanka was referred to as Tambapani. He names it as one of the countries to which he had extended his benevolent services. Onesicritus of Astipalacia who was among the convoy of Alexander the Great in his eastern campaigns (326 to 323BC) referred to Sri Lanka as Taprobana.« Weerasinghe, Jagath: Sri Lankan Art: 5th through 20th century AD, http://www.bayvon.com/artists/bvjw026.asp (10.10.2006).

19 Die Wahl des Namens knüpft an einen ursprünglichen bereits in dem hinduistischen Epos der Ramayana erwähnten Begriff an.

20 Mittels zweier Gesetze wurden die zugewanderten Tamilen (und die Händler- und Finanzierkaste Nattukottai Chettiar) zu Ausländern erklärt, die bis August 1951 eine Einbürgerung beantragen konnten. Dazu war der lückenlose Nachweis eines 10-jährigen Aufenthalts bis

1956 tritt die »Sinhala-Only«-Partei erstmals im Wahlkampf auf, die ihren Namen zum Konzept erklärt. 1965 avanciert Sinhala offiziell zur alleinigen Amtssprache, die getrenntsprachige Erziehung wird aber beibehalten. Das benachteiligt die Tamilen, da das Erlernen des Singhalesischen als Voraussetzung für den (höheren) Staatsdienst nun kaum noch möglich ist.

1983 eskalieren die Auseinandersetzungen mit den tamilischen Untergrundkämpfern, unter denen sich die Liberation Tigers of Tamil Eelam (LTTE) 1986 die Vorherrschaft erkämpfen, zum offenen Bürgerkrieg. Auslöser ist ein Pogrom nach einem Anschlag der LTTE auf einen Militärposten. Die LTTE beklagt die Diskriminierung der Tamilen in Sri Lanka und kämpft für einen eigenen Staat, ein »Tamil Eelam«.

Zahlreiche junge Sri-Lanker aus ländlichen Gebieten gehen aus ökonomischen Gründen zum Militär. Stellvertretend für viele steht die Äußerung einer Mutter:

> »My son joined the army and served for less than one month when we heard the news of his death. … He decided to join the military, because of economic hardships after my husband's death. He wanted to provide for his five brothers and sisters.«[21]

In diesem Bürgerkrieg wurden nach Angaben der sri-lankischen Regierung 18.000 Angehörige des Militärs getötet, 9.000 sind kriegsversehrt. Insgesamt sind in diesem Konflikt mehr als 70.000 Menschen ums Leben gekommen.

Im Jahre 2002 handelte die sri-lankische Regierung mit den »Tamil Tigers« und der Unterstützung norwegischer Mediatoren einen Waffenstillstand aus, der jedoch mit Beginn des Jahres 2006 immer wieder gebrochen wurde.[22] Präsident Mahinda Rajapaksa konnte nach seiner Machtübernahme als Ergebnis einer massiven Offensive am 19. Mai 2009 den militärischen Sieg verkünden.

Die Kampfhandlungen fanden vor allem im Nordosten der Insel, in dem Gebiet um und in Jaffna statt. Einzelne Bombenattentate von Selbstmordattentäter(inne)n beeinflussen am Ende der 90er Jahre aber auch das Leben in der Hauptstadt. Im gesamten Land verschwinden Menschen. Im Norden entführt die LTTE vorwiegend Kinder und Jugendliche von tamilischen Familien, die zu Soldaten ausgebildet werden sollen. Aber auch in Colombo sind aufgrund des Kriegsrechts Verhaftungen möglich.[23]

1946 durch Arbeitsverträge notwendig, was vielen Wander- und Saisonarbeitern unmöglich war. Durch diese Maßnahmen verloren 8% der Inselbevölkerung, fast 50% des tamilischen Bevölkerungsteils, ihre Bürgerrechte. Die Rückkehr der 800 000 staatenlosen Tamilen nach Indien belastete die indisch-sri-lankischen Beziehungen noch bis in die 80er Jahre.

21 Francis 2006.

22 Weiberg 2003 (Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung).

23 Am »The Monument for the Disappeared« wird im Jahr 2005 auf einem Straßenplakat eine Zahl von 30 000 verschwundenen Menschen aufgeführt, von denen 15% unter 19 Jahren alt sind. Die Asian Human Rights Commission spricht 1999 von 16 742 dokumentierten Fällen, vgl. Diappearances in Sri Lanka. http://www.disappearances.org/mainfile.php/articles_srilanka/14/(10.2.2007).

Diese Situation prägt die zeitgenössische Kunstszene des Landes, die sich in den 90er Jahren des ausgehenden 20. Jahrhunderts vor allem in der Hauptstadt Colombo mit einer starken Dynamik entwickelt.

Das bestimmende Medium ist in dieser Zeit das Tafelbild. Aus diesem Grund wird im folgenden Abschnitt die kulturgeschichtliche Entwicklung mit einem Focus hinsichtlich der Rolle der Malerei in der lokalen Kultur skizziert. Einleitend werden einige etymologische Aspekte und Anmerkungen zum Verhältnis von Buddhismus und Kunst vorangestellt.

Kulturgeschichtliche Aspekte bildender Kunst in Sri Lanka

Der singhalesische Begriff »Kala«

Das singhalesische Wort für Kunst »kala« ist aus dem Sanskrit entlehnt. Nach dem Sanskrit-Wörterbuch von Monier-Williams aus dem Jahre 1988 gilt der etymologische Ursprung als zweifelhaft.[24]

Die Bedeutung des Wortes umfasst zahlreiche Facetten:

Die Grundbedeutung von *kala* ist ein kleiner Teil von irgendetwas, ein Einzelteil oder Teil eines Ganzen, besonders der 16te Teil, z. B. der 16. Teil eines Mondes oder die symbolische Bezeichnung der Zahl 16.[25]

Der Begriff wird aber auch für die sieben Substanzen oder Elemente (Dhatus) des menschlichen Körpers verwendet, wie Fleisch, Blut, Fett, Urin, Samen, Schleim und Galle. Auch die Elemente der Materie werden mit diesem Begriff belegt, ebenso ein Embryo kurz nach der Empfängnis. Zudem wird *kala* als Bezeichnung für die drei konstituierenden Teile einer Opfergabe[26] verwendet. Jede praktische, mechanische oder schöne Kunst wird mit kala bezeichnet, wobei das Verständnis von Kunst weit gefasst ist. Nach Monier-Williams sind in der Saivatantra 64 Künste aufgelistet: Dazu gehören das Spielen von Musikinstrumenten (gitam), der Tanz, Theater (drama), Theaterspiel (miming), Porträt, Skulptur und die Sprechkunst, aber auch die Architektur. Das Verständnis geht jedoch noch weit darüber hinaus. Die Künste umfassen auch Spiele, Rätsel und Puzzle, das Verkleiden (maskerading) und die Magie.

Das etymologische Bedeutungsfeld des Begriffs kala unterscheidet sich deutlich von dem des westlichen Begriffs Kunst und verweist auf ein anderes Kunstverständnis.

---

24 Ein ethymologisches Wörterbuch oder entsprechende Untersuchungen sind nicht bekannt.

25 Aber auch der Anteil an einem Vermögen oder ein Zeitabschnitt, wie der 1/900 Teil eines Tages oder 1,6 Minuten oder 1/1800 eines Tages, d. h. 0,8 Minuten, können gemeint sein oder der sechzehnte Teil eines Dreißigstels eines Sternzeichens. Nach: Monier, Williams: Sanskrit-English-Dictionary, Oxford (1. 1899) 1988, 261, col. 1.

26 Mandra, dravya, sraddha.

Das Verhältnis von bildender Kunst und Buddhismus

Die Ursprünge buddhistischer Kunst

Anfänge buddhistischer Kunst lassen sich unmittelbar nach dem Tod des historischen Buddha Shakyamuni (ca. 563 bis 483 v. Chr.) zunächst auf dem indischen Subkontinent nachweisen. Seitdem entwickelt buddhistische Kunst mit Bezug zu Buddha, dem Dharma (»der Lehre«) und dem Buddhismus im Allgemeinen, ein komplexes und vielfältiges System der Ikonographie und Symbolik im Bereich der Architektur, Bildhauerei und Malerei.

Eine erste Blütezeit erfuhr die buddhistische Kunst unter der Regentschaft des Königs Ashoka (ca. 268–232 v. Chr.) in Indien und erreichte durch die Ausweitung seiner Einflussnahme auch Sri Lanka.

Zum Stellenwert von Bildern und Abbildern

In den Anfängen war buddhistische Kunst anikonisch, kannte also keine Darstellungen des Buddha in menschlicher Gestalt.

Diese Haltung liegt in der Lehre Buddhas begründet. Demnach gilt für einen Mönch, einen Bhikkhu, als oberstes Gebot, sich von weltlichen Dingen wie Besitz, Familie, Persönlichkeit usw. abzuwenden. Ein Mönch ist gehalten sich neutral zu verhalten – auch gegenüber Bildern. Die Betrachtung von Bildern, ein Gefallen oder Missfallen würde ihn dabei von seinem Weg ablenken.[27] Buddha und die Inhalte seiner Lehre werden daher zunächst nicht abgebildet, sondern durch verschiedene Symbole repräsentiert, die bis heute Bestand haben und auch von den zeitgenössischen Künstlern verwendet werden.[28]

Zu den wichtigsten Symbolen gehören:

Die Lotusblüte, die wegen ihrer Eigenschaft, weder Schmutz noch Wasser an ihrer Oberfläche anhaften zu lassen, in Einzeldarstellungen als Symbol der Reinheit und der unbefleckten Buddhanatur gilt. Die Kombination mehrerer Blüten steht für das Nirwana, das buddhistische Heilsziel, in geschlossener bzw. sich öffnender Form symbolisiert sie die Geburt Siddharta Gautamas, des späteren Buddhas.

Der Bodhi-Baum (Pappelfeige, lat. Ficus religiosa), unter dem der Buddha erleuchtet wurde und der als Symbol für den Buddhismus nach Sri Lanka gebracht wurde, repräsentiert die buddhistische Lehre.

Das Rad der Lehre (Sanskrit: Dharmachakra, aus Dharma »die Lehre« und Chakra, »das Rad«) verkörpert mit seiner Einteilung die »Vier Edlen Wahrheiten« bzw. den »Achtfachen Pfad der Erleuchtung«.

---

27 Aus diesem Grund leben die *Aaranya Vaasi*, ein Mönchsorden, der an der ursprünglichen Lehre festhält, im Dschungel. Die Informationen stammen aus einem Gespräch mit Kushan Manjusiri (im Juni 2001 in der Barefoot Gallery), der selbst mehrere Jahre als Aaranya Vaasi lebte und dann Künstler wurde.

28 Besonders prägnant sind diese Symbole in den Arbeiten Jagath Weerasinghes.



Abb. 4: Stupa in Unawatuna

Der Löwe steht als Symbol für die Herrschaft und die königliche Herkunft des historischen Buddha Shakyamuni (»der Weise aus dem Hause Shakya«) und ist als Wappentier in die Flagge Sri Lankas eingegangen.

Der Fußabdruck (Sanskrit: Buddhapada), der auf dem heiligen Berg Sri Lankas, dem Sri Pada (Adam's Peak), in einem Felsen abgedrückt ist, steht als Sinnbild dafür, dass Buddha mit seinem Dharma die Welt »geprägt« hat.

Der Stupa[29] als zentraler Teil der Tempelarchitektur, die in Sri Lanka in einer besonders charakteristischen Glockenform ausgebildet wurde, ist das Sinnbild des Kosmos und insbesondere des Nirwana.[30]

Sehr früh spielt in der buddhistischen Religion die Abbildproblematik eine Rolle. Wie Venerable S. Dhammika in einem Artikel beschreibt, steht der in der Lehre begründeten symbolischen Bildsprache ein Bedürfnis vieler Gläubigen gegenüber, sich ein Bild von dem Lehrer machen zu wollen.[31]

Die ersten Buddha-Figuren bemühen sich um eine wirklichkeitsgetreue Abbildung und richten sich nach Beschreibungen in Texten. In der Entstehungslegende um die erste Statue Bodh Gaya (383 v. Ch.) bestätigt eine Mutter, dass die Figur genau wie Buddha aussehe, bis auf vier Punkte: Die Figur bewege sich nicht, der Heiligenschein sei sichtbar, sie könne nicht die Lehre Buddhas (Dhamma) verbreiten und nicht segnen (radiate light).[32]

Allerdings wirken bereits die in den Texten zitierten Beschreibungen idealisierend und zeichnen sich durch noch heute in Asien geltende Schönheitsideale aus, wie eine helle Haut, eine klare strahlende Erscheinung und ein aufrechter Gang.[33] Sehr früh verwehren sich die buddhistischen Orden gegen die Anbetung von Götzen und Idolen: Da Buddha kein Gott sei, steht seine Figur als Symbol für menschliche Perfektion.[34]

---

29 Vgl. den Abschnitt zur »Broken Stupa« im Kapitel über Jagath Weerasinghe.

30 Eine weitere Besonderheit im singhalesischen Tempelbau sind die »Mondsteine«. Diese halbkreisförmigen flachen Steine liegen an den Zugangsschwellen religiöser Bauwerke und zeigen in konzentrisch angelegten Bögen florale Motive (Lotos, Weinreben, Blumen, Blätter) und Tiere (Kühe, Elefanten, Löwen, Gänse). Der Besucher soll beim Überschreiten von der irdischen, materiellen Welt mit ihren Tieren, Pflanzen und anderen Erscheinungen in die innere Welt hinübergeführt werden.

31 Dhammika 2001.

32 »… the statue was exactly like the Buddha, except in four respects. Where as the Buddha's usina was invisible, it could be seen on the statue, the Buddha moved, but the statue did not, it could not teach the Dhamma and it did not radiate light.«, in: Dhammika 2001.

33 Er zitiert die Sonadanda Sutta: »Fair in colour, fine in presence, stately to be behold«, in: Dhammika 2001.

34 »Q.: But I have heard that people say that Buddhists worship idols. A.: Such statements only reflect the misunderstanding of the person who make them. The dictionary defines an idol as

Deutlich grenzen sich Buddhisten mit dieser Haltung gegen Hinduisten ab. Bereits Robert Knox beschreibt eine solche Haltung der Menschen in Kandy gegenüber Buddhastatuen in seinen Reisebeschreibungen:

»As for these images, they say they do not own them to be gods themselves, but only figures representing their Gods to their memories, and as such, they give them honour and worship.«[35]

Allerdings verweist er kritisch auf die von ihm beobachtete, sehr stoffliche Praxis der Anbetung, die z. B. Speisen als Opfergaben beinhaltet. »Nontheless, the Mahabodi Image was sometimes worshipped as if it were the Buddha himself, food was offered to it and devotees would drape robes over it.«[36]

Zur Entwicklung buddhistischer Kunst in Sri Lanka

Zunächst wird die Figur des Buddhas vorwiegend durch Skulpturen verkörpert. Die auch für Sri Lanka einflussreichste Stilrichtung der ikonischen Buddhadarstellungen findet ihre Ausprägung während der Gupta-Periode (4.–6. Jahrhundert) in Indien. Der Körper des Buddhas ist feingliedrig und in perfekten Proportionen umgesetzt. Lange durchstochene Ohrläppchen erinnern an seine Kindheit und Jugend als Prinz. Ein Haarknoten am Scheitel weist auf sein Leben als Asket. Die halb geschlossenen Augen erwidern den Blick des Betrachtenden nicht, sondern sind in meditativer Versenkung nach innen gekehrt.

Hellenistische Einflüsse[37] sind in der gewellten Haartracht, dem beide Schultern bedeckenden Gewand und den Sandalen zu erkennen.

Aus der indischen Tradition Mathuras kommen die feineren und enger am Körper liegenden Gewänder, die nur die linke Schulter bedecken, der Lotos als Basis, auf welcher der Buddha ruht, oder die Darstellung des Rades (Dharmachakra) in seinen Handflächen.

Die meisten Skulpturen in Sri Lanka orientieren sich stilistisch an den Statuen der indischen Amaravati- und Gupta-Traditionen und zeigen Buddha bevorzugt in meditierender Haltung: im »Lotossitz«, die Hände im Schoß ruhend oder auf der Seite liegend, den Eintritt in das Nirwana symbolisierend.

– ›an image worshipped as a god‹. As we have seen Buddhists do not believe that the Buddha was a god … All religions use symbols to express different concepts. … And in Buddhism, the statue of the Buddha is used to symbolise human perfection. The statue of the Buddha also reminds us of the human dimension in Buddhist teaching, the fact that Buddhism is man-centred, not god-centred, that we must look within not without to find perfection and understanding. So to say that Buddhists worship idols is not correct.« Dhammika 1987, 5–6.

35 Zitiert nach Dhammika 2001.

36 Zitiert nach Dhammika 2001.

37 Während seines letzten Feldzuges hatte Alexander der Große (356–323 v. Chr.) im Jahr 326 v. Chr. auch Taxila (nahe Peschawar), seit der Zeit des Achämeniden Darius I. (549–486 v. Chr.) Hauptstadt des Landes, erobert. Gandhara wurde zu einem Teil des Weltreiches Alexanders und verblieb auch nach dessen Tod im Einflussbereich hellenistischer Reiche. So vermischte sich in dem Land die buddhistische Glaubenswelt mit der künstlerischen und ästhetischen Tradition des antiken Griechenland und später auch der provinzialrömischen Kunst.

Grundzüge der historischen Entwicklungen

In den lokalen Chroniken können Hinweise auf lokale Kunst bis zu den Anfängen der Geschichtsschreibung zurückverfolgt werden. Anhaltspunkte über das Kunst-Verständnis des »mittelalterlichen Ceylons« finden sich in Wilhelm Geigers »Culture of Ceylon in Mediaevel Times«.

Geiger beschreibt in seinem Standardwerk auf der Grundlage der Mahâvamsa[38] die »mittelalterliche[39] Kultur des damaligen Ceylons«[40].

Die früheste historische Epoche, die in der Mahâvamsa erwähnt wird, ist mit dem Namen des König Vijaja verbunden (483 v. Chr.). Die Berichte der Cūlavamsa reichen bis in das Jahr 1815, dem Ende des Königs Sirivikkamarajasiha.[41]

Es muss berücksichtigt werden, dass die Mahâvamsa aus der Perspektive der buddhistischen Herrschenden geschrieben ist und damit nur eine von verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen repräsentiert, die zu dieser Zeit auf der Insel lebten. Darüber hinaus unterscheiden sich die einzelnen Teile im Hinblick auf ihre Glaubwürdigkeit als historische Quellen. Dennoch ist die Mahâvamsa, nicht nur nach Geigers Auffassung, die wichtigste Quelle zur Kulturgeschichte des Landes: »On the whole the Mahâvamsa is a trustworthy chronicle and the foremost document of Ceylonese history, though of course a sound and cautious criticism can never be dispensed with« (Geiger 1939, 228).

Geiger gliedert seine Schrift in vier Themenbereiche.[42] Im Abschnitt über die Sozialordnung kommt er auf die Rolle der Künstler zu sprechen. Als wichtigste Unterscheidung in der »mittelalterlichen« Gesellschaft gilt die Einteilung in Bauern und Nicht-Bauern. Zu letzteren gehören die Künstler, Handwerker und Kunsthandwerker. Diese Gruppe wurde *hina* genannt, im Gegensatz zu der homogenen Gruppe der Bauern, der *kulina*. Interessant erscheint die Bewertung ihrer Tätigkeiten: Die freie Tätigkeit der Bauern wurde mit hohem gesellschaftlichem Status verbunden im Gegensatz zu der Arbeit der Künstler und Handwerker, die von Aufträgen abhängig sind und von anderen bezahlt werden.

---

38 Neben der *Dîpavamsa*, der Chronik der Insel, ist die *Mahâvamsa* der wichtigste epische Text der Singhalesen, der Anfang des 6. Jahrhunderts in *Pâli* verfasst wurde. Er besteht aus einer Kombination aus Berichten und epischen Abschnitten (*kâvya*). Die *Mahâvamsa*, oder die »Große Chronik« teilt sich in zwei Teile, die eigentliche *Mahâvamsa* im engeren Wortsinn und die sogenannte *Cūlavamsa*, die »Kleine Chronik«.

39 Diese Zeitspanne geht weit über das mitteleuropäische Verständnis von Mittelalter hinaus. Sie nimmt ihren Anfangspunkt in einer vorgeschichtlichen Zeit und reicht bis in die Zeit der Romantik.

40 Vgl. Geiger 1960 (1. 1899), Introduction, XVIII.

41 Der erste Teil endet mit dem Tod des Königs Mahasena (362). Vgl. Geiger 1960.

42 Zunächst liefert er eine detaillierte geographische Beschreibung. Es folgen Ausführungen über die Menschen und die wechselnden Könige und Regierungen. Er schließt mit dem vierten Teil über Religion und Kirche.

Zur Gruppe der *hinas* zählen verschiedene Untergruppen von Künstlern, Handwerkern und Kunsthandwerkern. Weiter wird in unfreie und halbfreie Menschen *dasa* und *kammakara* unterschieden.[43]

Der Handwerker oder Kunsthandwerker wird im mittelalterlichen Ceylon als *pessa*, *pessiya*, *pessika* (Sanskrit) bezeichnet. Im Pali Kanon, der ältesten Sammlung von Texten des Buddha in der Sprache Pali, steht dieser Begriff für einen Bediensteten.[44]

Der Plural wird nahezu synonym mit *hina* gebraucht. Die Handwerker Pessiyas werden nicht als eigene Kaste (vanna, jati) aufgefasst[45] – wie die Künstler in Indien, die *Sudras*[46] – sondern als Gruppe *vagga*.[47] Zu ihr gehören fünf Gruppen von Handwerkern: die Zimmerleute, die Weber, die Färber oder Wäscher, die Barbiere (Friseure) und die Gerber.[48]

Diese Gruppen von Handwerkern waren – nach Geiger – eng mit den Aristokraten, Königen und dem Königshof verbunden. Von ihnen wurden die Besten angestellt und arbeiteten nicht für andere.[49] Die Verbindung zu den Tempeln scheint – ganz anders als im mittelalterlichen Europa – zweitrangig: Handwerker und Künstler wurden als Spenden an Tempel übergeben, aber weiterhin von ihren Arbeitgebern bezahlt.

Als Künstler galten aber auch die fahrenden Künstler, die mendicant artists (yacaka sippino), wie z. B. Musiker, welche mit ihren Liedern auf der Mandoline die Menschen in den Orten mit Tänzen und Liedern unterhalten.[50] Sie zählen zu der Kaste der Schlangenbeschwörer (ahigunthika), die drawidischen Ursprungs sind

---

43 »In Ceylon the non-agricultural population was, in contrast with *kulina*, called *hina*, i. e. people with lower rank. The agricultural people do work for themselves according to their free will, the artisans and craftsmen do work for other persons and expect to be paid by them. They approach, therefore, the position of unfree and half-free people, *dasa* and *kammakara*.« (Geiger 1960, 30–31)

44 »The word with which a craftsman is denoted in medieval Ceylon is *pessa, pessiya, pessika*, Sk. *Praisya*. It occurs already in the canonical books of Pali-Buddhism meaning a servant, or the like. It is frequently joined with words like *dasa* and *kammakara* or with *kassaka* agriculturist, *sippica* artist, *vanija* merchant.« (Suttanipata 651, zitiert nach Geiger 1960, 31)

45 Geiger 1960, 23.

46 Der Sudra wird mit den Beinen des gesellschaftlichen Körpers verglichen. Er leistet allen anderen Dienste. Die jeweiligen Arbeitgeber oder der Monarch sind dafür verantwortlich, dass die Sudras alle Lebensnotwendigkeiten (Wohnraum, Essen, Kleidung, den Fähigkeiten entsprechende Arbeit etc.) erhalten. Jeder, der in irgendeiner Weise Dienste leistet, ist ein Sudra (z. B.: Unterhaltungsbranche, Handwerker, Künstler, selbst Zahnärzte und Chirurgen). (www.bhakti-yoga.ch (10.9.2006) und Geiger 1960, 30)

47 Geiger 1960, 31.

48 Geiger 1960, 31.

49 »Those pessiya groups were – according to Geiger – connected with the aristocrats, kings and the royal court: The king with his family and his immediate entourage enjoyed the service of craftsmen who were skillful to an extraordinary degree and did not work for other people. … The five Pessiya groups could also be granted by the king to a monastery as slaves or serfs.« (Geiger 1960, 31)

50 »Some other groups of artists belonged – according to Geiger – to the castless people or the castless occupations.« (Geiger 1960, 33)

und zu den Gypsies gerechnet werden.[51] Diese Gruppen ziehen im Land umher, haben kein regelmäßiges Einkommen und sind von Spenden abhängig. Zu ihnen gehören die Wunderheiler, Wahrsager, Wanderlehrer u. a. Diese Gruppen wurden unter dem Begriff yacaka sippino zusammengefasst, da sie alle über eine besondere Fertigkeit (art or craft) *sippa* verfügen, aber wie Bettler *yacaka* von dem guten Willen der Leute abhängen, für die sie arbeiten.[52]

Wie im etymologischen Bedeutungsfeld zeigt sich auch hier ein weit gefasstes Kunstverständnis. Sehr früh wurde zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern unterschieden. Nach Geigers Beschreibungen sind Musik und Tanz die wichtigsten Kunstformen der Zeit.

Im heutigen Kastensystem gelten die Kunsthandwerker (artificers – navandanna) als die prominenteste Berufsgruppe. In ihr sind alle zusammengefasst, die einer eher künstlerischen Tätigkeit nachgehen. Am Ende des (lokalen) Mittelalters waren die Kunsthandwerker das Verbindungsglied zwischen den freien und den unfreien Bevölkerungsschichten, den *kulina* und den *hina*. Diese Kaste hatte eine große Anzahl von Subgruppen, wobei die Architektur, Skulptur und Malerei (cittakara) wahrscheinlich am Wichtigsten waren.[53]

Zur Entwicklung der Malerei

Aussagen über die Kunst und Kultur selbst sind aus den Anfängen der Geschichtsschreibung kaum zu erschließen, ihre Existenz ist jedoch durch Verweise belegt. So wird z. B. beschrieben, wie im 4. vorchristlichen Jahrhundert Malereien und Tanz die Feierlichkeiten am Königshof bereicherten.[54]

Die ältesten erhaltenen Wandmalereien werden auf das 5. Jahrhundert datiert. Sie stammen aus dem Palast des Königs Kashyapa in Sigiriya, das zum Königreich

---

51 »They were understood as mendicant artists (*yacaka sippino*) like musicians playing e. g. the mandolin and amusing the villagers with dances and songs. They belonged to the same class as the snake charmers. The snake charmers are the gypsies of Ceylon. It doesn't seem to be known when they immigrated, but it seems their Dravidian origins seem to be doubtless.« (Geiger 1960, 33)

52 »Those groups are all included under the term *yacaka sippino* as they all practice a peculiar art or craft *sippa*, but depend like beggars *yacaka* on the willingness of the people to pay them for their work.« (Geiger 1960, 34)

53 »In the modern caste system the ›artificers‹ (*navandanna*, cf. above 26) are the first of the ›occupational castes‹. It comprises all those people who exercise a profession of a more art-like character. At the end of the mediaeval period the group of the artificers may have been the intermediate link between the two classes of the population, the *kulina* and the *hina* – the high and the low class. Certainly the artificers were not ranked among the pessiya. The present ›caste‹ of artificers has a great number of subdivisions, but in the mediaeval period the numerous groups connected with architecture and sculpture and the painters (cittakara) seem to have stood in the first line.« (Geiger 1960, 92)

54 »Although the historical period of Sri Lanka commences somewhere during the 6th century B. C. very little information is available about its early painting and sculpture … During the time of king Pandukabhaya (400 B. C.) … painting and dancing had been pursued as artistic decorations during the annual festivals.« (Wijesekera 1976, 4)

von Anuradhapura gehörte.[55] Die »Apsaras« (indischer und sri-lankischer Begriff für »göttliche Wesen«) sind als die sogenannten »Himmelsmädchen« bekannt. Es ist bis heute umstritten, ob diese schönen Frauengestalten mit barbusigen Oberkörpern als Königinnen und Prinzessinnen[56], göttliche Wesen (Apsaras)[57], personifizierte Blitze und Wolken[58] oder in feministischer Lesart als Ausdruck männlicher Begierden und Ängste zu verstehen sind.[59]



Abb. 5: Ausschnitt aus den Wandmalereien in Sigiriya mit den sog. Apsaras (ca. 5. Jh.)

Die Malereien zeichnen sich durch eine besondere Linienführung und lasierenden Farbauftrag aus. Die filigranen Linien vermitteln einen skizzenhaften Eindruck und modellieren in Verbindung mit dem transparenten Farbauftrag das Volumen der Körper. Diese Malereien sind besonders hinsichtlich der linearen Arbeitsweise stark von den berühmten Malereien im indischen Ajanta und Bagh beeinflusst.[60] Farbspuren und Reste von Ornamenten im Eingangsbereich des Felsens lassen erahnen, dass die gesamte Anlage noch viel prunkvoller gestaltet war.

Nach Sigiriya können erst 600 Jahre später in Polonnaruwa[61] wieder Wandmalereien nachgewiesen werden. In den Tempelgemälden werden vor allem Jataka-Geschichten abgebildet, welche das Leben und die Lehre Buddhas vermitteln sollen. Sie sind mit Bildergeschichten zu vergleichen, die in einer Aneinanderreihung von Bildszenen das jeweilige Ereignis visualisieren.[62] In den Malereien sind bis auf den Buddha die Figuren lediglich grob angelegt. Der zeichenhafte Aspekt des Bildes, die Übersetzung einer Geschichte in eine Bildsequenz steht im Vordergrund. Kör-

55 »Several examples of early painting have survived in Sri Lanka, including rock art from prehistoric and later contexts, the well known fifth-century paintings from the palace complex at Sigiriya and twelfth-century temple murals from Polonnaruwa.« (Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.)

56 Bell 1897, 117.

57 Diese Wesen waren eine Art Harem der niederen Götter (Coomaraswamy 1964, 144).

58 Der sri-lankische Historiker interpretiert die Frauenfiguren im Kontext der Kubera Mythologie, Paranavitana 1950, 129–162. Bandaranayake, Seneka: The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka, Colombo, Lake House Bookshop, 1986, 29. Bandaranayake knüpft an Coomaraswamys Lesart an.

59 Williams untersucht in ihrem Artikel die Graffiti, Kommentare von Besuchern aus dem 8. bis 10. Jahrhundert im Felsen über die Frauendarstellungen. (Williams 1999, 56–67)

60 »These paintings are closely related to the famous paintings of Ajanta and Bagh.« (Wijesekera 1976, 10)

61 V. a. in dem zum Jetawana Kloster gehörenden Tivankapilimage. (Vgl. Aubert 1984, 294)

62 Diese Jataka Stories dienen bis heute zur Vermittlung der buddhistischen Werte mit einfachen Worten.



Abb. 6: Jataka Malereien sind bis heute aktuell wie z. B. das Vessantra-Jataka aus dem Sapugoda Tempel in Beruwela: Buddha wird in seiner Widergeburt als Prinz Vessantra auf seine Großzügigkeit geprüft

permodellierung oder eine räumliche Darstellungsweise spielen keine Rolle. Die veränderte Malweise wird auf den Einfluss der Cholas – einem tamilischen Herrscherhaus in Südindien – im 10. und 11. Jahrhundert zurückgeführt.[63]

Nach dem Zusammenbruch des Polonnaruwa Königreichs im 13. Jahrhundert beginnt eine politisch instabile Phase mit häufig wechselnden Hauptstädten. Aus dieser Zeit sind kaum Kunstwerke erhalten. Einige Kunsthistoriker sehen diese Zeit als einen Zusammenbruch der Kunsttraditionen des Landes. Senake Bandaranayake vertritt jedoch die Auffassung, dass die kulturelle Tradition fortwährend Bestand hatte. Insgesamt gerät die Kunst mit der zunehmenden Bedeutung des Buddhismus immer mehr unter den Einfluss der Religion.[64]

In der letzen Hauptstadt des vor-modernen Sri Lankas, in Kandy, entwickelt sich Mitte des 18. Jahrhunderts, vor der britischen Kolonialzeit, die populäre Sittara-Malerei, die heute als Kandyan-Malerei bekannt ist. Alte Traditionen aus der Polonnaruwa Zeit – wie das Auskleiden der Tempel mit bemalten Stoffen – werden in der Blüte des Kandy-Reichs wieder aufgegriffen.[65] Es dominieren Wandmalereien mit sakralen, im Wesentlichen buddhistisch geprägten Motiven. Die Malereien wirken, unterstützt durch einen homogenen, deckenden Farbauftrag, flächig. Die Farbpalette ist auf Rot-, Gelb-, Weiß- und Schwarztöne reduziert, manchmal ergänzt durch Blau oder Grün. Perspektivische Darstellungen spielen keine Rolle. Die Malweise erinnert an europäische, mittelalterliche Malereien mit einem großen symbolischen Gehalt und wenig Anspruch auf Wirklichkeitsabbildung.[66]

63 Wijesekera 1976, 36.

64 »The Sri Lankan king Devanampiyatissia (250 B. C.) had a close friendship with emperor Asoka of India.« (Wijesekera 1976, 5)

65 »The old practice of adorning the walls of temples with painted cloth was revived and these were used in temples during this period.« (Wijesekera 1976, 39)

66 »The scenes were arranged in panels with the chief character repeated in every scene. The devotee had to move from as he viewed the scenes one by one until the complete painting was scanned in the process. The colouring is absolutely flat as water colour on paper. No sense of relief or modelling is visible. In fact the art had degenerated to that of a mere traditional calling practiced in family succession. … Art has either to die or remain as craft frozen in the mould in which it was cast. It was sustained by the poor craftsmen who still had an urge for such a calling. The British impacts of the early 18th century closed the gate of the entry

Der »transitional Style« und die Etablierung des Tafelbildes

Ende des 19. Jahrhunderts ist der Einfluss der europäischen Kunst vor allem in Bezug auf perspektivische und plastische Darstellungsformen in den Wandmalereien der Tempel nachweisbar. Diese Fusion von asiatischen und europäischen Konventionen wird als »transitional Style« bezeichnet.[67]

Als frühstes Beispiel gelten die »Ummagga Jataka Murals« im Subhodarma Tempel in Karagampitiya (Dehiwela), einem Vorort Colombos, die 1884 fertiggestellt wurden.

George Keyts frühe Malerei und seine Wandmalereien im Gotami Vihara[68] in Borella (1939–1940) bilden ein Bindeglied zur Kunst der 43 Group.[69]

Aber auch Einflüsse aus der indischen Tempelmalerei bleiben weiter wichtig, wie in Soliyas Mendis Wandbilder im Kelaniya-Tempel (1932–1946), die an die klassische indische Malerei aus Ajanta anknüpfen.[70] In den 30er und 40er Jahren entstehen einige neue Wandmalereien. Westliche, indische und europäische Impulse gehen eine Fusion mit lokalen Traditionen ein.



Abb. 7: Ausschnitt aus den Wandmalereien im Kelaniya-Tempel

In der aktuellen lokalen Kunstkritik gelten die Engländer als diejenigen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tafelbilder dieser Zeit importierten: »However, contemporary mainstream art in the secular sense in Sri Lanka is derived from the European Art traditions that were introduced by the British in the latter part or the 19th century.«[71] Das heißt, man geht im lokalen Diskurs davon aus, dass es eine dem westlichen Tafelbild vergleichbare Kunstform im lokalen Kontext nicht gab und dass diese visuelle Ausdrucksform von den britischen Kolonisatoren ins Land gebracht wurde. Eine wis-

to the progressive new world and ancient Singhalese art came to its final rest.« (Wijesekera 1976, 39)

67 »An equally significant parallel development, from about the 1890s, was the impact of European art – especially elements of geometrical perspective and a romantic theatrical naturalism – on traditional painting, giving rise to what has to be called the Transitional stile, a mixture of Asian and European conventions.« (Bandaranayake, 1996 nach ders. 1986)

68 Vihara steht für Tempel.

69 Dharmasiri 1991, o. S. George Keyt gilt darüber hinaus als Urheber eines Christus-Freskos in einer anglikanischen Kirche in Kurunegela.

70 Naraddage 1984.

71 Perera 1999, o. S.

senschaftliche Untersuchung dieser Entwicklungen steht aber noch aus und kann an dieser Stelle auch nicht durchgeführt werden.

Allerdings scheint die generelle Annahme, dass die Tafelmalerei als eine vom religiösen Kontext unabhängige Ausdrucksform ausschließlich auf koloniale Einflüsse zurückzuführen sei, hinterfragenswert, da einige frühe Quellen darauf hinweisen, dass die Ursprünge für eine lokale Kunstentwicklung mit den »Himmelsmädchen« oder Malereien im Königspalast vielmehr im säkularen Bereich lagen. Das Aufblühen des Tafelbildes während und nach der Kolonialzeit wäre damit neu zu bewerten.

Die Kolonialzeit

Während der Kolonialzeit (1505–1948) nehmen Einflüsse anderer Kulturen stark zu. Verschiedene Kolonialmächte – Portugiesen, Holländer und Briten – hinterlassen Spuren ihrer Kulturen. Mit den Kolonisatoren und den Missionaren verstärken sich in dieser Zeit Einflüsse christlicher Religionen.[72] Zahlreiche Kirchen und Figuren von Schutzheiligen – vor allem in der Gegend um Negombo – zeugen von diesen Einflüssen. Mit diesen Entwicklungen entstehen in der lokalen visuellen Kultur neue Ausdrucksformen.

Reisende dokumentieren ihren Aufenthalt in der Kolonie mit Reisebeschreibungen und Illustrationen von Landschaften, Städten, botanischen und geografischen Bildern des Landes.[73] Als bekannteste Veröffentlichung in diesem Zusammenhang gilt Robert Knoxs »Historical Relation of Ceylon«, die er 1681 mit Kupferdrucken illustrierte.

Auch einige deutsche Reisende haben ihre Spuren hinterlassen: Immer wieder wird in Sri Lanka auf den Deutschen Ernst Haeckel aus Jena, einen Freund Darwins, verwiesen, der sechs Monate (1881–1882) in Ceylon verbrachte.[74]

Der Kunsthistoriker Ananda Commaraswamy konstatiert in seinem Buch »Mediaeval Singhalese Art«, dass es keine lokalen Zeichner oder Maler gab, die ähnliche Abbildungen hinterlassen hätten. Gründe sucht er in technischen Besonderheiten: Texte wurden auf getrockneten Palmblättern festgehalten, ein Medium, das aus

---

72 Schon früh sind Zeichen anderer Religionen, vor allem des Hinduismus, nachweisbar. So lassen sich erstmals in der Tempelanlage von Anuradhapura hinduistische Tempel nachweisen. Buddhistische, hinduistische, muslimische und später christliche Traditionen existieren neben und miteinander. Es ist für einen Buddhisten durchaus üblich, z. B. in einen hinduistischen Tempel zu gehen, um zu bestimmten Göttern zu beten, denen besondere Kräfte zugesprochen werden. De Silva: Early Painters of Ceylon, http://www.artsrilanka.org/colonila/body.html (25.01.2006).

73 De Silva: Early Painters of Ceylon, http://www.artsrilanka.org/colonila/body.html (25.01.2006).

74 Unter dem irreführenden Titel »Early Painters of Ceylon« beschreibt Dr. R. K. de Silva diese Dokumente. Umgekehrt brachten Reisende Bilder Ceylons in die Heimat. Heute sind einige dieser Bilder im Haeckel-Museum in Jena zu sehen. Wolfgang Heydts (1736) Reisebilder hebt er wegen der »typisch deutschen Sorgfalt« hervor.

seiner Sicht für Bildwiedergaben wenig geeignet ist.[75] Allerdings erwähnt er zwei Bücher aus dem 19. Jahrhundert auf holländischem Papier. Das eine enthält Texte Buddhas und soll von König Narendra Singha als Gebetsbuch verwendet worden sein, ein anderes, geschrieben 1811 von Iruyagama Dharmadassi, gibt Einsichten in das damalige Rechtssystem. Beide Bücher sind im Stil der Kandyan-Malerei illustriert.[76] Diese illustrierten Bücher scheinen eher ein Beleg für Senake Bandaranayakes Argumentation, dass die lokalen Maler und Bildhauer, die im 17. und 18. Jahrhundert erstmals mit dem europäischen Naturalismus in Berührung kamen, heute wenig oder kaum bekannt sind. Die schnelle Übernahme von Bilddarstellungen als dokumentarische Ausdrucksform durch lokale Interpreten stützt seine bereits erwähnte These, dass die lokale Bildkultur durch die Kolonialzeit hinweg Bestand hatte.[77]

Daher können diese beiden Bücher eher als Beleg dafür gelten, dass lokale Künstler sehr früh neue, mit den Kolonisatoren ins Land gekommene Bildtraditionen, wie illustrative und dokumentarische Darstellungen, aufgriffen.

Strukturelle Entwicklungen im Kunstsystem

Die Kolonialzeit brachte einige strukturelle Veränderungen im Bereich des Kunstsystems, welche die Ausbildungssituation veränderten und Kunst für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich machten. Es waren die Briten, die 1877 die bis heute einzige Nationalgalerie, die »National Art Gallery«[78] gründeten; 1891 folgte unter britischer Leitung die »Ceylon Society of Arts«.

---

75 Gegen Coomaraswamys Argument, dass Palmblätter als Bildgrund ungeeignet seinen, sprechen zudem die sogenannten »Yantra Sastras« – eine im Zusammenhang mit der lokalen Kunstentwicklung bisher kaum beachtete Ausdrucksform visueller lokaler Kultur. Unter »Yantra Sastra« versteht man Zeichnungen auf Palmblättern.
Die Zeichnungen sind Bestandteile von rituellen Handlungen nach der Lehre des Tantra (eine esoterische Ausprägung hinduistischer bzw. buddhistischer Lehre, welche u. a. die Lehre der Chakren, die Energiezentren des Körpers entwickelte). Ihre Datierung ist schwierig, da die Zeichnungen meist Kopien von älteren Vorlagen sind. Sie kombinieren Götterfiguren mit Symbolen, Zahlen und grafischen Komponenten.
Im 8. und 9. Jahrhundert kamen Yantra Sastra als Teil der hinduistischen und buddhistischen tantrischen Tradition von Indien nach Sri Lanka. Im 13.–18. Jahrhundert wurden sie vor allem in der Kandy-Zeit wichtig. Heute gibt es einige Zentren im Süden des Landes wie in Matara, Tangalle u. a., wo diese Kunst gepflegt wird. Pieris, L.S.D.: *Endangered Cultural* Artefacts. Ritual Drawings on Palm Leaves. A Vital Link with the Past: Yantra Drawings, Essays Ritual Drawings on Palm Leaves.htm (6.10.2006).

76 Nach den Angaben von: De Silva, Dr. R. K.: In Search of Indigenous Artists, http://www.artsrilanka.org/essays/indigenousartists/index.html (9.10.2006).

77 »The prehistory of Sri Lanka contact with post-Renaissance European naturalism and perspective goes back to unknown or little known … sculptors and painters in the 17th/18th century, working in colonial religious contexts, or as illustrators of animal and plant manuals.« (Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.)

78 »The National Museum of Colombo was founded in 1st January 1877, during the tenure of office of the British Colonial Governor, Sir William Henry Gregory.« Website des Museums http://www.museum.gov.lk (4.10.2007)

Um die Jahrhundertwende wurde Kunstunterricht vor allem in privaten Ateliers angeboten. Zudem veranstaltete das Colombo Technical College Zeichen- und Malkurse. Zunächst orientierte man sich in der Ausbildung an britischen Polytechnik- und Kunstschulen. Allerdings sollten nicht nur westliche Vorbilder kopiert, sondern auch indigene Traditionen gepflegt werden.

Anfang des 20. Jahrhunderts inspizierte C. E. Winzer im Auftrag der britischen Kolonialregierung die Kunstschulen. Durch seinen Einfluss und den seines Nachfolgers Geoffrey Beling wurde mehr Wert auf lokale, indigene Traditionen gelegt.[79] 1920 initiierte C. E. Winzer als Gegenbewegung zur »Ceylon Society of Arts« den »Ceylon Art Club«. Dieser widmete sich den aktuelleren Kunstrichtungen der Zeit und gewann einen großen Einfluss auf die lokalen Künstler. Vor allem die späteren Begründer der »43 Group« bewegten sich in diesem Umfeld.

Die »43 Group«

Als wichtigstes Ereignis der modernen sri-lankischen Kunstgeschichte beschreibt Albert Dhamasiri die Gründung der sogenannten »43 Group«. Diese Künstlergruppe formiert sich in den 40er und 50er Jahren und ist die erste und bis vor kurzem einzige Künstlergruppe des Landes, welche die lokale Kunstszene nach der Kolonialzeit maßgeblich prägte und international Anerkennung fand.[80] Die Mitglieder der Gruppe kamen aus der Oberschicht, was den meisten von ihnen eine akademische Ausbildung – in der Regel kein Kunststudium – in Paris oder London ermöglichte. Diese Verbindungen bewahrten die meisten von ihnen über Reisen und Ausstellungen zeitlebens und sind in ihren Arbeiten viel deutlicher sichtbar als die indischen Einflüsse und die Berührung mit Shantinitekan[81], die einige von ihnen hatten.

In den 30 Jahren begann mit den Fotografien Wendts und den Malereien von Keyt, Daraniyagala, Beling sowie den beiden Ausländern Winzer and Scheinhammer (1897–1982) eine Auseinandersetzung mit Ideen der Moderne, die im lokalen Kontext als »Modern Movement« bezeichnet wird. Sie greifen vor allem Aspekte des Impressionismus, Fauvismus, Kubismus und Abstraktionstendenzen der 30er und 40er Jahre in Europa und der damaligen Sowjetunion auf.

1943 gründeten der Fotograf Lionel Wendt (1900–1944) und der Maler Harry Peiris (1904–1988) die Künstlergruppe »43 Group«. An der ersten Ausstellung waren J. F. Peiris Daraniyagala, George Keyt, Ivan Peiris, W.J.G. Beiling, L.T.P. Manjusiri (damals Manjusiri Thero)[82], A. C. Collette, R. D. Gabriel, Walter Witharne,

79 »… this was based on British polytechnic and art school practice, but the appointment some years later of an Inspector of Art in schools and the influence of Winzer and his successor, Geoffry Beling, led to much greater emphasis on indigenous tradition and local context.« (Perera 1999, o. S. sowie Bandaranayake 1996)

80 Der Archäologe Senake Bandaranayake gilt als ein Experte für diese Künstlergruppe. Nach seinem Band zu Peiris 1938–1988 arbeitet er aktuell an einer weiteren Veröffentlichung.

81 Einer berühmten indischen Kunstakademie, siehe den Abschnitt zu Druwinka Madawela.

82 Vor allem L.T.P. Manjusiri (1902–1982) setzte sich mit den buddhistischen Malereitraditionen auseinander. Zunächst studierte er zehn Jahre als Mönch die buddhistischen Schriften, bevor er sich der Kunst zuwandte. Von ihm stammen die meisten Kopien der Kandyan-Malerei. In

Y. J. Thuring sowie George und R. D. Claessen beteiligt. Albert Dharmasiri betont die inspirierende Rolle C. F. Winzers für die lokalen Künstler, der selbst aus seiner Pariser Zeit vor allem durch die Kunst von Picasso und Matisse beeinflusst war.

Die Künstler der »43 Group« schlossen sich gegen restriktiven Akademismus und pseudo-orientalische Adaptionen westlicher viktorianischer Kunst zusammen.

Die politische Haltung der Gruppe war a-kolonial und anti-viktorianisch. Damit entsprachen sie dem Bemühen der lokalen Elite der Zeit um Unabhängigkeit. Wie Dharmasiri schreibt, verband die Künstler das Bestreben, eine lebendige Bild-Tradition mit einer sri-lankischen Identität zu entwickeln. Für den Kunsthistoriker zeichnet sich das Werk der Künstler dieser Gruppe dadurch aus, dass sie eine Synthese zwischen traditionellen lokalen und westlichen Traditionen erreicht hätten: Inspiriert seien sie vom östlichen Gedankengut, das sie zu einer universellen Gültigkeit transformiert hätten.[83] In Sri Lanka gelten sie als diejenigen, die das Tafelbild als eigenständige Kunstform etablieren:

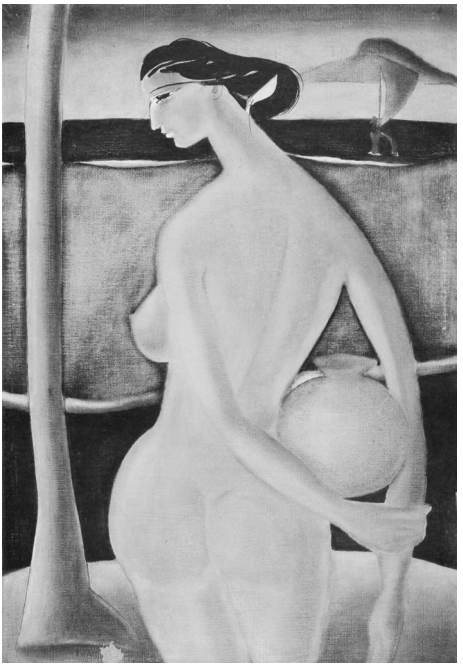


Abb. 8: Ivan Peries (1931–1988): Nude, 1961, Öl auf Leinwand, 76 × 50,5 cm, Sammlung Pam Fernando

> »They successfully fused the indigenous draughtmanship and colour schemes with the idioms of the West in an original way that paved the way for a new hybrid form of painting to emerge. They created a secular painting tradition that was palatable within a Sri Lankan context, unlike the restrictive and culturally alien easel painting tradition introduced by the British and promoted by the Ceylon Society of Arts.«[84]

Allerdings bringen diese Entwicklungen in der Kulturszene auch nationalistische Tendenzen mit sich.

---

seinem eigenen künstlerischen Werk greift er die buddhistische Maltradition auf und setzt sie neu um. Sein Sohn Kushan Manjusiri setzt diesen Weg fort. Während der Zeit der Materialerhebung definierte dieser sich jedoch als Designer und hatte sich von der Kunst abgewandt. Aus diesem Grund wird diese durchaus relevante Tradition in dieser Arbeit nicht aufgegriffen.

83 Dharmasiri, Albert: Modern Art in Sri Lanka, http://www.artsrilanka.org/43group/body.html (25.1.2006).

84 Perera 1999.

Traditionell versus Modern – »Traditional Art« versus »Modern Art«

Ähnlich wie in der westlichen Literatur wird im lokalen Diskurs von »traditioneller« im Gegensatz zu »moderner« Kunst gesprochen. Senake Bandaranayake vergleicht diese Unterscheidung mit der Wende vom europäischen Mittelalter zur Moderne, als zwei historische Epochen mit ihren spezifischen sozialen Lebensformen und kulturellen Ausprägungen.[85]

> »Pre-modern or traditional art in Asia, like classical or medieval art in Europe, existed within well established and clearly discernible artistic conventions – religious, symbolic, celebratory, decorative, etc. within which the individual personality and vision of the artist had to operate. The artist usually had a clearly defined master-craftsman's role in traditional society. Subject matter, composition, style, technique and other formal and technological aspects were governed by tradition and determined by formulae.«[86]

Traditionelle Kunst setzt Bandaranayake mit vor-moderner Kunst gleich. Sie existierte innerhalb klar festgelegter religiöser, symbolischer, festlicher und dekorativer Konventionen. Dass damit nicht nur die Kunst gemeint ist, die in der vor-modernen Zeit entwickelt wurde, wird in Anoli Pereras Definition deutlich: »By traditional art I mean artistic production based – at least to some extent – on conventions of pre-colonial traditions, styles and methodologies, which have also much to do with religion and ritual.«[87] Demnach kann auch aktuelle Kunst »traditionell« sein, wenn sie sich mit vor-modernen Traditionen, Stilen und Methoden auseinandersetzt.

Auch der Begriff der »Moderne« wird im lokalen Diskurs unterschiedlich gefasst. Einerseits wird unter »Moderne« die Zeit nach dem Mittelalter verstanden: Die Moderne beginnt damit zeitgleich mit der Renaissance in der westlichen Welt und zieht sich durch das 19. Jahrhundert.

Andererseits wird der Begriff der Moderne ebenso auf die Entwicklungen in Europa, Amerika und Russland, beginnend mit dem Impressionismus bis zu den Abstrakten der 30er und 40er Jahre, bezogen:

> »The hallmark of the modern movement is its break with the realism and representationalism that dominates European art until about the end of the 19th century and unlimited freedom exercises by the artist in the selection of subject matter and the mode and medium of expression.«[88]

Dabei hebt Bandaranayake die Innovationsfähigkeit der traditionellen Kunst hervor:

»In a long-range perspective, however, it may well turn out that the difference between traditional art and modern art, in Asia or elsewhere, is historical rather than generic.«[89]

---

85 Vgl. die oben angeführte Zeiteinteilung.
86 Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.
87 Perera 1999, o. S.
88 Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.
89 Bandaranayake/Fonseka 1996, o. S.

Zu den Entwicklungen nach der Unabhängigkeit: Kunst als Ausdruck für eine Suche nach nationaler Identität

Nach der Unabhängigkeit gibt es starke Bestrebungen eine eigene »nationale Identität« auszubilden. Die Kunst wird für diese Belange instrumentalisiert. »The Ministry of Cultural Affairs« und »The Government College of Fine Arts« (1949) werden gegründet, das erstere um künstlerische Veranstaltungen zu organisieren, letzteres als Ausbildungsmöglichkeit für Künstler und Künstlerinnen.[90] Im Mittelpunkt steht die Frage, was unter »sri-lankisch« verstanden werden soll und wie das »Eigene« von Einflüssen durch »Andere« unterschieden werden kann.

Der Schriftsteller Martin Wickramasinghe prägt die Diskussion mit seinem Buch »*Aspects of Singhalese Culture*« (1952). Im Sinne einer Selbstvergewisserung über die eigene nationale Identität in der post-kolonialen Ära bezieht er sich dabei ausschließlich auf die singhalesische Kultur. Dabei unterscheidet er zwischen der Stadt und dem Land. Auf dem Land sei die singhalesische Kultur trotz aller Interventionen in Reinform erhalten, während die Kultur der Städte von negativen westlichen Einflüssen geprägt sei.

Zur Gegenüberstellung der singhalesischen und der westlichen Kultur verwendet er die Begriffe apollinisch und dionysisch.

> »Sinhalese culture in the villages, in spite of all variations and mutations under Western influence, still survives as an integrated whole. It is Apollonian in its pattern: all extreme forms of behavior are excluded from Sinhalese culture.«[91]

Im Gegensatz dazu infiltriert die westliche Kultur die Städte mit ihren dionysischen Einflüssen:

> »… Its Dionysian pattern encourages excesses and the assertion of individuality. Sinhalese culture is purely Apollonian with its suppression of individuality and its emphasis on traditional behavior patterns.«[92]

Nach Wickramasinhge zerstören diese negativen Einflüsse das ganze Leben, einschließlich der bildenden Kunst:

> »Under the influence of industrialization, political ideologies and Western art and literature, the culture of the urban Sinhalese population has changed. It is gradually adapting the Dionysian elements of modern Western civilization. The assertion of individuality in its extreme form is encouraged by capitalism, modern European art and literature …«[93]

Die lokale bildende Kunst wird nach seiner Auffassung durch dionysische Einflüsse der Industrialisierung, politische Ideologien und Einflüsse westlicher Kunst und Kultur des Westens negativ beeinflusst.[94]

---

90 Perera 1999.

91 Wickramasinghe 1992, 13.

92 Wickramasinghe 1992, 14.

93 Wickramasinghe 1992, 15.

94 »… Its Dionysian pattern encourages excesses and the assertion of individuality. Singhalese culture is purely Apollonian with its suppression of individuality and its emphasis on tradi-

Als eine Reaktion beschließt der »Arts Council of Ceylon« (1951), sich für traditionelle Kunstformen in den ländlichen Gebieten einzusetzen – ausgehend von der Annahme, dass in ländlichen Gebieten solche Kunstformen in Reinform existierten.

Solche Gedanken prägen die Kunstszene bis in die 90er Jahre. Trotz vorwiegend staatlich gelenkter Versuche, die Entwicklungen einer zeitgenössischen Kunst und Kultur zu forcieren, bleiben die Arbeiten der »43 Group« lange Zeit präsent und überlagern die Anerkennung eigenständiger Werkkomplexe anderer Künstlerpersönlichkeiten wie Tissa Ranasinghe, Stanley Abeysinghe, H. A. Karunaratne oder Barbara Sansoni.

Die Aufbruchsituation der 80er Jahre

In den 80er Jahren verändert sich die Situation. Die staatlichen Regulierungsversuche künstlerischer Produktion und kultureller Aktivitäten verringern sich. Neue Lehrende werden am Institut for Aesthetic Studies rekrutiert, die Vibhavi Academy of Fine Arts wird gegründet, private Galerien entstehen. Lokale Organisationen, wie die George Keyt Foundation oder die Heritage Gallery, als Ausstellungsraum im Sinne einer nicht profitorientierten Galerie für experimentelle Kunst, initiiert von einem lokalen Architekten und geführt von dem nepalesischen Künstler und Grafiker Balbier Bodth, schaffen Möglichkeiten für die Entwicklung einer neuen Kunstszene. Galerien wie die Barefoot Gallery von Nazreen Sansoni werden als eigenständige Ausstellungsräume eröffnet.

Kulturinstitute wie das German Cultural Institute, die Alliance Francaise und das British Council bemühen sich um die Förderung junger Künstler.[95] Eine Organisationsform, welche die lokalen Strukturen nachhaltig prägt, sind die sogenannten »International Artist Camps«. Die Anregung ergab sich aus den Erfahrungen der Kunstschaffenden zu Beginn der 90er Jahre. Aufgrund der Aktivitäten der neu entstandenen Vibhavi Academy of Fine Arts und einiger junger Galerien konnten sie mit ihren Arbeiten zunehmend Öffentlichkeit gewinnen. Auf der anderen Seite beklagten viele Künstler den fehlenden Austausch. In den Artist Camps sowie in regelmäßigen Vorträgen und Diskussionen im Goethe-Institut sollte dazu Gelegenheit bestehen.

Das erste Camp wurde, initiiert vom Goethe-Institut Colombo, gemeinsam mit der Alliance Française, dem British Council, der George Keyt Foundation und der Vibhavi Academy of Fine Arts 1997 veranstaltet. Sri-lankische, deutsche, französische, englische und russische Künstler kommen in Kandalama, in der Nähe des Cultural Triangles, zehn Tage zusammen, um zu arbeiten, sich auszutauschen und gegenseitig kennen zu lernen. Diese Form der Zusammenarbeit, das Aufbrechen der Privatsphä-

---

tional behavior patterns. The development of Dionysian elements in Hindu culture can be seen in the sculpture of later Hindu temples depicting erotic scenes which have been characterized by many modern Indians as obscene.« (Wickramasinghe 1992, 14)

95 »On the other hand, organisations such as the German Cultural Institute, the George Keyt Foundation, Alliance Française, the Heritage Gallery and the British Council began to provide significant patronage to local artists, particularly in terms of sponsoring and organizing exhibitions.« (Perera 1999)

re, der Begriff des Artist Camps waren etwas Neues, eher fremd Anmutendes. So beschreibt Ranjit Perera: »International Artist Camp sounds at once very ambitious and a little ambivalent.«[96] oder Prof. S. B. Dissanayake: »I once thought of painting as an activity conducted privately in the seclusion of artist's studios.«[97]

Die Äußerung eines französischen Teilnehmers, die sri-lankischen Künstler seien zu sehr vom »Westen« beeinflusst, gab den Anstoß zu einer Wiederbelebung der Debatte über »Authentizität« und »nationale Identität«,[98] wie sie im Autonomisierungsprozesses nach der Kolonialherrschaft mit einer leicht nationalistischen Färbung begonnen worden war. Und obwohl Anoli Perera diesen Vorwurf deutlich als »neo-orientalistisches Denkmuster«[99] identifiziert, greifen die Künstler diese Debatte auf.

Jagath Weerasinghe erörtert das Thema in einem Vortrag unter dem Titel »Nationalism in Visual Art«. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind zwei Episoden, die sich so oder so ähnlich bei zahlreichen Ausstellungen wiederholen und kennzeichnend für die Suche nach etwas »typisch Sri-lankischem« seien. Der Dialog bezieht sich auf eine Installation an die Wand gehängter Autotüren und aufgestapelter Reifen:

> »›Your work is interesting, but I have one small problem with it. There is nothing Sri Lankan about this work.‹
>
> As a replay I posed a question to him.
>
> ›What exactly are you looking for you cannot find here? Is it s liyaval, ketayam or Sigiri apsaras[100]?‹
>
> ›No, what I mean is there is no lankika gattiya[101] in this work.‹
>
> …
>
> ›I did not import these doors and tires (part of the installation hung on the wall) specially for this exhibition from some other country. They were the rejects of cars that have been running on the roads of Sri Lanka and used probably by Sri Lankans. The quotations I have written on the surfaces are from the popular use among people. Whole concept behind the exhibition is a reaction to a perception that I have experienced within Sri Lankan society. I am a Sri Lankan artist working and living in Sri Lanka. Therefore, what *essence* (to use this word) can be there in these other than Sri Lankan?‹
>
> ›The bullock car can be called typical Sri Lankan, but this car not.‹«[102]

96 Perera, Ranjith 1999, 13.

97 Dissanayake, S. B.: Art Without Frontiers: »A poem divides into various gardens«. in: 1. International Artist Camp 15.5.1997 Kandalama, 24.–28.5.1997 Colombo, Ausst. Kat. (Hrsg.) Goethe-Institut Colombo 1999, 12.

98 Siehe auch Perera, Anoli: Defining Autheticity, in: 1. International Artist Camp 5.–15.5.1997 Kandalama, 24.–28.5.1997 Colombo, Ausst. Kat. (Hrsg.) Goethe-Institut Colombo 1999, 6.

99 Ebd. 6.

100 Symbole nationaler Identität wie die Sigiri apsaras, die Himmelsmädchen von Sigiriya.

101 Wird von Jagath Weerasinghe als »Sri Lankan essence« übersetzt.

102 Die Zitate stammen aus dem Vortragsmanuskript Jagath Weerasinghe: Nationalism in Visual Art, 6–7.

Der Betrachter sucht nach etwas, das er als typisch sri-lankisch empfinden könnte. Die Autoteile erscheinen ihm zu unspezifisch, obwohl sie aus Sri Lanka stammen. In Formulierungen wie »national uniqueness«, »traditional truthfullness« und »national identity« wird die nationalistische Färbung deutlich. Die weiteren Ausführungen verdeutlichen die Befürchtungen, nicht mehr als eigenes Land von anderen unterscheidbar zu sein:

> »In 50 years time, if somebody looks back at these work, they will not find anything Sri Lankan about it. They will not be able to distinguish it from art of any other country. In that, they are different to the ›43 group‹ whose work is typically Sri Lankan, although they were influenced by the modern art movement in Europe.«

Im Gegensatz dazu werden die Arbeiten der »43 Group« als Kunstform akzeptiert, obwohl sie Stilmittel der europäischen Klassischen Moderne übernommen haben und teilweise eine koloniale Perspektive übernehmen – aber vielleicht trug gerade dieses Aufgreifen einer westlichen Faszination für das Exotische, das in exotischen Topoi umgesetzt wird, zu der internationalen Anerkennung dieser Kunst bei.

Ausgehend von einer von Anoli Perera in der Diskussion vorgeschlagenen Definition von Authentizität, wird der Begriff als der eigenen Persönlichkeit, dem Geist oder Charakter angemessen verstanden:

> »In the Merrian Webster's collegiate Dictionary (10th edition, 1996), the word ›authenticity‹ is defined as ›true to one's own personality, spirit or character‹. … This therefore negates the idea of one fixed ›meta national authenticity‹ which delegitimizes all other authenticities.«[103]

In diesem Sinn können nicht nur viele Kunstströmungen nebeneinander existieren, sondern der Begriff wird ausgehend von einem sehr persönlichen Verständnis definiert. Nach dieser Definition hat ein Kunstwerk per Definition eine eigene Authentizität. Das bedeutet, dass es in einer Gesellschaft mehr als eine Authentizität zur gleichen Zeit geben kann, ja sogar muss.

> »Within this axiom one could then define authenticity as an implication that exists in a work of art in relation to the aesthetic philosophy of its creator, his/her methodology and epistemology, and his/her spacio-temporality.«

Die Frage bleibt aber, wie sich die Bezüge zum lokalen Kontext im Kunstwerk realisieren bzw. ob sie überhaupt zu identifizieren sind.

> »Through their discursive practices these agents[104] endorse these authenticities within a framework of power structures where their political and social agendas are played out. According to the intensity and economy of these power plays, certain ›authenticities‹ or ›authenticity‹ gain more legitimacy than others. This is the exact point where the categorizing of art as ›art and non art‹, ›high art‹ and ›low art‹ etc. comes into being. It is in such a context that it becomes necessary and important to analyze, and sometimes also deconstruct notions of authenticity with regards to visual arts.«[105]

---

103 Ebd. 7.

104 »The artists, critics, galleries, art schools, art historians, academics and so on.«, ebd. 8.

105 Ebd. 8.

Diese Diskussion verdeutlicht die gesellschaftlichen Widerstände, gegen die sich die neue Künstlergeneration durchsetzen muss. Das Verhältnis zur internationalen Kunstszene charakterisiert der Autor, Redakteur, Übersetzer, Friedens- und Menschenrechtsaktivist Ranjith Perera angesichts seiner Eindrücke von dem Artist Camp 1997:

> »We still maintain that Oriental East West dichotomy in Visual Arts. Today, the West still considers the art of South Asia, as fairly exotic and it has not been given a due place in the Documenta of Kassel (Germany) or the Biennale in Venice (Italy) – two prestigious art festivals held with a world-wide participation of artists. It is obvious that the politics of cultural representation and art curatorship should re-align and diversify in order to establish a meaningful global order in visual arts.«[106]

Seit 1997 fand – mit fortwährenden konzeptionellen Veränderungen – jährlich ein »Artist Camp« statt. Im Jahr 2002 verselbstständigte sich dieser Prozess. Die George Keyt Foundation organisierte ein eigenes Camp.

Diese Entwicklungen liefern den Nährboden für die jungen Künstler, die um die Jahrtausendwende in Colombo aktiv sind und maßgeblich zur Etablierung einer zeitgenössischen Kunstszene beitragen, die ich von 1997–2002 vor Ort bzw. mit Besuchen bis zum heutigen Tag begleiten und dokumentieren konnte.

Die Gründung der Vibhavi Art Academy als privater Akademie und der Künstlervereinigung Theerta sind in diesem Zusammenhang einzuordnen. Chandraguptha Thenuwara leistet mit der von ihm gegründeten Akademie einen Beitrag zu einer staatlich unabhängigen Ausbildungsmöglichkeit für Künstler. Anoli Perera und Jagath Weerasinghe etablieren mit Theerta selbstverwaltete Strukturen zur Organisation eigener Ausstellungen, Austauschprogramme, Veröffentlichungen und Lehrerbildungsprogramme.[107]

Im Jahr 2001 schreibt Jagath Weerasinghe:

> »The last decade of the 20th century has seen a vital outburst of artistic expressions in the Sri Lankan art scene. A whole generation of artists is making a major theoretical assault on almost all of the established ideas and thoughts of art making in Sri Lanka. What is noteworthy here is that a majority of the animators of this high powered movement is a group of younger generation artists who were forced to spend their lives for decades in a highly violent social and political environment in their rural villages and home towns.
>
> These artists whose works are informed with an interventionist approach are attacking the established ideas on excellence in art by positioning their ›bodies‹ and ›lives‹ as the crux of the matter of art making.«[108]

Diese Entwicklungen stehen im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen.

106 Perera, Ranjith 1999, 13.

107 Vgl. ausführlicher in den jeweiligen Kapiteln zu den einzelnen Künstlern.

108 Jagath Weerasinghe: Moments of Cultural Impact: A Socio-Political reading of contemporary art practice in Sri Lanka, Khoj International Artists Workshop, http://www.khojworkshop.org/sana_m_jagath.htm, 5.12.02, o. S.

Zusammenfassung und offene Fragen

Insgesamt weisen heute bekannte Quellen darauf hin, dass Künstler von Beginn an in der lokalen Kultur eine Rolle spielen. Allerdings unterscheiden und verändern sich die Vorstellungen von dem, was Kunst ist, im historischen Prozess. Aufschlussreich könnte in diesem Zusammenhang eine weitergehende etymologische Untersuchung sein, da sich das Wortverständnis grundlegend von dem Westlichen unterscheidet.

Ein Wandel des Kunstverständnisses vollzieht sich im Laufe der historischen Entwicklung. Im Laufe der Zeit kristallisieren sich u. a. die Malerei und vor allem mit den Aktivitäten der »43 Group« insbesondere das Tafelbild als wichtige Kunstform, heraus.

Nach Angaben in frühen Quellen war Malerei zunächst vor allem als Wand- oder Felsmalerei bekannt, also direkt mit Orten oder Architektur verbunden. Teilweise wurde die Oberfläche mit Stoff verkleidet. Bisher sind keine Belege für Tafelbilder bekannt, die unabhängig von einem lokalen Kontext gemeint waren. Zunächst scheinen Künstler stärker mit dem Königshof verbunden. Erst im Laufe der Zeit spielt Malerei im Kontext der Tempel und Klöster eine Rolle.

Von daher hat die im lokalen Diskurs verbreitete Annahme, dass die Tafelmalerei als eigenständige säkulare Kunstform erst in der Kolonialzeit mit den Briten in das Land kam, nur mit Einschränkungen Bestand und müsste in weitergehenden Untersuchungen überprüft werden, die sich aufgrund der Quellenlage eher als schwierig erweisen würden. Diese Überlegungen stützen Senake Bandaranayakes These einer kontinuierlichen kulturellen Entwicklung und sprechen gegen radikale Brüche in der Entwicklung.

Die Rolle der Künstler erfährt im Laufe der Zeit eine Aufwertung, die sich mit den aktuellen Entwicklungen fortsetzt. Vor allem die Arbeiten der »43 Group« prägen eine lokale Rezeption der Klassischen Moderne und beeinflussen damit das Kunstverständnis bis heute. Die Kunstschaffenden heute beziehen sich in ihren Ausführungen immer wieder auf unterschiedliche Weise auf diese Zusammenhänge.

Die zweite Traditionslinie, auf die sich die Kunstschaffenden vor allem in ablehnender Haltung beziehen, ist die Kopistentradition, welche die perfekte Kopie eines Kunstwerkes als höchstes Ideal ansieht und nicht die eigene, innovative künstlerische Kreation.

Im lokalen Diskurs werden diese beiden Traditionslinien meist im Sinne eines Gegensatzes zwischen traditioneller lokaler und moderner westlicher Kunst dargestellt.

Vor allem in der Arbeit und den Beschreibungen Anoli Pereras wird sehr deutlich, wie prägend ganz allgemein visuelle Phänomene in der lokalen Umgebung für die Bildgestaltung sind. Es wird gezeigt werden, dass die Tempelmalerei nicht nur als explizites künstlerisches Vorbild eine wichtige Rolle spielt, sondern auch implizit die Bildgestaltung grundlegend beeinflusst und zu ganz eigenen malerischen Lösungen führt, die nur aus diesem Kontext heraus zu verstehen sind.

Der Werdegang und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern

Ausgehend von den Ausführungen der Künstlerinnen und Künstler in den Interviews werden ihr jeweiliger biografischer Hintergrund und Werdegang skizziert. Die zitierten Äußerungen stammen, wenn nicht anderweitig ausgewiesen, aus diesen Interviews. Der Stellenwert der biografischen Angaben in den Interviews wird bei der Auswertung berücksichtigt. Ergänzt werden diese Ausführungen v. a. hinsichtlich genauer Jahreszahlen anhand der Lebensläufe, welche mir von den Interviewpartnern zur Verfügung gestellt wurden. An einzelnen Stellen wird auf Sekundärmaterial zurückgegriffen.

Abschließend werden einige zentrale Punkte der biografischen Darstellungen, die für die Situation der Kunstschaffenden am Ende des 20. Jahrhunderts in Sri Lanka charakteristisch erscheinen, zusammenfassend analysiert.

Eine Einordnung der Angaben in den sri-lankischen Kontext erfolgt aufgrund meiner Kenntnisse der lokalen Situation, welche – soweit vorhanden – durch entsprechende Untersuchungen und Literatur belegt werden.

Anoli Gishanthi Perera

Anoli Gishanthi Perera wurde 1962 in Colombo geboren und lebt heute in Rajagiria, einem Vorort der Hauptstadt. In ihrem Lebenslauf macht sie selbst keine persönlichen biografischen Angaben. Die allgemeine, einleitende Frage, wie sie Künstlerin geworden sei, die ich allen Künstlern per E-Mail gestellt hatte, beantwortet sie knapp mit einer gewissen kindlichen Begabung für das Malen und Zeichnen:

> S. G.: How did you become an artist?
>
> A. P.: Had an interest since my childhood and had a tendency for painting and sketching. After my university education I decided to change my career to art.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2006)

Bei Anoli Perera ist die Betonung des angeborenen künstlerischen Talentes, das sich bereits seit der Kindheit durch Begeisterung für das Malen und Zeichnen bemerkbar macht, im Vergleich zu der Darstellung der anderen Interviewpartner relativ schwach ausgeprägt. Dieses Begründungsmuster ist charakteristisch für alle durchgeführten Interviews und taucht in informellen Gesprächen mit Künstlern in der Region wie in Indien oder Nepal immer wieder auf.[1] Auf die Frage, warum sie Künstlerin geworden sei, nennt sie den Zeitpunkt des Beginns ihrer künstlerischen Tätigkeit und weicht damit der Frage aus:

---

1 Vgl. hierzu auch den Abschnitt »Die Rolle des Künstlers als Chance zum gesellschaftlichen Aufstieg?«.

S. G.: Why did you become an artist?

A. P.: Since 1989 I have been working as a artist.

(E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2006)

Damit hat sie sich erst nach ihrer Universitätsausbildung im Fach Soziologie für die künstlerische Tätigkeit entschieden.

Das persönliche Interview leite ich daher mit einer vorsichtigen Nachfrage ein, warum sie nicht in Sri Lanka mit dem Kunststudium begonnen habe. Die Frage soll einerseits die Möglichkeit eröffnen, ausführlicher auf ihren Werdegang einzugehen, ihr aber auch die Möglichkeit offen halten, mit einer formalen Antwort, z. B. die Ausbildungsmöglichkeiten in Sri Lanka seien nicht so gut, ausweichen zu können.

S. G.: Why did you not start studying art in Sri Lanka?

A. P.: No that's o.k. I come from a middle class family, they always wanted me to become some kind of professional … and in Sri Lanka – even now – art would never be considered a good profession … financial stable profession … from the socialization you get you're always supposed to do something stable, … with stable income … same my family, middle class, for them profession means professional … that's some kind of goal.

(Interview mit Anoli Perera, 2002)

Sie akzeptiert die Frage (»No that's o.k.«) und erklärt, sie komme aus einer Mittelschichtsfamilie[2], die immer die berufliche Karriere der Tochter im Blick hatte. Daher sollte sie eine gute Stellung mit sicherem Einkommen anstreben. Die Profession einer Künstlerin wird dabei nicht als ausreichende Sicherheit eingeschätzt. Diese Einstellung ihrer Familie empfindet Anoli Perera als eine Art Richtschnur oder Zielsetzung (goal) für ihr eigenes Leben.

Anhand der Angaben in ihrem Lebenslauf wird deutlich, dass sie zunächst versucht, diesen familiären Ansprüchen in ihrer Karriereplanung zu entsprechen: 1984 schließt sie ihr Studium der Politik, Soziologie und Wirtschaft an der Universität Colombo mit einem Bachelordegree ab. Im Anschluss macht sie ein Diplom am Bandaranaike Center for International Studies, das zu einer begehrten Tätigkeit im Auswärtigen Dienst qualifiziert.[3] Die Zulassung zu diesem Studiengang wird über ein strenges Auswahlverfahren geregelt.

Der Begriff der »Middleclass« taucht im persönlichen Gespräch mit Anoli Perera und im Diskurs über ihre Arbeit immer wieder auf. Sie bezieht diesen Begriff auf ihre eigene biografische und auf die aktuelle gesellschaftliche Entwicklung in Colombo. In ihrer künstlerischen Arbeit setzt sie sich stark mit dieser Thematik auseinander. Von daher ist es charakteristisch, dass der Begriff »Middleclass« bereits in der ersten Antwort im Interview auftaucht.

---

2 Vgl. die Ausführungen zu dem Begriff weiter unten.

3 Eine Tätigkeit im Auswärtigen Dienst ermöglicht Auslandsaufenthalte und eine gewisse Lösung von Sri Lanka verbunden mit einer sozialen und finanziellen Absicherung und einer hohen gesellschaftlichen Anerkennung. Eine erstrebenswerte Position für eine Angehörige aus der Mittelschicht.

Die Verwendung des Begriffs ist im lokalen Diskurs nicht ungewöhnlich: Der Begriff der Mittelschicht spielt in Sri Lankas gesellschaftlicher Entwicklung nach der Unabhängigkeit von den Kolonialisten eine große Rolle.[4] In der Phase des sogenannten Postkolonialismus ist er mit dem Aufbrechen des subtilen Kastensystems und mit der Möglichkeit zu einem gesellschaftlichen Aufstieg durch eine berufliche Karriere verbunden. Denn obwohl die geltende Verfassung die Benachteiligung aufgrund von Kastenzugehörigkeit verbietet, besteht deren soziale Macht insgeheim – meist unhinterfragt wirksam – bis heute fort.

> »Zwar verbietet die Verfassung die gesellschaftlich Bevorzugung oder Benachteiligung aufgrund von Kastenzugehörigkeit, ihre soziale Macht besteht aber fort. … Außerhalb des häuslichen Lebens geschehen die meisten sozialen Interaktionen heute ohne Rücksicht auf Kasten. In den Dörfern, Büros und Fabriken arbeiten die Angehörigen der unterschiedlichen Kasten zusammen und kommunizieren ohne Tabus. Die moderne urbane Gesellschaft macht die Rücksicht auf die Feinheiten im Umgang der Kasten untereinander unmöglich. Menschen aller Kasten drängen sich in Bussen ohne Angst vor körperlicher Berührung. Beschäftigung, Gesundheit und Ausbildung sind offiziell allen zugänglich, ohne Ansehen der Kastenzugehörigkeit. In den städtischen Slums hat das Zusammenbrechen der sozialen Organisation zu weitest gehendem Wegfall von Schranken und zu mannigfaltigen Beziehungen zwischen den Kasten geführt. Trotz dieses Rückzugs der Kasten im öffentlichen Leben sind ihre Relikte noch in allen modernen Institutionen vorhanden, inklusive der politischen Parteien, und wenn es um Heiraten geht, dem ›wahren Test der Erfüllung ritueller Reinheit‹, dann findet die überwältigende Mehrheit der Verbindungen immer noch zwischen den Angehörigen der gleichen Kaste statt.«[5]

Die Familienmitglieder der führenden Kasten besetzen die wichtigen gesellschaftlichen Positionen und können durch ihre Netzwerke in zentralen Schlüssel- und Entscheidungspositionen Entwicklungen kontrollieren. Für Angehörige anderer Kasten ist ein finanzieller Aufstieg nur langsam mit möglicher Einflussnahme verbunden.

Dennoch hat sich seit der Unabhängigkeit und verstärkt in den 90er Jahren vor allem in Colombo eine starke Mittelschicht ausbildet. Die studierte Soziologin Anoli Perera beschreibt das Phänomen dieser neuen Mittelschicht als eng mit den städtischen Zentren verbunden. Die politische Einstellung der Menschen verändert sich durch diese Entwicklung nur bedingt: Sie geht einher mit einem Festhalten an Konformismus und konservativen Werten. Dabei betont die Künstlerin die unterschiedliche Entwicklung im städtischen und ländlichen Raum:

> A. P.: No I think it's an urban thing, of course it is in Colombo, but at the same time you find the same thing in Kandy say urban centres …
>
> S. G.: Not countryside …

4 In der alltäglichen Kommunikation ist der Begriff geläufig. Im Gespräch mit Anoli Perera fällt seine häufige Verwendung auf.

5 Kasten in Sri Lanka, auf: http://www.nucleus2000.de/srilanka/features/kasten/kasten01.htm (19.9.2005).

> A. P.: You have middle class, but it's different, … it is comparable … you have different segments … There are several basic things like conformism, conservative values.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Ihre eigene Rolle sieht sie stark durch diesen Sozialisationsaspekt bestimmt, meint aber, dass sie durch das In-Frage-Stellen und die Reflexion ihrer Rolle sich heute von dem Wertesystem und der Weltsicht ihrer Verwandten unterscheidet:[6]

> A. P.: … my middle class socialisation comes into me, but at the same time I have questioned that a lot … I wouldn't say I have a typical middle class outlook any more, because I'm so removed from the way my relatives look at things … I have my socialisation, but at the same time I'm removed from it and question it … from their way of doing things …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Zu diesen gesellschaftlichen Vorstellungen gehört auch, dass eine junge Frau nach dem Studium (im Alter von Mitte zwanzig) mit einer standesgemäßen Heirat sozial und wirtschaftlich »versorgt« wird.[7] Damit entspricht es durchaus den Vorstellungen einer Mittelklassefamilie, dass die Künstlerin nach ihrem Studium den Soziologen Sasanka Perera heiratet und ihn zu seinem Postgraduierten-Studium in die USA begleitet. Es ist durchaus üblich, dass junge Akademikerpaare gemeinsam zur Weiterqualifikation ins Ausland gehen. In der Regel qualifizieren sich die begleitenden Partner in dieser Zeit im Ausland ebenfalls weiter. Anoli Perera nutzt diese Zeit zu einer Neuorientierung, die sie selbst als »Karrierewechsel« bezeichnet.

Der Begriff »Karriere« erscheint in Verbindung mit einer Künstlerlaufbahn nach westlichen Vorstellungen[8] ungewöhnlich. Man würde eher eine Formulierung erwarten, dass man einer Neigung nachgehe oder sein eigentliches Interesse nun entdeckt habe. Einerseits könnte diese Formulierung darauf verweisen, dass es sich um eine bewusste Entscheidung Anoli Pereras handelt oder man könnte vermuten, dass das von der Familie gesteckte Ziel einer beruflichen Karriere noch mitschwingt. Für diese Lesart spricht auch, dass sie zeitgleich mit der Ausbildung mit Ausstellungen beginnt (s. u.). Dies verweist auf ein klares Karrierebewusstsein und ein Bemühen, die eigene Arbeit öffentlich zu machen.

Anoli Perera absolviert im Rahmen der Erwachsenenbildung in den USA Kunstkurse im Bereich Aquarell, Malerei und Bildhauerei. 1989 besucht sie das Studio »Three«, eine Adult Education Art Group im Santa Barbara City College in Kalifornien und 1991 arbeitet sie bei dem Bildhauer Milt Liebson an der »Artworks – The Visual Art School of Princeton for Continuing Education in New Jersey«.

---

6 Vgl. Anoli Pereras Arbeit »In the Entangled Net«.

7 Diese soziale und finanzielle Absicherung ist auch insofern notwendig als es in dem gesellschaftlichen Gefüge und den Gehaltsstrukturen kaum möglich ist, mit einem Akademikergehalt sich alleine, unabhängig vom Familiengefüge, wie z. B. einem Elternhaus, eine Existenz aufzubauen.

8 Obwohl zu bedenken ist, dass das englische »carrier« sachlicher klingt als die deutsche »Karriere«, die mit Ehrgeiz und Erfolg um jeden Preis konnotiert ist.

Es wird nicht deutlich, ob diese Kurswahl eine professionelle Ausrichtung intendierte, da es sich nicht um ein reguläres Kunststudium handelt. Sie geht nicht weiter darauf ein, wie diese Kurswahl begründet war, ob sie sich um ein reguläres Kunststudium bemüht hatte oder ob dies gar nicht ihrer Intention entsprach. Auf die entsprechenden Fragen antwortet sie nicht. Es existieren keine Abbildungen oder eine Dokumentation der Arbeiten aus dieser Zeit:

> A. P.: That's very early, at this stage you don't even document your stuff. You're still learning and working, studying around …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Auch eine andere Bemerkung könnte darauf verweisen, dass ihr Werdegang nicht notwendigerweise als eine bewusste Entscheidung hin zu einer professionellen Karriere geplant gewesen sein muss, sondern vielleicht eher eine Entwicklung war, die durch die besondere Situation ermöglicht und aus dem persönlichen Umfeld mit getragen und unterstützt wurde:

> A. P.: … you just start small, there are friends of course who help having an exhibition … it's more personal … the … ah … you are not really to be in the art scene, but in the margins … so you work your way through …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Zeitgleich mit dem Beginn ihrer Teilnahme an Kunstkursen stellt sie ihre Arbeiten in Einzel- und Gruppenausstellungen aus. Zunächst im Umfeld der Universität von California in Santa Barbara: 1989 im Kulturzentrum (Multicultural Center), 1991 in der Galerie der University of California (Santa Barbara) und im Universitäts-Zentrum »Nicoleti«. Darüber hinaus nimmt sie an zahlreichen Gruppenausstellungen teil: 1989 bei einer Malerei-Ausstellung im Cabrillo Art Center und unter dem Titel »Faces and Figures« in der Pascual's Upstairs Gallery, beide in Santa Barbara. Im darauf folgenden Jahr (1990) beteiligt sie sich bereits an vier Gruppenausstellungen in der Region.[9] Dieses Engagement zeigt, dass sie sich intensiv mit Kunst auseinandersetzt und sich in einer sehr förderlichen Umgebung befand. Da weder die Arbeiten noch die Ausstellungen aus dieser Zeit dokumentiert sind, lässt sich jedoch nichts über ihre Inhalte oder die Qualität sagen.

Zu Beginn der 90er Jahre kehrt Anoli Perera nach Sri Lanka zurück, stellt ihre Arbeiten dort das erste Mal 1993 in der Alliance Française aus und wird 1994 »Young Artist of the Year«. Langsam entwickeln sich professionelle Zusammenhänge: Sie nimmt 1997 am »1. International Artist Camp« in Kandalama teil und unterrichtet an der Vibhavi Academy.

Von 1995 bis 2003 präsentiert sie ihre Arbeiten in Sri Lanka in fünf Einzelausstellungen: »Aditi, an exhibition of paintings« (Lionel Wendt Gallery und Hotel

9 1989: »Spectrum. An Exhibition of Paintings«, Antioch University Gallery, Santa Barbara, California, USA; »Reflecting Culture Through Art«, Reynolds Gallery and Kerrwood Gallery, Westmont College, Monteceto, California, USA; »Diversity, The Unfolding Mystery«, University Center Gallery, University of California, Santa Barbara, California, USA; »A Painting and Photography Exhibition«, Antioch University Gallery, Santa Barbara, California, USA.

Ceylon Continental, 1995/1997), »The Vehicle Named Woman« (Heritage Gallery, 1998), »My Narratives« (Gallery 706, 1999), »In the Entangled Web« (Barefoot Gallery 2001) und »Goddesses Descending. An Exhibition of Paintings« (Studio @ HW Architects, 2003).

Darüber hinaus ist sie bei zahlreichen Gruppenausstellungen vertreten.[10] Sehr schnell werden ihre Arbeiten im internationalen Kontext ausgestellt: Sie kommt 1997 zu einem Workshop unter dem Titel »Self Help« nach Schweden.

Im Jahr 2002 wird Anoli Perera nach Delhi zum KHOJ[11]-Symposium eingeladen, nimmt an der Gruppenausstellung »Crafty Thoughts« in Liverpool (2002) teil und entwickelt eine Arbeit für die 2. Fukuoka Asian Art Triennale in Japan (2002) und stellt gemeinsam mit neun anderen sri-lankischen Künstlern in einer Gruppenausstellung im Millesgarden Museum in Lidingo (Schweden 2005) aus.

Sie versteht sich als eine Künstlerin, die sich ihre eigene Position innerhalb der lokalen Szene erarbeitet hat und nicht nur durch die eigene künstlerische Arbeit, sondern darüber hinaus durch die Organisation von kulturellen Aktionen gesellschaftlichen Einfluss nimmt:

> S. G.: How is your situation as an artist at the moment?
>
> A. P.: I have managed to establish myself as artist and also define my approach to art within the local scene.
>
> S. G.: How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
>
> A. P.: I have become an active artist who is involved in organizing art events and who professionally works as an artist. Therefore people identify me within this context. My art is socially engaging art and therefore I have in a sense made a social intervention especially on women's issues.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2006)

Dabei konzentriert sie sich vor allem auf feministische Themen und die Rolle der Frau, insbesondere von Künstlerinnen innerhalb der Gesellschaft. So kuratierte sie die erste Retrospektive sri-lankischer Künstlerinnen nach der Unabhängigkeit.[12]

---

10 »Young Contemporaries Exhibition«, The National Art Gallery, Colombo (1992); Nawa Kalakaruwo, The National Art Gallery (1995); »Young Contemporaries Exhibition«, The National Art Gallery (1996); »First International Artists' Camp Exhibition«, National Art Gallery (1997); »Exhibition of Contemporary Sri Lankan Sculpture«, The National Art Gallery (1997); »Nawa Kalakaruwo«, The National Art Gallery (1997); »Modes and Moods«, The National Art Gallery (1997); »Independence, an art exhibition to commemorate 50 years of independence in Sri Lanka«, Lionel Wendt Art Gallery (1997); »No Order Group Exhibition«, VAFA Gallery, Ethul Kotte (1999); »Third International Artists' Camp Exhibition«, National Art Gallery (1999); »Exhibition of selected works by women artists commemorating Women's Day«, The VAFA Gallery, Ethul Kotte (1999); »Reclaiming Histories: A Retrospective Exhibition of Women's Art«, Sapumal Foundation Gallery (2000); »Urban and the Individual«, Finomenal Space Gallery (2004); »Swedish Sri Lankan Artists' Residency Exhibition«, Harold Peiris Gallery (2005).

11 KHOJ ist eine Gruppe von Kunstschaffenden in Indien, die sich zusammengeschlossen haben, um ein eigenes Netzwerk aufzubauen.

12 »Reclaiming Histories: A Retrospective Exhibition of Women's Art«, Vibhavi Academy of Fine Arts, Colombo (2000).

Regelmäßig schreibt sie Rezensionen über Künstlerkollegen und reflektiert in Zeitschriftenartikeln die kulturellen Entwicklungen in Sri Lanka. Ende der 90er Jahre arbeitet Anoli Perera bei der Vibhavi Academy of Fine Arts als Lehrkraft.

Mit dem in dieser Zeit bestimmenden Thema »Kunst und Krieg« setzt sie sich in ihrer künstlerischen Arbeit kaum auseinander. Dennoch beteiligt sie sich mit ihren Kollegen an der Organisation entsprechender Aktionen.[13]

Im Jahr 2001 gründet sie gemeinsam mit Jagath Weerasinghe und anderen Künstlern die Organisation »Theertha«, die im Jahr 2005 bereits 17 Mitarbeiter umfasst. Theertha ist eine autonome, nicht-profitorientierte Einrichtung, die sich für Innovation und Austausch innerhalb der sri-lankischen Kunstszene einsetzt. Sie organisieren lokale und internationale Ausstellungen, Künstlerworkshops (2001 und 2003) und Austauschprogramme. Sie engagieren sich im Bereich der Aus- und Fortbildung der Lehrer und unterstützen die Veröffentlichung einer Zeitschriftenreihe über zeitgenössische Kunst in Sinhala und Tamil.[14]

Druvinka Madawela

Druvinka Madawela ist 1971 in Colombo geboren. Anknüpfend an die E-Mail-Befragung beginnt sie, ohne die Frage abzuwarten, spontan ihre Beschreibung von den Anfängen »from the very beginning«. Sie beginnt mit einer euphorischen Beschreibung des künstlerischen Talents ihres Vaters:

> D. M.: I start from the beginning … my father is an artist he does black and white line drawings you … should see the stuff … great self taught artist he never went to art school, he went to army.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Obwohl der Vater als Soldat seinen Lebensunterhalt bestreitet, bezeichnet sie ihn als talentierten Künstler und Autodidakten, der sich mit linearen, schwarz-weißen Tuschezeichnungen beschäftigt. Sie führt diese künstlerische Veranlagung ihrer Familie noch weiter aus: Bereits der Großvater war Künstler und Holzschnitzer, der Bruder Stephan ist ebenfalls künstlerisch talentiert. Als Kind wollte sie zunächst Tänzerin werden, eine in Sri Lanka weit verbreitete Kunstform, die von vielen Mädchen auch in ländlichen Gebieten praktiziert wird.

Durch einen Wohnungswechsel nach Colombo, der Einschulung an der Visaka Vidyalaya Schule, und dem Besuch der Cora Abraham's School of Art, einer privaten Kunstschule, beginnt sie mit 9 oder 10 Jahren zu malen. Später geht sie an die Kuregemal Art School und nimmt an den Jahresausstellungen der Schule teil.[15]

> D. M.: … my favorite actually was to become a dancer a professionally dancer (lacht) … and I used to dance a lot when I was small. I went to dance school and all that. Then we

13 Vgl. den Abschnitt »Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre«.

14 ArtLab: Art Journal for the Study of Art & Heritage.

15 Vgl. auch Art Beyond Boundaries, Druvinka Madawala, www.eodel.com/events/druvinka.htm (10.2.2002).

> came to Colombo and somehow this artschool came up the Kuregemal art school and I joined that and then I started painting from hat age I must have been nine, ten. And then I used to exhibit with tem annual shows, things like that …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Ebenso wie Anoli Perera, Chandraguptha Thenuwara, Koralegedara Pushpakumara und Jagath Weerasinghe spricht sie von einer frühen künstlerischen Begabung, die sie in Verbindung mit einer Familientradition bringt, auf die sie ihr künstlerisches Talent bezieht. Sie beschreibt diese frühe Ausbildung als Kind als ernsthaftes Studium. Sie betont, dass alles »natürlich« geschah: »It all came naturally.« Wie Chandraguptha Thenuwara beschreibt sie die Freiräume in der Kindheit und der frühen künstlerischen Ausbildung als ausschlaggebend für eine eigenständige künstlerische Entwicklung:

> D. M.: …, but I haven't got into this traditional drawing and working under any gurus here, because I was given the freedom of going to an art school which gives you *all* (betont) the freedom … like the sky doesn't have to be blue it can be red or green, you know what I mean? When I was small … So that is the thing that didn't restrict me later on I wasn't scared to put a bright red sky and say this is a sky … when I was a kid … so I think that confidence the art school brought in when I was small.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Auf Nachfrage erinnert sie sich an ihr theoretisches Studium der lokalen Malerei, von Dambulla und Sigiria, betont aber gleichzeitig, dass sie gerade nicht von einem der Kopisten, einem der Gurus gelernt habe, sondern dass sie als Kind an einer Kunstschule ausgebildet wurde, die ihr alle Freiheiten gewährte. Diese Freiheit, eigene Wege zu gehen, Entwicklungen zu erproben, sieht sie als einen zentralen Aspekt künstlerischer Arbeit. Etwas anachronistisch wirkt auf einen westlichen Leser das von ihr in diesem Kontext angeführte Beispiel: Sie hatte schon als Kind die Freiheit »den Himmel rot zu malen und dann zu sagen, »dies ist ein Himmel«.

Für Druvinka Madawela steht die Familie nicht für gesellschaftliche Ansprüche, die auf sie übertragen werden. Dieser Aspekt spielt bei ihr keine Rolle. Ihre Familie unterstützt sie in ihren künstlerischen Bestrebungen uneingeschränkt. Auf die explizite Nachfrage in dieser Richtung, antwortet sie mit einem klaren, bestimmten »Ja«.

> S. G.: And your family was all times supportive?
>
> D. M.: *Yes* (betont)
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Anfang der 90er Jahre geht sie nach Santiniketan[16], der berühmten Kunstschule in West-Bengalen (Indien), gegründet von Rabindranath Tagore (1861–1941). Dort

16 Der vor allem als Dichter bekannt gewordene Rabindranath Tagore (1861–1941) gründete 1901 die Santiniketan Schule. Im musischen Bereich werden Musik, Malerei, Drama angeboten. Ein Schwerpunkt liegt auf der Vermittlung »traditioneller Kunst«. 1920 versteht die Schule sich als Alternative zur Calcutta Art School. Britische Orientalisten und Schriftsteller aus dem »Arts and Crafts movement« in England, wie z. B. Ananda Coomaraswamy (1877–1947), E. B.

absolviert sie ein dreijähriges Kunststudium. Neben einer Ausbildung in Töpferei, Design, Druckgrafik und Skulptur spezialisiert sie sich im Bereich der Malerei.

Die Santiniketan-Kunstschule ist bekannt für ihre Ausrichtung an traditioneller indischer Kunst und legt großen Wert auf das Erlernen überlieferter Arbeitstechniken. Dennoch beschreibt Druvinka Madawela die Kunstausbildung in Sri Lanka als sehr konservativ im Gegensatz zu der in Indien. In der fundierten handwerklichen Ausbildung sieht sie eine qualifizierende Grundlage für ihre Arbeit. Nach ihrer Beschreibung werden die Traditionen durch die Anwesenheit vieler ausländischer Gaststudenten aufgebrochen und durch andere Ideen ergänzt. In diesem für sie inspirierenden und befreienden Umfeld trifft sie für sich die klare Entscheidung Künstlerin zu werden, die Malerei zu ihrer Profession zu machen.

> D. M.: … and then finally I went to India to … that's in West Bengal and that's actually where I found myself. Because I think if I would have been here I wouldn't have learned much. In that sense, because ah … I don't know art education is still quite conservative here. And at that time there were not many art colleges and only the university and things like that. So Santiniketan that's the place I went through, I learned all techniques pottery, design, print making, painting, sculpture all that. Three years I did all that and specialized in painting after that. So … that's all – I told you – within the frame, it's a very old traditional university …, but they are open to … a lot of people coming from outside to study there … so they were going to open the techniques … you know … various kind of art and things like that … that's where I thought of taking up professionally. And it came naturally (lacht) … so …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Druvinka Madawela beginnt ihre Ausstellungstätigkeit zeitgleich mit ihrem Studium: 1990 hat sie eine Einzelausstellung im Galadari Hotel Colombo, 1993 gemeinsam mit ihrem Vater General Mano Madawela in der Lionel Wendt Gallery. Im gleichen Jahr werden ihre Arbeiten in Indien in einer »International Exhibition of Painting and Sculpture« in Kalkutta gezeigt.

1994 ist sie in zwei Gruppenausstellungen, »Young Contemporaries« (George Keyt Foundation Colombo) und »New Approaches in Contemporary Art« (British Council, National Gallery), vertreten. Mit dem Abschluss ihres Bachelor of Fine Arts stellt sie ihre Abschlussarbeiten in der Nandan Art Gallery, Kala Bhavan, Vishva Barati in Santiniketan (1995) aus.

1996 hat sie ihre erste Ausstellung in der Barefoot Gallery (damals noch Gallery 706) mit dem Titel »Refugee Series«.

1997 gründet sie gemeinsam mit Balbier Both das »Sapumal Printmaking Centre«, an dem sie einige Zeit unterrichtet. Im gleichen Jahr beteiligt sie sich an einer Gruppenausstellung in der Heritage Gallery, die ebenfalls von Balbier Both geleitet wird und in dieser Zeit als nicht-kommerziell organisierte Galerie eine Bereiche-

---

Havell (1861–1934) und Sister Nivedita (1867–1911), bestärken diesen Trend. Vor allem in den 30er Jahren werden die expressionistischen Gemälde Tagores in Europa, Amerika und der Sowjetunion ausgestellt. 1951 erlangt die inter-nationale Universität staatliche Anerkennung. Heute ist die Kunstabteilung Kala Bhavana ein eigener Bereich der Visva Bharati Universität mit einer stark internationalen Ausrichtung, vgl. http://www.visva-bharati.ac.in (18.05.2006).

rung der Ausstellungsmöglichkeiten darstellt. Die Künstler nutzen diese Möglichkeit für experimentelle Ausstellungen. Ermöglicht wird dies durch die finanzielle Unterstützung eines Architekten, der die Miete dieser Räume trägt.

Von 2000 bis 2002 absolviert sie in Santiniketan die Kurse für den Master-Studiengang, führt diesen jedoch aus privaten Gründen nicht zu einem formalen Abschluss. Obwohl ihre Familie sie in ihren Bestrebungen unterstützt, beschreibt sie die Notwendigkeit einer Distanz zur eigenen Gesellschaft, die sie für sich im benachbarten Indien findet:

> D. M.: You see I live in India and work in India, because I find it more inspiring to be away from the country. I think it's because I was always alone, you know university and things like this so not many people around me and then I work being isolated in Sri Lanka it's difficult being isolated in Sri Lanka.«
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Seit 2003 lebt und arbeitet sie in ihrem Atelier in Mysor. Sie ist zum zweiten Mal verheiratet und hat zwei Söhne.

> S. G.: And at the moment?
>
> D. M.: At the moment I live in Mysor and I have a studio there. That's in India. And … and I work … you know spend my hours working …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Druvinka Madawela kann sich ganz auf ihre Arbeit konzentrieren. Sie ist Vertragskünstlerin der Barefoot Gallery, die sich mit regelmäßigen monatlichen Zahlungen ein Vorverkaufsrecht ihrer Arbeiten sichert. Seit 1999 bis heute (2007) erarbeitet und präsentiert Druvinka Madawela jährlich eine Einzelausstellung in der Barefoot Gallery.[17] Die Ausstellungen sind in der Regel ausverkauft. Sie unterrichtet nicht und ist nicht wie die anderen Künstler in politische Aktivitäten eingebunden.

Chandraguptha Thenuwara

Chandraguptha Thenuwara, genannt Thenu, wurde am 4. April 1960 geboren. Er kommt aus einer singhalesischen Familie und ist mit einer Tamilin verheiratet. Kumuidini Samuel, genannt Kumi, ist eine aktive Menschen- und Frauenrechtlerin. Ihr gemeinsamer Sohn heißt Charudaththa Thenuwara, kurz »Charu«. Insbesondere durch die Geburt seines Sohnes wurde die unterschiedliche ethnische Zugehörigkeit der Ehepartner für ihn ein Thema, das eng mit seiner künstlerischen Arbeit verwoben ist, und das er im Interview auf die einleitende Frage nach den prägenden Themen seiner Arbeit anspricht.

In Sri Lanka erfolgt die Zuordnung zu einer ethnischen Gruppe nach der patriarchalen Linie. Für das Ehepaar heißt das, dass die gemeinsamen Kinder nach der Geburt als »singhalesisch« registriert werden. Die tamilische Tradition der Mutter

17 1999 trägt die Ausstellung keinen Titel, im Jahr 2000 präsentiert sie die Serie »Karmic Forces«. Seitdem werden die Ausstellungen nicht mehr getitelt.

wird negiert. Die Nationalität wird nicht entsprechend des Landesnamens als »srilankisch« bezeichnet.

Durch diese Problematik werden politische Fragen für Chandraguptha Thenuwara persönlich erfahrbar und tragen zu seinem Selbstverständnis als politischem Künstler bei. Im Zusammenhang mit der inhaltlichen Betrachtung seiner Arbeiten werde ich noch näher auf diese Frage eingehen.

Als Kind lebte Chandraguptha Thenuwara mit seiner Familie in den Ostprovinzen. Dorthin war sein Vater strafversetzt, da er eine linke Partei unterstützte und als Lehrer Berufsverbot hatte.

> C. T.: At this time we were at far away from Colombo. It was our political exile. Because my father was supporter of leftist party and he was punished by the UNP regimes and he was transferred to Uhana located in Eastern Province. Prohibiting working as a teacher in school further punished him. He was not only a teacher and he was a head teacher also.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Das bedeutete für die Familie ein einfaches, materiell schwieriges Leben in einer strukturschwachen ländlichen Umgebung ohne Zugang zu guter Schulbildung und Informationen, da das gesellschaftliche und kulturelle Leben Sri Lankas auf die Zentren, insbesondere Colombo konzentriert ist.

Lehrer genießen in Sri Lanka zwar gesellschaftliche Anerkennung, bekommen an den staatlichen Schulen jedoch nur ein geringes Gehalt. Aufgrund des Beamtenstatus und der damit verbundenen sozialen Absicherung erscheint eine Festanstellung beim Staat und der dadurch entstehende Rentenanspruch dennoch für Angehörige der Mittelschicht erstrebenswert. Zudem ermöglicht eine solche Position, das Leben eines Intellektuellen zu führen. Trotz dieser schwierigen Lebensumstände beschreibt Chandraguptha Thenuwara eine Begeisterung und Begabung für Malerei und Zeichnen.

> C. T.: From early childhood I showed capability of drawing and painting. Every child is like that. But in the school, if I had a chance to do art as a subject, I always selected it first.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Diese Talente wurden bei Chandraguptha Thenuwara und seinen jüngeren Brüdern vom Vater gefördert. Wobei er bei dieser Beschreibung betont, dass sie in ihrem freien Ausdruck gefördert wurden und nicht im Sinne einer Anleitung:

> C. T.: I remember that my father always encouraged us to paint and draw. Us mean my younger brothers and me. My father also did drawings and painting especially in watercolour. … But even if he had no money some how he managed to give us support to study including art. But he never taught us only he allowed us to draw or paint in the way we like.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Nach der 7. Klasse erhielt Chandraguptha Thenuwara ein Stipendium für das Thurstan College in Colombo und sein Vater konnte nach den Wahlen 1970 seine frühere Stelle als Lehrer wieder antreten. Dadurch wird ihr Leben einfacher, was sich für Chandraguptha Thenuwara darin bemerkbar macht, dass sie sich mehr Papier und Farben zum Malen leisten können. Der Vater nimmt die künstlerischen Arbeiten seiner Söhne wichtig und sammelt ihre Bilder. Leider verkaufte die Stiefmutter die Bilder zusammen mit alten Zeitungen an einen Altpapierhändler.

> C. T.: After the Election of 1970 my farther got back his previous job. Our lives became little bit easier. We got more papers and colours to paint. He collected all our drawings and paintings. Unfortunately our stepmother sold these papers to old paper seller with the old newspapers. In that way I lost my early childhood works.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Wie die anderen Künstler beschreibt Chandraguptha Thenuwara, dass vor allem mathematisch-naturwissenschaftliche Fächer mit dem Berufsziel Arzt oder Ingenieur für förderungswürdige Schüler gesellschaftliche Anerkennung bedeuten. Bereits die Schulzeit wird als Ausbildungszeit wichtig genommen und als »Studienzeit« begriffen.

> C.T.: When I got scholarship to come to Colombo after 7th grade, I had a chance to enter Thurstan Colleage in Colombo. In our education system, if a student studies well and gets higher marks, system encourages to put a student to study science subjects. From grade 8 I studied science subjects and some how I managed to select art subject as an option. But mainstream of subject I studied were science oriented. In our society more recognition is to doctors and then engineers. Only art will be in the last layer of the hierarchy. Luckily, when I sat for the Ordinary Level (O/L) exam at Grade 10, I had terrible fever and I couldn't successfully pass the exam.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Dennoch verweist er auf seine Begeisterung für das Fach Kunst, welches er aufgrund glücklicher Umstände als Nebenfach wählen konnte. Wie bei den anderen befragten Künstlerinnen und Künstlern (Jagath Weerasinghe, Druvinka Madawela, Koralegedara Pushpakumara) wird die frühe Begeisterung und Begabung für die Kunst hervorgehoben. Eine Begeisterung, die über eine allgemeine kindliche Begeisterung für das Malen, Zeichnen und plastische Gestalten hinausgeht und als besonderes Talent und Begabung gewertet wird. In diesem Zusammenhang hebt Chandraguptha Thenuwara ein Erlebnis im Politikunterricht hervor. Auf Anweisung eines jungen Lehrers sollten sie ein Lenin-Porträt anfertigen. Für das Ergebnis würdigte ihn der Lehrer als Künstler.

> C. T.: Luckily in the schools no one tried to teach me art. I just did it. I remember in the Grade of 6 or 7, I did a portrait of Lenin by request of young teacher, who came to teach us social science. He admired it and he appreciated me as an artists. I was so happy.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Durch die Bewunderung des jungen Lehrers fühlt sich Chandraguptha Thenuwara bestätigt und versteht sie als eine qualifizierte Anerkennung seiner Begabung sowie Bestätigung seiner künstlerischen Kompetenz.

Aufgrund eines Fiebers konnte Chandraguptha Thenuwara die Mittelstufe (»Ordinary Level«) nicht regulär abschließen. Bis zu den Wiederholungsklausuren musste er ein Jahr Wartezeit überbrücken, das er zum Selbststudium nutzte. Er verbrachte einen Großteil dieser Zeit mit Ravibandhu, Harsha Liyanage and Rohan Piyadasa und lernte das amerikanische und sowjetische Kulturzentrum mit ihren Bibliotheken und Veranstaltungen kennen. Neben den schlecht ausgestatteten staatlichen Bibliotheken bieten die Kulturinstitute mit Bibliotheken und Filmprogrammen zusätzliche Informationsquellen. Ihr Kulturprogramm ermöglicht eine nicht zu unterschätzende Anregung und einen Zugang zur Welt. Neben dem Kennenlernen nicht-buddhistischer Kulturen und Philosophien bieten sie einen kleinen Freiraum, eigene Ideen und Gedanken zu entwickeln. Diesen Aspekt beschreibt Chandraguptha Thenuwara auch im Interview. Mit seinen drei Freunden verbrachte er die Zeit bis zum Examen in Bibliotheken und Kulturzentren:

> C. T.: We spent our most of the time together at libraries and cultural spaces. We read books, watched films and plays. We argued and discussed about art and life. I think real study started with these activities. Now they are also prominent figures in Sri Lanka today.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Er wertet diese Zeit als eigentlichen Beginn seines Studiums und betont, dass alle drei heute prägende Persönlichkeiten der sri-lankischen Kulturszene sind: Ravibandhu als renommierter, innovativer Tänzer und Trommler, der versucht traditionelle sri-lankische mit westlichen Kunstformen zu verbinden, Harsha Liyanage als Regisseur und Rohan Piyadasa als künstlerischer Leiter einer Werbeabteilung.

Nach der missglückten Mittelstufenprüfung entscheidet der Vater, dass sich sein Sohn sich nun auf seine Lieblingsfächer konzentrieren solle. In den Jahren 1976/77 bereitet sich der Absolvent bei dem Privatlehrer S. P. Charles auf die Aufnahmeprüfung an der Kunstschule »Heywood« vor, an der auch sein Vater studiert hatte.

> C. T.: After the failure of the exams first time father thought I better do my favorite subjects. This happened in 1976. Father was looking for a school for me to study art seriously. He wanted me to enter the »Heywood« where he also studied. But to enter this higher educational institute I had to face the entrance exam. Then Father introduced me to a teacher to study art.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara 1.4.2002)

Sein Lehrer S. P. Charles praktizierte selbst »traditionelle Kunstformen«, ließ seinem Schüler aber alle Freiheiten, wie dieser immer wieder lobend betont. S. P. Charles und H. B. Perera, ein Meister des Stilllebens, den er dort kennen lernt, vermitteln dem Jungen ihr Wissen ohne ihn einzuengen. Sie unterstützen ihn mit Materialien und ermöglichen ihm, sein erstes Ölbild zu malen. Der Sohn

der Familie sitzt Modell und Chandraguptha Thenuwara fühlt sich in die Familie integriert.[18]

> C. T.: He was artist S. P. Charles. He was practicing most of his life doing traditional art forms. I went to his studio once a week and seriously started to practice art. In his studio I met life drawing Master H. B. Perera also. They taught me what they knew. But they were not interfering to disturb me. They allowed me to continue my work seriously. First time I did a portrait in oil colours in his studio. Mr. S. P. Charles gave me canvases and oil colours. He didn't ask from me money. I was like a member of his family. My farther also learned under him when he studied art in College of Fine Arts. It was known as »Heywood«. He studied there 1950's. His younger son was posed for me. It came very good. I thought I have to do seriously figure drawing and painting.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara 1.4.2002)

S. P. Charles Arbeiten sind eng mit der Unabhängigkeit des Landes verbunden und wurzeln stark in der sri-lankischen Kultur. Er gilt in Sri Lanka als einer der wichtigsten Vertreter der Sittara-Kunst. Unter Sittara-Kunst versteht man die stilisierte Abbildung der Lebensgeschichte Buddhas und der Jataka-Geschichten, die sich um frühere Lebensstufen des Erleuchteten ranken. S. P. Charles wurde im Süden der Insel in Kegalle in einer buddhistischen Schule erzogen. In seinen Arbeiten orientiert er sich am Stil der alten Tempel, der Viharas.

Nach der Unabhängigkeit hat Charles die Dekorationen für die erste Unabhängigkeitsfeier 1948 am Torrington Square gestaltet. Er hat auch den Mace, das Symbol des »Speakers of Parliament«, entworfen. Auch bei dieser Gestaltung hat er sich an den alten Tempeln orientiert: Das Ornament des 48 Inch großen Stabes basiert auf der Lotusblüte. Es verbindet eine offene Lotusblüte, als Symbol für Ewigkeit und Schönheit, und eine geschlossene Blüte, als Symbol für den perfekten Frieden.[19]

Der Ebenholzstab des Mace ist mit einem Silberornament, 18-karätigem Gold und Saphiren verziert. Neben den zwei singhalesischen Löwen, die mit gezogenem Schwert abgebildet sind (Sehala), sind die vier Erdteile symbolisiert, Sonne und Mond als Zeichen des immer Wiederkehrenden, das Chakra als Symbol des Fortschritts und eine Blumenschale (Purna Gatha) als Zeichen für Fruchtbarkeit.[20]

Chandraguptha Thenuwara erlebt ihn und seinen Kollegen H. B. Perera, der ihn im Bereich Naturstudien (»life study«) unterrichtet, als inhaltlich wie materiell fördernd und unterstützend. Der Student gehört zu dem letzten Jahrgang, der ohne Abitur an der Kunstschule aufgenommen wurde, welche 1978 – im Jahr seines Studienbeginns – als Institut bereits an die Universität Kelaniya angegliedert worden war und seitdem »Institut of Aesthetic Studies« heißt.[21] Diese veränderten Aufnah-

18 Vgl. die Ausführungen zu dem Begriff im Kapitel zu Chandraguptha Thenuwara.

19 Vgl. den Artikel von Edrisinha, Lalith: The Mace and The Man, in: Sunday Observer, Colombo, Sri Lanka, 8.2.2004, http://www.sundayobserver.lk/2004/02/08/fea05.html (21.9.2005).

20 Vgl. ebd.

21 Das »Institut of Aesthetic Studies« blickt auf eine mehr als hundertjährige Geschichte zurück. Zu Beginn standen Mal- und Zeichenkurse am Maradana Technical College (1896). 1949 zogen die Kunstkurse in ein Gebäude am Horton Place, das als Heywood bekannt wurde. 1952

mebedingungen verweisen auf die Akademisierung der bis dahin privaten Kunstschule Heywood, welche ursprünglich Bewerber ohne Abitur aufnahm. Die Schule bildete Künstler für angewandte Bereiche aus, z. B. Illustratoren.

Nach der missglückten Mittelstufenprüfung stellt eine Tätigkeit als Illustrator für Chandraguptha Thenuwara eine Möglichkeit dar, seinen Lebensunterhalt zu verdienen und eine gewisse öffentliche Anerkennung zu finden (»to become popular«). Das heißt, der von der Familie vermittelte gesellschaftliche Anspruch auf eine anerkannte, renommierte Tätigkeit schien somit erreichbar. Erst während seiner Ausbildung und durch den Besuch von Kunstausstellungen wurde ihm der Unterschied zwischen »high art« und »low art«, zwischen angewandter und freier Kunst deutlich. Auf ein zunächst handwerklich, angewandt ausgerichtetes Verständnis eines Künstlers verweist auch Chandraguptha Thenuwaras' Differenzierung von »high art and low art«:

> C. T.: After failure of OL exams I just thought to be an artist and I thought at least I can work doing illustrations for the newspapers and be popular. But later, going through libraries and »Heywood«, I started to think differently. I started to go to art exhibitions. Among exhibitions I saw were centenary exhibition of Arts Society of Ceylon and Solo exhibition of S. H. Sarath. I was impressed with those exhibitions I thought I can be a »real artist« not a ›commercial artist‹. This period I felt notion of high art and low art. I decided to be a high artist.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara 1.4.2002)

Chandraguptha Thenuwara schließt das Institute of Aesthetic Studies der University of Kelaniya 1981 mit einem Bachelor-Abschluss in Malerei ab (BFA Painting) und arbeitet danach als freischaffender Künstler.

Wie seine Kolleginnen und Kollegen tritt Chandraguptha Thenuwara relativ früh mit seinen künstlerischen Arbeiten an die Öffentlichkeit. Das erste Mal stellt er 1978 in der Samudra Gallery in Colombo aus. Im gleichen Jahr beteiligt er sich an der ersten Open-Air-Kunstausstellung in Sigiriya, der ehemaligen Festungsanlage König Dhatusenas von Anuradhapura (459–477) auf einem beeindruckenden 185 Meter hohen Felsen, der aus einer Ebene herausragt. Sigiriya ist eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten Sri Lankas und wurde 1982 von der UNESCO zum Weltkulturdenkmal (World Heritage Site) erklärt. Ein solcher Ausstellungsort richtet sich vor allem an die Zielgruppe der Touristen. Diese Idee wurde jedoch nicht fortgesetzt.

Nach seinem Studium in Sri Lanka findet seine Arbeit schnell internationale Aufmerksamkeit: 1982 wird er zur 5. Triennale nach Delhi (Indien) eingeladen, 1983 zur 2. Asien-Biennale nach Dhaka (Bangladesch).

---

wurde Heywood formal zum »Government College of Arts« erklärt. Wie Chandraguptha Thenuwara beschreibt, waren die Kurse in Heywood noch zu Beginn seiner Studienzeit 1979 stärker anwendungsbezogen ausgerichtet, z. B. wurden Illustratoren ausgebildet. 1974 erhielt die Schule als Institut der Universität Kelaniya universitären Status. (Vgl. hierzu Weerasinghe, Jagath: Made in IAS, http://www.theehrta.org (16.1.2006)) Mittlerweile hat sich diese Entwicklung fortgesetzt und das Institut wurde zur eigenständigen »University of Aesthetics«.

1983 stellt er seine Malereien und Zeichnungen im Sowjetischen Kulturzentrum in Colombo aus. Mitte der 80er Jahre (1985) hat der junge Künstler die Möglichkeit, in Moskau am Moscow State Art Institute (benannt nach Surikov) einen Masterstudiengang in Malerei anzuschließen, den er 1992 mit einem Master abschließt. Während dieser Zeit sind seine Arbeiten in verschiedenen Gruppen- und Einzelausstellungen in Russland, aber auch in den Niederlanden vertreten.[22] Am Ende seines Studiums präsentiert er seine Zeichnungen und Malereien dem srilankischen Publikum: 1991 im Lionel Wendt Art Centre[23] und 1992 in der National Art Gallery.

Seit 1995 bis heute ist er regelmäßig mit Einzel- und Gruppenausstellungen in der sri-lankischen Öffentlichkeit präsent. Das breite Spektrum der Ausstellungsorte zeigt die hohe Akzeptanz seiner Arbeit.[24]

1997 deklariert er den sogenannten »Barrelism«[25]. In dieser Werkgruppe setzt er sich mit der allgegenwärtigen Präsenz der Straßensperren in Colombo auseinander, welche die militärische Macht symbolisieren.[26] Eine Arbeit aus diesem Werkkomplex wird in der Ausstellung »Cities on the Move« aufgenommen. Die Ausstellung

22 Gruppenausstellungen: »LODKA Avant-garde exhibition«, Izhevsk, Russland (1989), City Museum, Votkinsk, Russland (1989); »Nyu Nagatha«, Fine Arts Museum, Izhevsk (1989), Galerie Biemoldsbelang, Groningen, Niederlande (1991); »Izhevsk Collection 92«, International Symposium on Open-air Sculpture, Izhevsk (1991), The Academy of Arts, Moskau (1994).
Einzelausstellungen: »One Man Show«, The City Gallery, Izhevsk, Russland (1992); »Drawings«, The Union Gallery, Izhevsk, Russland (1995).

23 Das Kulturzentrum ist nach dem Fotografen und Mitbegründer der »43 Group« Lionel Wendt (1900–1944) benannt, der für seine Schwarz-Weiß-Fotografien von Sri Lanka, insbesondere für seine erotischen Männerporträts, bekannt wurde. Es wurde nach seinem Tod 1953 eröffnet und bietet Räume für Theater, Tanz, Musikveranstaltungen sowie Ausstellungsräume, die angemietet werden können.

24 Einzelausstellungen in Sri Lanka: »In Spacetime«, The National Art Gallery, Colombo (1995); »In Spacetime«, The British Council, Kandy, (1995); »Barrelism & Other works«, The Heritage Gallery, Colombo (1997); »Barrelism. Recent works«, The Heritage Gallery, Colombo (1998); »Camouflage«, VAFA Gallery, Ethul-Kotte (1999); »Recent Paintings«, Paradise Road Gallery Café, Colombo.
Gruppenausstellungen in Sri Lanka: »ART PEACE«, Lionel Wendt Gallery, Colombo (2002); »Theertha« Exhibition, Barefoot Gallery, Colombo (2001); »VAFA Faculty Show«, VAFA Gallery, Kotte, (2000); »Sri Lanka Art Exhibition for Peace and Reconciliation«, Barefot Gallery, Colombo (2000); »Neelan Thiruchelvam Commemorative Programme«, 706 Gallery, Colombo (2000); »Artists Camp Exhibition«, The National Art Gallery, Colombo (1997); »IN DEPENDENCE«, Lionel Wendt Art Gallery, Colombo (1998); »Women in Art«, The Mountcastle Gallery, Colombo (1996); »The First Annual Exhibition of VAFA«, The National Art Gallery, Colombo (1997); »Artists Camp Exhibition«, Alliance de Kandy, Kandy (1997); »Group Show«, VAFA Gallery, Ethul Kotte (1998).

25 Vgl. das gleichnamige Kapitel.

26 In den 90er Jahren baut das Militär mit leeren Ölfässern, kombiniert mit Erde, Latten und Tarnnetzen Straßensperren, die das Stadtgebiet neu strukturieren. Ganze Straßenzüge werden blockiert und damit unzugänglich. Die Menschen, Fußgänger wie Autofahrer, können jederzeit kontrolliert werden. Aufgrund des geltenden Kriegsrechtes sind sie der Willkür des Militärs ausgeliefert. Jeder könnte jederzeit inhaftiert werden.

findet weltweit Anerkennung.[27] Vor allem im asiatischen Raum erhält der »Barrelism« in größeren Ausstellungen Beachtung.[28]

Im Zusammenhang mit seiner politischen Arbeit entdeckt der Künstler das öffentliche »Mahnmal« als künstlerisches Ausdrucksmittel. Seine Position gegen den Bürgerkrieg in Sri Lanka macht der Künstler mit einigen von ihm initiierten und gestalteten Mahnmalen deutlich.[29] Bereits 1997 deklariert er eine Installation mit Fässern (Barrels) als »Mahnmal für die unschuldigen Opfer des Krieges« (»The Monument for Innocent Victims of War« in der Nähe seiner Kunstschule VAFA). In Japan macht er mit einem öffentlichen Mahnmal »The Monument for Innocent Victims of War and Labyrinth«[30] im Raizen Park in Fukuoka (1999) auf die Situation in Sri Lanka aufmerksam. In Raddoluwa, einem Ort in der Nähe der Freihandelszone des Katunaike Flughafens in Sri Lanka, errichtet er – unterstützt von der Asian Human Rights Commission (AHRC) und einer Vereinigung der betroffenen Familien (Families of the Disappeared) und finanziert von »The May 18 Memorial Foundation aus Korea« – ein Mahnmal für die in dieser Gegend verschleppten Menschen: »The Monument for the Disappeared« (Raddoluwa Junction 2001). Für den ermordeten tamilischen Menschenrechtler Neelan Thiruchelvam[31] realisiert Chandraguptha Thenuwara eine Straßenmalerei »The Monument for Neelan Thiruchelvam« in der Kinsey Terrace (2001), an dem Ort, wo der anerkannte Jurist auf offener Straße niedergeschossen worden war.

Als eine Fortsetzung seines Selbstverständnisses als politisch Handelnder kann Chandraguptha Thenuwaras Engagement im Bildungsbereich gesehen werden. 1996 gründet er die Vibhavi Academy of Fine Arts (VAFA) als nicht staatliche und nicht-profitorientierte Kunstschule.[32] In einem dreijährigen Ausbildungsgang werden als Medien Malerei, Bildhauerei, Zeichnung sowie Keramik angeboten. Das

27 Mit »Cities on the move« in: Vienna Secession, Österreich (1997); CapsMusee, Musee d'art contemporain de Bordeaux, Frankreich (1998); PS1 Gallery, New York (1998); Louisiana Museum, Dänemark (1999); Hayward Gallery, London(1999) und KIASMA, Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finnland (1999/2000).

28 Internationale Gruppenausstellungen: »The First Asian Art Triennial« (The 5th Asian Art Show), Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan (1999); »Third International Artists' Camp Exhibition«, The National Gallery, Colombo (1999); »First Asian Triennial«, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan (1999); »Khoj Artists Workshop Exhibition«, Modinagar, New Delhi, Indien (1998); »7th Asia Pacific Biennial«, Dhaka, Bangladesch (1995).

29 Vgl. ausführlicher das Kapitel »Die Rolle der Kunst im Kontext des Krieges«.

30 »Labyrinth« bezieht sich in dem Zusammenhang auf den verwinkelten Aufbau der Fässer im Park, der wie ein Labyrinth begehbar ist.

31 Neelan Thiruchelvam war ein tamilischer Politiker und Rechtsanwalt, der sich zusammen mit der Präsidentin Chandrika Kumaratunga für eine Lösung des militärischen Konfliktes durch ein »devolution package« eingesetzt hatte. Im Juli 1999 war er von einem Selbstmordattentäter ermordet worden.

32 Eine Anschubfinanzierung erhielt Vibhavi durch HIVOS (Humanist Institute for Corperation with Developing Countries) aus den Niederlanden. Die laufenden Kosten werden aus Schulgebühren und Spenden finanziert. Die Lehrenden arbeiten unentgeltlich. (Angaben aus einem Schulprospekt aus dem Jahre 1999.)

Schulkonzept schafft ein Gegengewicht zur staatlichen Akademie. Neue Inhalte und Methoden werden an der unabhängigen Schule erprobt:

> C. T.: As the initiator of VAFA I intervene the society … opening up alternative art space for Sri Lanka.«
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Seine Erfahrungen in Sri Lanka und an der Moskauer Akademie prägen das Konzept der Vibhavi Academy of Fine Arts, das auf einer soliden handwerklichen Grundbildung basiert.

> C. T.: … that's a good school, but here I didn't got get that … when I studied here to do my first degree … less discussions no discourse at all you're just copying … you imitate trying to do a in between thing actually that's the main difference of both schools that is why I'm trying to do something here. When I started the school … first year you get the basic compulsory subjects you have, they have to do … and then they have to realize to combine those things to an artwork and try to do that kind of here.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Im ersten Jahr absolvieren die Studierenden Pflichtkurse, in denen sie handwerkliche Fertigkeiten erlernen und ästhetisch geschult werden. Die figürliche Darstellung spielt eine große Rolle, Kopien traditioneller Arbeiten sind hingegen im Lehrplan nicht vorgesehen. Nach der Grundausbildung steht für die Studierenden das Bemühen um eine eigene künstlerische Position im Mittelpunkt. Die Auseinandersetzung in Diskussionen, welche ebenfalls im traditionellen Universitätssystem Sri Lankas keine Kultur haben, wird geübt. Im Schulprospekt aus dem Jahr 1999 wird dieser Anspruch folgendermaßen formuliert:

> »The main objective of VAFA in terms of ›atelier ambiance‹ is to expose students to an ›academic‹ environment on the one hand while encouraging ›liberal‹ and avant-garde thinking in the formation of artistic personality taking into consideration the culturally diverse context in Sri Lanka.«

Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, dass Studierende aus ländlichen Regionen, schwächeren Einkommensschichten und ohne akademische Qualifikation gefördert werden. Ethnische Zugehörigkeit, Rasse, Geschlecht und Religion sollen im Zusammenleben der Studierenden keine Rolle spielen. Eine Qualität, die Koralegedara Pushpakumara als ein Schüler der Akademie in seinem Interview als richtungsweisend und prägend beschreibt.

Bereits auf die Frage nach seiner augenblicklichen Situation als Künstler, die im Vorinterview per Mail schriftlich gestellt worden war, nennt Chandraguptha Thenuwara an erster Stelle seine Anerkennung als Künstler, die sich als Motiv durch seine gesamte Biografie zieht und die er – beeinflusst oder unterstützt von seiner Familie – von Anfang an angestrebt und mittlerweile erreicht hat: »I have recognition as an artist.«

Eng damit verbunden ist der gesellschaftliche Einfluss, den er direkt an zweiter Stelle nennt. Die freie Kunstakademie ist dabei ein Teil seiner Einflussnahme auf die sri-lankische Gesellschaft. Dennoch hat die Lehrtätigkeit, mit der er in der Tra-

dition seines Vaters steht, einen negativen Beigeschmack. Es wirkt relativierend, wenn er argumentiert, dass ein Großteil seiner künstlerischen Arbeit als Installationen nicht verkäuflich sei, und er sich daher mit Unterricht seinen Lebensunterhalt verdienen muss.[33]

> C. T.: I have recognition as an artist. As the initiator of VAFA, I intervene the society opening up alternative art space for Sri Lanka. As a figurative artist and ›Barrelist‹ I made influence to Sri Lankan Art Scene. Most of my new works are not salable. Because of that I couldn't live only doing art.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Die gesellschaftliche Anerkennung seiner künstlerischen und pädagogischen Arbeit wird durch Lehraufträge an verschiedenen Universitäten bestätigt: Zunächst wird er als Visiting Lecturer (1993), später (1998) als Lecturer an das Institute of Aesthetic Studies geholt. Seit dem Jahr 2000 lehrt er zudem an der Universität von Moratuwa im Fachbereich Architektur und als Visiting Lecturer am Siripalee Campus in Horana, der zur University of Colombo gehört. Diese Lehraufträge belegen einerseits die gesellschaftliche Anerkennung, zeigen aber auch, dass im universitären Bereich der Lehrberuf mit einer Beamtenstelle zwar sicher ist, aber kein gutes Einkommen verschafft, was zu der Praxis führt, dass man mehrere Stellen gleichzeitig innehat.

Jagath Weerasinghe

Jagath Weerasinghe ist der älteste der hier vorgestellten Künstler: Er ist 1954 in Moratuwa, einem kleinen Ort in der Nähe Colombos geboren.

Weerasinghe antwortet auf die Frage, warum er Künstler geworden sei, in der E-Mail zunächst verhalten: Er wisse nicht, wie er das beantworten solle, wahrscheinlich, weil er gerne male, zeichne und skulptural arbeite, er arbeite gerne mit seinen Händen, mag das Handwerk.

> S. G.: Why did you become an artist?
>
> J. W.: I don't know how to answer this. I guess I became an artist, because I liked, and I wanted to paint, draw and sculpt, or to do things with my hands, I like crafts.
>
> (E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.4.2002)

Im Interview kommt er auf die Frage zurück: Die Malerei sei wie eine Bestimmung für ihn. Er erinnert sich, dass er schon als Kind mit Kohle auf den Brunnen gezeichnet habe.

> J. W.: I always painted, even when I was a child. I remember making drawings with charcoal on the wall of the well.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

---

33 Die Interviewpassage im Zusammenhang: »I have recognition as an artist. As the initiator of VAFA, I intervene the society opening up alternative art space for Sri Lanka. As a figurative artist and ›Barrelist‹ I made influence to Sri Lankan Art Scene. Most of my new works are not salable. Because of that I couldn't live only doing art.«

In diesem Zusammenhang führt er auch die Rolle seiner Familie weiter aus, die er in der E-Mail zunächst nicht erwähnt hatte. Relativ ausführlich beschreibt er ihr widersprüchliches Verhalten. Einerseits reagiert sie entsetzt, als sich der Sohn entscheidet Künstler zu werden. Die Familie, allen voran sein Vater, wollte, dass der Sohn ein naturwissenschaftliches Studium absolviert. Andererseits unterstützt ihn seine Mutter. Die wirtschaftliche und soziale Absicherung durch den späteren Beruf ist ein prägendes Thema. Die Entscheidung Künstler zu werden, erschien in diesem Zusammenhang zunächst kein kluger Entschluss. Die Familie akzeptiert aber seine Wahl, bewundert teilweise seine künstlerischen Aktivitäten und mit zunehmender Professionalität, verbunden mit seinem Erfolg, erkennen sie seine Arbeit zunehmend an:

> J. W.: No … no, so my father was very upset about it … basically … he was upset about two weeks, but later on he got old and he began to like it a lot, so, and for my mother, it was not a problem … later on they all to get serious I think was … serious … serious business … a serious thing to do.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Über den Hintergrund der Familie erfahren wir wenig. Die soziale Absicherung steht als Kriterium bei der Berufswahl im Mittelpunkt. Er selbst bezeichnet die soziale Stellung seiner Familie nicht explizit. Anoli Perera formuliert in einer Kurzbiographie, Jagath Weerasinghe komme aus der Mittelschicht.[34] Nach dem Abschluss des Kunststudiums an der Kelaniya Universität (B.F.A. of Fine Arts, University of Kelaniya, 1981) arbeitet Jagath Weerasinghe zunächst in einer Ledermanufaktur und wird später als Konservator für Wandmalereien in Dambulla angelernt (»Trained in the conservation of Mural Painting and Rock Art at the Central Cultural Fund, Sri Lanka«). Diese Ausbildung, welche eigentlich Postgraduierten vorbehalten ist, ermöglicht ihm später, Dozent am Department of Archaeology zu werden.

Als das Postgraduierteninstitut 1987/88 von Seneka Bandaranaike gegründet wird, ist der Künstler der erste Angestellte. Seine Karriere im Bereich der Archäologie mit einem Schwerpunkt in Konservierungstechniken verfolgt er bis heute parallel zu seiner künstlerischen Arbeit.[35] Unter der Leitung des charismatischen

---

34 Vgl. Perera, Anoli: Jagath Weerasinghe, http://www.bayvon.com/artists/bvjw026.asp (7.7. 2007).

35 Senior Lecturer, Postgraduate Institute of Archaeology (PGIAR); 1993 bis heute, Course Coordinator, Conservation Programs, PGIAR; 1986–88 und 1994 bis heute, Chairperson, GIS Unit, Postgraduate Institute of Archaeology, Assistant Director of Archaeology, Murals Conservation, Central Cultural Fund; 1993 bis 2000, Co-Director, Registration and Documentation of Monuments and Sites: Ruhuna, Department of Archaeology; 2001, Head Conservation of Mural paintings, Central Cultural Fund, Cultural Triangle Program 1985–1989. Unterrichtstätigkeit im Bereich Archäologie: 2000, Ancient Civilizations. Postgraduate Institute of Archaeology; 1994, Lecturer in history, theory and practice of conservation of cultural property, Postgraduate Institute of Archaeology; 1994, Coordinator of Conservation Programs. Postgraduate Institute of Archaeology; 1993, Visiting Lecturer in documentation, materials and conservation of mural paintings, Architectural Conservation of Monuments and Sites (ACOMAS) Program, Faculty of Architecture, University of Moratuwa; Januar bis Mai 2001, Visiting Fellow, Institute of Archaeology, University of London, UK; 1997/2000, Visiting Lecturer, Dept. of Archae-

Bandaranaike, einem Archäologen, der aus einer der wohlhabenden Familien Colombos stammt, welche stark in Entscheidungspositionen vertreten ist, beginnt in Sri Lanka eine neue Ära im Bereich der Konservierung. Im Jahre 1985 wird Jagath Weerasinghe für eine Weiterbildung als Konservator nach Rom geschickt (ICCROM, Rom, Italien). Nach seiner Rückkehr prägt er mit seinen Kenntnissen den Aufbau des Postgraduierteninstituts für Archäologie.

> J. W.: … since I did so well in my Rome training one of my teachers there which was the head of … In the conservation field every one knows who he is, he was a very tough teacher, but he agrees with me he said that I was his best student for ten years. So he came to Sri Lanka and he worked out a proposal and the Ford Foundation gave us a 150 thousand US dollars for conservation and training … for training actually … So we took up, there was a hugely … so these international centers supported us … so the entire conservation practice came to be internationally claimed. So it is with me … and with a few persons … even if I had done nothing good in art I would still be remembered in the field of Archaeology …
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

In dieser Passage wird eine Grundhaltung deutlich, die sich durch das ganze Interview zieht: Jagath Weerasinghe hält sein eigenes Tun für exzellent, richtungweisend und prägend und er versucht durchgängig, seine Wichtigkeit hervorzuheben. Das Urteil seines Lehrers sieht er als eine Bestätigung seiner Sichtweise: »… he agrees with me, he said that I was his best student for ten years …« und betont einleitend die strengen Maßstäbe des Mannes: »… he was a very tough teacher«.

Selbst wenn er mit seiner künstlerischen Arbeit keine Erfolge gehabt hätte, sagt Jagath Weerasinghe, sei er mit seinen Errungenschaften im Bereich der Archäologie im Gedächtnis der Menschen verankert. Durch seine Arbeit an und mit den Höhlenmalereien von Dambulla lernt er die eigenen künstlerischen Traditionen kennen und setzt sich intensiv mit ihnen auseinander. Für ihn sind die Höhlenmalereien in Dambulla eine eigene Galerie. Die Tätigkeit als Archäologe ermöglicht ihm eine intensive Kunsterfahrung vor Ort, auf den Spuren der eigenen Traditionen:

> J. W.: Cause the reason why I went to conservation of mural paintings is not because I knew it, it is fluid in archaeology, but for me it was art, so working in Dambulla, you know Dambulla with this trim ancient caves with lots of eighteen century also, late seventeenth century or early … sorry mid eighteenth century mural paintings, it is a fantastic place; it is an art gallery itself. The reason why I wanted to go there … we did this management-training job in Colombo … for me it was an artistic experience. And since I was born and brought up in Colombo and suburbs … up to 1985, or 1982 … so I was … you know … kind of going out of Colombo, it was like finding my own self or whatever … and also it was me who also wanted to be part of the tradition in a way … to be my own, and going to the traditional aspect and trying to understand it … so Dambulla gave me all those chances … actually, on my own I said that it was my coming of age … it was at Dambulla. So, it was not

ology, University of Kelaniya; 1993–96/2001, Visiting Lecturer, ACOMAS, Dept. of Architecture, University of Moratuwa; 1992, Field Assistant, NRLC-ICCROM Training Program in Murals Conservation for South Asia, Lucknow, India; 1987–1988, Assistant Lecturer, PGIAR; 1987–1988, Assistant Lecturer, PGIAR.

> archaeology it was art I was into, officially it was archaeology. So it was later on that I started using archaeological theory in art.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Zudem ermöglicht ihm diese Tätigkeit, aus der gewohnten Umgebung Colombos »herauszukommen« und etwas »Neues kennen zu lernen«.

Im Hinblick auf den Aufbau einer eigenen archäologischen und konservatorischen Ausbildung in Sri Lanka schickt man Jagath Weerasinghe 1988 zu einem Training der Getty Foundation für Konservierungstechniken. Am Getty Conservation Institute in Los Angeles, USA, spezialisiert er sich auf Felsenmalerei. Er nutzt das zweiwöchige Stipendium, um sich für ein Kunststipendium zu bewerben. Aufgrund einer Verkettung von glücklichen Zufällen gelingt es ihm – völlig entgegen der Gepflogenheiten und Regularien – im laufenden Semester an der Universität Washington D. C. für ein Malereistudium aufgenommen zu werden und zudem ein Vollstipendium für vier Jahre einzuwerben. Ausführlich und sichtlich stolz beschreibt der Künstler, wie er aufgrund seiner Unkenntnis der Gegebenheiten einen Weg beschritt, der bei Kenntnis der Situation hoffnungslos erschienen wäre:

> J. W.: It is a very strange story; it is like, you know, so … I went to USA, L. A. in April of 1988 … Then from Los Angeles I came to Washington D. C., there I had a friend, thinking that I should get into high education there, but you know, it was very stupid to think that you can enter an American University in that year in April, because January is generally the deadline for application. But you know, it was very naive and stupid to even think … when you do not know certain things, when you do not know the competition, you do not know how dangerous it is, you sometimes do a bravo thing, because sometimes you have no comparison. So what happened, when I was in D. C. with this friend, there was another Sri Lankan studying computer science at this place the American University. So he said you know, there is an art department at this American universitiy, why do you not go and speak to them. Then actually this became a remarkable day, May 1st 1988. I walked into this department and there was this lady there … you know … this is a little institute … graduate student … she said: No way, every thing is passed now … nobody comes in April and asks for admission to any university. (lacht) Now I know that, but then … she had not said …, but you can […] But then, she said that it is not possible and all those things, but then she said, why do you not go and see one of the academic supervisors, today is the last meeting of the graduate committee, perhaps you might have a chance. And then she directed me to this professor Ron Dean (?). He looked; I had some pictures of my work, some of what I did the past two – three weeks in America. Then he kind of liked them and then he talked to another professor, Professor Pine (?), and they said: Ok, we will submit this to the graduate committee, whether they like it or not. The next day the called me and said: You have been accepted by the department, but now it is your job to get through with the university admission process. So then I said that I had no money to study here, and the fellow said: Too bad for you, because all the fellowships are gone … give me a couple of weeks, give me two weeks … After ten days I called him and he told me that I was very strangely lucky, because I got a full scholarship, not just tuition fee, it's a full scholarship. So that's it. So then I went through the usual university admission with every step, people did not believe that I was admitted to the department, and even after admission getting a fellowship in April. Any way, things happen like that, so it

> was how I ended up for four years doing my studies, became their best student of their working class. I got there … the Kreeger Price, for the best student of that year … and then I taught one semester of drawing there.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

1990 schließt er das Studium in den USA ab und wird mit dem David-Lloyd-Kreeger-Preis als bester Student des Jahrgangs ausgezeichnet. Auf die Frage nach wichtigen Einflüssen während seiner Ausbildung nennt er in der E-Mail seine beiden Lehrer aus Sri Lanka Stanley Abeysinghe und in den USA Professor Hainee, führt ihre Bedeutung für ihn jedoch nicht weiter aus.

> S. G.: Do you remember any important influences during your art education?
>
> J. W.: Yes, Mr. Stanley Abeysinghe, and Professor Hainee.
>
> (E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.4.2002)

In einem Vortrag zur sri-lankischen Kunstgeschichte (2005) beschreibt Jagath Weerasinghe Stanley Abeysinghe als Mitbegründer des »Heywood Stils«, durch den die »Moderne Kunst« in Sri Lanka institutionalisiert wird.[36]

Nach seiner Rückkehr aus den USA präsentiert der Künstler das erste Mal 1992 mit der Ausstellung »Anxiety of Today« in der National Gallery of Art in Colombo Ergebnisse seines Studiums und Arbeiten, die sich auf die aktuelle politische Situation des Landes beziehen.[37] Seitdem stellt er regelmäßig in Sri Lanka aus.[38] Bereits zwei Jahre später eröffnen sich Möglichkeiten für internationale Ausstellungsteilnahmen: Seine Arbeiten werden 1994 in Japan bei der 4. Asian Art Show im Fukuoka Kunst Museum ausgestellt, in Deutschland ist er 1996 in der Ausstellung »Die Welt zu Gast« vertreten und 1999 wird er nach Australien zur Asia Pacific Triennale und 2002 zur Arts South Asia Show an die Liverpool University Gallery eingeladen.

---

36 Vgl. unveröffentlichtes Manuskript bzw. Power-Point-Präsentation von Weerasinghe, Jagath: Visual Art in 20th Century in Sri Lanka. An attempt to narrate 100 years of art making in Sri Lanka in the 20th century. Lecture presented at SSA, Colombo, 15.9.2005.

37 Vgl. den Abschnitt »Kunst als Aktionsform gegen den Krieg«.

38 Einzelausstellungen in Colombo: »Recent Paintings«, Paradise Road Galleries (2003); »(My) Inability of Painting Woman«, Gallery 706 (2000); »Recent Paintings«, Paradise Road Galleries (1995); »Yantragala and the round pilgrimage«, Heritage Gallery (1997); »Recent Works«, Heritage Gallery (1997); »Recent Works«, Lionel Wendt Gallery (1995); »Anxiety, an exhibition of paintings and drawings«, National Gallery of Art, Colombo (1992).
Gruppenausstellungen in Sri Lanka: »A preface to Anxiety«, VAFA Gallery, Ethulkotte (2003); »Dialogue«, two person exhibition with Dr. Christa Webber, Gallery Mount Castle, Colombo (1997); »New Approaches in Contemporary Sri Lankan Art«, National Art Gallery, Colombo (1994).
Teilnahme an Artist Camps jeweils mit Ausstellungen: »Theertha International Artists' Workshop«, Lunganga Estate of Architect Geoffry Bawa (2001); »KHOJ International Artist Workshop and Symposium«, Modinagar, New Delhi, India (2000); »Artist in residence«, Queensland Girls High School, Queensland, Australia (1999); »3rd International Artists Camp«, Hikkaduwa. Organized by British Council, Alliance France, German Cultural Institute and VAFA (1999); »First International Artists' Camp«, organisiert vom British Council, der Alliance France, dem German Cultural Institute und VAFA, Kandalama (1997).

Aktuell beschreibt er seine Situation als Künstler ohne Einschränkungen als gut, was durchaus seinem ideellen und materiellen Erfolg entspricht:

> S. G.: How is your situation as an artist at the moment?
>
> J. W.: Good.
>
> (E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.4.2002)

Seine Arbeiten sind in der Watkins Collection der American University in Washington D. C., der Asian Art Collection in Fukuoka in Japan, der Sammlung der Postbank in Dortmund, der Presidential Collection sowie der Paradise Road Collection in Sri Lanka vertreten.

Sehr bewusst beschreibt er seine vielschichtige Rolle als Künstler in der Gesellschaft. An erster Stelle steht für ihn seine Rolle als Aktivist im Bereich von Kunst und Politik, an zweiter Stelle seine Aufgabe als Lehrer und erst an dritter und letzter Stelle seine eigene künstlerische Tätigkeit – dabei betont er, dass die einzelnen Bereiche nicht deutlich zu trennen sind.

> S. G.: How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
>
> J. W.: My role is working on multiple levals. First as an activist in art and politics, second as a teacher, third as an artist. These roles mix together, bounderies are blurred.
>
> (E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.4.2002)

Jagath Weerasinghe bezeichnet sich explizit als Aktivisten, der sich in Kunst und Politik einmischt. In seinem Lebenslauf führt er als einziger Künstler einen Abschnitt mit ehrenamtlichen Tätigkeiten (Community Work) auf. In diesen Bereich ordnet er auch seine Aktivitäten für den Frieden ein.[39] Der Schrecken und die Gewalt des Krieges sind bereits das Thema von Jagath Weerasinghes erster Ausstellung in Sri Lanka (1992) mit dem Titel »Kaangsaava, Anxiety of Today«. Die Themen Krieg und Gewalt werden durch diese Ausstellungen in die aktuelle Kunstszene Sri Lankas eingeführt und bestimmen die Arbeiten der meisten jungen Künstler in den folgenden Jahren. Seine Rolle als Künstler und Mahner in der sri-lankischen Gesellschaft wird bestätigt, als ihn die Präsidentin auswählt, ein Mahnmal für die Opfer des Bürgerkrieges zu entwickeln.[40] In seiner Lehrtätigkeit am Institute of Aesthetic Studies wendet sich Jagath Weerasinghe gegen die dort üblichen Lehrmethoden und -inhalte, die er als veraltet empfindet. Er prägt mit seiner Lehre zahlreiche Kunststudenten, die sich in ihren eigenen Arbeiten deutlich auf seinen künstlerischen Stil beziehen. Dadurch nimmt er starken Anteil an den Entwicklungen, welche die

39 2002 organisiert er gemeinsam mit der Vibhavi Academy und Chandraguptha Thenuwara ein »Peace Train Project«, 2000 das »Artists for Peace Program«, 1998 ein »Artist Against War Program« und 1997 das »Special art program for children and youth of Opanaike Area, for 3 months in association with Opanaika GA's Office«.

40 Vgl. das Kapitel »Der Krieg als bestimmendes Thema …« und die anschließenden Ausführungen zur Erinnerungskultur.

Kunstszene Sri Lankas in den 90er Jahren prägen, Anoli Perera bezeichnet ihn als eine Art Katalysator für diese Entwicklungen.

> »His spell at the IAS proved to be personally challenging and historically significant for the visual arts in Sri Lanka in many ways. Almost single handedly he embarked on a crusade against the archaic teaching practices and the problematic knowledge production within the Institute of Aesthetic Studies, which helped to produce number of socially sensitive politically critical and artistically radical artists. His ideology offered a new direction to their existing anxieties and his art offered them alternative alter for their explosive expressions. He became the main catalyst for the 90s art that challenged and changed all established conventions in the Sri Lankan visual art. … Since his initial exhibitions, a trend was established where many young artists have been enticed into diversifying their aestheticism and methodologies that have included installation, conceptual, new age, and performance work.«[41]

Zurzeit arbeitet er als Senior Lecturer für Kunstgeschichte am Postgraduierteninstitut für Archäologie an der Universität Kelaniya. Seine Rolle als Lehrer und Vorbild gestaltet er sehr bewusst und macht dies z. B. in öffentlichen Diskursen mit seinen Schülern auf Singhalesisch deutlich, wie z. B. während unseres Seminars am Goethe-Institut 2005.

Koralegedara Pushpakumara

Koralegedara Pushpakumara wird 1968 in Kandy, einer kleineren Stadt im Bergland der Insel mit eher ländlichem Milieu, geboren. Als prägend für die Erinnerungen seiner Kindheit, beschreibt er das Haus der Großeltern im Kolonialstil mit Bildern von Solias Mendis.[42]

Wie in seinem Lebenslauf ersichtlich wird, arbeitet er seit 1992 zunächst im Theaterbereich als Kostüm- und Bühnenbildner, später als Film- und Videoregisseur. 1996 und 2001 wird er für diese Arbeit ausgezeichnet.[43] Parallel dazu studiert er an der Vibhavi Academy of Fine Arts (VAFA) und dann am Institute for Aesthetic Studies. Er führt die Ausbildung an der Vibhavi Academy of Fine Arts nicht in seinem Lebenslauf auf, da es sich zu dieser Zeit noch nicht um ein reguläres Studium handelt. Dennoch beschreibt er diese Zeit und die Kontakte im Interview als stark prägend. Das Studium am Institute of Aesthetic Studies wird weder von ihm noch von einem der anderen Künstler in den Interviews ausführlicher beschrieben. Relativ spät beginnt er sein Studium am Institute of Aesthetic Studies zunächst in Horana, später Colombo, das er 1997 mit dem Bachelor of Fine Arts für Malerei und Skulptur abschließt.

---

41 Vgl. Anoli Perera: Jagath Weerasinghe: An artist and a catalyst for change, www.bayvon.com (8.9.2005).

42 Ein Maler, der in den 50er und 60er Jahren mit seinen Wandmalereien im Kelaniya Tempel bekannt wurde.

43 Best Set Designer State Drama Festival, Sub committee, Sri Lanka Art Council Colombo, Sri Lanka.

Durch die Ausbildung ergeben sich starke persönliche Veränderungen, die er für seine biografische Entwicklung als prägend beschreibt: Er bewegt sich zunehmend aus dem ländlichen Bereich in eine städtische Umgebung. Zunächst aus dem Bergland Kandys in die Nähe Colombos, in das 20 km entfernte aber immer noch ländlich geprägte Horana und schließlich nach Colombo. Er beschreibt, wie die Ortswechsel seine Einstellung verändern:

> Ü.: When he started at the faculty of aesthetic studies … it shifted from Horana that's a town outside Colombo almost like a village … it shifted … so that is … for some of them coming from Horana to Colombo the heart of Colombo 7 (Bezeichnung eines Stadtteils, d. Verf.) it was a kind of a change, a change of attitude … and he's from a village in Kandy and for him coming to Horana and from there to Horton place it was a change of attitude also …[44]
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Während seiner Ausbildung wird die Kunstschule von Horana an das Institut of Aesthetic Studies nach Colombo verlegt. Dieser Umzug bringt auch Veränderungen der Studieninhalte mit sich: Der Lehrplan wird neu konzipiert, neue Parameter, Techniken, Methoden und Konzepte werden eingeführt. Den Studierenden soll mehr Freiraum gewährt werden, über neue Kunstformen nachzudenken wie z. B. indische Kunst (sic!, d. Verf.). Sarath Surasena, ein Kenner der indischen Kunstszene, lehrt sie, über die traditionelle sri-lankische Kunst hinauszugehen, sich der Moderne zu öffnen. Er ermutigt sie, in Beziehung und in Kombination mit der westlichen Kunst neue Wege zu suchen. Koralegedara Pushpakumara beschreibt diese Veränderungen als eine Öffnung seiner Sichtweise auf die Kunst:

> Ü.: … when the faculty went from Horana to Horton Place it actually went with a new syllabus there they saw new parameters, new techniques, new methods, new concepts, … actually right, before the new syllabus if someone would have liked to do installation … people would have argued in line with the syllabus … this is not in the syllabus … so therefore you cannot do it …, but when they went to Horton place they had a kind of a free hand … to think about new form of art, to explore new art … like Indian art history, and he is mentioning one master called Surasena who is supposed to have a greater knowledge about the Indian art history and he taught them to go beyond the traditional forms of Sri Lankan art and express in modernity in relation to the western art of course in relation, but in combination also with Sri Lankan art …
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Zum einen bedeutet diese Öffnung die Möglichkeit zur Erprobung neuer Kunstformen wie z. B. Installationen, die zuvor durch die engen Regularien des Lehrplans ausgeschlossen waren. Die Beschreibung zeigt aber auch, wie lokal gebunden die Begrifflichkeiten verwendet werden, wenn als Beispiel für das Kennenlernen neuer Kunstformen die indische Kunst und Kunstgeschichte angeführt werden. Sicher ist

44 Wie im Abschnitt »Andere zu Wort kommen lassen – die Rolle der Interviews« ausgeführt, wurde das Interview mit Hilfe eines Dolmetschers durchgeführt. Daher sind die zitierten Passagen in der dritten Person formuliert.

aus sri-lankischer Perspektive eine Einbeziehung der Betrachtung der Kunstproduktion des benachbarten Indiens sinnvoll und notwendig, da historische Verbindungslinien nachzuzeichnen sind. Für die zeitgenössische Kunstszene werden diese Verbindungen in regionalen Netzwerken z. B. zwischen Theertha und KHOJ erst langsam aufgebaut.

Koralegedara Pushpakumara beschreibt Jagath Weerasinghe als seinen Lehrmeister (master). Durch ihn hat er gelernt, über die traditionellen Grenzen der Kunst, wie z. B. die Sittara-Malerei oder die Tempelmalerei, hinauszugehen. Das bedeutet, sich nicht an einen Motivkanon oder eine vorgegebene Farbpalette zu halten, sondern Malerei als reinen Ausdruck (pure expression) zu begreifen. Nach dieser Auffassung ist die Sprache der Kunst nicht festgelegt.

> Ü: … and then Jagath who was his (Koralegadara Pushpakumaras, d. Verf.) master told him a language he was not used to stick with and paint … he knew the traditional form of art before and now coming to Horton place he realised through Jagath that there is a different way there is a different way of expression … actually you don't need a set language to speak about art, … it has no boundaries no borders … it's pure expression … and Jagath gave him the inputs, the influence that he passed the traditional boundaries and going to a new world and then the history of art was told to him by Jagath and there he has expressed many forms of expressions in art and many different ways of looking at things and different ways like installations for example … different techniques he has learned …
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Dennoch bezeichnet der Maler Jagath Weerasinghe als Traditionalisten, der Einflüsse der Kandyan-Malerei aufnimmt und mit einem neuen Ausdruck kombiniert. Als Neuerung wird hier die Abwendung von strengen Regeln in der künstlerischen Ausdrucksweise verstanden und die Hinwendung zu einer expressiven Arbeitsweise verbunden mit neuen Techniken. Ein zentraler Aspekt, der immer wieder – so auch von Chandraguptha Thenuwara im Kontext mit der sri-lankischen Malerei genannt wird – sind die Farben. In der Kandyan-Malerei ist die Farbpalette klar limitiert, stark eingegrenzt auch durch die vorhandenen Farbpigmente. Jagath Weerasinghe lehrt Koralegedara Pushpakumara mit diesen Farben zu arbeiten, sie aber neu einzusetzen und ihre emotionalen Ausdrucksqualitäten in den Mittelpunkt zu stellen:

> Ü.: Jagath Weerasinghe is somehow a traditionalist he is not drawing exactly what has been drawn in the past art history of Sri Lanka, but he is taking influences especially from the Kandyan … from the Maharama like the colours that is his main way of expression, but in traditional form the colours … so Jagath has also influenced him to take colours from the Kandyan period, but yet to go for a new territory of expression.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Koralegedara Pushpakumara gehört damit zu einer Künstlergeneration, die ausschließlich in Sri Lanka ausgebildet wurde. Geprägt von Lehrerpersönlichkeiten der Künstlergeneration der 90er Jahre, wie Chandraguptha Thenuwara, Anoli Perera oder Jagath Weerasinghe. Damit ist Koralegedara Pushpakumara im Vergleich

zu seinen Kollegen am wenigsten »westlich« geprägt und hat kaum direkten Zugang zu einem nicht-sri-lankischen Kontext hat bzw. nimmt er die äußeren Einflüsse mit einer sehr lokalen Prägung wahr. Er hatte noch keine Möglichkeit zu einem längeren Auslandsaufenthalt in einem westlichen Land.

Aufgrund seiner begrenzten Englisch-Kenntnisse ist es ihm nur bedingt möglich, z. B. im Internet oder in Bibliotheken Informationen zu beziehen. Für ihn zeichnet sich das Bild der westlichen Kunst-Welt nur vermittelt, sozusagen aus zweiter Hand v. a. durch seinen Lehrer Jagath Weerasinghe. Die von diesem verwendeten Begriffe übernimmt er aber kaum. Deutlich wird dies im weiteren Verlauf des Interviews. Auf die Nachfrage nach der Unterscheidung zwischen »Tradition« und »Moderne« entsteht eine Irritation. Schließlich verweist Koralegedara Pushpakumara auf seinen Umzug von Horana nach Colombo und die Einführung der indischen Kunst in den Lehrplan. D. h., Moderne wird von ihm nicht mit westlich gleichgesetzt, wie dies bei den anderen Interviewpartnern der Fall ist.[45] Vielleicht ist gerade diese fehlende Prägung mit ein Grund für die starke Eigenständigkeit seiner künstlerischen Arbeit.

Für seine künstlerische und gestalterische Leistung wird Koralegedara Pushpakumara in Sri Lanka mehrfach ausgezeichnet: 1994 erhält er einen Preis bei einem Posterwettbewerb, 1995, 1996 und 1999 wird er für seine Malerei ausgezeichnet, 1999 für seine Installationen.[46]

Seit 1995 sind seine Arbeiten regelmäßig in Gruppenausstellungen in Sri Lanka vertreten. 1999 werden seine Arbeiten auf der 3. International Art Exhibition in der National Art Gallery in Colombo, Sri Lanka, gezeigt.

Auffällig ist, dass seine Arbeiten auch außerhalb Colombos in Ausstellungen präsentiert werden, wie in Kandy, einem Zentrum der Bergregion, in Galle, der größten Stadt im Süden Sri Lankas oder Hambantota, dem Zentrum der gleichnamigen Provinz im Südosten des Landes. Das heißt, er pflegt stärker als die in Colombo sozialisierten Künstler den Kontakt zu anderen Regionen der Insel.[47]

---

45 Vgl. hierzu den Abschnitt zu seinen künstlerischen Arbeiten.

46 »Madya Rupa« (Poster Designs), Award ceremony, Colombo, Sri Lanka (1994); »1st Place for Painting«, Youth Services Council Award Festival Colombo, Sri Lanka (1995); »Merit for Painting«, State Awards Festival of Painting & Sculptures, Colombo, Sri Lanka (1996); »2nd Place for Installation«, State Awards Festival, Colombo, Sri Lanka (1999); »1st Place for Painting«, State Awards Festival, Colombo, Sri Lanka (1999).

47 Gruppenausstellungen in Sri Lanka:
»Exhibitions of Paintings and Sculpture« (mit Bandu Manamperi), Gallery 71, Galle (2004); »Urban and Individual«, Finomenal Space Gallery, org. von Theertha (2004); »An Art Exhibition of Contemporary Visual Art«, organisiert von SETHE Study for Visual Culture, Jaffna und Theertha International Artists Collective in Jaffna (2004); »Exhibition of visual art«, Stairway Gallery, Kandy (2004); »Reflections – An Exhibition of Painting«, Indian Cultural Centre, organisiert vom ICCR, Colombo (2001);»Artist for Peace Flag Exhibition«, Flag Painting Project, organisiert von VAFA Public Places, Sri Lanka (2000); »Four Artist, Exhibition of Painting & Sculpture«, Lionel Wendt Art Gallery, Colombo (2000); »An Art Exhibition for Peace«, Gallery 706 (organisiert von dem International Centre for Ethnic Studies, der Trust & Thiruchilvam Associate mit der Vibhavi Academy of Fine Arts 2000); »Four Artists, Exhibition of Painting & Sculpture«, The Havelock Place Bungalow, Colombo (2000); »No Order Group, Declara-

Obwohl der Künstler selbst sich nur drei Monate für einen Workshop in Pakistan aufhielt, sind seine Arbeiten auf internationalen Ausstellungen und Biennalen vertreten: Erste Auslandskontakte entstehen 1999, als seine Arbeiten auf der 9. Asian Art Biennial in der Gallery of Silpakala Academy in Dhaka (Bangladesh) gezeigt werden. Im darauf folgenden Jahr (2000) sind seine Arbeiten in den Niederlanden und 2001 in Gadani und Karachi in Pakistan zu sehen. 2005 wird er für eine Gruppenausstellung über zeitgenössische Kunst in Sri Lanka in Schweden ausgewählt.[48]

Ende der 90er Jahre werden seine Beziehungen zur Vibhavi Academy intensiver. 1999 stellt er als Gastkünstler gemeinsam mit Anoli Perera, Jagath Weerasinghe, Chandraguptha Thenuwara, Kingsley Gunatilleka, Muhanned Cader und G. R. Constantine in einer Ausstellung in der Vibhavi Academy ein Manifest der »No Order Group« vor: »Exhibition and Declaration of the Manifesto, VAFA Gallery Declaration of the Manifesto« (organisiert von der Vibhavi Academy of Fine Arts, Ethul Kotte, Sri Lanka), eine Erklärung, welche das Zusammengehörigkeitsgefühl dieser Künstler dokumentiert und ein Ausdruck ihrer gemeinsamen Bemühungen um eine Weiterentwicklung zeitgenössischer sri-lankischer Kunst darstellt. Allerdings führen sie diese Kooperation nicht im Sinne einer künstlerischen Kooperation fort. Vielmehr setzen die beteiligten Künstler ihre eigenständige künstlerische Arbeit fort und kooperieren in verschiedenen Organisationsbündnissen. So engagieren sich z. B. Anoli Perera und Jagath Weerasinghe mit der Gründung der Plattform »Theertha« verstärkt im Ausbildungsbereich von Schule. In diesem Rahmen übernimmt Koralegedara Pushpakumara vor allem die Lehrerausbildung in den ländlichen Gebieten im Osten des Landes.

Der Künstler nimmt an den politischen Aktionen und Ausstellungen teil, die in seinem Umfeld organisiert werden, wie 2000 an einer Wanderausstellung von Fahnen,

---

tion of the Manifesto and Exhibition«, VAFA Gallery, Etul Kotte, organisiert von der Vibhavi Academy of Fine Arts (2000); »3. International Art Exhibition«, National Art Gallery, Colombo (1999); »State Festival Exhibition of Painting & Sculpture«, National Art Gallery, Colombo (1999); »Modern Painting, Sculpture & Installation«, Mahanaga Mandiraya, Hambantota, Sri Lanka? (1998); »Exhibition of Painting, Kandy Art Council«, Kandy (1998); »PITAWEEMA-97, Convocation Day Exhibition«, National Art Gallery, Colombo (1997); »Estate Festival Exhibition of Painting«, National Art Gallery, Colombo (1996); »Youth Award Festival Exhibition of Painting«, National Youth Centre, Sri Lanka Art Council, Maharagama (1995); »LALITHAKALA, Paintings and Sculpture Exhibition«, organisiert vom Tourist Board, Colombo (1995); »Young Contemporary Artists Exhibition«, organisiert von der George Keyt Foundation, National Art Gallery, Colombo (1994); »Sevaneli, Exhibitions of Paintings and Sculpture« (mit Sarath Kumara), Town Hall, Gampola (1986); »Talent Exhibition«, Udunuwara Central College, Kandy (1987).

48 Internationale Gruppenausstellungen: »Contemporary Sri Lanka Art«, Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm, Schweden (2005); »1. VASL International Art Exhibition«, Gadani Beach, organized by VASL ART TRUST, Gadani, Pakistan (2001); »1. VASL International Art Exhibition«, Amin Gulgee Gallery, Karachi, Pakistan (2001); »A New Visual Vocabulary – Contemporary Sri Lanka Art«, Volkspark, veranstaltet von »Kunst in het Volkspark«, Enschede, Niederlande (2000); »9. Asian Art Biennial«, Gallery of Silpakala Academy, Dhaka, Bangladesh (1999).

mit der sich verschiedene Künstler öffentlich gegen den Krieg einsetzen[49] oder an den Aktionen nach der Ermordung des tamilischen Juristen Neelan Thiruchelvam[50]. Von Jagath Weerasinghe wird er in die Planung des Mahnmals »The Shrine of Innocents« einbezogen[51] und erarbeitet in diesem Kontext eine Stele mit Masken. Er übernimmt jedoch keine organisatorische Schlüsselrolle bei diesen Aktionen.

Nach dem Abschluss seines Studiums ist Koralegedara Pushpakumara mit seinen Arbeiten regelmäßig in Einzelausstellungen in verschiedenen Galerien des Landes vertreten: 1997 in der Heritage Art Gallery, 2000 und 2004 in der Paradise Road Gallery, 2002 in der Barefoot Gallery, 2005 in der neu gegründeten Finomenal Space Gallery. Obwohl er, wie er selbst im Interview sagt, keinen intensiven Kontakt zu anderen Künstlern pflegt, nimmt er an lokalen und internationalen Workshops teil.[52]

2003 ergänzt Koralegedara Pushpakumara, ähnlich wie sein Lehrer Jagath Weerasinghe, seine akademische Ausbildung mit einem Diplom für Archäologie am Postgraduate Institute of Archaeology der University of Kelaniya, Sri Lanka. Er sieht dieses Studium weniger im Sinne einer Berufsperspektive, sondern versteht es als eine Fortsetzung seiner Ausbildung und eine Bereicherung seiner eigenen künstlerischen Arbeit.[53]

Heute lebt er mit seiner Frau Niranjala Anunyaka und seinem Sohn in einem Vorort Colombos. Seine eigenständige Rolle im Kontext der lokalen Kunstszene bewahrt er sich.

Zentrale Aspekte des künstlerischen Werdegangs: Die Rolle des Künstlers als Chance zum gesellschaftlichen Aufstieg?

In den biografischen Beschreibungen der interviewten Künstler, die in Sri Lanka um die Jahrtausendwende das kulturelle Leben maßgeblich prägen, gibt es einige Auffälligkeiten und Gemeinsamkeiten.

---

49 »Artist for Peace«, Flag Exhibition und Flag Painting Project, organisiert von VAFA Public Place Sri Lanka (2000).

50 »An Art Exhibition for Peace«, Gallery 706 (organisiert vom International Centre for Ethnic Studies, Law & Society Reconciliation Trust & Thiruchelvam Associate in collaboration with the Vibhavi Academy of Fine Arts) Colombo, Sri Lanka (2000).

51 Workshop for the Innocents Monument, Jagath Weerasinghe Workshop Battaramulla, Sri Lanka (1999).

52 »Third International Artist Camp«, Coral Garden Hotel, organisiert vom Goethe-Institut, der George Keyt Foundation, dem British Council, der Alliance Française, dem Indian Cultural Centre, der Vibhavi Academy, Hikkaduwa, Sri Lanka (1998); 1998 »Artist Against War«, »Street Flag Painting Project« organisiert von der Vibhavi Academy, Colombo, Sri Lanka (1998); »Television Set Design Course«, N.H.K. bei SLRC Colombo, Sri Lanka (1998); Workshop mit Fiona Hall (organisiert von der Australian High Commission, The Lunuganga Trust & VAFA), Geoffrey Bawa's, Lunuganga Gardens Beruwala, Sri Lanka (1999); »11. VASL International Artists Workshop«, organisiert von Vasl Art Trust, Karachi, Pakistan (2000); »11. Theertha International Artist Workshop«, Geoffrey Bhawa's, Lunuganga Gardens, Sri Lanka (2000).

53 Pushpakumara in einem Gespräch am 19.10.2005.

Die meisten von ihnen kommen aus der sogenannten Mittelschicht in und um Colombo.[54] Ihre Familien gehören nicht zu den oberen Kasten und verfügen nicht über gesellschaftlichen Einfluss und/oder Vermögen.[55] In den Interviews werden keine expliziten Angaben zur genauen Stellung der Familien im Kastensystem gemacht. Weitergehende Untersuchungen könnten hier tiefere Einsichten ermöglichen.

Allgemein erscheint der berufliche Werdegang gemäß der Ausführungen von einem mehr oder weniger expliziten familiären Auftrag geprägt, durch eine qualifizierte Ausbildung eine gute Stellung und damit eine gesicherte soziale Existenz aufzubauen. Naturwissenschaftlich orientierte Ausbildungsgänge rangieren unter diesen Prämissen an erster Stelle.[56] Die Künstler empfinden diesen familiären Auftrag als einen mehr oder weniger großen Druck und versuchen, den an sie gestellten Ansprüchen gerecht zu werden.

Die meisten streben zunächst eine andere Karriere an, wie Anoli Perera als Soziologin im auswärtigen Dienst, Chandraguptha Thenuwara als Illustrator und Grafiker, Jagath Weerasinghe als Archäologe oder Koralegedara Pushpakumara als Holzschnitzer und im Berufsfeld Theater, Film und Video.

Nur Druvinka Madawela empfindet diesen familiären Auftrag nicht sehr ausgeprägt. Eine künstlerisch-handwerkliche Prädisposition ist in ihrer Familie vorhanden. Das musische Talent der Tochter wird uneingeschränkt gefördert.

Das Berufziel »Künstler« scheint nicht als Möglichkeit im Entscheidungsrepertoire für die Berufswahl vorhanden. Die Möglichkeit Künstler zu werden ist weder aufgrund der familiären Hintergründe noch aufgrund des gesellschaftlichen Verständnisses zunächst eine denkbare Option und kristallisiert sich erst im Laufe der verschiedenen Ausbildungswege als Möglichkeit heraus. Die meisten der Befragten nutzen »günstige Gelegenheiten für einen Karrierewechsel«, wie z. B. Anoli Perera während ihres USA-Aufenthaltes. Jagath Weerasinghe bewirbt sich während eines Archäologielehrgangs in den USA für ein Kunststudium und erhält völlig überraschend ein Vollstipendium und die Zulassung für ein Kunststudium.

Chandraguptha Thenuwara beschreibt, dass für ihn erst durch den Besuch der Heywood-Schule der Unterschied zwischen freier und angewandter Kunst (high

54 Hans Peter Thurn hat für das Berufsbild des Künstlers im 20. Jahrhundert in Mitteleuropa beschrieben, dass ein »musisch gesonnenes Elternhaus bürgerlich-mittelständischen Zuschnitts« für die meisten Künstler die Basis bildet (vgl. Thurn 1997, 109). In Sri Lanka hat sich diese gesellschaftliche Gruppe erst im Zuge der Demokratisierungsbewegungen nach der Unabhängigkeit ausgebildet. Die Mitglieder der »43 Group« stammen im Wesentlichen aus der Oberschicht. Ursprünglich gehörten die Künstler, wie Wilhelm Geiger in seinem Buch »Culture of Ceylon in Mediaevel Times« (Wiesbaden 1960) ausführt, eigenen Kasten an (vgl. Grosser 2004, 101–105).

55 Als ein Vorläufer dieser Entwicklung könnte Barbara Sansoni gesehen werden, die sich allerdings zunächst mit Stoffdesign einen Namen verschaffte und in den letzten Jahren zunehmend als Künstlerin Anerkennung findet.

56 Ingenieurwissenschaften werden nicht erwähnt, was auf die geringe Präsenz entsprechender Studiengänge in Sri Lanka zurückgeführt werden könnte.

and low art) deutlich wurde und er sich dann dafür entscheidet »freier Künstler« zu werden.

Druvinka Madawela fokussiert erst während ihres Kunststudiums in Indien bewusst das Berufsziel »Künstlerin«.

Koralegedara Pushpakumara beginnt sein Kunststudium nach einigen Jahren Berufserfahrung, für die lokalen Verhältnisse sehr spät im Alter von 26 Jahren.

Drei der hier vorgestellten Künstler können einen Bachelor-Abschluss des »Institut of Aesthetic Studies« vorweisen: Jagath Weerasinghe (1981), Chandraguptha Thenuwara (1981) und Koralegedara Pushpakumara (1997).

Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara benennen einzelne Lehrende wie Stanley Abeysinghe, H. A. Karunaratne oder H. B. Perera als prägend für ihre Studienzeit. Am Wichtigsten ist für sie jedoch, dass sie in ihrem eigenen Tun Unterstützung finden und die nötigen Freiräume bekommen, um ihre eigenen Ansätze zu entwickeln. Nur Pushpakumara beschreibt, trotz einiger kritischer Bemerkungen, die besondere Lehrerrolle Jagath Weerasinghes, von dem er gelernt hat, die eigenen Traditionen mit anderen Augen zu sehen.

In den Beschreibungen von Jagath Weerasinghe, Chandraguptha Thenuwara, Anoli Perera und Druvinka Madawela nehmen die Ausbildungen im Ausland und die damit verbundenen Erfahrungen größeren Raum in der Beschreibung ein – wobei nur Jagath Weerasinghe namentlich einen Lehrer in den USA benennt. Als wichtig beschreiben alle das Kennenlernen anderer, unbekannter künstlerischer Positionen. Den Besuch von Ausstellungen heben Anoli Perera und Druvinka Madawela hervor, Druvinka Madawela das Erlernen von Arbeitstechniken. Zentral ist für alle, zu diesen Erfahrungen eine eigene Position zu entwickeln.

Nur Koralegedara Pushpakumara bildet hier eine Ausnahme, da er noch nicht für eine längere Zeit im Ausland war. Seine Positionierung zur eigenen sri-lankischen Tradition erfolgt nur vermittelt über seinen Lehrer Jagath Weerasinghe. Aufgrund seiner eingeschränkten Englischkenntnisse ist ein kognitiver Zugang zu anderen künstlerischen Positionen, z. B. über das Internet, Bücher etc., kaum möglich.

Darüber hinaus fällt auf, dass alle Befragten sehr früh, meist schon vor oder mit Beginn des Studiums, mit ihren Arbeiten an die Öffentlichkeit gehen, sprich Ausstellungen organisieren. Es wird nicht thematisiert, inwiefern dies auf den familiären Druck zurückzuführen ist oder auf die Notwendigkeit, mit der Kunst Geld zu verdienen, oder ob es einfach damit zusammenhängt, dass es für einen jungen Künstler in Sri Lanka im Kontext einer sich neu entwickelnden Kunstszene einfacher ist, die Möglichkeit für eine eigene Ausstellung zu bekommen als in Europa. Sicher ist es jedoch ein Indiz dafür, dass man seine eigene Arbeit in der Öffentlichkeit erprobt und die künstlerische Arbeit nicht nur als Beschäftigung oder Ausdruck der eigenen Befindlichkeit auffasst, sondern (auch) als Verkaufsobjekt versteht, das einer Öffentlichkeit vorgestellt wird, mit dem Ziel eine berufliche Perspektive zu entwickeln.

Für diese Marktorientierung spricht zudem ein Aspekt der Ausstellungsästhetik: Mitte der 90er Jahre werden viele Ausstellungen im Stil der sogenannten »Peters-

burger Hängung« inszeniert, d. h., möglichst viele Kunstwerke werden auf engem Raum über- und nebeneinander gehängt, wie es in den privaten Kunstsammlungen der Fürsten im Barock bis hin zu den bürgerlichen Salonausstellungen des 19. Jahrhunderts üblich war. Anstelle großer Leerräume zwischen den einzelnen Kunstwerken – wie es heute in den meisten Ausstellungen im Westen üblich geworden ist[57] – werden die Bilder gemäß diesem Anordnungsprinzip möglichst sinnvoll auf engstem Raum zusammengezogen. Als Motivation nennen die Ausstellenden die Chance möglichst viele Arbeiten zeigen zu können, um damit möglichst hohe Verkaufschancen zu haben[58] – insbesondere wenn Räume für Ausstellungen privat angemietet werden, wie es z. B. im Lionel Wendt Arts Center üblich ist.

Als Gründe ihrer Entscheidung für die Kunst geben die meisten Befragten eine frühe Begabung an, die entweder wie bei Druvinka Madawela oder Koralegedara Pushpakumara bereits in der Familie vorhanden ist – jedoch eher im Sinne einer handwerklichen Tradition (Koralegedara Pushpakumara versteht sich selbst zudem als Schreiner) – oder sich bereits in früher Kindheit in einer Begeisterung für das Malen und Zeichnen äußert, wie Jagath Weerasinghe, Chandraguptha Thenuwara und Anoli Perera beschreiben. Diese Verweise auf eine frühe bzw. natürliche Veranlagung für eine künstlerische Begabung tauchen in den Interviews, aber auch in Gesprächen mit anderen Kunstschaffenden in der Region (auch in Indien und Nepal) immer wieder leitmotivisch auf. Die Beschreibungen erinnern an die Ausführungen von Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer Einleitung zur »Legende des Künstlers«.

Eines der zentralen Motive in den von Kris und Kurz untersuchten biografischen Darstellungen »in der abendländischen Kultur des Mittelmeerraumes und in der des fernen Osten« (Kris/Kurz 1979, 25) ist, »… daß sich allgemeiner gesagt – das Talent des Meisters schon in der Kindheit weise …« (Kris/Kurz 1979, 30). Häufig taucht die Darstellung auf, dass dieses Talent von einem Experten zufällig erkannt und gefördert wird:

> »Wir hören in zahlreichen Biografien, daß der Meister als Hirtenknabe sein Talent zuerst beim Zeichnen der Tiere seiner Herde bewährt habe. Ein zufällig vorbeikommender Kunstkenner hat die außerordentliche Begabung an der ersten künstlerischen Leistung erkannt, die Ausbildung des jugendlichen Hirten überwacht, der dann zu dem oder jenem weithin berühmten Ingenium herangewachsen sei.«[59]

57 Vgl. zu der Wahrnehmung von Ausstellungen als Kunstwerk die Ausführungen bei Bätschmann 1997, 186 ff.

58 Ende der 90er Jahre wird die Rolle des Ausstellungsraums und der Ortsbezug der Arbeiten diskutiert, wie z. B. bei Jagath Weerasinghes »Yantra Gala and the Round Pilgrimage« oder Chandraguptha Thenuwaras »Barrelism« (vgl. die Abschnitte: »Kunst als Aktionsform gegen den Krieg« sowie »Die Rolle des öffentlichen Raums für die politische Kunst«). Die Autorin wird bei dem Artist Camp 1998 eingeladen, einen Vortrag über Ausstellungskonzepte im Sinne des »White Cube« zu halten. Verstärkt werden Fragen bezüglich der Präsentation und der Rolle eines Kurators diskutiert.

59 Vgl. Kris/Kurz 1979, 29. Sowie: »Am berühmtesten wurde die Erzählung in der ausgeschmückten Version Vasaris (I, 370): Giotto, der Sohn eines einfachen Bauern, hütet als Hirtenknabe die Herde seines Vaters. Er zeichnet einzelne Tiere der Herde auf Steine und Sand. An dem

In den Darstellungen der sri-lankischen Künstler heben besonders Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara die Anerkennung ihrer studentischen Arbeiten durch die Lehrenden hervor.[60] Andererseits ist aber ein entsprechendes gesellschaftliches Umfeld von Nöten, wie Kris und Kurz formulieren:

> »… daß es ein Rätsel des Künstlers gäbe, daß besondere und noch wenig bekannte Veranlagungen erforderlich seien, um das Kunstwerk zu schaffen, und daß die Gemeinschaft in gewissen Zeiten und Gegenden dem Schöpfer des Kunstwerks einen besonderen, noch ungenau bestimmten Platz einzuräumen bereit ist.« (Kris/Kurz 1979, 21)

Dieser Platz ist in der sri-lankischen Gesellschaft für die hier vorgestellten Künstler zu Beginn ihrer Karriere noch nicht vorhanden und wird von ihnen selbst mit konstruiert. Wie Bezug nehmend auf Wilhelm Geiger und die etymologische Wortbedeutung angedeutet wurde, ist davon auszugehen, dass sich das historische Verständnis von Kunst und der Rolle des Künstlers von einem modernen unterschied.

Wichtig ist in der Darstellung aller Interviewpartner eine Distanzierung von stark lenkenden Lehrern von Anbeginn der Ausbildung in den ersten Schuljahren. Das heißt, das künstlerische Tun wird weniger als eine lehr- bzw. erlernbare Tätigkeit gesehen, was die Rolle einer natürlichen, angeborenen Begabung und des Talentes besonders betont. Die Lehrer sollen dieses Talent vielmehr entdecken und positiv verstärken (vgl. insbesondere die Beschreibungen von Chandraguptha Thenuwara, Jagath Weerasinghe und Druvinka Madawela).

Im sri-lankischen Kontext ist diese Auffassung der Lehrerrolle in Verbindung mit einer Ablehnung der Kopistentradition einzuordnen. Alle Künstler betonen, dass sie bereits als Kinder nach Ausdrucksmöglichkeiten suchen und ihre eigene künstlerische Arbeit entwickeln und nicht Kunst im Sinne der Kopistentradition betreiben, in dem Sinn, dass sie ein bereits bestehendes Werk möglichst detailgetreu kopieren, wie es z. B. in der traditionellen indischen Kunst oder der Sittara-Tradition favorisiert wird.

Die Auffassung, dass »sich das Ingenium des Künstlers schon in der Kindheit verrate«[61], ist in der westlichen Darstellung eng mit der Vorstellung verknüpft, dass eine künstlerische Begabung angeboren und nicht erlernbar sei. Vor allem die Renaissance bringt künstlerische Tätigkeit in Verbindung mit Genialität, was wiederum erklärt, dass es nur Künstlern vorbehalten ist »Wahrheit« zu erkennen.[62]

Sgraffitobilde eines Schafes erkennt Cimabue, der zufällig vorbeikommt, die hohe Begabung des Hirten, nimmt ihn zu sich und sorgt für die Ausbildung dessen, der berufen war, einer der größten Künstler Italiens zu werden.« (Kris/Kurz 1979, 49)

60 Der damit häufig in Verbindung stehende Aspekt der naturgetreuen Abbildung der Natur spielt allerdings im sri-lankischen Kontext nur in einer Beschreibung Chandraguptha Thenuwaras eine Rolle, als er erzählt, wie ihn der Lehrer für ein Leninporträt als Künstler lobt. In Druvinka Madawelas Beschreibung wird die künstlerische Produktion eher im Sinne eines ästhetischen Ausdrucks verstanden.

61 Kris/Kurz 1979, 29.

62 Auch Bätschmann beschreibt den Künstlerkult um die Person des Künstlers, der sich im 18. Jahrhundert herausbildet (vgl. Bätschmann 1997, 80 ff.). Insbesondere von Selbstbildnissen

Diese Auffassung begründet die Trennung vom Handwerk und führt zur höchsten Bewertung individueller Schöpferkraft im »divino artista«. Der Bildende Künstler wird als Teil einer Gemeinschaft von Genien verstanden.[63]

> »Der alte, in der Antike zum ersten Mal formulierte Anspruch der Kunst, ihre höchste Vollendung in der am besten täuschenden Nachahmung der Natur zu erfahren, der den Wettbewerb zwischen den Künsten aufs immer Neue anstachelte und auf den sich die Aussagen Humboldts und Talbots beziehen, wird konterkariert durch den seit der Renaissance und besonders im Manierismus vorformulierten Autonomie- und Genieanspruch künstlerischer Kreativität, daß das höchste Ziel nicht sei, die Natur nachzuahmen, sondern sie zu übertreffen, einen Anspruch, auf den sich die philosophische Ästhetik seit Ende des 18. Jahrhunderts wieder bezog.[64] … Die dem Kunst-Diskurs seit der Renaissance unabdingbar zugehörenden Konzepte der Idea und Inventio hatten den gesellschaftlichen Aufstieg des Künstlerschöpfers gegenüber dem abgewerteten Handwerker mitbegründet. Schon in Vasaris hymnischer Feier des größten aller Künstler, Michelangelo, klang die Vorstellung an, daß Künstlerschaft und Genie sich in der Abweichung von der Regel, sei es von technischen Vorschriften, sei es von den Regeln der Mimesis erst wirklich zeige.[65] Das System von Zuschreibungen, Automatismus versus Kreativität, Reproduzierbarkeit versus Singularität, Kollektivität oder Anonymität versus Individualität, Maschine gegen Mensch, Mechanismus versus Organismus, Tod versus Leben etc. lieferte das Raster, auf dem die Hierarchien der Künste, der Gattungen und Medien seit der Renaissance ausgehandelt wurden. Die binären Schematisierungen, die Plumpe zu Recht als die ›Doxa‹ des ästhetischen Diskurses im 19. Jahrhundert benennt,[66] ruhen allerdings einer weiteren binären Opposition auf, die er übersah, nämlich der der Geschlechterdifferenz. Die feministische Forschung hat mittlerweile überzeugend dargelegt, daß der abendländische Diskurs über das Schöpferindividuum seit der Renaissance mit den Zuschreibungen des Reproduktiven zum ›Weiblichen‹, der idea und der inventio zum ›Männlichen‹ einherging.[67]«[68]

Bei der Beschäftigung mit der Künstlerrolle in einer postkolonialen asiatischen Gesellschaft muss berücksichtigt werden, dass jene binären Oppositionen nicht nur die Unterscheidung von Kunst und Handwerk begründen, sondern lange Zeit zur Begründung und Legitimierung kolonialer Denkmuster dienten: Im Sinne von binären, hierarchischen Konstruktionen, welche den »Entdeckern« eine Vormachtstellung gegenüber den »Entdeckten« einräumte und deren Kunst in die Bereiche von Magie, Mystik oder Ritual degradierte und nicht ebenfalls als »inventio« als Entdeckungen im Sinne von gleichwertigen Kunstwerken akzeptierte.[69]

---

wurde angenommen, sie entstünden ohne Auftrag und gingen deshalb aus der künstlerischen Freiheit hervor (vgl. Bätschmann 1997, 115 ff.).

63 Vgl. hierzu Kris/Kurz 1979, 27–28.

64 Vgl. dazu Link-Heer 1986, 93–114.

65 Schade/Wenk 1995, Kap. 3.4: Zentralfigur der Kunstgeschichte: der Künstler als Schöpfer.

66 Plumpe a.a.O. vor allem 17–52.

67 Vgl. Salomon 1993, 27–40.

68 Schade 1996, zitiert nach http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/mtg4/schade.html (16.1.2006).

69 Inwiefern dies auf Differenzen in der historischen Entwicklung und/oder auf hierarchische Strukturen zurückzuführen ist, könnte eine interessante Frage für weitere Forschungen darstellen.

Dieser Aspekt wird im lokalen Diskurs jedoch nicht kritisch reflektiert. Die hier interviewten Künstler, die zum großen Teil ihre eigene Rolle als Künstler thematisieren (wie z. B. Anoli Perera, Jagath Weerasinghe, Chandraguptha Thenuwara) und ihre künstlerische Arbeit auch als gesellschaftliche und politische Einflussnahme verstehen, verwenden eben diese Muster bei der Konstruktion ihrer eigenen Geschichte. Auch in Diskussionen über Kunst in Sri Lanka (z. B. bei Dr. Albert Dharmasiri[70]) taucht immer wieder die Auffassung auf, dass ein künstlerisches Talent eine angeborene Begabung sei.

Allerdings können diese Konstruktionen nicht unbedingt als unreflektierte Übernahme von (später dann kolonial-hierarchischen) Rollenmustern interpretiert werden, da ihr Ursprung zum einen nicht deutlich als »westlich« identifiziert werden kann und zudem in der aktuellen Entwicklung der Aspekt des sozialen Aufstiegs eine bedeutende Rolle spielt. Dies mag in Zusammenhang mit der besonderen Gewichtung der gesellschaftlichen Rolle stehen, die den Aspekt des Genies pragmatisch relativiert.

Die Unterscheidung zwischen Handwerk und Kunst schwingt in den Künstlerinterviews mit: Chandraguptha Thenuwara unterscheidet zwischen »high« und »low art«, Druvinka Madawela entscheidet sich bewusst Künstlerin zu werden und Koralegedara Pushpakumara trennt zwischen seinen Tätigkeiten als Schreiner, Bühnenbildner und als Künstler.

Die Künstlerrolle ist für alle mit sozialem Aufstieg und gesellschaftlichem Einfluss verknüpft. Bis auf Druvinka Madawela formulieren alle, dass die Künstlerkarriere eine Möglichkeit darstellen kann, (über die engen Grenzen der Kastenzugehörigkeit hinweg, d. Verf.) gesellschaftliche Anerkennung zu gewinnen.

In Chandraguptha Thenuwaras Fall wird dies immer wieder deutlich, wenn er seine Rolle als politischer Künstler beschreibt: Er hat in seiner Rolle als Künstler die Chance politisch und gesellschaftlich Einfluss zu nehmen und Anerkennung und Bekanntheit zu finden, welche ihm anderweitig, z. B. in der Position eines Lehrers, nicht vorstellbar wäre.

Es ist in dieser Rolle möglich, sozial und wirtschaftlich aufzusteigen und – wie v. a. Jagath Weerasinghes Beispiel zeigt – ein gutes Einkommen zu erwirtschaften.

In den 90er Jahren positionieren sich damit das erste Mal Angehörige der Mittelschicht als Künstler und gewinnen in der sri-lankischen Gesellschaft und international Anerkennung. Damit besetzen sie auch den Wert der Künstlerrolle in der Gesellschaft neu. Interessant wäre genauer zu untersuchen, wie sich die von Wilhelm Geiger beschriebene abhängige Stellung eines Künstlers im Laufe der historischen Entwicklung verändert und in wieweit die künstlerische Arbeit der »43 Group« als »Pasttime«, als Freizeitbeschäftigung einzuschätzen ist, die von den Kolonisatoren übernommen wurde oder aber Ausdruck einer anti-kolonialen Haltung ist.

Die Künstler der 90er Jahre beschreiben eindrücklich, wie sie nach der Rückkehr vom Studium im Ausland ihre Position in der eigenen Gesellschaft erarbeiten.

---

70 Vgl. z. B. seine Ausstellungsrezensionen zu Druvinka Madawela, die im gleichnamigen Kapitel zitiert werden.

Unterstützt werden ihre Bemühungen durch gesellschaftliche Entwicklungen, die parallel ablaufen. Nach der Unabhängigkeit entwickelt sich seit den 50er und 60er Jahren eine neue Mittelschicht, deren Bedeutung zunimmt. Diese Entwicklungen gewinnen in den 90er Jahren an Dynamik und werden zu Beginn des neuen Jahrtausends durch den Friedensprozess verstärkt. Die für die Entwicklung einer Kunstszene relevanten Aspekte können hier nur kurz aufgeführt werden, sind jedoch so grundlegend, dass sie jeweils eigener, genauerer Untersuchungen bedürften.

Das lokale Kunstsystem entwickelt sich mit einer starken Dynamik: Auffällig ist die Welle der Galerien-Neugründungen in den 90er Jahren. Vor allem die Heritage Gallery spielt dabei Ende der 90er Jahre nach meiner Einschätzung eine entscheidende Rolle, da in diesem kleinen Ausstellungsraum die Ausstellungen nicht primär unter Verkaufsgesichtspunkten ausgesucht wurden und sich ein abendlicher Treffpunkt und Austausch unter den Künstlern entwickelte. Nach ihrer Schließung wird diese Rolle vor allem von der Barefoot Gallery fortgesetzt. Neben dem Restaurant und den Verkaufsräumen leistet sich die Barefoot Gallery Ausstellungsräume, die als individuell bespielbarer »White Cube« funktionieren. Einen ähnlichen Anspruch vertritt die Havelock Gallery, die jedoch Ende der 90er Jahre keine Ausstellungen mehr zeigt.

Darüber hinaus ist die Paradise Gallery zu erwähnen, welche die Ausstellungen in ihrem Restaurant in ansprechendem, aber dominierenden Kolonialstilambiente zeigt, dafür aber zu jeder Ausstellung kleine Künstlerkataloge herausgibt. Andere kurzlebige Initiativen, wie z. B. die Finomenal Art Gallery, wirken eher als Versuch, an dem Boom des Kunstmarktes Anteil zu nehmen.

Verstärkt entwickelt sich in dieser Zeit der lokale Kunstmarkt: Es gehört zum Selbstverständnis der Besserverdienenden und der neuen Mittelschicht Kunst zu kaufen. Und nicht nur Jagath Weerasinghe berichtet stolz, dass es ihm mit den Verkäufen aus nur einer Ausstellung möglich war, ein Auto[71] zu kaufen – ein Privileg, dass sich sein Vater mit den Erträgen seiner Arbeit sein ganzes Leben nicht leisten konnte. D. h., in Colombo entwickelt sich eine Käuferschicht, die gegenüber junger sri-lankischer Kunst aufgeschlossen ist und ein eigenes Selbstverständnis als Kunstkenner und Sammler ausgeprägt hat.[72] Druvinka Madawelas Ausstellungen sind regelmäßig ausverkauft.

Für die hier porträtierten Künstler ist die neue Rolle nicht nur mit gesellschaftlichem Einfluss, sondern auch mit einem gewissen materiellen Erfolg verbunden. Als lokale Ikone ist besonders Jagath Weerasinghe hervorzuheben. Alle anderen haben durch Kunstverkäufe, Lehrtätigkeit, Sponsoring oder das Einwerben von Geldern ein Auskommen, das ihnen einen angemessenen Lebensstandard ermöglicht.

---

71 Ein Auto gehört zu den Staussymbolen, die sich aufgrund der hohen Importzölle nur Besserverdienende leisten können.

72 Dieser Boom flaut Anfang des 21. Jahrhundert ab. Ein ähnlicher Prozess ist in Indien zu beobachten, wobei dieser in anderen Größenordnungen abläuft und um die Jahrtausendwende die großen Auktionshäuser wie z. B. Sotheby's und Christie's in das Land lockt. Auf diese Dynamik verweisen Druvinka Madawela und Chandraguptha Thenuwara in ihren Interviews. Sie werden von Geeta Kapur in einem Gespräch in Delhi am 7.3.2006 bestätigt.

Bewusst engagieren sich die Künstler für eine Verbesserung der lokalen Ausbildungssituation, z. B. Chandraguptha Thenuwara durch die kontinuierliche Arbeit in der Vibhavi Academy, die mit einer eigenen Galerie ebenfalls zum Beleben des Kunst-Diskurses beiträgt. Im Rahmen von »Theertha« engagieren sich vor allem Anoli Perera und Koralegedara Pushpakumara für Lehrerfortbildungen. Jagath Weerasinghe fällt durch seine lenkende Lehrerpersönlichkeit mit Schülern in diversen Ausbildungszusammenhängen sowohl an der privaten als auch an der staatlichen Akademie auf.

Durch eigene Textbeiträge tragen die Kunstschaffenden zur Entwicklung eines lokalen Diskurses bei, wobei Druvinka Madawela und Koralegedara Pushpakumara nicht öffentlich auftreten.

Diese Entwicklungen finden nicht isoliert, sondern im Kontext eines internationalen kulturellen Austauschs statt. Die Kulturzentren der verschiedenen Ländervertretungen in Sri Lanka werden in den Interviews immer wieder als Lernorte angeführt, die vor allem in der Ausbildungsphase mit ihren Bibliotheken, Materialien und Veranstaltungen zum Lernen, zur Informationsbeschaffung und als Diskussionsplattformen geschätzt werden. Chandraguptha Thenuwara geht in seinem Interview ausführlich auf die Rolle der Kulturinstitute als Diskussions- und Informationsforen ein.

In den 90er Jahren tragen vor allem die etablierten europäischen Kulturinstitute zu der Entwicklung der neuen Kunstszene bei. Genannt werden neben dem amerikanischen und sowjetischen Kulturzentrum, das British Council, die Alliance Française und das Goethe-Institut. Zunehmend werden auch Australien, Indien, Japan, China, Korea, Nepal etc. auf diesem Gebiet aktiv und treten mit Veranstaltungen, Angeboten und Stipendien auf.

Das Goethe-Institut veranstaltete z. B. in den 90er Jahren eine Reihe, bei der europäische Künstler per Video vorgestellt werden. Lokale Künstler sind eingeladen, die Filme einleitend vorzustellen und zu kommentieren. Anoli Perera, Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara liefern in diesem Zusammenhang eigene Beiträge.

Hinzu kommt die Organisation der »Artist Camps« durch das British Council, die Alliance Française und das Goethe-Institut als Freiraum für die Erprobung eigener künstlerischer Experimente, den Austausch mit ausländischen Künstlern und mit neuen Positionen. Nicht zu unterschätzen sind dabei die Diskussionen um die Präsentation der Ergebnisse, die Frage nach der Ausstellungsästhetik und Beurteilungskriterien in diesen Zusammenhängen.

Alle der hier vorgestellten Künstler haben an diesen Veranstaltungen und Camps teilgenommen. Und sowohl die Vibhavi Academy of Fine Arts als auch »Theertha« haben diese Ideen und Instrumente aufgegriffen und organisieren heute eigene Künstleraustauschprogramme und -workshops. Vor allem die Organisationsstrukturen von »Theertha« können als ein sehr professioneller Umgang mit den Instrumentarien neuer globaler Fördersysteme gesehen werden – mit allen seinen Vor- und Nachteilen.

Diese Verbindungen ermöglichen den Künstlern neue Aspekte von Freizügigkeit. Jagath Weerasinghe und Druvinka Madawela beschreiben noch Reisen zu den kulturellen Stätten wie Dambulla als neue Erfahrung und eine Möglichkeit, aus Colombo herauszukommen. Die Frage, wie neue Erfahrungen und Reisen für den Einzelnen ermöglicht werden können, taucht immer wieder in den Interviews auf. Selbst im eigenen Land sind Reisen für Einheimische aufgrund der Kosten nur für wenige Menschen möglich.

Als weitere Faktoren tragen die Inselsituation und der Bürgerkrieg lange Zeit zu eingeschränkten Reisemöglichkeiten bei. Die Bürgerkriegsgebiete waren nicht zu bereisen, der Landweg nach Indien durch den Krieg zerstört, eine Schiffspassage in den benachbarten Kontinent durch Seegefechte erschwert.

Diese Kombination von sozialen und gesellschaftlichen Faktoren erschwert ein Ausbrechen aus gewohnten Kreisen. Das Wohnen und Arbeiten ist in den Familienkontext eingebunden, da es in den meisten Fällen unmöglich ist, mit einem einzelnen Gehalt ohne eigenes Haus sein Leben zu bestreiten. Reisen ist unter diesen Bedingungen ohne Stipendium o. Ä. fast nur im eigenen Land möglich und damit – wie früher auch bei uns – nicht für jeden möglich. Eine Flugreise, die einzige Möglichkeit von Sri Lanka aus in ein anderes Land zu kommen, ist mit einem lokalen Gehalt schwer zu finanzieren. Stipendien, Einladungen zu Workshops oder Kongresse bieten hier für Künstler eine erstrebenswerte Möglichkeit.

Auf lokaler Ebene tragen diese Entwicklungen dazu bei, dass sich Organisationen wie die Lionel-Wendt- oder die George-Keyt-Foundation, die sich beide bis in die 90er Jahre vor allem für das Erbe der »43 Group« einsetzen, langsam für den eigenen Nachwuchs öffnen.

Immer wieder beklagen Kunstschaffende in diesem Zusammenhang fehlende Galerie- und Museumsstrukturen sowie einen fehlenden Etat für Ankäufe. Auf der anderen Seite ist es für jeden möglich, die Ausstellungsräume der Lionel Wendt Galerie gegen ein Entgelt zu mieten und eine eigene Ausstellung zu organisieren. Alle der hier vorgestellten Künstler waren schon einmal auf einer Gruppenausstellung der George-Keyt-Foundation vertreten.

Im Kontext der kulturellen Globalisierung entwickelt sich eine größere Aufgeschlossenheit der etablierten westlichen Kunstzentren gegenüber Kunst aus Sri Lanka. England bemüht sich in Ausstellungen um eine Auseinandersetzung mit den Kulturen der ehemaligen Kolonien – so auch Sri Lanka.

In der Region machen sich einzelne Länder für die Aufarbeitung der eigenen Kulturgeschichte stark: Japan und Australien engagieren sich für zeitgenössische asiatische Kunst und investieren Gelder in den Aufbau eigener Sammlungen und Forschung.

Die Künstler engagieren sich selbstbewusst in internationalen Zusammenhängen. Sie nutzen globale Förderinstrumente für den Aufbau lokaler Strukturen, wie z. B. die Vibhavi Academy mit HIVOS oder »Theertha« mit der Ford Foundation. Mit Indien werden auf Künstler-Ebene Netzwerke aufgebaut: Das Künstlernetzwerk Khoj (Indien), die Vibhavi Academy und »Theertha« pflegen einen Künstleraustausch,

von dem ebenfalls alle hier beteiligten Künstler profitieren. Enger Austausch besteht auch mit Pakistan.

Anoli Perera kann langfristige Kontakte nach Schweden aufbauen.

Aufgrund dieser Entwicklungen befinden sich die hier präsentierten Künstler in einem sehr günstigen Umfeld. Die Kunstschaffenden nehmen aber auch selbst aktiv Anteil an diesen Entwicklungen. Sie nutzen die Instrumentarien und Netzwerke globaler Strukturen für eigene Projekte.

Sie organisieren nicht nur eigene Ausstellungen sondern, vor allem Anoli Perera, auch thematische Retrospektiven und Ausstellungen, die bestimmte Themen, wie Positionen der Künstlerinnen in Sri Lanka aufzeigen oder in Ausstellungen gegen den Bürgerkrieg zu gesellschaftlichen Themen Stellung beziehen.

Vor allem in Kontext des Bürgerkrieges erprobt diese Künstlergeneration für Sri Lanka neue Aktionsformen.[73]

Chandraguptha Thenuwara leistet mit der Etablierung der Vibhavi Academy of Fine Arts einen entscheidenden Beitrag zur Weiterentwicklung des Ausbildungssystems für Kunstschaffende.

Mit ›»Theertha« entwickeln die sri-lankischen Künstler – gefördert mit Geldern der Ford-Stiftung – eine Organisation, die aktiv eine internationale Netzwerkbildung vorantreibt und zudem auf lokaler Ebene durch Lehrerfortbildungen operiert und durch eine Zeitschriftenpublikation zur Reflexion der eigenen Identitätsbildung beiträgt.

Mit einer solchen politischen Positionierung als Künstler und einer bewussten Beteiligung an der Distribution der eigenen Arbeit durch organisatorische und strukturelle Arbeit sowie der Organisation von Netzwerken und Gruppen gehen die Künstler deutlich über Vorstellungen eines Künstler-Genies hinaus – ganz im Sinne aktueller westlicher Konzepte.

Durch diese Maßnahmen festigen sie die eigene Stellung innerhalb der Gesellschaft. Vor allem die im Ausland ausgebildeten Angehörigen der aufstrebenden Mittelklasse stabilisieren dadurch das neu ausgebildete Kunst-System. Durch den Aufbau neuer Strukturen, werden zudem Arbeitsplätze als Lehrende, Organisatoren, Veranstalter usw. geschaffen. Damit wird wahrscheinlich für die nachfolgende Generation die Profession des Künstlers eine erstrebenswerte Karriere und als solche auch denk- und vorstellbar.

Die Künstler werden als eine neue Gruppe in der Gesellschaft akzeptiert. Sie treten öffentlich als Meinungsmacher z. B. im Friedensprozess auf und erfahren mit ihren künstlerischen und politischen Stellungnahmen Anerkennung (vgl. hierzu auch die entsprechenden thematischen Kapitel). Die neu ausgeprägte Künstlerrolle ermöglicht Angehörigen der Mittelschicht gesellschaftlichen Einfluss zu gewinnen.[74]

---

73 Vgl. den Abschnitt »Kunst als Aktionsform gegen den Krieg«.

74 Vgl. hierzu ein Ergebnis zu einer Untersuchung einer Fischerkaste: »Das Kastensystem wirkt jedoch nicht nur ab- und ausgrenzend, sondern ist, wie der indische Soziologe Nirmal Kumar Bose einmal anhand indischer Stammesbevölkerungen nachwies, die Methode, mit der

Diese Prozesse werden von ihnen bewusst analysiert, wahrgenommen und versucht in der Dynamik zu beeinflussen. Allerdings tauchen einige Erklärungsmuster auf, wie die angeborene künstlerische Begabung, die sich bereits in der Kindheit zeigt, die nicht hinterfragt werden. Diese Muster wirken wie Relikte von Genievorstellungen, wie sie mit der Künstlerrolle im westlichen Diskurs verknüpft sind. Während diese Vorstellungen im westlichen Diskurs seit einigen Jahrzehnten eher versucht werden aufzubrechen und zu entmystifizieren und die inheränten Machtstrukturen offen zu legen, scheinen sie in den Interviews latent vorhanden.

Dies könnte damit zusammenhängen, dass jene Künstlermythen bei der gesellschaftlichen Etablierung eines »Künstlerbildes« helfen, das sich gegen eine Vorstellung vom Künstler im Sinne eines Handwerkers abgrenzt und ihm einen höheren Stellenwert und Einfluss zuspricht.

Dennoch trifft insgesamt für die Situation in Sri Lanka Siegfried Gohrs Formulierung zu: »Der Künstler als solcher konstituiert sich mit Hilfe und im Kunstwerk.« (Vgl. Gohr 1992, 22)

Damit kommt dem Kunstwerk selbst eine besondere Bedeutung zu, da es weder das Künstlerdasein noch die von der Gesellschaft erwarteten Aufgaben spiegelt, wie häufig angenommen wurde. Vielmehr entsteht es in einem fortwährend, perpetuierenden, dialogischen Arbeitsprozess zwischen Künstler und Werk. Doch obwohl sich die sri-lankischen Künstler um eine Verknüpfung von Bewusstsein und Existenz bemühen – wie in den Künstlerporträts gezeigt werden wird – wirken Kategorien wie »Genie« oder »Meisterwerk« nach.

Andererseits übernehmen sie bewusst global geprägte Organisationsstrukturen. Zu der Frage welche Aspekte übernommen und welche Bereiche[75] keine Rolle spielen, müsste eine gezielte, breiter angelegte explizit kunstsoziologisch ausgerichtete Untersuchung Aufschluss geben. Die Situation von Kunst und Kunstschaffenden in postkolonial geprägten Gesellschaften bietet hier ein neues interessantes Untersuchungsfeld, das allerdings rasanten Veränderungsprozessen unterworfen ist.[76]

---

die Gesellschaft neue Bevölkerungsgruppen und Stände absorbiert. Sie erhalten den Status einer Kaste zugewiesen, müssen sich aber den Bedingungen des Kastensystems unterwerfen. Hierin besteht auch ein Stück sozialer Sicherheit, nicht zuletzt auch durch die privilegierte Zuweisung bestimmter Tätigkeiten. … Dass ein solcher Prozess auch auf Sri Lanka stattgefunden hat, wurde in der Fachwelt nicht zuletzt am Beispiel der Fischerkasten diskutiert, von denen angenommen wird, dass sie erst später in die jeweiligen Gesellschaften integriert wurden.« Kasten in Sri Lanka, http://www.nucleus2000.de/srilanka/features/kasten/kasten01.htm (19.9.2005).

75 Wie z. B. die starke Bedeutung des Atelierraums, die Thurn als »symbolische Raumbezogenheit« bezeichnet (vgl. Thurn 1997, 111). Jagath Weerasinghe beschreibt z. B., dass er sehr ortsunabhängig arbeitet, nur im Gespräch mit Druvinka Madawela spielt das Atelier als Ort eine gewisse Rolle. Dies mag damit zusammenhängen, dass in asiatischen Lebenszusammenhängen dem privaten Raum keine große Bedeutung zukommt.

76 Vgl. die Ausführungen von Beymes: Warum gibt es keine Kunstpolitologie? 1998, 7 ff.

Positionen zeitgenössischer Kunst in Sri Lanka

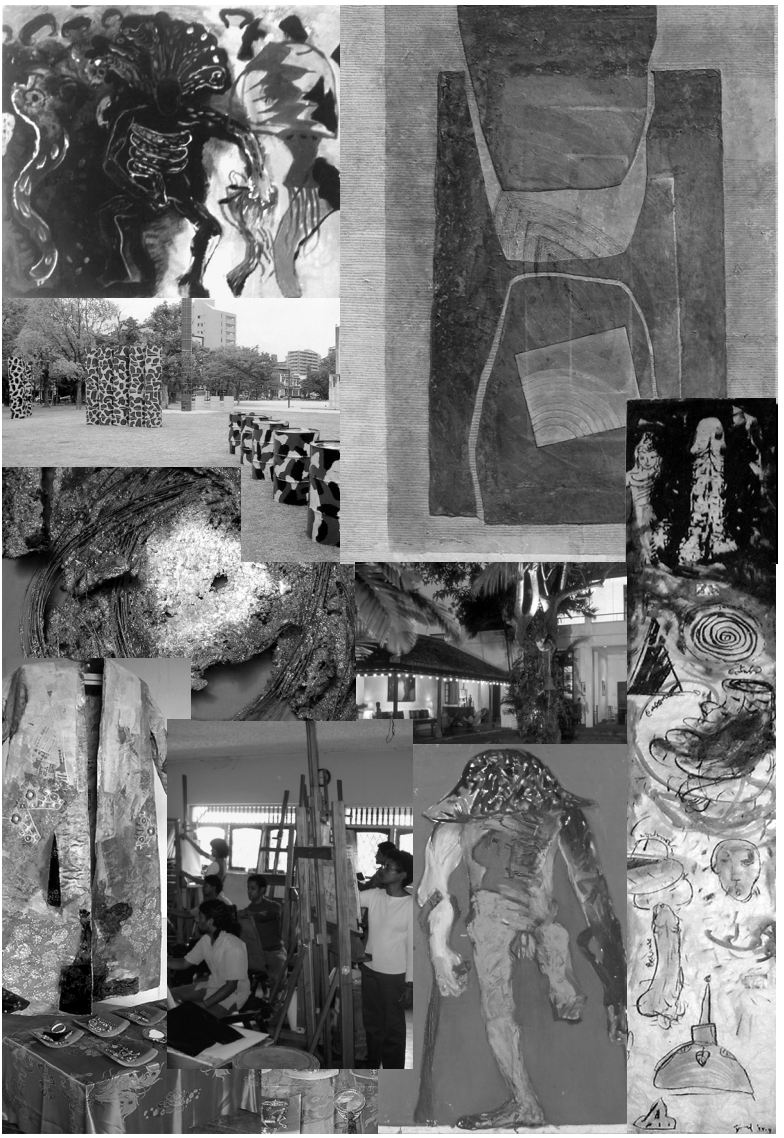
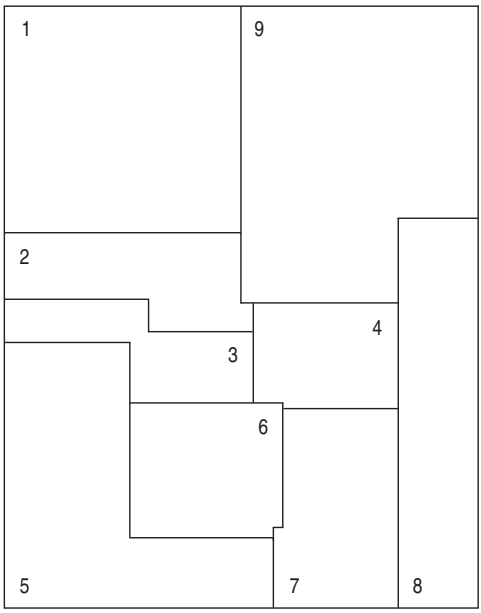


Abb. 9: Um die Jahrtausendwende prägt eine lebendige Kunstszene Sri Lanka, Collage (Angaben zu den Werken s. nächste Seite)



1: Jagath Weerasinghe: Private Stuff, Acryl auf Papier, 45 × 48 cm, 1998. Eine Arbeit aus dem Frühwerk des Künstlers, in der er sich mit seiner Rolle als Buddhist, Mann und Singhalese auseinandersetzt.

2: Chandraguptha Thenuwara: The Monument for Innocent Victims, Installation mit Fässern, Fukuoka, Japan, 1998. Aus der Serie des ›Barrelism‹. Der Künstler arbeitet mit bemalten Fässern aus den Straßensperren in Colombo.

3: Koralegedara Pushpakumara: Exkavation, Installation, verbrannte Schuluniform/Reifen, ca. 210 × 54 cm, 2004 (Detail). Die Gegenstände stehen für die Ereignisse während des Bürgerkrieges, als Menschen auf der Straße verbrannten, vgl. die Kapitel ›Kunst und Krieg‹ und zur Erinnerungskultur.

4: Innenhof der Barefoot Gallery. Die Galerie prägt die Kunstszene um die Jahrtausendwende. Der Galeristin Nazreen Sansoni und dem Fotografen Dominic Sansoni danke ich für ihre Unterstützung, Materialien und zahlreiche Künstlerfotografien.

5: Anoli Perera: The Imagined Dress, Installation, Materialien wie Stoffe, Ton, Schmuck, 2003 (rechts davon ein Ausschnitt mit den Tonscherben und Schmuck). Die Installation steht für die internationale Ausrichtung, die Anoli Pereras Werk nach der Jahrtausendwende nimmt.

6: Atelier in der Vibhavi Art Academy. Die unabhängige Kunstakademie fördert die Entwicklung zeitgenössischer Kunst.

7: Chandraguptha Thenuwara: Victor?, Öl auf Leinwand, 70 × 90 cm, 1988. Auch in seiner Malerei setzt sich der Künstler mit dem Bürgerkrieg auseinander.

8: Koralegedara Pushpakumara: o. T., Collage, Acryl/Tinte auf Papier, 164 × 34 cm, 1999. Der Künstler kombiniert Verweise auf die lokale Kultur, wie z. B. die Form der Stupa, mit seiner Auseinandersetzung mit seiner Männerrolle.

9: Druvinka Madawela: o. T., ca. 120 × 120 cm, Acryl auf Leinwand, 2004. Die Malerei der Künstlerin wird zunehmend abstrakter und filigraner.

In den folgenden Abschnitten werden fünf Positionen zeitgenössischer Kunst in Sri Lanka vorgestellt.

Die Haltung der einzelnen Künstlerinnen und Künstler wird ausgehend von ihrer eigenen Darstellung in den Interviews beschrieben.[1] Ihr Selbstverständnis, ihre Bezugspunkte, Leitbilder und dominierenden Themen werden anhand ihrer Ausführungen in den Interviews herausgearbeitet. Gemäß der Fragestruktur im Interview[2] werden Bezüge zur eigenen und zu anderen Kulturen berücksichtigt.[3]

In der Regel orientiert sich die Darstellung am Verlauf des Interviews. Aus Gründen der Lesbarkeit werden die Aussagen inhaltlich strukturiert; z. B. werden Äußerungen zu einem Thema zusammengefasst o. Ä. Entsprechende Passagen aus den Interviews werden ausführlich zitiert und erläuternd beschrieben.

Zur Erläuterung werden die Aussagen soweit wie nötig kontextualisiert. Eine Kontextualisierung kann in zweierlei Hinsicht erfolgen: Einerseits bezogen auf den lokalen Kontext und andererseits auf das künstlerische Werk. Dazu werden die vor Ort erworbenen Kenntnisse der Autorin und/oder weitere Quellen hinzugezogen. So werden die Ausführungen mit der Beschreibung und Analyse einzelner Bildbeispiele kombiniert, auf die entweder in den Interviews von den Künstlern Bezug genommen wurde oder die von mir ausgewählt wurden, weil sie einen bestimmten Aspekt besonders gut verdeutlichen. Sekundärmaterialien wie Ausstellungsrezensionen, Kataloge u. a. werden – soweit vorhanden – ergänzend hinzugezogen. Die Materialbasis ist bezüglich der Sekundärquellen, sowohl von der Menge als auch von der Autorenschaft, sehr unterschiedlich.

Die meisten Texte liegen zu Druvinka Madawelas Werk vor. Es handelt sich vor allem um Ausstellungsrezensionen von im lokalen Kontext bekannten Professoren, die wahrscheinlich auf Initiative ihrer Galeristin zurückzuführen sind.[4] Zu Chandraguptha Thenuwaras und Jagath Weerasinghes Arbeiten schreiben vor allem junge lokale Autoren, die sich in den lokalen Zeitungen um eine Etablierung der Kunstkritik bemühen. Die Arbeiten Anoli Pereras, die selbst als Autorin aktiv ist, werden dabei eher selten kommentiert. Die schmale Materiallage zu Koralegedara Pushpakumar ist darauf zurückzuführen, dass er der am wenigsten etablierte Künstler in dieser Runde mit der geringsten Einbindung in die lokale Szene ist.

Mit dieser Kombination von verschiedenen Quellen und Materialien wird die jeweilige künstlerische Position kontextualisiert und unter Einbeziehung der Kenntnis der lokalen Situation – aufgrund der eigenen Teilnahme sowie, soweit vorhanden, der Einbeziehung weiterer Materialien – in einer Zusammenschau dargestellt.

---

1 Verweise auf die Szenerie und Atmosphäre sollen die jeweilige Interviewsituation plastisch werden lassen.

2 Vgl. den Abschnitt »Zweiter Teil: Zum Aufbau des Frageleitfadens für die mündlichen Interviews«.

3 Vgl. die Erläuterung der Frageintention, ebd.

4 Eine Sammlung der Rezensionen wurde mir von Nareen Sansoni, der Leiterin der Barefoot Gallery, dankenswerterweise übergeben.

Dabei werden verschiedene Perspektiven berücksichtigt. Mit der Darstellung der Selbstkonzepte aus den Interviews wird die Sichtweise der Kunstschaffenden expliziert. Die Betrachtung der künstlerischen Arbeiten und die Zusammenschau der verschiedenen Komponenten werden aus Sicht der Autorin vorgenommen. Die damit verbundenen Perspektivwechsel werden in der Beschreibung expliziert.

Die fünf Künstler repräsentieren unterschiedliche künstlerische Positionen und Arbeitsmethoden, die herausgearbeitet werden. In einem abschließenden Kapitel werden unter einem sprechenden Titel zentrale Punkte zusammengefasst, die aus Sicht der Autorin das Spezifische der jeweiligen künstlerischen Position ausmachen.

In der Beschreibung der Interviews und der Bildbeispiele wird der Schwerpunkt auf eine kontextualisierende Beschreibung gelegt. Erst im letzten Abschnitt fließt die Sicht der Autorin mit ein und führt zu stärkeren Einordnungen und Wertungen, wobei aber eingestanden werden muss, dass ein völlig vorurteilsfreies Schreiben nicht zu erreichen ist. Erste Eindrücke, Assoziationen werden daher expliziert und in die Beschreibung als ebensolche, nämlich als Beschreibung von Eindrücken, integriert. Letztlich trifft auch hier das Bild der Geschichte zu, denn letztlich ist es die Autorin, welche die Gliederung, Fragestellung, Ordnung des Textes und Auswahl der Bilder bestimmt, selbst wenn die Künstler einbezogen und beteiligt werden.

Aus diesem Grund verstehe ich die Arbeit mit der Texterstellung nicht als abgeschlossen. Angestrebt ist ein Diskurs mit den Künstlern und lokalen Experten, nicht im Sinne einer Rück-Überprüfung, sondern im Sinne eines netzartigen Weiterknüpfens einer Geschichte.[5]

Als ein zentrales Thema der sri-lankischen Kunst der 90er Jahre wird die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Krieg aufgegriffen. Vor allem Chandraguptha Thenuwara und Jagath Weerasinghe haben mit ihrer künstlerischen Arbeit wesentliche Impulse in diesem Bereich gesetzt, die von vielen Kolleginnen und Kollegen aufgegriffen und auf vielfältige Weise bearbeitet wurden. Einige eindrucksvolle Arbeiten werden vorgestellt, um die Vielschichtigkeit dieser Auseinandersetzung aufzugreifen und die Komplexität der Entwicklung darzustellen. Eine wichtige Rolle spielen in dieser Diskussion Arbeiten im öffentlichen Raum. In diesem Zusammenhang nutzen die Kunstschaffenden lokale Traditionen der Erinnerungskultur in Kombination mit westlichen Konzepten.

Diese Einflüsse zeitgenössischer Kunst auf die aktuellen Entwicklungen lokaler Erinnerungskultur werden im gleichnamigen Kapitel an zwei Beispielen, dem »The Shrine of Inocents« von Jagath Weerasinghe und dem »The Monument of the Disappeared« von Chandraguptha Thenuwara, vorgestellt.

---

5 Wie einführend angedeutet konnte im Dezember 2005 das methodische Vorgehen in dieser Arbeit im Rahmen einer Konferenz zu Sri Lanka Studien an der Universität Kelaniya vorgestellt werden. Meine Lesart der fünf künstlerischen Positionen stellte ich im Sommer 2006 bei einem Seminar mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern sowie weiteren lokalen Experten am Goethe-Institut in Colombo zur Diskussion. Mit der Einladung des Künstlers und Kunsthistorikers T. Shanatanaan konnte der Austausch mit einem tamilischen Kollegen intensiviert werden.

Farbabbildungen

Druvinka Madawela



Farbabb. 1: o. T., Öl auf Leinwand,
ca. 150 × 150, 1998



Farbabb. 2: o. T., ca. 120 × 120 cm, 2001

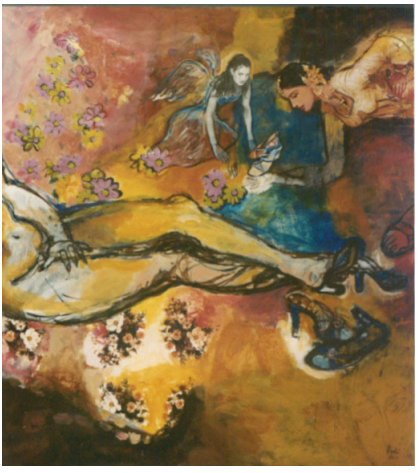


Farbabb. 3: o. T., aus der Serie »Dark Paintings«, ca. 100 × 100 cm, 2006

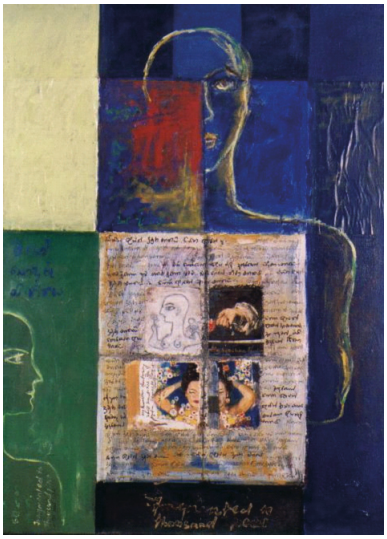


Farbabb. 4: aus der Serie »Karmic Life Forces«, 2000 (?), Ausschnitt

Anoli Gishanthi Perera



Farbabb. 5: For Tender Feet (aus der Serie »Goddess Descending«), Mischtechnik auf Papier, 69 × 64 cm, 2003



Farbabb. 6: Fragmented, Mischtechnik auf Leinwand, 90 × 65 cm, 2000



Farbabb. 7: Pedestal for a Goddess – Estee Lauder Perfumes, Verpackungen/ Perlen/Acrylfarbe, 34 × 34 × 5 cm, 2004

Koralegedara Pushpakumara



Farbabb. 8: 22 Bags, Installation, Pakistan, 2000



Farbabb. 9: Man, Mischtechnik auf Leinwand, 39 × 70,5 cm, 1999



Farbabb. 10: Dialog on Life, Mischtechnick, 84 × 63 cm, 2002

Jagath Weerasinghe



Farbabb. 11: Yantra Gala and the Round Pilgrimage, Installation aus acht Ölgemälden, einem Altar, Collagen, Holz, Wachs, Gussformen, Reis, Erde, Heritage Galerie Colombo, 1997

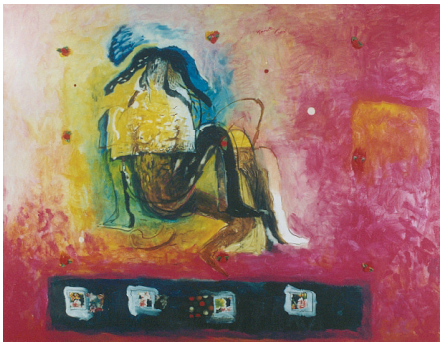


Farbabb. 12: Crumbling of Everything, Acryl auf Leinwand, 1993



Farbabb. 13: The Public Rally Series, Acryl/Collage auf Papier, 1994





Farbabb. 14a–b: aus der Serie »The Inability to Paint Women«, 2000



Farbabb. 15: Shiva aus »The Devine Beings Series«, Acryl auf Leinwand, 228 × 300 cm, 2005

Chandraguptha Thenuwara



Farbabb. 16: Woman on the street, Öl auf Leinwand, 109,4 × 90 cm, 1988



Farbabb. 17: Camouflage, Acryl auf Leinwand, 91 × 121 cm, 2004



Farbabb. 18: Barrelism Tourist Map, Mischtechnik, 1997



Farbabb. 19: Thousand Barrels, Acryl auf Leinwand und fünf bemalte Fässer, 1999

Druvinka Madawela

Zum Selbstverständnis der eigenen künstlerischen Arbeit: Bezugspunkte, Leitbilder und dominierende Themen

Am 13. Mai 2002 traf ich Druvinka Madawela[1] in der Barefoot Gallery[2] zum Interview. Die Galerie liegt in einem Garten im Kolonialstil, umgeben von Frangipanibäumen. Die Künstlerin hatte diesen Ort für das Interview ausgewählt, da sie in den oberen Räumen der Galerie für die Dauer ihrer aktuellen Ausstellung ein temporäres Atelier eingerichtet hatte.

Dieser Umstand verweist auf die enge Beziehung der Malerin zu dieser Galerie. Seit 2002 gehört sie zum Kreis der Künstler, die von der Galeristin mit regelmäßigen Zahlungen und Ausstellungen unterstützt werden und denen so ein konzentriertes Arbeiten möglich ist.

Wir sitzen auf einer überdachten Veranda und meine einleitende Frage bezüglich der biografischen Angaben, nach denen per E-Mail gefragt war, unterbricht sie impulsiv: »I start from the beginning.«[3]

Und berichtet dann – ausgehend von einer euphorischen Beschreibung der künstlerischen Arbeit ihres Vaters – über ihren familiären Hintergrund und ihren Zugang zur Kunst.[4] Sie betont dabei die künstlerische Traditionslinie in ihrer Familie. Erst als dieser Bericht beendet und einige Details durch Nachfragen geklärt sind, formuliere ich die Frage nach ihren künstlerischen Themen, mit welcher der inhaltliche Teil des Interviews eingeleitet wird.

> S. G.: Can you identify any specific topic in your artwork?
>
> D. M.: At the moment?
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Der anfänglich spontane Redefluss stockt. Sie fragt nach, auf welche Zeit sich die Frage beziehe, und beginnt dann mit Ausführungen über ihre erste Ausstellung in der Barefoot Gallery im Jahr 1996. Im Gespräch führe ich dieses Stocken zunächst

---

1 Der deutschsprachige Text nennt die jeweilige Künstlerin oder den Künstler mit dem ganzen Namen – im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der englischen Sprache, die den Vornamen bevorzugt.

2 Die Galerie heißt in den 90er Jahren »Galerie 706«, Bezug nehmend auf die Hausnummer in der Anschrift: Galle Road, sea side 706. Im Logo findet das Stammhaus Barefoot bereits Erwähnung. Im Sprachgebrauch setzt sich schnell die Bezeichnung Barefoot Gallery durch. 2001 wurde das Logo entsprechend verändert. Auf ihrer Website führt Nazreen Sansoni, die Galeristin, den Ursprung ihres Hauses auf die Colombo Gallery zurück, die Mitte der 60er Jahre von Barbara Sansoni, der Mutter ihres Mannes Dominic Sansoni, gegründet worden war. Damals war die Galerie in einem Gebäude untergebracht, das von dem dänischen Ar-chitekten Ulrich Plesner entworfen worden war. Heute befindet sie sich in einem renovierten Kolonialstilgebäude, in einer Seitenstraße der Galle Road hinter dem Haupthaus Barefoot; vgl. www.barefoot.com (15.1.2006).

3 Interview mit Druvinka Madawela, 2002.

4 Vgl. hierzu genauer die Beschreibung in der Auswertung der Biografien.

auf den Themenwechsel zurück, der einige Zeit zum Nachdenken erfordert. Die Auswertung der Interviews macht deutlich, dass Druvinka Madawela die Fragen nach der Biografie und der eigenen künstlerischen Arbeit eloquent beantwortet, bei abstrakteren Fragen, nach dem Thema der Arbeit, dem Einfluss nach kulturellen Kontexten oder der Rolle der Globalisierung eher ins Stocken gerät. Der Verlauf des Interviews verweist darauf, dass Ursachen für das Zögern weniger in einer Verständnis-Problematik zu suchen sind, sondern sich dadurch erklären, dass gesellschaftlich, soziologisch ausgerichtete Fragen keine Relevanz für die Künstlerin haben.

Geschickt schafft sie es, die Antworten immer wieder auf ihre Arbeit, ihre Inhalte, die konkreten Bilder zurückzuführen und im Grunde dem Gespräch eine neue eigene Struktur zu geben. Dieser Verlauf des Interviews zeigt so, wie es ganz subtil möglich ist, Fragen auszuweichen, die Antworten in eine andere Richtung zu lenken und damit die eigenen Inhalte und Interessen in den Mittelpunkt zu stellen.

Dies geschieht ganz im Sinne der poetischen Beschreibung einer ehemaligen Kollegin Druvinka Madawelas Paula Sengupta, welche die ruhige, aber hartnäckige und gewaltige Kraft des Wassers als Metapher für Druvinka Madawelas Arbeitsweise und Wesen beschreibt:

> »Druvinka is like the gentle rain – no claps of thunder, no streaks of lightening, no torrential outbursts. … It fills every crevice and crack, swelling the earth to triumphant life, seeping slowly, very slowly to touch your soul.« (Sengupta, 2000)

Die Künstlerin nennt in erster Linie stark persönliche, biografische Bezüge als Anlass und Thema ihrer Arbeit. Stärker als die anderen Interviewpartner beschreibt sie ihre Arbeit in Phasen, deren Ergebnisse sie in Ausstellungen präsentiert. Ihre jeweilige persönliche Situation prägt die einzelnen Phasen. Sie beschreibt diese Zusammenhänge weniger als bewusst gewählt, sondern vielmehr als innere Notwendigkeit, die sich unbewusst in ihrer Arbeit niederschlägt:

> D. M.: Whatever that's happening in my life it comes up.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Daher wird im Folgenden die Auswertung nicht strikt nach der Chronologie des Interviews vorgenommen, sondern die Aussagen der Künstlerin zu den verschiedenen Arbeitsphasen zusammenführend betrachtet.

Ergänzt wird ein Abschnitt über Druvinka Madawelas Frühwerk, das sie im Interview nur indirekt erwähnt, das aber aus meiner Sicht eine enge Verbindung zu ihren aktuellen Arbeiten aufweist.

Nach der Darstellung der künstlerischen Arbeit wird ausgehend von den Ausführungen im Interview ihre Positionierung im lokalen und internationalen Kontext umrissen.

»Refugee Series«, 1996

Für die erste große Ausstellung in der Barefoot Gallery 1996 wählt die Künstlerin den Titel »Refugee Series«. Flucht, Vertreibung und Migration sind große Themen, die auch im internationalen Kunstdiskurs dieser Zeit – 1997 verstärkt durch die documenta X Catherine Davids – viel diskutiert wurden und für eine neue Politisierung der Kunst sorgten.

Auf Sri Lanka beschäftigen politische Themen v. a. im Kontext des Bürgerkrieges die meisten jungen Künstler der 90er Jahre.[5] Der Bürgerkrieg bestimmt ihre Lebenswirklichkeit und prägt die Ausstellungen thematisch: Wie kann oder muss ein Künstler sich verhalten? Was kann Kunst gegen Krieg und Gewalt ausrichten? Wie muss sie beschaffen sein? Wie geht man mit dem Leid um? Dies sind Fragestellungen, die in den Arbeiten Druvinka Madawelas bis zu diesem Zeitpunkt keine Rolle spielen.

Von daher scheint die Beschreibung Professor Dissanayakes in seinem Text zu dieser Ausstellung plausibel, wenn er formuliert, dass sich die Malerin nun mit einem »großen Thema der Kunst« auseinandersetzt:

> »If Art aims at achieving a full account of the inter-connectedness and contingency of human experience and our place in the world, then, in Druvinka's recent paintings, she has decided to chart one of 20th Century life's most disturbing territory.« (Dissanayake 1997)

Allerdings war der Auslöser für diese Thematik nicht der Bürgerkrieg auf der Insel, nicht das Schicksal der tamilischen Flüchtlinge, welches wir vielleicht aus deutscher Perspektive zunächst mit Sri Lanka assoziieren. Anstoß lieferten Fernsehbilder von CNN und BBC von den Menschenverfolgungen in Ruanda, die im lokalen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Die Künstlerin beschreibt ihr Entsetzen über die gezeigte Gewalt und Brutalität:

> D. M.: This was, when the Rwandan problem started. A lot of this CNN/BBC had this. You know … people who were suffering, starving, homeless people … you know they had lots of documentary on that. I think 96?«
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Auch Professor S. B. Dissanayake greift in seiner Ausstellungsrezension Druvinka Madawelas Beschreibung der Fernsehbilder auf, bringt sie aber ebenfalls nicht mit der sri-lankischen Realität des Bürgerkriegs zu dieser Zeit in Verbindung, vielmehr vergleicht er die Flüchtlinge mit Opfern des Bösen, die er mit den Perethayo, den schlechten Seelen in der singhalesischen Folklore vergleicht:

> »The impetus for this subject-matter in these new paintings, she tells me, is her experience of seeing on a T.V. screen this year, the shadowy figures of the Hutu refugees, who fled into the dense forests of Zaire, hidden from view for the most part, by the heavy clouds of the rainy reason and, even the smoke from a neighbouring

5 Vgl. den Abschnitt: Auf der Suche nach neuen Formen: Kunst gegen den Krieg.

> volcano. These victims of evil, like the ›Perethayo‹ of Sinhala folklore, have become a constant presence in many societies, this century.«
>
> (Dissanayake, 1997)

Auf meine ausdrückliche Nachfrage im Interview, ob sie sich nicht auf die sri-lankische Problematik beziehe, erklärt die Künstlerin sehr bestimmt, abwehrend, dass sie erst nach den Fernsehbildern aus Ruanda auf CNN auf die Situation im eigenen Land aufmerksam und ihr danach bewusst wurde, dass es vergleichbare Probleme im eigenen Land gibt.

> S. G.: You were not referring to the Sri Lankan problem?
>
> D. M.: *No* (betont) then it turned back, then I was aware like you know … it's not only there. It's in our backyard as well. So that's sort of stayed on and I worked on that subject.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Dies Phänomen bestätigt eine These des Iconic Turn: die Medienbilder beeinflussen unsere Wahrnehmung der eigenen Wirklichkeit, wobei dieses Beispiel zeigt, dass dazu nicht notwendigerweise ein medialer Überfluss notwendig ist. Im srilankischen Fernsehen sind drei lokale Sender sowie CNN und BBC zu empfangen, eine Limitierung, welche die Aufmerksamkeit eher verstärkt auf einzelne Angebote lenkt. Zu bedenken ist ferner, dass die Darstellung von Gewalt in den lokalen Medien nicht unüblich war: Abgerissene Körperteile, Köpfe, Beine von Selbstmordattentäter(inne)n, die sich in Colombo in die Luft gesprengt hatten, waren auf den Titelseiten der lokalen Zeitungen ebenso großformatig abgebildet wie in den Fernsehnachrichten.

Vielleicht ist eher der Aspekt eines Perspektivenwechsels entscheidend, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt.

Ausschlaggebend ist in Druvinka Madawelas Beschreibung das persönliche Angesprochen-Sein: Sie war von den Fernsehbildern aus Ruanda berührt und widmete ihre Ausstellung dem Problem. Im Interview erwähnt sie den Bezug, wechselt dann schnell wieder zu einer Beschreibung formaler Aspekte ihrer Malerei, die Veränderung in der Darstellung der Figuren und geht erst viel später auf dezidierte Nachfrage auf die konkreten Zusammenhänge ein.

Der Verlauf des Interviews macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit politischen Themen nicht ihr primäres Interesse ist, sondern dass immer ihre eigene Situation, ihr eigenes Betroffen-Sein im Vordergrund stehen. Zentrale Motivation bleibt ihre Wahrnehmung der Dinge.

> D. M.: … my refugees' series, it had a lot to do with me as well, but I connected it also to the political situation at this time. You know what I mean? (HM) It also has that dimension to it …«
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Zum Verständnis ist anzumerken, dass von den permanenten Kriegshandlungen im Norden der Insel im Alltag der Hauptstadt Colombo zu Beginn der 90er Jahre wenig zu spüren war. Obwohl die Insel nur die Größe des Freistaates Bayern hat,

erlebten die meisten Menschen in Colombo den Krieg im eigenen Land nur vermittelt durch eine entsprechend zensierte Presse, Rundfunk- und Fernsehberichterstattung. Der Krieg selbst fand regional begrenzt im Norden statt. Nachdem Chandrika Kumaratunge Bandaranaike 1994 an die Macht gekommen war, hoffte man auf eine friedliche Lösung des Konfliktes. In Colombo war es für viele möglich, ein normales, ungestörtes Leben zu führen. Erst seit 1997 drangen die Tamil Tigers mit Selbstmordattentaten in das Stadtzentrum vor. Als Gegenreaktion wurden die Straßen- und Ausgangssperren verstärkt.

Daher ist es durchaus vorstellbar, dass erst eine unzensierte Berichterstattung aus Ruanda auf die eigene Situation aufmerksam macht, obwohl sich viele Kunstschaffende – wie in dem Kapitel »Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre« beschrieben – explizit gegen den Krieg organisierten und Druvinka Madawela sich mit dieser Haltung nicht der Mehrheit anschließt. Ihre Darstellung im Interview, die im Folgenden mit der Betrachtung einzelner Bildbeispiele aus dieser Serie kombiniert wird, zeigt ihren spezifischen Zugang zu diesem Thema.

Bei der Vorbereitung zu der Ausstellung der Refugee Series war Druvinka Madawela mit ihrem ersten Sohn schwanger. Sie beschreibt, wie die Schwangerschaft ihre Malerei beeinflusst: Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die menschliche Figur nur als Thema in einigen Aufgabenstellungen während ihrer Ausbildung eine Rolle gespielt. In ihrer freien Arbeit hatte sie die menschliche Figur bis dato vermieden; organische, wässrige Formen prägten ihre Malerei.[6]

> S. G.: Different topics in your earlier work and now … If there is a topic before and now.
>
> D. M.: The first exhibition I had here was when I was again pregnant with my son and subconsciously it was all embryos and …, because I'm sacked … was liquid like forms … and it was all oil on canvas … and things like that … I never liked doing the human figure … I did human figure in art school, because I had to do life study and things like that …, but when it came to my personal paintings I sort of avoided the human figure. But after my son was born the human figure slowly trapped in.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Nach der Geburt ihres Sohnes wurde die menschliche Figur ein zentrales Thema ihrer Arbeit.

> D. M.: And that's when the human figure came. I couldn't get rid of it. It was like so much in me. (stark betont)
>
> (Interview mit Druvinka Madawela,2002)

Charakteristisch für die Werkgruppe der »Refugee Series« ist ein Gemälde aus dem Jahr 1998, ohne Titel (s. Farbabb. 1, S. 169).

Die nahezu quadratische Leinwand ist in vier Flächen aufgeteilt, die wie eigene Bildräume wirken. Im Zentrum steht eine Kreisform. Sie überlagert die anderen Bildräume und erscheint somit als im Vordergrund stehend.

6 Vgl. den Abschnitt: Die »Dark Paintings« (2005) – ein Blick zurück zu den Anfängen.

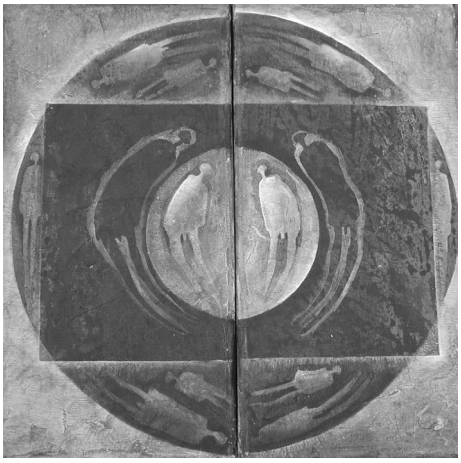


Abb. 10: o. T., ca. 60 × 60 cm, 1999

In den einzelnen Räumen sind Umrisse menschlicher Gestalten zu erkennen. In den Quadraten sind die Figuren in dunklen Farben gehalten, in der Kreisform erscheinen sie eher wie Negativformen, die sich durch eine helle Farbgebung aus der Farbfläche hervorheben. Trotz dieser Fragmentierung, der Auf- und Unterteilung, erscheint das Gemälde als Gesamtkomposition. Die einzelnen Bildsegmente gehen eine Fusion ein.

Druvinka Madawela arbeitet mit einer reduzierten Farbigkeit, häufig Grau, Blau, Schwarz, mit etwas Gelb oder Rot. Diese reduzierte Palette in Verbindung mit dem ihr eigenen, charakteristischen Farbauftrag bestimmt die Gesamtwirkung. Die Farbstruktur des Bildgrundes erinnert an Wandmalereien auf felsigem Untergrund wie z. B. die Höhlenmalereien der Elephant Caves bei Bombay (Mumbai).

Der Farbauftrag erfolgt mit einem Spachtel in mehreren Schichten. Die Malerin beginnt mit dem Auftrag heller, brillanter Farben, die von dunkleren Braun- und Grau-Tönen überlagert werden, aber noch durch diese hindurch scheinen. 25 bis 30 Farbschichten werden in diesem Verfahren übereinandergelegt. Trotz der den Gesamteindruck bestimmenden reduzierten Farbskala scheinen an den Schnittstellen hellere Farben durch: Gelb, Ocker, Orange und Weiß sind zu erkennen. Das Ergebnis ist eine große Tiefenwirkung und eine besondere Farbintensität. Die Farbigkeit der unteren Schichten scheint durch die dunkleren spürbar und ergibt eine diffuse Farbigkeit der Grau und Erdtöne. Die dunklen Farben wirken nicht stumpf, sondern farbig.[7] Die verschiedenen Hell-Dunkel-Werte unterstreichen die räumliche Wirkung. Die Kreisform scheint wie eine Kugel aus der Fläche hervorzutreten.

Die Darstellung menschlicher Figuren, organisiert in kleineren Bildräumen, ist kennzeichnend für die Werkgruppe der »Refugee Series« (s. Farbabb. 1 und 2, S. 169). Die Figuren passen sich ihrem jeweiligen Umraum an, schmiegen sich in die Rundung der Kugel, beugen sich – oben rechts und unten links – in die Ecken oder stehen senkrecht im Raum. Die menschlichen Proportionen der Figuren ordnen sich den Formen unter: Die Beine der Figuren, die sich an die Kugel schmiegen, sind lang gezogen und verjüngen sich nach unten. Die Gestalten schweben im Raum und unterstützen so den Eindruck, als befänden sie sich in einer Luft- oder Wasserblase, die ihrerseits dem Raum entgleitet.

7 Vgl. hierzu auch die Rezension von Sojman (2005).

Die Formen der Figuren in den quadratischen Räumen sind flächiger, massiver, kantiger, orientieren sich an der Vertikale des Raums. Sie wirken mit ihren lang gezogenen Gliedmaßen, ihrer Reduktion und Anpassung an den Umraum, den Grau-, Braun- und Schwarztönen, wie archaische Zeichen.

Durch die Anordnung der Figuren werden die Räume in Beziehung gebracht. Die drei Figuren in der oberen linken Bildecke sind so platziert, als wollten sie miteinander kommunizieren. Einzelne Figuren spähen aus den Ecken in die benachbarten Räume, als suchten sie Kontakt. Die Figuren scheinen einander wahrzunehmen und um die Existenz der anderen zu wissen.

Durch die nicht eindeutige Bestimmung des Umraums scheinen die Figuren in den malerisch strukturierten, diffus wirkenden Farbflächen zu schweben. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Kombination verschiedener Felder, die als Rechtecke oder Kreisformen organisiert sind. Insbesondere die Kreisformen wirken wie Seifenblasen, die entgleiten.

In diesen von Druvinka Madawela als Cocoons bezeichneten Räumen fügen sich die Figuren in den Raum ein. Figur und Umraum beeinflussen sich wechselseitig in ihren Formen. Die menschliche Form erscheint ebenso wie der Umraum durch Grundformen, Kreise und Rechtecke organisiert. Sie wird nicht durch einzelne Merkmale, Haare, Kleidung, körperliche Besonderheiten, individualisiert, jedoch sind männliche und weibliche Figuren aufgrund ihrer Formen zu unterscheiden. Meist tauchen die Figuren nicht isoliert auf, sondern in verschiedenen Konstellationen. Die Paare verhalten sich zueinander, kleine Gruppen, insbesondere Dreierkonstellationen von zwei größeren und einer kleineren Figur, die meist von den beiden größeren umschlossen wird, lassen an eine Familie denken.

Die Bildfläche ist nicht zentral-perspektivisch organisiert. Durch ihre Aufteilung in Farbflächen entsteht dennoch der Eindruck verschiedener Räume, die neben- oder übereinanderstehen. Die Figuren befinden sich in und um diese Flächen. Durch Überschneidungen, Überlagerungen und unterschiedliche Größen wird die Raumwirkung verstärkt und erinnert an die mittelalterliche Bedeutungsperspektive. Durch das serielle Umsetzen ähnlicher Kompositionen entsteht jedoch weniger der Eindruck unterschiedlicher Gewichtungen als vielmehr des Nebeneinanders verschiedener Möglichkeiten. Die Organisation der Bildfläche mit Kreisen und Quadraten und die Darstellung immer wiederkehrender stereotyper Situationen evoziert eine serielle Wirkung. Nicht der Einzelne, das Individuum, steht im Mittelpunkt, sondern das Typische des Mensch-Seins – der Mensch neben und zwischen anderen Menschen, ganz im Sinne der buddhistischen Lehre. Durch die Organisation der Bildfläche in Kreise und Quadrate entstehen einzelne Kosmen, Sphären, die nebeneinander existieren, sich durchdringen und überlagern. Die menschlichen Figuren erscheinen in ihren jeweiligen Raum eingeschlossen, durch ihn bestimmt. Nur einige Figuren stehen an Grenzen zwischen zwei Räumen oder am Rand, haben die Möglichkeit zu beobachten. Paare und Gruppen befinden sich in ihrer eigenen Sphäre. Ähnliche Situationen stehen nebeneinander, ohne sich notwendigerweise zu beeinflussen. Verstärkt durch den Titel, die Farbigkeit, das Serielle, die Auffassung von Raum wir-

ken die Figuren geworfen, nicht verortet in einen bestimmten Raum und verweisen so auf grundlegende Wesenszüge von Flüchtenden. Der Kontext der Flucht stellt sich allerdings nur durch den Titel der Serie her: »Refugee Series«.

Nichts erinnert an die Fernsehbilder aus Ruanda, auf welche die Malerin als Anstoß für diese Serie verweist. Druvinka Madawela bildet nicht ab, zeigt nicht den Hunger, das Leid der Menschen. Die politische Dimension des Themas vermittelt sich nicht direkt visuell. Vielmehr wecken die Bilder Assoziationen zu grundsätzlichen Fragen des Mensch-Seins, die in Verbindung mit Flucht und Vertreibung eine Rolle spielen: Wo verortet sich ein Individuum, wo und wie sucht es seine Bezüge, wie sind Beziehungen zwischen Menschen möglich?

Einerseits wirken die Figuren ent-individualisiert, andererseits sind sie durch die Formensprache in ihren jeweiligen diffusen individuellen Kosmos eingebunden. Durch die malerische Qualität und Tiefe der Farbflächen gewinnen die Figuren keine uniforme Beliebigkeit, sondern eine individuelle, formale Gestaltung.

Der Einzelne erscheint in seinem jeweiligen Kontext gehalten. Die reduzierten Formen, die verwobene Bildorganisation lassen an universelle spirituelle Bereiche denken, ein Aspekt, der sich im nächsten großen Arbeitszyklus, den »Karmic Life Forces«, bereits durch den Titel noch klarer herauskristallisiert.

»Karmic Life Forces«, 2000

Unter dem Titel »Karmic Life Forces« beschäftigt sich die Künstlerin mit weiteren universellen Themen des Mensch-Seins: mit Leben, Tod und Geburt. Der Titel nimmt explizit Bezug auf die buddhistische Philosophie von Tod und Wiedergeburt und den Kreislauf des Lebens.[8] Die Ergebnisse präsentiert sie unter gleichnamigem Ausstellungstitel im Jahre 2000 in der Barefoot Gallery.

> D. M.: … I worked on live and death and birth you have seen this, right?
>
> S. G.: Yes.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

In dieser Ausstellung sind einige Veränderungen im Vergleich zu der »Refugee Serie« zu erkennen. Die Malerin experimentiert mit dem Farbauftrag und den Strukturen. Im Interview beschreibt sie Veränderungen vor allem hinsichtlich der Figurendarstellung:

> D. M.: … But the figure itself … from a sort of a basic figure it changed into a more organic figure. The figure became elongated and … the figure changed like throughout. The textures changed the pictorial quality of the whole thing changed …, but I don't know I felt that I needed a break from it. …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

8 Wobei Gananath Obeyesekere nachweist, dass die Idee des Karma nicht originär in der indischen Philosophie beheimatet ist, so weist er z. B. vergleichbare Gedanken bei Platon nach, vgl. Obeyesekere 2003.

Die Figuren verändern sich mit gestreckteren Formen hin zum Organischen. In Kombination mit neuen Texturen verändern sich die visuelle Wirkung und die Bildqualität.

Die Figuren werden, wie in dem Beispiel aus dem Jahr 2000 ohne Titel, mit Haaren, Bart und charakteristischer Physiognomie klarer individualisiert (s. Farbabb. 4, S. 170). Immer wieder tauchen eine männliche und eine weibliche Person auf, die zueinander in Beziehung treten, teilweise verschmelzen. Die Darstellung im Relief erinnert an Scherenschnitte, an Schatten konkreter Personen. Sie lassen an Druvinka Madawela und ihren zweiten Mann denken, den sie während dieser Zeit kennenlernt. Eine große Nähe zwischen den beiden Figuren ist spürbar.

Die Künstlerin experimentiert mit der collagenartigen Verwendung von Chinapapier auf der Leinwand, kombiniert mit Zeitungsausschnitten. Der Text und die Bilder im Zeitungsausschnitt verweisen auf Assoziationen um das Kandy-Königreich. Die runden und eckigen Farbflächen sind im Vergleich zu früheren Arbeiten weniger klar voneinander abgegrenzt, die Räume wirken durchscheinender und überlagern sich in ihrer Transparenz.

Die größere Detailgenauigkeit setzt sich im Farbauftrag fort. Die Malerin setzt mit dem Pinsel feine, lineare Strukturen, die z. B. den Rhythmus des gedruckten Zeitungstextes aufgreifen. In einigen Beispielen führt sie z. B. die Blätter eines Baumes detailgenau aus. Im Beispiel dominieren Blautöne, in dieser Serie wird die Farbigkeit insgesamt weicher und wärmer.

Richtungweisend ist die Weiterentwicklung der traditionellen Temperatechnik, welche Druvinka Madawela aus der mongolischen Malerei und der indischen Miniatur-Malerei entlehnt. Die mit Ei und Tempera eigenhändig gemischte Farbe zieht leicht in die Oberfläche ein, besonders gut in dickeres Papier wie z. B. das Bambus Papier aus Nepal, China oder Japan.[9]

> D. M.: … And also the tempera technique. You know the Mongol art, right? Mongol painting?
>
> S. G.: No.
>
> D. M.: Indian miniature paintings very tiny miniature paintings … those the technique was egg tempera you mix egg and put tempera and I was taught this tempering color goes into a surface. Because it's bamboo paper so if you put one layer it soaks it, you put another it soaks it, until it comes to a thickness. Then you finish your painting. So I used all these techniques and working on them now. Because I find it … one thing is … that it sorts of suits me … So it's my work. And other thing is that longlivety; you know it lasts long, for centuries. So there is no problem in the technique that sense.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Die Malerin entwickelt ihre Schichttechnik weiter und experimentiert verstärkt mit Materialgegensätzen. Zunächst spachtelt sie eine Schicht Ölfarbe und wechselt

9 Auch der detailreiche Malstil, z. B. die Ausführung zahlreicher kleiner Blätter, weckt Assoziationen an ihre Vorbilder in der indischen Miniaturmalerei. Westlich geprägte Betrachter könnten an naive Malerei denken.

dann zu Acryl oder Tempera, einer wasserlöslichen Farbe, die sich nicht mit dem Öl vermischt. Daher zieht nur ein Teil der Farbe ein, der andere perlt ab oder verdunstet. Durch die Verwendung dieser Material-Gegensätze erreicht sie die besondere, durchscheinende Textur ihrer Bilder. Mit der feuchten Ölfarbe ergeben sich chemische Reaktionen. Dies erzeugt Effekte, die nicht mit dem Pinsel zu erreichen sind.

> D. M.: … I use oil painting in sort of a spatula than I put layer and layer of acrylic or water based color, because oil base and water base it doesn't mix. So this sort of texture I use to get by these opposite things. You know? (Hm) So I put layer of layer that some percentage goes in and some evaporates. So that is also something new. I mean something of my own.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Druvinka Madawela hebt die Weiterentwicklung der Technik als ihre eigene Errungenschaft besonders hervor. Neben dem Farbauftrag erweitert sie das durch das Papier vorgegebene Format: In Indien und Nepal wird das Bambuspapier normalerweise in dem DIN-A4-Format verwendet, in dem es hergestellt wird. Die Sri-Lankerin klebt das Papier auf die Leinwand und erreicht so großformatige Flächen mit unterschiedlicher Saugfähigkeit. Sie trägt die Farbe dann wieder Schicht für Schicht auf und erzielt je nach Saugfähigkeit des Untergrundes unterschiedliche Ergebnisse. Die Malerin begreift diese technischen Weiterentwicklungen als ihre persönliche Errungenschaft, als ein Wagnis, das sie unternimmt, mit dem sie über gewohnte Grenzen hinausgeht. Um ihre Formulierung im Interview aufzugreifen: She takes the risk. Die großen Formate bedeuten für sie eine gewisse Freiheit.

> S. G.: You also put paper on the canvas sometimes?
>
> D. M.: Yeah.
>
> S. G.: You brought this from India?
>
> D. M.: Yah. Bamboo paper that they use for the Nepali, Chinese, Japanese, the Pali, they use a lot of bamboo paper. So I use that, but … you see they use it in this size (deutet A4 an), because the bamboo paper comes not bigger than that. But what I do (lacht) is I patch the bamboo paper you know to use it on large scale that's also something new. Which many Indians do with bamboo paper, it is available and all that, they don't take the risk of doing that. You know, because sort of … I like working on large scales I don't care much of in between sizes … also I do them … I feel more free with the larger canvas …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sehr poetisch beschreibt die indische Künstlerin und Kritikerin Paula Sengupta diese Arbeitsweise bezugnehmend auf die Karmatheorie:

> »Layer upon transparent layer of subtle watercolor washes in pale grays and blues, sepia and ochre come together to create a translucent humanity. Nepali bamboo paper is mounted on canvas to create the many compartments that compromises her karma. Drawling on the compositional format of Buddhist mandala painting, Druvinka creates worlds within worlds, fluidly arranged in concentric squares, for-

> ever receding into her inner depths, sometimes reaching the spherical pith of her very being.« (Sengupta 2000, o. S.)

Sengupta liest Druvinka Madawelas Malerei als einen auf der Karma-Theorie basierenden Menschheitsentwurf, der die Facetten des menschlichen Daseins ausgehend von den Kompositionsprinzipien der Mandalamalerei visualisiert. Die Malerin übernimmt das charakteristische, auf ein Zentrum hin organisierte Bildprinzip.

Häufig arbeitet sie mit den großen Formaten auf dem Boden. So kann sie um die Leinwand herumgehen und das Bild von allen vier Seiten bearbeiten. Dieser Arbeitsprozess unterstützt die malerische Entwicklung verschiedener Bildebenen durch den auf ein Zentrum hin ausgerichteten Farbauftrag. Um von wechselnden Lichtverhältnissen unabhängig zu sein, setzt sie Kunstlicht ein, eine Kombination aus Glühbirnen und Neonröhren. Häufig bearbeitet sie verschiedene Bilder parallel.[10]

Mit dem Titel »Karmic Life Forces« übernimmt Druvinka Madawela einen Begriff aus der buddhistischen Philosophie. Der Begriff Karma leitet sich von *»kamma«* (Páli) ab und bedeutet wörtlich übersetzt Wirken oder Tat. Karma bedeutet also keineswegs das Ergebnis eines Wirkens oder gar das vorherbestimmte Schicksal von Menschen oder ganzen Völkern, wie heute unter dem Einfluss der Theosophie häufig im Westen angenommen wird. Gemeint sind vielmehr ein den Widergeburtsprozess und den Charakter eines Lebewesens beeinflussender heilsamer oder unheilsamer Wille *(kusala-* oder *akusala-cetaná)* und damit verbundene Geistesfaktoren. Dieser karmische Wille *(kamma-cetaná)* äußert sich in körperlichen Taten *(káya-kamma),* in Worten *(vací-kamma)* oder in Gedanken *(mano-kamma).*[11] »Karmic Forces« meinen demnach Taten oder Bemühungen, die in eine solche Richtung zielen. Ein Buddhist ist sich dieser Situation bewusst und bemüht sich, sowohl sein Denken als auch sein Verhalten, z. B. durch Meditationstechniken, entsprechend positiv zu beeinflussen.[12] Dass unter Karma kein unabänderliches Schicksal zu verstehen ist, wird auch dadurch einleuchtend, dass Karma eine von fünf Kräften ist, die nach der Buddhistischen Lehre das Universum bestimmen.[13] Die Kräfte des Karmas bedingen den Kreislauf der Wiedergeburt: »As long as Karmic force exists there is re-birth, for beings are merely the visible manifestation of this invisible Karmic force. Death is nothing, but the temporary end of this tem-

10 Vgl. auch Goonasekera 2005.

11 Vgl. Karma, http://www.palikanon.com/wtb/karma.html (15.2.2006).

12 »The Buddhist understands this and takes advantage of each and every opportunity to break mental habits that have unpleasant results and to develop mental habits that have pleasant and happy result. Meditation is one of the techniques used … The whole of the Buddhist life is a training to purify and free the mind.« Dhammika 1987, 35.

13 Kamma Niyãma: eine Ordnung von Taten und Ergebnissen; Utu Niyãma: Physikalische Gesetzmäßigkeiten wie Wind und Regen; Bija Niyãma: die Ordnung der Samen, inklusive der wissenschaftlichen Theorie der Gene und Erbanlagen; Citta Niyãma: Gesetzmäßigkeiten des Geistes und der Psyche, das eigene Bewusstsein; Dhamma Niyãma: Ordnung der Norm, z. B. die natürlichen Ereignisse bei der Ankunft des Bodhisattas. Vgl. Thera 1933, 31–32.

porary phenomenon.«[14] Die Kräfte des Karmas der Vergangenheit bestimmen die Gegenwart, das Karma der Gegenwart in Verbindung mit dem der Vergangenheit bedingt die Zukunft. Das Gegenwärtige erwächst aus der Vergangenheit und bestimmt umgekehrt die Zukunft und begründet so den Kreislauf der Widergeburt: »Past Kamma conditions the present birth; and present Kamma, in combination with past Kamma, conditions the future. The present is the offspring of the past, and becomes in turn, the parent of the future.«[15]

Paula Senguptas Text verweist nicht nur in der sprachlich poetischen Form auf diese Aspekte der asiatischen Philosophie – die Idee von Mikrokosmos und Makrokosmos, die Wiedergeburt, die Vorstellung von einem Leben, das nicht nur auf die Erde beschränkt ist, sondern auch in anderen Dimensionen stattfinden kann etc.:

> »On vast canvases, Druvinka's people live out the endless circle of birth and rebirth, working their way slowly through their karma. Like gray apparitions, they crowd in on her, layer upon transparent layer of human life. Yet, in spite of their apparent weightlessness, they remain mowed to the ground, unable to escape the crowd. In her search for seclusion and peace, Druvinka finds herself unable to alienate the crowd, unable to live without it. Unwilling yet unwittingly agreeable, to allow the world to enter her cocoon, Druvinka is drawn to share her private and not-so-private space with all those who intrinsically share her karma.« (Sengupta 2000, o. S.)

Dieser Text kann als exemplarisch gelten für den sprachlichen Umgang mit Druvinka Madawelas Arbeiten. Die Texte, im Wesentlichen Einführungen zu den Ausstellungen und Rezensionen, sind sehr poetisch gehalten. Sie beziehen sich auf die Person und die Arbeit Druvinka Madawelas gleichermaßen. So schreibt Paula Sengupta, heute Expertin für die Praxis und Theorie von Drucktechniken, ihren ersten Eindruck von der ehemaligen Studienkollegin:

> »I remember when she first came to Santiniketan, Druvinka would watch patiently the countless patches of damp spreading slowly across her hostel walls. Like the pregnant grey clouds, these carried in their womb the possibility of life. Like the organic microcosmos, they made their way across the canvas – lifes waiting to be born, beings waiting to be given a birth, days waiting to be lived out.« (Sengupta 2000, o. S.)

Ganz anders Felicia Katz, die in ihrem Text »Shapes of Flowing Softness Create Oneness« Druvinka Madawelas Arbeiten eher unter formalen Gesichtspunkten beschreibt und sich stärker auf die dargestellten Personen, denn auf den Titel »Karmic Forces« bezieht: Sie fragt danach, wie die Figuren dargestellt sind, ob und wie sie sich zueinander verhalten, ihre Beziehung zum Umraum, den verschiedenen Bildebenen, die mit den aufgeklebten Schichten von Bambus Papier und den transparenten Farbschichten erreicht werden. Sie stellt die Arbeiten Druvinka Madawelas unter den Oberbegriff »Menschliche Beziehungen« – vielleicht eine eher westliche Sichtweise im Vergleich zu Paula Senguptas Text, der die Menschen in ihrem einen Erdenleben viel weniger wichtig nimmt.

14 Vgl. Thera 1933, 34.

15 Vgl. ebd.

> »In her paintings we can see people looking at people, trying to ›see‹ beyond their boundaries as depicted by lines and boxes. Figures often look directly at one another or look past each other through or within their boxes. What do they see? Are they mirrored reflections? …« (Katz 2000, o. S.)

Als kennzeichnend für die frühen Arbeiten beschreibt Katz die einzelnen Figuren durch dicke Linien und Quadrate getrennt. Mit der von ihr gewählten Bezeichnung »individual people« wird der Begriff »Individuum« assoziiert, der bereits auf die westliche Sicht verweist. Sie sieht eine Entwicklung hin zu fließenden Gestalten, deren Grenzen nicht mehr deutlich zu sein scheinen. Die Figuren sind demnach weniger in trennende Quadrate platziert als vielmehr in runde Formen, welche Katz mit der Weichheit und Sicherheit eines Kreises assoziiert, welcher die Figuren verbindend umschließt. Der Lebenszyklus wird von Katz mit dem karmischen Kreislauf der Wiedergeburt gleichgesetzt, Kreisläufe mit der Chance zu einer Weiterentwicklung, welche sie durch die kreisrunden Formen symbolisiert sieht.

> »Typical of her earlier works are individual people who are separated by bold lines and squares with sharp edges. In her newest paintings, figures have begun to connect. We now see people becoming one, flowing into each other. Where one soul begins and ends is unclear as the boundary between two souls is ambiguous. Another interesting feature of her newer paintings is that there is a decreasing use of distinct boxes and harsh boundaries. Instead we see a softening of shape where circles replace squares. Now Druvinka is placing her figures, united, within the softness and safety of a circle. The life circle, or the ›Karmic Circle of Life‹ like a womb, is where souls are nurtured and given the opportunity to grow.« (Katz 2000)

Diese Beobachtung kann ich aufgrund der mir zur Verfügung stehenden Bildmaterialien nur bedingt bestätigen: Sowohl kreisrunde als auch flächige Komponenten tauchen bis in die aktuellen Arbeiten (2005) immer wieder in verschiedenen Kombinationen auf. Bedenkt man die Ausführungen Paula Senguptas zur indischen Philosophie, wird die Frage nach Rechtecken oder Kreisen unbedeutend. In dem Kreislauf von Geburt und Wiedergeburt und der Vorstellung des Karmas steht nicht die eindeutige Bestimmung eines Zustandes im Mittelpunkt, sondern die Art und Weise, wie man mit dem Leben und den Menschen umgeht, ist ausschlaggebend für die Entwicklung. Selbst das Nirwana in der buddhistischen Philosophie bleibt unbestimmt. Dem Menschen obliegt es, selbst die Verantwortung für seine Entwicklung zu übernehmen, ein Prozess, der offen und nicht abgeschlossen verstanden wird. Die Gegenüberstellung der beiden Texte macht deutlich, wie stark Begriffe und sprachliche Strukturen auf philosophische oder spirituelle Systeme bezogen sein können. Daher erscheint es besonders im transkulturellen Kontext wichtig, Begriffe und Theorien möglichst vorsichtig und reflektiert zu verwenden, um eine Engführung der Betrachtung oder eine Verzerrung zu vermeiden.

»Shiva Lingam«, 2002: Die Abwendung von der menschlichen Figur

Weitere Veränderungen sind in den Ausstellungen nach der Jahrtausendwende zu beobachten. Sie kündigen sich bereits durch das Fehlen der Titel an. Zudem wendet sich Druvinka Madawela 2002 klar von der menschlichen Figur ab, die ihre Arbeit Ende der 90er Jahre dominiert. Sie konzentriert sich zunehmend auf nichtfigurative Formen, arbeitet reduzierter. Die Suche nach einer Veränderung kündigte sich bereits länger in den Arbeiten an. Die Künstlerin erprobte verstärkt technische Varianten wie die Collagentechnik. Es war für den Betrachtenden spürbar, dass sie bewusst um eine Veränderung kämpft, wobei die neuen Bezüge sich nach ihrer Darstellung wiederum wie von selbst ergeben:

> S. G.: Why did you give up the human figure? Now? How did it come?
>
> D. M.: I think partly it was consciously done. I consciously wanted it, because it was too much, you know, it was like I have been going on and on with it … and I can't … I mean, if it doesn't come from inside I can't paint for the sake of painting. And I knew very well for about a year even though I painted that I needed a change … that I needed a change … and then it came naturally.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

In dieser Zeit ist die nächste einschneidende biografische Veränderung, die Trennung von ihrem ersten Mann Balbier Bodth und der Umzug mit ihrer neuen Familie nach Indien, abgeschlossen.

> D. M.: And last year I broke away from it. I think changing my personal life also. And my work is very personal. You could see (lacht) … Whatever that's happening in my life it comes up.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Die Ausstellung im Jahre 2002, die den Beginn diese Arbeitsphase markiert, ist durch charakteristische Motive geprägt: das Shiva Lingam und der Berg Chamundi. In diesen Arbeiten präsentieren sich den Betrachtenden klare Formen, die keine eindeutigen Bezüge zulassen. Wölbungen mögen an Berge oder Bäuche erinnern, an den Mount Chamundi, den sie von ihrem Atelierfenster aus betrachten kann.

> S. G.: I think at the opening I heard somebody mentioning you are referring to this mount Meru?
>
> D. M.: Mount?
>
> S. G.: In relation to your picture, the holy mountain? … It has nothing to do with it?
>
> D. M.: … No, no chamundi. That was the last exhibition I had a painting titled »Chamundi«, which was a sort of a great thing …
>
> S. G.: The pyramid form?
>
> D. M.: You saw it right?
>
> S. G.: Yes.

D. M.: Chamundi is a mountain that we can see from our house. And there is a temple on top. And it's Chamundi goddess and that painting is all about that. … I mean this is also a prominent feature there. So it had to come. (lacht)

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Druvinka Madawela beschreibt, dass sie in diesen Bildern ihre Eindrücke, z. B. die zweite Schwangerschaft, aufgreift. Die Kühle der Farbe Blau ist spürbar, aber nicht notwendigerweise mit der während der Schwangerschaft umso unerträglicheren Hitze des Monsuns zu verbinden:

S. G.: Are these round forms mountains, as you mentioned?

D. M.: I think … you can see it, right (deutet auf ihren Bauch) the … it is a lot about me, and my physical state, my mental state, but also like ah … So at the moment this exhibition that's on is very much me, I feel, you know, at the time I started working it was really hot at home, the heat and at the moment I'm pregnant and I was feeling bad and sick and all that physically and this atmosphere, how to say … the atmosphere, the weather has a lot to do with it. With the works that are hanging now. The blue canvas … so much I needed all the coolness around me but the heat is unavoidable (lacht) and also the mounts you can see the hard surface.

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

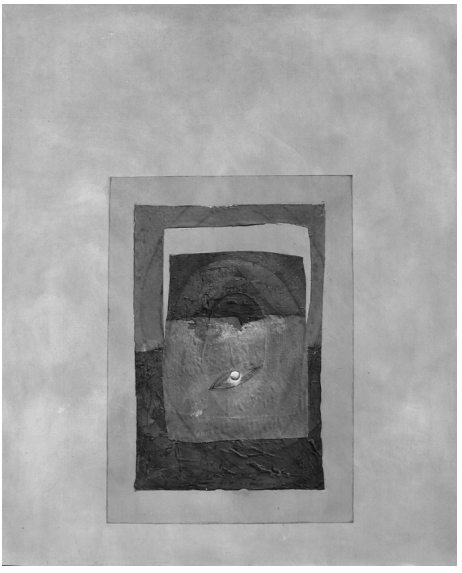


Abb. 11: o. T., 152 × 183 cm, Mischtechnik, 2002 (s. auch Cover-Collage)

Obwohl die Bilder nicht mehr betitelt sind und zunehmend ungegenständlicher werden, rücken einzelne Formen im wortwörtlichen Sinn mehr und mehr in den Mittelpunkt. Die großen Leinwände – die Bilder sind meist größer als 1 × 1 m – sind mit einer ausgearbeiteten Farbfläche belegt, die wie ein Hintergrund funktioniert. Im Zentrum dieser Farbflächen bzw. leicht aus dem Zentrum verrückt befindet sich ein zweites Bild, ein eigener Raum mit einer Form. Der Bildaufbau mit der ausgearbeiteten Farbfläche und der Ausrichtung auf ein Zentrum orientiert sich immer deutlicher am Aufbau eines Mandalas. Während im Umraum Spuren eines wasserbasierten Farbauftrags zu erkennen sind, wirkt die Gestaltung der Zentren massiver. Öl- und Temperafarben werden kombiniert. Die Strukturen, die sich durch die besondere Kombination des Farbauftrags ergeben, werden immer mehr zum eigenen Stilmittel. Die verschiedenen Flächen gewinnen in den Bildern zunehmend eine eigene Qualität.

Diese aufwendig gestalteten Flächen konkretisieren einzelne Formen, immer wieder lassen sich die Form des Shiva Lingams und des Bergs Chamundi ausmachen. Wobei nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob es sich bei der Wölbung um einen Berg oder um den Bauch einer Schwangeren handelt, wie es durch die kleine Kreisform, die an ein befruchtetes Ei erinnern könnte, angedeutet ist.

Einzelne Formen, realisiert durch malerisch gestaltete Flächen, stehen im Mittelpunkt dieser Bilder.

Durch diese Motive wird neben der technischen Ausbildung und Prägung an der Santiniketan-Schule eine inhaltliche Beeinflussung durch die indische Umgebung sichtbar, welche im Interview von der Künstlerin nur zögerlich bestätigt wird.

> S. G.: Can you identify any other cultural influences? … For example India? Or anything else?
>
> D. M.: (Pause) India, yes, some subject matter … the Shiva lingam the last time for example and like I said the Chamundu that's like a day to day thing right, but I would say India has influenced me a lot … a lot. Technical wise … That's because I was brought up there university, studies, … everything was there … so in that sense India has a lot to do with it …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Das Shiva Lingam in der indischen Philosophie

Das Lingam ist in der indischen Mythologie ein Symbol für Shiva. Shiva bildet mit Bhrama und Vishnu eine Trinität als Symbol für die vielfältigen Manifestationen des Göttlichen. Das Göttliche realisiert sich in allem Wahren, Guten und Schönen.[16] Aufgrund seiner zentralen Stellung ist das Shiva Lingam in vielen Tempeln Indiens anzutreffen. Es steht als Symbol für Shiva, die letzte Realität, die in allen von uns steckt.[17] Shiva, der Gute oder der Göttliche, gilt als eine Verbindung von Gegensätzen, von Statik und Dynamik, Schöpfung und Zerstörung, Jugend und Alter, Männlichem und Weiblichem usw. Er ist allgegenwärtig und in jedem als reines Bewusstsein vorhanden.[18]

---

16 »The common thread of thought in the religious beliefs of the Indian subcontinent upholds a single Reality (as in absolute monoism) and holds in reverence each of the several manifestation of the Ultimate Reality in the forms of Gods. Bhrama, Vishnu and Shiva are revered as the Supreme Trinity of multitude of manifestations of Divinity. It is said that all that is true, all that is good and all that is beautiful is God (Satyam Shivam Sundaram).« www.tempelnet.com/all about shiva (11.6.2003).

17 »The Lingam is a symbol. It is a symbol of that which is invisible yet omnipresent. It is hence a visible symbol of the Ultimate Reality which is present in us (and in all objects of creation).« »The Shiva lingam denotes the primeval energy of the Creator. It is believed that at the end of all creation, during the great deluge, all of the different aspects of God find a resting place in the Lingam; Brahma is absorbed into the right, Vishnu to the left and Gayatri into the heart. The Shiva lingam is also a representation of the infinite Cosmic Column of fire, whose origins, Vishnu and Brahma were unable to trace.« www.tempelnet.com/legends.html (11.6.2003).

18 »Shiva is referred to as ›the good one‹ or the ›auspicious one‹. Shiva-Rudra is considered to be the destroyer of evil and sorrow. Shiva-Shankara is the doer of good. Shiva is ›tri netra‹ or three eyed, and is ›neela kantha‹ – blue necked (having consumed poison to save the world

Der Legende nach hat Pravati mit einer Hand voll Erde als Verweis auf das ursprüngliche Element in Kanchipuram ein Shiva Lingam geformt und Shiva gehuldigt.[19] Das Lingam steht meist in Verbindung mit einem Sockel, als Symbol für Bhrama, und einer oktogonalen Form, die auf Vishnu verweist.[20] Diese Ausführungen stehen im Gegensatz zu anderen Darstellungen, die das Shiva Lingam ausschließlich als männliches Sexualorgan, seiner Form entsprechend als erigierten Penis, auffassen[21] – eine Assoziation, die vielleicht auch mit der abstrakten Form in den Bildern Druvinka Madawelas für einen unbedarften Betrachter naheliegen könnte.

Mit der Weiterentwicklung dieser Arbeitsphase im Jahr 2006 betont die Künstlerin immer stärker die Verbindung von Yoni und Lingam. Yoni ist das Sanskrit-Wort für die weiblichen Genitalien. Zusammen mit dem Lingam ist die Yoni im Hinduismus vor allem im Kontext der Shivadarstellungen ein Symbol für die göttliche schöpferische Energie. Die Verschmelzung von Shiva und Shakti, der weiblichen Energie, findet in der Darstellung von Lingam und Yoni ihren unmittelbaren künstlerischen Ausdruck. In hinduistischen künstlerischen Darstellungen wird die Yoni meist in Verbindung mit dem Lingam dargestellt. In den Arbeiten aus dem Jahr 2005 taucht in Verbindung mit großen Bögen, die an einen Berg oder die Wölbungen einer Schwangeren erinnern, immer wieder eine kleine kreisrunde Form bzw. Kugel auf, die in Verbindung mit dem Aspekt der Schwangerschaft an eine

from destruction). Shiva-Nataraja is the Divine Cosmic Dancer. Shiva-Ardhanarees-wara is both man and woman. He is both static and dynamic and is both creator and destroyer. He is the oldest and the youngest, he is the eternal youth as well as the infant. He is the source of fertility in all living beings. He has gentle as well as fierce forms. Shiva is the greatest of renouncers as well as the ideal lover. He destroyes evil and protects good. He bestows prosperity on worshipers although he is austere. He is omnipresent and resides in everyone as pure conscious-ness. Shiva is inseparable from Shakti-Parvati, the daughter of Himavaan-Haimavati. There is no Shiva without Shakti and no Shakti without Shiva, the two are one – or the absolute state of being – consciousness and bliss.« www.tempelnet.com/legends.html (11.6.2003).

19 »Legend has it that Parvati fashioned a Shivalingam with a fistful of sand at Kanchipuram and worshipped Shiva; this lingam is known as the Prithvilingam, denoting the primordial element earth.« www.tempelnet.com/legends.html (11.6.2003).

20 »The Shivalingam is generally mounted on a circular or quadrangular receptacle called the Avudaiyar. This pedestal is designed so as to drain off the water offered during ablution ceremonies. In temples such as Kanchipuram, abhishekam is offered only to the pedestal and not to the Shivalingam made of sand. The bottom of the pedestal represents Bhrama, the octogonal middle represents Vishnu and the upper circular portion represents Shiva. The upper portion of the Shivalingam may be of various shapes, cylindrical, elliptical, umbrella shaped. Images may also be (rarely) carved on a Shivalingam.« www.tempelnet.com/legends.html (11.6.2003).

21 »Shiva Lingam (the erect penis): Is symbolic of the creative power of the universe. By controlling the mundane desires, even the most bestial of beings can rise and conquer the world. Coupled with full zeal and enthusiasm after establishing absolute control over ones sexual urges … one is able to divert and control all his energies towards a particular goal. Bare it all and human being is no different than an animal except for his thinking prowess. Misutilization of this thinking power leads one to corrupt actions leading to degeneration in the thinking process as a whole …« www.godrealized.com/glossary (11.6.2003).



Abb. 12: o. T., 152 × 183 cm, Mischtechnik, 2002 (Ausschnitt)

Eizelle denken lässt. In Kombination mit dem Lingam erinnert die Form an eine Klitoris. In anderen Arbeiten kombiniert die Künstlerin diese Form mit deutlichen Verweisen auf weibliche sekundäre Geschlechtsmerkmale (vgl. Abb. 9, S. 165, o. r.).

Die Arbeiten aus dem Jahr 2006 werden zunehmend reduzierter: Die Künstlerin betitelt ihre Werke nicht mehr. Die Form des Lingams ist in sehr reduzierter und allgemeiner Form in den Bildern präsent, in der Regel kombiniert mit einem Verweis auf die Yoni. Diese Entwicklung betont die Notwendigkeit der Verbindung der Gegensätze zwischen weiblichem und männlichem Prinzip, wie es visuell bereits in der Verbindung der Basisform mit dem Lingam angelegt ist.[22] Diese Interpretation des Shiva Lingam wird durch die Beschreibung der Galeristin Nazreen Sansoni auf ihrer Website unterstützt:

> »Druvinka, a female artist whose inspiration for the present at least, is inextricably linked to that most male of symbols, the Siva Lingam. If you are unfamiliar with this traditional Indian image, it maybe described delicately as the male member. My use of the adverb is deliberate in this case for as an icon it bears little relationship to pornography; rather it presents an admittedly graphic representation of virility.« (www.barefoot.com, (11.6.2003))

Die menschliche Figur ist in dieser Phase aus Druvinka Madawelas Arbeiten verschwunden. Die Künstlerin bezieht sich zunehmend auf kulturelle Formen, die sie in ihrer Umgebung wahrnimmt, wie das Shiva Lingam, den Berg Chamundi oder die Wölbungen des eigenen Körpers. Sie sind Anstoß und Anlass ihrer Malerei. Sie setzt sie jedoch nicht im Sinne einer Abbildung um, sondern nimmt sie zum Anlass für eine Beschäftigung mit ihrer Form, die sie in der Malerei als solche aufgreift und mit einer von ihr assoziierten Farbigkeit kombiniert. Im Zusammenhang mit der Frage nach ihren Bezugspunkten beschreibt die Malerin ihr Verhältnis zu den Dingen, die sie als Anlass für ihre Malerei nimmt:

22 »Shiva Lingam also reveals the domination of womanhood by man. The Cosmic father always dominates mother nature. Mother Earth is a living testimony of … bear all rear all. No retaliation. Atman (the soul within) which cannot purify itself without help from mother nature ultimately dominates like a bee sucking the sap from a flower. Lingam when controlled and directed towards positive goals converts human beings into man gods like Mahavira, Buddha, Jesus Christ and Prophet Mohammed.« www.godrealized.com/glossary (11.6.2003).

S. G.: I have a little bit of difficult word you understand reference point? In the meaning where do you refer to in your artwork?

D. M.: In sort of inspiration wise or?

S. G.: Yes what is the motivation for your artwork, or any references to natural science, human body, topics, politics, for example …

D. M.: I think it's more personally … and the organic form … anything …

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sie geht in ihrer Malerei von ihren Erfahrungen der Welt aus, sei es die Thematik der Flüchtlinge, ihre Lebensumgebung in Indien, das Lingam etc. In Bezug auf die Figur des Lingam beschreibt Druvinka Madawela, dass sie sich ausschließlich auf die Form und ihr Gefühl bezieht und wenig über die Bedeutung der Figur wisse. Auf weiteres Hinterfragen, nach ihrer Beziehung zu dieser Figur, erklärt die Künstlerin, dass sie viele Lingam-Figuren im Haus habe, jedoch interessiere sie vor allem die Form, nicht die Beziehung zu Shiva.

S. G.: Can you tell me a little bit more about your relation to the lingam figure?

D. M.: I have so many lingams in the house that I see every day the big stone lingams and so on, so I'm interested in the form, the shape the form so that's how it comes into my work …

S. G.: But not because of the god Shiva …

D. M.: (unterbricht) No, no, I might see a tree with the form of a lingam … that might inspire me, it doesn't matter whether it's Shiva or … you know what I mean?

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sie betont mehrfach, dass sie das archetypische Symbol des Lingams aufgrund seiner Form und nicht aufgrund seiner Bedeutung verwendet. Allgemein führt sie aus, dass sie sich ausschließlich auf die Form der Dinge und ihre Gefühle konzentriere. Bei einem inhaltlichen Interesse würde sie darüber lesen. Bezogen auf ihre Malerei findet sie es wichtiger, alle Energie auf den Malprozess zu konzentrieren, künstlerisch-praktisch zu arbeiten, um dem Unbewussten, das in diesem Prozess eine Rolle spielt, eine Chance zu geben. 50% Prozent der Arbeit sei vorab planbar, der Rest entwickle sich durch die Arbeit selbst. Man solle sich zunächst auf die künstlerische Arbeit konzentrieren und wenn man etwas schreiben, sprich reflektieren, wolle, dies anschließend tun.

S. G.: Your work is becoming more and more unfigurative; you refer to the lingam and so on. Do you also refer to the theoretical background?

D. M.: I take the form and how I feel. I don't know too much about it … if I would be interested I would read about it …, but if I'm not interested I wouldn't go to, I think all that energy should go into your work, not into writing it or, you know what I mean, I think one should work first then write about it … otherwise the energy goes and it's not in the painting, so whenever I write or do anything about my work, it so it's after I finished it, because 50% you know what you want to do, the other 50% come while you are working, I mean you change it sometimes you don't do what you thought of.

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sie geht von der charakteristischen Form der Dinge aus, welche sie in ihrer Malerei mit Farben kombiniert, um ihre Besonderheiten, ihren Charakter zu erfassen. Dabei geht sie nicht im Sinne einer Abstraktion von einer realistischen Darstellung aus, die sie abstrahiert, sondern ihre Wahrnehmung fasst bereits die Dinge als Formen und Farben auf:

> D. M.: … if I look at you I wouldn't see you in detail, but I would see you in a certain kind of form you know what I mean so if I was to draw you it would be the form of Sabine and the character of you may be with color or you know expression, not very realistic, (lacht) …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Ihre Wahrnehmung der Dinge ist Anlass und Anstoß für einen malerischen Prozess, innerhalb dessen sie die Malerei weiterentwickelt. Das Bild entsteht in diesem Prozess. Das Ergebnis ist nicht vorab festgelegt. Die Bildwerdung formt sich in Auseinandersetzung mit dem Material, der Leinwand, dem Papier, den Farben, ihrer Materialität. Die Künstlerin beschreibt dabei einen tranceartigen Zustand:

> When I paint, I have an abrupt and restless rhythm controlled by internal compulsion and concern for composition. I allow myself to be swept away, give myself to my image, which finally breaks to the surface transfigured with desire, metamorphosed by its immersion in a subconsciousness coloured by dreams.[23]

Auch wenn es Druvinka Madawela ablehnt, sich theoretisch z. B. mit dem Shiva Lingam zu beschäftigen, korrespondieren die Bilder bei näherer Betrachtung mit grundlegenden Ideen buddhistischer und hinduistischer Philosophie. Selbst mit der indischen oder buddhistischen Philosophie nicht vertraute Betrachter assoziieren mit ihrer Malerei universelle spirituelle Themen.

Schon in ihren frühen Arbeiten war die Konzentration auf Farbe und Form, die rhythmische Strukturierung der Fläche durch Kreise, Bögen, Quadrate usw., angelegt. Im weiteren Verlauf ihres Schaffens setzt sie diese Aspekte immer konsequenter um. Abbildende Verfahren spielen bei diesen Prozessen keine Rolle. Vielmehr werden die Assoziationen durch die Formensprache selbst geweckt. Selbst in der Phase, in der menschliche Figuren in den Bildern auftauchen, bestimmen diese Grundstrukturen den Bildaufbau. Der Mensch erscheint in diese Strukturen eingebunden, ihren Prinzipien untergeordnet. Die Strukturierung der Farbflächen durch die Grundformen mit Bögen, Kreisen und Quadraten weckt starke kosmische, spirituelle, universelle Anklänge. Zunächst verweisen noch die Bildtitel auf inhaltliche Bezüge. Später vermitteln sich diese grundlegenden philosophischen Anklänge nur noch durch Assoziationen mit dem Bild selbst.

Bei dem Beispiel der »Refugee Series« setzt Druvinka Madawela ihre Betroffenheit nicht direkt in einer Abbildung von Blut oder Gewalt um, sondern transferiert das Thema gleichsam auf eine universelle Ebene: die Situation von Menschen in ihrem Geworfen-Sein, Ausgeliefert-Sein, aber auch gleichzeitig Eingebunden-Sein. Insofern ist die konkrete Situation der Flüchtlinge in Ruanda der Anlass, die ma-

23 Zitat aus Pakianathan 2003, http://www.sundayobserver.lk/2003/05/11/fea12.html (15.1.2006).

lerische Umsetzung kristallisiert jedoch grundsätzliche Aspekte heraus. Auch in den Bildern des »Shiva Lingams« oder den »Karmic Life Forces« werden solche universellen Aussagen deutlich. Begriffe wie realistische Darstellung, Abbildung oder Abstraktion erscheinen für eine sprachliche Annäherung an diese Malerei ungenügend bzw. wären unpassende Kategorien.

Eine nähere Beschäftigung mit der indischen oder buddhistischen Philosophie zeigt, dass – obwohl die Künstlerin eine kognitive Auseinandersetzung mit diesen theoretischen Konzepten ablehnt – charakteristische Grundprinzipien wie z. B. Konzepte von Leben, Tod und Wiedergeburt ihrer Arbeit zugrunde liegen. Die Arbeiten korrespondieren mit Ideen aus dem Hinduismus und Buddhismus, vor allem aus der Kosmologie. Die Bildkomposition orientiert sich besonders in der Serie der »Karmic Life Forces« und in den aktuellen Arbeiten an Mandalas. Typisch für das buddhistische Denken scheint die enge Verbindung von spirituellem mit naturwissenschaftlichem Denken, wie es in der buddhistischen Lehre z. B. durch das Nebeneinander und die Überlagerung von spirituellen, kosmischen oder naturwissenschaftlichen Modellen deutlich wird. Ihre frühen ebenso wie die aktuellen Arbeiten wecken Assoziationen an Formen von Schwarzen Löchern, sich ausdehnenden Universen und nuklearen Fusionen[24], Themenbereichen, die nach westlichem Denken eher naturwissenschaftlichen Bereichen zugeordnet werden. Im buddhistischen Denken ist die Kosmologie jedoch eng mit Theorien über das Entstehen des Universums oder die Fortpflanzung verknüpft.[25] Unter »kalpa eon« beschreibt man in der indischen Mythologie z. B. die Phasen der Erdexistenz, eingeteilt in vier Phasen, die »asankhya kalpas«: die Entstehung, das Bestehen, der Untergang und die Zerstörung der Welt. Danach beginnt der Kreislauf – ähnlich wie bei der Theorie des Karma – von Neuem. In dieses Denken fügen sich Druvinka Madawelas frühe Arbeiten ein, die selbst wie makroskopische Aufnahmen wirken. Die Arbeiten seit 2005 bewegen sich wieder verstärkt in diese Richtung.

Die »Dark Paintings«, 2005 – ein Blick zurück zu den Anfängen

Besonders Druvinka Madawelas letzter Werkzyklus, die »Dark Paintings«, erinnern stark an ihre Anfänge zu Beginn der 90er Jahre, ihre Studienzeit in Santiniketan in Indien (s. Farbabb. 3, S. 169). Diese frühen Arbeiten erwähnt die Künstlerin im Interview immer nur indirekt: Mehrmals betont sie, ihr Ausgangspunkt sei die organische Form. Obwohl wir ausführlich über die Entwicklung vom Figurativen hin zum Un-Gegenständlichen sprechen, stellt sie diese Entwicklung nicht als eine Rückkehr zu den Wurzeln dar.

Die Arbeiten zu Beginn der 90er Jahre tragen Titel wie »Infection«, »Submerged«, »Fossil« oder »The Healing«. In Verbindung mit runden, organischen Formen

24 Vgl. im nächsten Abschnitt die Verbindung zu biologischen Themen, die durch Titel wie »Infection« naheliegen. Dieses Bild z. B. erinnert an eine mikroskopische Aufnahme von Zellen.

25 Vgl. auch die Rezension Dissanayake (2004).

wecken die Bildtitel Assoziationen aus dem Themenspektrum der Biologie: Sie erinnern an Zelldarstellungen, Geschwüre, chemische Prozesse von Zellverschmelzungen oder -teilungen, Röntgenaufnahmen.

In dieser Zeit arbeitet Druvinka Madawela vorwiegend mit Öl auf Leinwand, experimentiert mit dem Farbauftrag: Sie trägt die Farbe mit einem Spachtel auf, schichtet und kratzt das Material. Insgesamt sind die Bilder kleiner, die Beispiele 78 x 60 cm sowie 50 x 60 cm. Jedoch wirkt es, als seien die Maßvorgaben der Leinwände zu eng: Kleinere Bildformate werden zusammengesetzt oder zerschnitten und auseinander gezogen. Schwarz-, Grau- und Brauntöne brechen und dominieren das verhaltene Gelb und Rot. Immer wieder setzt sie runde, organische Formen in Verbindung zu Rechtecken, meist Quadraten. Die rechteckigen Formen wirken wie Rahmen, Begrenzungen, in die sich die runden Formen einfügen. Sie umschließen und umgrenzen eigene Bildflächen, ermöglichen neue Sphären, das Bild im Bild. So gelingt es, mehrere Bildebenen zusammenzubringen oder verschiedene Sphären nebeneinander zu stellen.

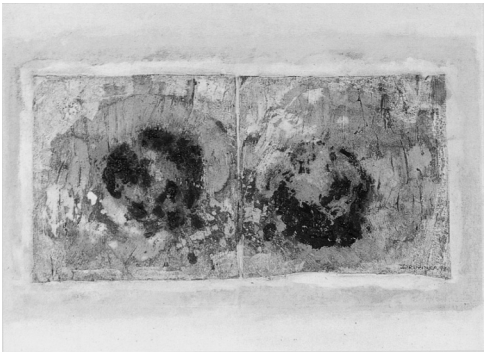


Abb. 13: Infection, Öl auf Leinwand, 78 × 60 cm, 1992

Die aktuellen Arbeiten, die sogenannten »Dark Paintings«, sind großformatig, technisch ausgereift. Öl- und Acrylfarben werden in der eigens entwickelten Schichttechnik gekonnt eingesetzt, um eine starke Tiefenwirkung zu erreichen. Die Bildfläche wird in ihrer Gesamtheit genutzt und nicht mehr in serielle Kreise und Quadrate geteilt. Formen, Flächen und Linien stehen klar und raumfüllend im Mittelpunkt. Dennoch haben die Bilder mehrere Ebenen, die sich über- und nebeneinander schieben. Formen und Farben stehen ganz im Mittelpunkt. In dieser Phase entstehen nur noch Arbeiten »ohne Titel«. Die Künstlerin verweist den Betrachtenden ganz auf sich selbst, auf seine individuellen Assoziationen.

> »They (die Bilder, d. Verf) are no narratives. But there are suggestions of events created in the shapes I don't want to impose my own thoughts. The meaning is secondary. A painting is line, form and colour arranged on the surface and it is a visual. If you like it, you like it, and it really doesn't matter what it means.«[26]

26 Vgl. Robinson (2005).

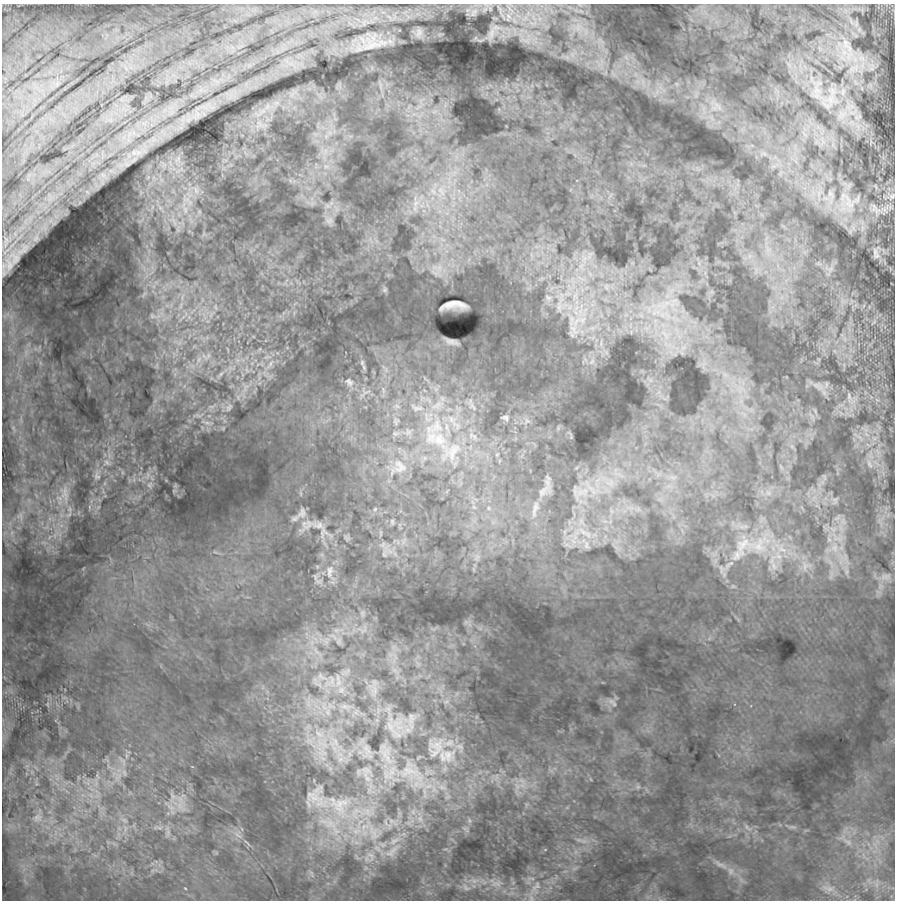


Abb. 14: o. T., 122 × 122 cm, 2005

Sie möchte mit ihren Bildern keine Geschichten erzählen oder ihre eigenen Gedanken vermitteln. Die Bedeutung ist für sie zweitrangig, aber die Formen bieten Anknüpfungspunkte für individuelle Assoziationen, für eigene Geschichten. »What each person feels for each painting might be different; it is that experience that is important.«[27]

In diesem Sinn vergleicht sie ihre Kunst im Hinblick auf das Verhältnis zum Betrachtenden mit der japanischen oder asiatischen Kunst, bei der es vor allem darauf ankomme, mit der Welt in Kontakt zu kommen und die aktuellen Entwicklungen und Themen zu kennen: »My art is more like the Japanese or far eastern art to the viewer: You have to be in touch with the world and know what is happening.«[28]

27 Vgl. Goonesekera (2005).
28 Vgl. ebd.

Die Arbeiten im lokalen und internationalen Kontext

Druvinka Madawela betont im Interview immer wieder malerei-immanente Fragestellungen.

Auch auf die Frage nach Vorbildern bezieht sie sich, wie bei der Frage nach ihren künstlerischen Themen, auf malerei-immanente Aspekte. Sie beschreibt vor allem technische Bezüge, die sie nach eigenem Modus verändert. Zunächst orientiert sie sich an den Arbeitstechniken, die an der Akademie in Indien gelehrt wurden, wie die traditionelle Ölmalerei, die sie in eigener Manier zu ihrem Eigenen macht, weiterentwickelt, so z. B. in ihrer Maltechnik oder dem Umgang mit dem Bambuspapier, das sie auf der Leinwand zu großen Formaten zusammenfügt.

> S. G.: Are there any artists or artistic schools or traditions you refer to in your artwork?
>
> D. M.: Technically?
>
> S. G.: Technically and also from the content?
>
> D. M.: Technically I think I'm using the techniques that I was taught in art school. Apart from that I have changed it into my own. I have sort of created my own techniques like the traditional way of oil painting. I use it in a different way.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Auf die Frage nach den Einflüssen sri-lankischer Kulturen antwortet sie eher ausweichend:

Sie sei in Sri Lanka geboren, aufgezogen worden und habe dort einen großen Teil ihres Lebens verbracht. Sie verwende jedoch keine sri-lankischen Symbole oder Schriftzeichen. Dennoch meint sie, müsse da »etwas sein«, da sie ja durch dieses Umfeld geprägt sei, vor allem durch Aufenthalte außerhalb Colombos.

> S. G.: Are there any aspects of Sri Lankan culture important for your artwork?
>
> D. M.: I think so. I was born and bred here there has to be something Sri Lankan in it. Although it might not be prominent in the work. … the artistic Sri Lankan … So that's a thing. Before I used to go out of Colombo a lot. So that's where I was stationed outside and working out. That's where I got a lot of inspiration from. But like looking at the painting one might not be able to say that. There is no Sri Lankan element or either Sri Lankan script on it you know what I mean. But I think you can call them very Sri Lankan, because I'm part time brought up here …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Als wichtiger empfindet sie die Distanz zur eigenen Kultur, die ihr künstlerische Freiheit ermöglicht. Sie lebt und arbeitet in Indien, da sie es schwierig findet, in Sri Lanka Ruhe und Konzentration für die Arbeit zu finden.

> D. M.: You see I live in India and work in India, because I find it more inspiring to be away from the country. I think it's because I was always alone, you know, university and things like this so not many people around me and then I work being isolated in Sri Lanka it's difficult being isolated in Sri Lanka … I find a way of working here and there you know …

S. G.: I understand it is more a general background than an influence from Dambulla paintings for example (Duvinka Madawela unterbricht) …

D. M.: No, no …, but it's true, I studied it all … theoretically I studied it, you know what I mean Dambulla, Sigiriya technically I know this is this and …

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Druvinka Madawelas Bezugnahme auf die indische Kunst konzentriert sich eher auf traditionelle Bereiche vor allem in Hinblick auf die Arbeitstechniken, die sie auf ihre eigene Art und Weise im technischen Sinne weiterentwickelt. Inhaltliche Überlegungen ordnet sie formalen unter. In diesem Sinn erweist sie sich als Malerin, die sich auf kunstimmanente Bezüge konzentriert.

Auf der kognitiven Ebene lehnt sie jeden inhaltlichen Bezug zu ihrer Umgebung ab. Dennoch prägen spirituelle Aspekte ihrer kulturellen Umgebung ihre Arbeit. Insbesondere die buddhistische und hinduistische Philosophie und damit verbundene Arbeitsweisen, Techniken und Symbolsysteme, wie z. B. das Shiva Lingam, sind prägend. Sie bezieht sich auf spirituelle Themen jedoch nicht abbildhaft, sondern in einem sehr allgemeinen universellen Sinne, der sich durch die Formensprache, Farbigkeit und den Rhythmus ihrer Arbeiten vermittelt. Im Interview beschreibt sie die tiefe spirituelle Prägung Indiens als wichtig und betont die Langsamkeit der Entwicklungen in diesem Land: Bevor sich Indien einer neuen Entwicklung öffne, sei der Rest der Welt bereits bei etwas anderem. Natürlich sei die Kunst Indiens durch Götterdarstellungen oder Symbole aus den Dörfern sehr spirituell geprägt, aber eigentlich kenne sie sich mit Spiritualität nicht aus. Als entscheidend für ihre eigene künstlerische Arbeit beschreibt sie den Grad der Simplifizierung.

D. M.: What I learned from Indian Art is that the spiritual background is very important (undeutlich?) … Sabine, India is again slow and steady … you know what I mean … I think they come to that, but the time they come to that the rest of the world has experimented with something else … you know what I mean, India is very spiritual … art wise … I mean I have learned so much … which I think I wouldn't have learned here (in Sri Lanka, d. Verf.) or anywhere else so that influences my work more than individual artists, but I don't know about that spiritual thing … like they sort of show on their work in their work the goddesses … various symbols of their villages … I think its fine as long as they sort of simplify it which some artists are doing, you know?

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sie verknüpft den im westlichen theoretischen und philosophischen Denken geprägten Begriff der Simplifizierung als wichtigstes Kriterium künstlerischer Qualität mit ihren Eindrücken aus der spirituell geprägten Lebenswirklichkeit in Indien.

Einen Bezug auf einzelne Künstler lehnt sie ab. Nach ihren ausweichenden Antworten verweise ich im Gespräch auf Anish Kapoor, dessen Arbeiten mit dem Begriff der Simplifizierung in Verbindung gebracht und als Fusion von indischen und westlichen Einflüssen verstanden werden könnten. Die Künstlerin bestätigt diese Verbindung, geht jedoch nicht weiter darauf ein.

> S. G.: You know Anish Kapoor, the Indian artist, two decades ago he participated at the documenta in Kassel he made a whole in the ground and filled it with blue color pigment …
>
> D. M.: That's right absolutely right and big sculptures with white pigments … he lives in India that's right?
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Neben der tiefen spirituellen Prägung durch Indien, die sie als wichtig beschreibt, nennt sie weitere Gesichtspunkte, die sie als westliche Qualitäten einordnet: die Begriffe der Freiheit, Reduktion und Simplifizierung. Dabei bezieht sie sich im Interview auf eine Europareise: Druvinka Madawela hatte 1997 Gelegenheit, Europa und seine Kunstszene während einer Reise kennen zu lernen.[29] Damals verbrachte sie ein Jahr in London.[30] Während dieser Zeit besucht sie zahlreiche Ausstellungen in Museen, Galerien und Akademien. Sie reist in Europa und dabei auch nach Deutschland. Sie sieht Ausstellungen, lernt neue Künstler kennen: Dominiert wird die Szene in dieser Zeit von Installationen. Diese Erfahrungen beschreibt sie als entscheidend für eine Öffnung ihres Denkens:

> D. M.: That's but Europe … I travelled around in galleries … in 1997 I went to Germany … I was in England for a year and then I travelled around Europe … saw all those Galleries visited them … that also seeing different artists paintings also broadened up my mind … you know like … this is not the only way … there is happening more like this …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Ein Zeitungsartikel berichtet, dass sie gemeinsam mit ihrem Mann Bodth und einigen englischen, süd-koreanischen und portugiesischen Künstlern in dieser Zeit die Künstlergruppe »*We are (W R) international*« gründet, die mit Installationen in der Londoner Innenstadt auf sich aufmerksam macht. Das Time-Out-Magazin berichtet über eine Aktion, in der sie Dias ihrer Malereien auf bekannte Gebäude der Londoner Innenstadt – wie das Cowbar-Gebäude oder die Fische Art Gallery – projizieren. Im Interview erwähnt sie diese Kooperation, ihre Aktionen und Installationen in der Londoner Innenstadt nicht. Diese Experimente sind nicht von ihr dokumentiert und sie selbst scheint sie für die eigene Entwicklung nicht als wichtig zu empfinden.

Vielmehr betont sie ihre künstlerische Haltung, die sie aufgrund ihrer Erfahrungen in Europa entwickelt: Sie begreift die neuen Kunstformen wie Installationen, Video usw. als Moden. Nur einen kleinen Prozentsatz dieser Arbeiten, die sie damals sah, beurteilt sie als visuell stark, eindrücklich. Wichtigstes Resumée bleibt ihr Fazit, dass es auch in der Video- oder Installationskunst letztlich um Gestaltung, um Linie, Fläche, Raum, Farbe geht. In erster Linie kommt es in der Bildenden Kunst für sie auf das visuelle Erleben an. Als zentrales Moment beschreibt sie die Reduktion

29 Sie erwähnt in diesem Zusammenhang im Interview nicht, dass Anlass der Reise ihr damaliger Mann Bodth war, der von 1994–1996 an der Slade Academy in London studierte.

30 Diese Angaben stammen aus dem Zeitungsartikel von Chandra: Druvinka's New Phase, Zeitungsartikel ohne Angaben, 1998/1999 (?), im Interview erwähnt sie die Künstlergruppe nicht.

auf Farbe oder Linie wie z. B. in Jürgen Zähringers[31] Arbeit, die auf nichts außerhalb von sich selbst verweist.

> D. M.: … while I was in England there were so many installations around video installations … I went around to so many shows … final year shows, exhibitions and all that … I think it was becoming tenacious … to some percent, but out of 20 exhibitions of video installations I would select, two or three which were really strong, you know it was a trend going on everyone was doing it installation …, but only two or three artists were very strong they had their facts … visually also …
> You know, what I feel is in art the visual thing matters a lot the theory part of it matters, but last it is a work of art and space, a blank space, in anything sculpture or painting you're asked to fill that space … right … so its line color and form, right, either you might leave it blank and call it a work of art, it might be, it depends on what the background is, if you think its fine its fine or either you sort of arrange the forms and make it your … it can be one line or … like Jürgen's work it's color and it's wonderful he doesn't need to do anything more, you know what I mean? Those things come from the West, I think those ideas … I think because they have experimented more … Indian inspiration is no unsteady (lacht) … like Jürgen said the blue painting, if the square was not there I would have thought of doing it … so I said Jürgen the inspiration has to be there … it will come from my heart it will come slowly he said this many years ago when I put the texture on the canvas so … at that I did the karmic … now it's coming … because he somehow saw me going that way … it has to come from inside … (lacht) Why is the form still there, it's still there, something is there, so I tell you, I don't know what my next exhibition is going to be …«
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Dieser Aspekt ist für sie eine Errungenschaft des Westens und sie meint, dass die westliche Kunst hier aufgrund ihrer Experimentierfreudigkeit freier sei.

> D. M.: … and in the Western world somehow they are not restricted in that sense … they experiment more, they take things, they discard things and take things … they use of it they use like squeezing the environment or canvas …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Sie führt dies teilweise auf materielle Aspekte zurück, da Materialien für indische oder sri-lankische Studierende sehr viel teurer sind als für Europäer. Zudem nennt sie soziale Aspekte, wie die Förderung eines planmäßigen Vorgehens (sic!) in der Erziehung.

> D. M.: … here it's different … you have this large canvas and you take it to the environment and just squeeze it without knowing what your painting will look like … It's very different … for a young artist. One thing is their social way they're brought up, think first, decide then, and then you start doing something … planned … you get like 100 students 90% of … 90 of them can't afford they have the skill, but they are too scared of wasting paint or this or that … all have the expenses … but they (the western students) are more open to experiment.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

31 Jürgen Zähringer ist ein deutscher Künstler, der zwischen 1997 und 2002 in Sri Lanka lebte und arbeitete. Er stellte seine Arbeiten, vorwiegend plastische, skulpturale Arbeiten, während dieser Zeit in zwei Ausstellungen in der Barefoot Gallery vor.

Die Entwicklung in Richtung zu einer Simplifizierung und Reduzierung beschreibt sie für die eigene Arbeit jedoch nur bedingt als einen willentlichen Akt. Sie hatte sich bereits seit ihrer Europareise 1997 bewusst um diese Entwicklung bemüht und konnte sie erst im Jahr 2002 mit einer stärkeren Reduktion für sich zufriedenstellend umsetzen. Sie beschreibt diese Entwicklung als Ausdruck eines inneren Prozesses mit seiner eigenen Dynamik. Die intuitiven Aspekte in den künstlerischen Arbeitsprozessen spielen für sie dabei eine zentrale Rolle und erscheinen – trotz bewusster Entscheidungen und Versuche – nur bedingt steuerbar. Ihre Ausstellung im Jahr 2002 sieht sie als eine Entwicklung in diese Richtung.

Diese Ausführungen werden von ihrer Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen den eigenen kulturellen Traditionen und der westlichen Kunst unterstützt. Druvinka Madawela bezieht auch diese Frage auf sich selbst und antwortet nicht theoretisch oder distanziert. Sie versteht sich in dieser Relation als eine Persönlichkeit, die frei wählen kann, sich von allem nimmt, was sie braucht, und selbst darüber entscheiden kann, eine selbstbewusste, unabhängige Haltung, die sich im Interview, z. B. in den Beschreibungen ihrer Reiseerfahrungen, durchgängig zeigt.

> S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and Western Art? … You already mentioned some aspects you spoke about traveling in Europe …
>
> D. M.: Yeah, generally in my … I'm sort of personality … I'm a person who takes from everything … sort of … I'm open to everything … you know what I mean and I take what is necessary and I use it … I think at the moment I have the capacity to let go what I want what I don't want … think I need this and I don't want this … at one stage I was struggling … I think every artist has to go through this … you know … while making a picture there are so many things that are not necessary … right – that people they talk to … they're used to it … you have to come to a stage where I can choose from this that and that so … I think the Western, Indian, the Sri Lankan culture, all of it has lot to do a lot with my work. You know what I mean?
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Im Kosmos der Malerei – eine kunstimmanente Standortbestimmung durch eine Fusion traditioneller Techniken mit universellen Themen

Druvinka Madawela versteht sich als Malerin, die sich ausschließlich auf ihre Malerei, den malerischen Prozess und malerei-immanente Fragestellungen bezieht. Anlass für ihre Malerei sind Wahrnehmungen aus ihrer Umgebung, die sie jedoch in erster Linie aufgrund formaler Aspekte, aufgrund ihrer Form, Farbigkeit oder Materialität interessieren. In diesem Sinne ist sie eine Vollblutmalerin, die ihr eigenes Tun ganz aus malerei-immanenten Zusammenhängen begründet, ganz im Sinne eines modernen abendländischen Kunstverständnisses. Im Mittelpunkt stehen Farbe und Form und die Frage, wie diese auf der Leinwand zum Einsatz kommen. Künstlerpersönlichkeiten oder Stilrichtungen haben für sie keine Vorbildfunktion.

Den Verlauf des Interviews bestimmt die Künstlerin mit einer selbstbewussten, unabhängigen Haltung. Sie sieht sich als Kunstexpertin innerhalb einer weltweiten Künstlergemeinschaft. In diesem sogenannten dritten Raum – im Sinne Homi Bhabhas[32] – ist ein gleichberechtigter Dialog möglich und die einzelnen Protagonisten bedienen sich des vorhandenen Repertoires ohne Vorbehalte.

Sie orientiert sich vor allem an handwerklichen, technischen Traditionen und nimmt diese als Ausgangspunkt für eigene Weiterentwicklungen. Sie nennt in diesem Zusammenhang auch die Technik der Ölmalerei, die sie in Santiniketan erlernt, beschreibt aber vor allem ihre Bezugnahmen auf asiatische Traditionen. Eine Besonderheit ihrer Arbeit beruht zum einen in der ausgefeilten Technik, welche traditionelle asiatische Arbeitsweisen mit eigenen Verfahren weiterentwickelt und perfektioniert. Vor allem ihre Materialien und der schichtende Farbauftrag orientieren sich formal an der traditionellen Miniaturmalerei und der Temperatechnik.

Grundlegende Unterschiede zu diesen Traditionslinien bestehen in der inhaltlichen Darstellung: Madawelas Malerei bildet nichts ab. Im Gegensatz zu ihren Künstlerkolleginnen und Kollegen spielt die Mitteilungsfunktion in ihren Arbeiten keine Rolle. Sie unterscheidet sich auch von symbolhaften Darstellungen von Göttern oder von Mandalas, die rein von der geometrischen Form, dem Ornament ausgehen. Vielmehr nimmt die Malerin relevante Dinge aus ihrer Umgebung, wie ein Shiva Lingam oder den Berg Chamundi, zum Anlass, deren Form in Malerei umzusetzen, jedoch nicht im Sinne einer Abstraktion, die von einer abbildenden Darstellung ausgeht und diese auf die reine Form abstrahiert. Druvinka Madawela geht es um ein Erspüren, ein Umsetzen der Form, um ein Erkennen eines Grundprinzips. Sie verwendet für diesen Prozess den Begriff der Simplifizierung. Dieses Vorgehen macht einen Rückbezug auf den Gegenstand überflüssig und gibt Raum für individuelle Lesarten.

Mit dem modernen Tafelbild, das nach der Unabhängigkeit des Landes Reibungspunkt für die meisten sri-lankischen Künstler wurde und sehr lange blieb, hat diese Malerei kaum etwas gemein. Sie erinnert eher an Ansätze von Ad Reinhardt in seinen Black Paintings, Marc Rothko oder aktueller Anish Kapoor. Aber auch diese Ideen scheinen für Druvinka Madawela keine Relevanz zu haben. Sie nennt keine Namen aus der europäischen Kunstgeschichte. Ihre Ausstellungsbesuche und Erfahrungen im Westen beschreibt sie mit den Augen einer Malerin unter formalen Aspekten.

Dieses Vorgehen führt bei ihr über die konsequente Bearbeitung von malereiimmanenten Fragestellungen zu einer Fusion unterschiedlicher kultureller Bezüge. Ihr Selbstkonzept als Künstlerin ist primär westlich geprägt, als eine individuell handelnde Person, die ihre eigenen Fragestellungen entwickelt und sich die dafür notwendigen Bezüge selbst organisiert. Sie wendet sich klar gegen das asiatische (indische) Ideal eines Künstlers als perfektem Kopisten.

32 Vgl. Bhabha 2000 und das Kapitel »Zeitgenössische sri-lankische Kunst im Kontext kultureller Globalisierung« in diesem Buch.



Abb. 15:
Druvinka Madawela
vor einer ihrer Arbeiten

Die Konzentration auf malerei-immanente Fragen ist im sri-lankischen, wahrscheinlich insgesamt im asiatischen Kontext eher ungewöhnlich. Meist steht die Bedeutung oder inhaltliche Aussage der Malerei im Mittelpunkt der Diskussion. Formale Aspekte werden eher hinsichtlich neuer Ausdrucksformen wie Installation oder Videoarbeiten diskutiert und übernommen (vgl. die übrigen hier porträtierten Künstler). Auf der anderen Seite begründet sie ihre technischen Verfahren bewusst in ihrer Kenntnis traditioneller Techniken, verfeinert diese und bringt sie zu einer neuen Brillanz und Perfektion. Die universellen spirituellen Bezüge erscheinen dabei charakteristisch für den buddhistisch-hinduistischen Kontext.

Formal scheint der Bezug zur sri-lankischen Tempelmalerei durch die Raumauffassung gegeben: Der Raum wird nicht zentralperspektivisch aufgefasst. Die Figuren und Gegenstände stehen gleichberechtigt nebeneinander. Vielmehr ist es möglich, durch die Größenverhältnisse Bedeutung zu transportieren wie es in der mittelalterlichen Malerei ebenso wie in der sri-lankischen Tempelmalerei mit der Bedeutungsperspektive möglich war.

Insofern entwickelt Druvinka Madawela einen ganz eigenen Malerei-Ansatz, der stark von der buddhistischen und hinduistischen Philosophie geprägt ist und damit durchaus Bezüge einer lokalen Prägung aufweist. Diese Ideen transformiert sie in eine universelle Bildsprache. Die Bilder evozieren Assoziationen zu grundsätzlichen Fragen des Mensch-Seins, die besonders in der »Refugee Series« deutlich werden: Wo verortet sich ein Individuum, wo und wie sucht es seine Bezüge, wie sind Beziehungen zwischen Menschen möglich? Universelle spirituelle Aspekte werden durch Titel wie »Karmic Life Forces« unterstützt, vermitteln sich jedoch durch die reduzierte Bildsprache, den Bildaufbau und die Farbpalette durch die Malerei selbst.

In Analogie zur buddhistischen und hinduistischen Philosophie korrespondiert Druvinka Madawelas Malerei mit Bildwelten, wie wir sie aus aktuellen naturwissenschaftlichen Forschungen, der Weltraumforschung oder der Mikrobiologie, kennen.

Durch diese Arbeitsweise werden die Bilder zu universellen Aussagen, die von vielen Menschen nachvollzogen werden können und damit die Arbeiten ansprechend machen. Mit diesem Ansatz und einer konsequenten Konzentration auf ihre künstlerische Arbeit hat sie sich sowohl ein westliches als auch ein lokales Publikum erschließen können.

Anoli Gishanthi Perera

Anoli Perera kommt auf ihren Wunsch zum Interview im Juni 2002 zu mir nach Hause.

Die Künstlerin ist mir seit 1997 bekannt. Ihre Einzel- und Gruppenausstellungen konnte ich in Colombo bis zum Jahr 2002 verfolgen. Immer wieder tauschen wir uns in Gesprächen und Diskussionen aus. Im Interview selbst bezieht sich Anoli Perera kaum direkt auf Arbeitsbeispiele. Sie antwortet sehr konkret, aber auch deutlich knapper als ihre Kolleginnen und Kollegen und begibt sich stärker auf die Meta-Ebene der Fragen.

Das mag zum Teil mit ihrer eigenen Arbeit im wissenschaftlichen Bereich zusammenhängen oder damit zu erklären sein, dass sie annimmt, dass ich ihre Arbeit kenne, oder dass sie der Auffassung ist, dass es meine Aufgabe ist, über ihre Arbeit zu schreiben. Ein weiterer plausibler Grund ist ihre ruhige, sachliche Persönlichkeit. Der Verlauf des Interviews scheint aber auch symptomatisch für die eher inhaltliche, stark kognitiv, konzeptuell geprägte Ausrichtung ihrer Arbeit. Insgesamt ist das Interview in der Transkription deutlich kürzer als die anderen, diese Differenz entspricht aber nicht der konkreten Zeitdauer. Bei der Durchführung selbst ist dieser Zeitunterschied nicht aufgefallen. Bei einem erneuten Treffen im Jahr 2005 übergibt mir Anoli Perera gemeinsam mit der Fotodokumentation ihre Arbeitskonzepte, die in die folgenden Beschreibungen mit einbezogen werden.

Bestimmende Themen, Bezugspunkte und Vorbilder ihrer Arbeit

Ausgehend von ihren Angaben in der E-Mail-Befragung beginne ich nach der Begrüßung und der Einführung der Interviewsituation mit einer Nachfrage zu ihrer Ausbildung.[1]

Nach eigenen Angaben beginnt sie ihre künstlerische Tätigkeit während eines USA-Aufenthaltes im Jahre 1989. Auf die Frage nach der thematischen Ausrichtung ihrer Arbeit verweist sie zunächst auf diesen Auslandsaufenthalt und betont die persönliche Motivation für den Beginn ihrer Malerei. Nach der Ausreise mit ihrem Ehemann in die USA thematisiert sie zunächst die Situation des Fremd-Seins und das damit verbundene Heimweh. Dabei widmet sie sich eher »nostalgisch motiviert«[2] dem Bild eines »idealen Sri Lankas«:

> S. G.: Do you have any specific topic in your artwork?
>
> A. P.: Earlier … since I started my paintings in the States … if you miss something you start more nostalgic … local things. Earlier, my first work had more to do with this ideal Sri Lanka. That's how it started. But when you start understanding things

1 Vgl. den Abschnitt: Der Werdegang der Künstler und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern.

2 Für Übersetzungen bzw. den wörtlichen Transfer von Formulierungen der Künstlerin oder des Künstlers aus dem Interview ins Deutsche verwende ich keine Anführungszeichen.

> your work changes … then you experiment with the form the colour the more formal things.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2002)

In der vorab durchgeführten E-Mail-Befragung hatte Anoli Perera auf die Frage nach prägenden künstlerischen Einflüssen eine ganze Reihe von Namen genannt: Besonders hebt sie die Namen Picasso, Braque, aber auch die der Amerikaner Motherwell und De Kooning neben den Angehörigen der »43 Group«, George Keyt und Lionel Deraniyagala, hervor. Einflüsse lokaler und westlicher Künstler stehen gleichwertig nebeneinander. Darüber hinaus sieht sie sich von den traditionellen Tempelmalereien in Sri Lanka beeinflusst.

> S. G.: Do you remember any important influences during your art education?
>
> A. P.: Yes, the European Modernism and the more well known artists such as Picasso, Braque, Motherwell, De Kooning as well as Sri Lankan modern painters in the 1940s such as George Keyt, Lionel Dharaniyagala and the traditional temple painting influence my early days.«
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2002)

Während des Interviews werden die Gewichtung der einzelnen Bezugspunkte und ihr Stellenwert für die Künstlerin deutlicher: In den USA sucht sie zunächst nach künstlerischen Vorbildern aus ihrer Heimat. Zu dieser Suche gehören Fragen nach eigenen Vorbildern und Wurzeln. In diesem Kontext stößt sie auf den auch im Ausland bekannten George Keyt, einen Künstler der »43 Group«, von dessen Arbeit sie sich beeinflusst sieht:

> A. P.: … I became aware of George Keyt, things he did, you get influenced by their work …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Sie beschreibt diese Entwicklung gleichsam als Selbstfindungsprozess auf ihrem Weg zur Künstlerin. Erst im nächsten Schritt wendet sie sich der westlichen Kunst, insbesondere der Klassischen Moderne zu. Sie sieht diese Entwicklung als eine Art Bewusstwerdungsprozess in der Sozialisation zur Künstlerin. Die nächste Station auf ihrem Weg führt sie zu den »gewöhnlichen Repräsentanten der (westlichen) Moderne«:

> A. P.: … You're still learning and working, studying around, then you become aware, … you search for Sri Lankan artists, I became aware of George Keyth, things he did, you get influenced by their work, then the usual modernist painters, … you go through the process of becoming an artist,
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

In dieser Zeit verkörpert Sri Lanka für die Künstlerin ein Ideal, geprägt von exotischen Vorstellungen:

S. G.: What was representing Sri Lanka for you?

A. P.: Still the exotic thing you … you … from outside you … you … want to be proud … the things … the idealised image you don't see the ugliness or the … depressive things.

(Interview mit Anoli Perera, 2002)

Die Künstlerin verwendet den Begriff des Exotischen, der auch aus westlicher Perspektive in Verbindung mit Konnotationen von Stränden, Meer und Palmen als primäre Assoziation für Sri Lanka naheliegend scheint. Sie führt weiter aus, dass man von außen nur die »schönen Dinge« sehen, auf seine Heimat »stolz« sein möchte und die »hässlichen« und »bedrückenden« Dinge bei Seite schiebt bzw. nicht wahrhaben möchte. Sie scheint die im westlichen Diskurs gängigen Topoi des Exotismus in einem analogen Verständnis zu verwenden, verbunden mit einer idealisierenden Vorstellung von Heimat. An dieser Stelle frage ich explizit nach:

S. G.: That means you painted the beaches, the palm trees, …

A. P.: No, no, no … It's more like … I did some … certain things … the temple painting the most common knowledge you have … from small days you used to go to temples, so my earlier work was closer to temple painting … it has the strong lines, the very stylised way of working … that was the first reference point for my work. … Sri Lankan reference point … temple painting …

(Interview mit Anoli Perera, 2002)

Zu meiner Überraschung antwortet sie abwehrend: Nein, sie beziehe sich auf die Tempelmalerei, die als ganz alltägliche Erfahrung von Kindheit an ihr Erleben prägt. Die Bilder in den Tempeln gehören für sie zu den eindrücklichsten ersten Bildwelten der lokalen (Alltags-)Kultur. Sie sind durch regelmäßige Tempelbesuche in ihrem Alltag präsent. Für ein sri-lankisches Kind, das aus den Vororten Colombos stammt, sind Strand und Meer eher ein Erfahrungsbereich, der mit einer Reise oder einem Ausflug verbunden ist und nicht zur alltäglichen Welt gehört.[3]

Von den Tempelbildern übernimmt die Malerin formale Aspekte, die stark lineare Arbeitsweise, die stilisierte Darstellung ohne Perspektive, Licht und Schatten, eine Arbeitsweise, die eher mit mittelalterlichen Kirchenbildern zu vergleichen ist, sich von diesen jedoch in der Farbigkeit unterscheidet. In den Tempelbildern dominieren Rot, Gelb, Weiß und Schwarz (vgl. Abb. 71 u. 72, S. 421).[4]

Die Bilder aus diesen ersten Jahren in den USA bewertet die Künstlerin selbst jedoch noch nicht im eigentlichen Sinn als künstlerische Arbeit, sondern als Teil ihrer Ausbildung. Sie beschreibt einen Prozess im Sinne einer Suche. Das Fehlen

3 Der Strand, das Meer ist für viele Sri Lanker als Arbeitsplatz mit Schmutz und Arbeit assoziiert. Nur die Angehörigen der niederen Fischerkaste halten sich dort auf und nutzen den Strand bei fehlender Wasserversorgung z. B. als öffentliche Toilette. Sonnenbaden ist verpönt, da eine dunkle Hautfarbe als unschön gilt. Erst in den 90er Jahren wird es in der jungen Mittel- und Oberschicht zunehmend üblich, an Wochenenden an den Strand zu fahren.

4 Es wird in den weiteren Ausführungen deutlich werden, dass dieser Einfluss bis in die aktuellen Arbeiten prägend bleibt.

einer Dokumentation wertet sie als einen Beleg für das fehlende Selbstverständnis über die Künstlerinnenrolle:

> A. P.: That's very early; at this stage you don't even document your stuff. You're still learning and working, studying around, then you become aware …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Als entscheidenden Wendepunkt in ihrem künstlerischen Werdegang bezeichnet Anoli Perera ihre Rückkehr nach Sri Lanka. Dort kommt sie in Colombo mit der lokalen Kunstszene in Berührung. In dieser Zeit (1992/93) ist die Kunstszene stark politisiert. Die Kunstschaffenden und Intellektuellen unterstützen die Kandidatur Chandrika Kumaratunge Bandaranaikes, hoffen auf ihre Machtübernahme und die Umsetzung ihres Wahlversprechens, ein Ende des Krieges. Es gibt starke Überschneidungen und Berührungspunkte zwischen der Kunstszene und der Frauen-, Menschenrechts- und Anti-Kriegsbewegung. Diese Beeinflussung durch die Umwelt nimmt die Künstlerin als starke Konditionierung der eigenen Selbstwahrnehmung und Rolle wahr, die ihr Selbstbild als Künstlerin entscheidend prägt. Gesellschaftliche Fragen, vor allem nach ihrer Rolle als Frau und Künstlerin in einer buddhistisch geprägten Gesellschaft, werden zunehmend wichtig:

> A. P.: … and then I came back to Sri Lanka, and then of course I got in touch with Sri Lankan artists, I got into the Sri Lanka art scene … and then … that changed my work, and … then becoming aware of the women's positions and women's issues … then I got influenced by that … you move on, just conditioned by the environment and how you react … that really changed my work.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

An mehreren Stellen im Interview beschreibt sie ihren Werdegang als Künstlerin als Bewusstwerdungsprozess. Mit einem zunehmenden Verstehen verändert sich, ja beginnt eigentlich erst die künstlerische Arbeit und geht dann einher mit einer Konzentration, einem Experimentieren mit formalen Fragen wie Form und Farbe.

> A. P.: … But when you start understanding things your work changes … than you experiment with the form the colour the more formal things …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Ihre Zugehörigkeit bzw. Herkunft aus der in dieser Zeit neu erstarkenden Mittelschicht[5] sieht sie als prägend für ihre persönliche Entwicklung zur Künstlerin. Als kennzeichnend für die Haltung eines Menschen aus dieser Mittelschicht sieht sie die fehlende Fähigkeit, Dinge in Frage zu stellen. Nach ihrer Beschreibung »funktionieren« diese Menschen ohne zu hinterfragen. Die meisten erkennen daher im Laufe ihres Lebens nicht, was um sie herum oder mit ihnen geschieht, warum sie bestimmte Dinge tun, die Motivation ihres Handelns etc.

> A. P.: Again earlier … I mean … as the middle class thing you don't question things you follow things … the moment you start questioning you become aware of things

5 Vgl. den Abschnitt zu Anoli Gishanthi Perera in dem Kapitel: Der Werdegang der Künstler und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern.

> you question … I think a lot of people go through their life without realising what happens, why they are doing certain things … I think with the knowledge you become more familiar with the cultural theory, the social theory … the influence was from Sasanka[6] … you know with discussions and all that … then you started to see things you didn't notice before … so that's the way I think I became to think about women … the position of women … and also with the feminist activities here …«
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Im Laufe ihrer Entwicklung lernt Anoli Perera – durch ihr Studium und in der Auseinandersetzung mit ihrem Mann, dem Soziologen Sasanka Perera – Kultur- und Sozialtheorien kennen, die ihr helfen, Zusammenhänge wahrzunehmen und zu erkennen, und die sie letztlich dazu veranlassen, über die Rolle der Frau in der Gesellschaft nachzudenken. Diese Auseinandersetzung trägt dazu bei, dass sie nicht nur Kunst macht, sondern ihre Tätigkeiten auf verschiedenen Ebenen ansetzt. Sie organisiert zudem vor allem thematische Ausstellungen und schreibt über Kunst in Sri Lanka. Mit der Etablierung von »Theerta«, einer selbstverwalteten Künstlervereinigung, welche die Interessen der lokalen Künstler vertritt, arbeitet sie verstärkt an einer Netzwerkbildung v. a. in der Region.

Bezugspunkt Sri Lanka, das Bild der Heimat unter wechselnden Vorzeichen

Auf die Frage nach ihren Bezugspunkten nennt die Künstlerin von Anbeginn ihrer künstlerischen Arbeit Sri Lanka als wichtigste Konstante. Mit ihrer persönlichen und künstlerischen Entwicklung verändern sich jedoch die Bereiche, auf die sie sich in ihrer Arbeit bezieht, und ihre Perspektive auf die Heimat.

In diesem Zusammenhang kommt Anoli Perera auf ihre Zeit in den USA zu sprechen. Die Perspektive aus der Fremde ermöglicht ihr einen Blick von außen. Im Interview ordnet sie diesen als kolonial ein, in vieler Hinsicht »dem Exotischen« entsprechend.

Diese Einordnung widerspricht zum Teil ihren früheren Ausführungen, die das Exotische auf ihre Kindheitserfahrungen mit der Tempelmalerei spezifizieren.

> S. G.: And you understand ›reference point‹? (Yeah) Sorry for asking, but I have the experience that this question is difficult to understand. What would you describe as reference point for your artwork?
>
> A. P.: Well, it changes … from Sri … from the beginning … the earliest time the reference point was Sri Lanka, but from a very outside point of view. It's a very colonial point of view … in a lot of sense … the exotic idea … then it changes … you look at modernist artists, impressionism, Braque, all sorts of people and Europe and suddenly that becomes the reference point Europe/America and now it has become again Sri Lanka. But person who is looking from within … a kind of removed from this colonial outlook now … now it is again … the reference point is Sri Lanka … it changes with …
>
> S. G.: But not like in the beginning the temple painting, it is more the social.
>
> A. P.: Yeah

6 Sasanka Perera, Ehemann und Soziologe an der Universität in Colombo.

S. G.: Political?

A. P.: … no, its not its more the exotic thing a person outside, not Sri Lankan, he wants to see palm trees what you see in the magazines …

S. G.: No, I mean now.

A. P.: No, now it's different, now you are aware of culture and politics now it's different.

S. G.: Yeah. So the reference point is not so much the visual context, it's more the political …

A. P.: Identify … where you identify …

(Interview mit Anoli Perera, 2002)

Mit der Perspektive aus der Fremde, aus den USA, erhält dieser Blick zunächst eine starke Außensicht (outside point of view), die sie als in vielen Punkten analog mit einem »kolonial geprägten Blick« (»colonial type of view … in a lot of sense«) beschreibt. Die Konfrontationen mit einer fremden Gesellschaft, die Suche nach etwas Vertrautem, Bekanntem wecken in ihr Erinnerungen an die Tempelmalerei und lösen eine Suche nach künstlerischen Vorbildern aus der eigenen Kultur aus.

Die Beschreibungen der Künstlerin verweisen daher weniger auf Bildvorstellungen im Kontext eines Orientalismus oder eines kolonial geprägten Blickes – wie die von ihr verwendete Terminologie nahelegt –, sondern meinen vielmehr die visuelle Erfahrungswelt und Prägung eines Kindes und Jugendlichen durch die Umgebung wie z. B. die Tempelmalerei.[7] In der Fremde vermitteln diese internalisierten Bilder Vertrautheit. Unangenehme Aspekte werden dabei eher ausgeblendet. Eine solche Disposition ist nicht identisch mit dem im postkolonialen Diskurs geprägten Terminus des »Exotismus« und einem »kolonialen Blick von außen«.

Die Bezugnahme auf Sri Lanka verändert sich nach der Rückkehr in die Heimat. Die mit dem Auslandsaufenthalt verbundene Distanz zum eigenen Land und seiner Kultur, das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit, die Erfahrungen des Fremd-Seins helfen der Künstlerin, mit einem geschärften, bewussteren Blick in die eigene Gesellschaft zurückzukehren.

Sie kann dort mit diesen Erfahrungen und dem neuen Wissen und den Kenntnissen von Innen gesellschaftliche und soziale Zusammenhänge, Politik und Kultur neu wahrnehmen, analysieren und bewerten. Diese Rückkehr in die eigene Gesellschaft beschreibt Anoli Perera als letztlich ausschlaggebend für die eigene künstlerische Entwicklung. Die Situation in Sri Lanka wird in dieser Zeit wieder

7 Die Bedeutung der visuellen Umgebung für die Entwicklung einer künstlerischen Bildsprache wurde auch bei der Konferenz des Goethe-Instituts in Colombo unter dem Titel »Reading Contemporary Sri Lankan Visual Arts: Painting, Sculpture and Installation in Perspective« (2005) thematisiert. Der Kunsthistoriker T. Shanaathanan von der Universität Jaffna bezog sich in seinen Ausführungen über die zeitgenössische Kunst im Norden der Insel explizit auf die visuelle Umgebung der hinduistisch geprägten tamilischen Kultur. Diese von der buddhistisch geprägten Umgebung in Colombo sehr verschiedene Umgebung mag mit ein Grund für die großen Unterschiede zwischen tamilischen und singhalesischen Künstlern in Sri Lanka sein und dafür, dass tamilische Kunst einer eigenen Betrachtung bedarf.

der wichtigste Bezugspunkt für ihre Arbeit – aber unter einer neuen Perspektive, welche ihr erst durch die Distanz ermöglicht wurde. Nicht der visuelle Kontext des Landes oder Exotismen sind in dieser Phase ausschlaggebend, sondern der soziale, politische Blick und Fragen nach Identifikationsmöglichkeiten, eng verbunden mit Klassen- und Genderfragen. Diese Situation bestimmt die zentralen Themen von Anoli Pereras künstlerischem Werk bis heute. Die Bezugnahme auf die konkrete gesellschaftliche Situation, die Politisierung ermöglicht erst die Entstehung einer eigenständigen künstlerischen Position.

Einflüsse sri-lankischer Kulturen

Die anschließende Frage, welche Aspekte sri-lankischer Kulturen für sie ausschlaggebend sind, erscheint nach diesen Ausführungen redundant. Die Künstlerin sucht nach spezifischen Beispielen und betont dann noch einmal, dass ganz allgemein die kulturelle Umgebung prägend sei, die trotz aller Veränderungen und Wechsel durch die Globalisierung im Sinne einer eigenen Authentizität die Menschen beeinflusse. Die Angst vieler Menschen um den Verlust dieser Authentizität sei daher aus ihrer Sicht unbegründet.

Damit erteilt sie einer in diesem Kontext in Sri Lanka häufig geführten Diskussion um die nationale Identität eine Absage, ohne weiter darauf einzugehen.[8]

> S. G.: What aspects of Sri Lankan cultures are important for your artwork?
>
> A. P.: Ah … what aspects of Sri Lankan culture … I don't know, I can't say which part of it …, but it's, I mean, certain things I probably … I can't say … certainly everything inspires me … different cultural activities, but one thing is the authenticity … I mean, a lot of people are scared that the culture is going to be destroyed … with all the globalisation …, but the thing it is changing … things are never static. Things like this probably influence me … or something like that … it also uses questioning things …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Für ihr Selbstverständnis als Künstlerin mit einer Sozialisation in der Mittelschicht spielen – wie oben ausgeführt – weniger konkrete kulturelle Bezüge eine Rolle, als vielmehr die Rolle von Frauen als Künstlerinnen, Ausstellungsmacherinnen, Kritikerinnen, Autorinnen und Meinungsmacherinnen in der Gesellschaft.

Künstlerische Vorbilder

Die wichtigste Künstlerin, die Anoli Perera im Interview als prägendes Vorbild für die Entwicklung ihres eigenen künstlerischen Stils heraushebt, ist die Künstlerin Louise Bourgeois (geboren 1911).

In der E-Mail-Befragung hatte die Sri-Lankerin Louise Bourgeois ebenfalls an erster Stelle genannt, setzte sie jedoch gleichwertig neben drei international renom-

8 Sie kommt in diesem Zusammenhang nicht auf den lokalen Diskurs um die nationale Identität zu sprechen, der Mitte der 90er Jahre z. B. in Verbindung mit einem Artist Camp verstärkt geführt wurde.

mierte indische Künstler(innen). Sie bezieht sich auf Nalini Malani, Arpita Singh und Anish Kapoor. Im Bezug auf Griselda Pollock hebt Anoli Perera ausdrücklich deren feministische Perspektive als Kunsthistorikerin hervor. Zu den anderen Künstlerinnen und Künstlern macht sie keine näheren Angaben:

> A. P.: In the later period, specially artist Louise Bourgeois as well as Nalini Malini, Arpitha Singh, Anish Kapoor has influenced my work. At the same time I am influence by artist Mary Kelly's theoretical approach to art and the feminist discourse by art historian Griselda Pollock.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2002)

Ein Blick auf die künstlerischen Werke der genannten lässt einige Verbindungslinien vermuten: Ein Bindeglied zu den Arbeiten Nalini Malanis könnte sich durch die Auseinandersetzung der beiden Künstlerinnen mit Malerei in Verbindung mit Raum und neuen Medien ergeben.[9]

Zu Arpita Singh scheint sich eine Nähe durch die Thematisierung von Frauenrollen, geprägt von Gewalt und Ungerechtigkeiten in modernen Gesellschaftssystemen, im Medium der Malerei herzustellen.

Eine Verbindung zu der Ikone des in Indien geborenen britischen Künstlers Anish Kapoor lässt Anoli Pereras Installation »Psyche of a Traveller« erahnen, in der sie mit losen Pigmenten arbeitet und Tongefäße mit roten Farbpigmenten befüllt werden.

Mit der Amerikanerin Mary Kelly verbindet sie ihre Auseinandersetzung mit Psychoanalyse und Feminismus.

Diese Referenzen werden im Interview nicht weiter ausgeführt. Sie verweisen darauf, dass sich die Künstlerin in den aktuellen internationalen Kunst- und Theoriediskurs einordnet und gut informiert ist. Sie nennt wichtige zeitgenössische indische Künstlerinnen, die sich mit verwandten Themen beschäftigen und mit ihrer Arbeit im internationalen Kunstmarkt Anerkennung gefunden haben. Mit Mary Kelly und Griselda Pollock bezieht sie sich auf zwei Frauen, die im Themenfeld Feminismus und Kunst eine Vorreiterrolle einnehmen.

Die starke Präsenz von indischen Kunstschaffenden in der E-Mail-Befragung wirkt wie eine bewusste Bezugnahme auf lokale Traditionen als Vorbild für die eigene Positionierung. Diese Verbindungen kommen im direkten Gespräch aber nicht zum Tragen.

In der direkten Interviewsituation tritt eine eindrückliche, persönliche Erfahrung mit einer Ausstellung von Louise Bourgeois in den Vordergrund. Ausführlich beschreibt Anoli Perera ihren ersten Besuch einer thematischen Einzelausstellung in Schweden. Der Aufenthalt bei einem Workshop bot ihr hierfür die Gelegenheit:

> A. P.: I mentioned it probably … one is Louise Bourgeois's exhibition I saw in Sweden … while I was there … I forgot the name of it, the one with the fibres the huge … like a big exhibition … I think that was the first exhibition I saw a whole exhibition on one theme … you know.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

9 Vgl. die Website der Künstlerin: http://www.nalinimalani.com (3.4.2007).

Sie ist beeindruckt von der konsequenten Behandlung eines Themas, einer Fragestellung, die das künstlerische Schaffen einer Person durchgängig prägt. Umgekehrt macht diese Beschreibung deutlich, dass die Erkennbarkeit eines persönlichen Stils, das Verfolgen eines Themas in einem künstlerischen Werk, nicht selbstverständlich ist, sondern eher als ein Kriterium für eine bestimmte (westliche) Kunstauffassung gesehen werden muss.[10]

Bourgeois' Art zu arbeiten, ihr Umgang mit Raum und Material, beschreibt Anoli Perera als großes Vorbild. Diese Begegnung ist Anstoß für ihre Entwicklung in Richtung Installation.

> S. G.: Like an installation?
>
> A. P.: Like a big exhibition … and the way she works … the way she takes the space … she uses the material that really somehow … opened possibilities for me.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Bereits in ihren frühen Arbeiten zeigt die Sri-Lankerin eine Affinität zu dreidimensionalen Arbeiten.

Nach ersten Kunstkursen in Aquarell- und Ölmalerei wechselt sie zur Skulptur. In den USA verwendet sie zunächst Stein, in Sri Lanka aufgrund fehlender Materialien Stahl und Metall. Ein Beispiel sind die Reliefs und eine Installation mit Schrottteilen in der Ausstellung »A Vehicle Named Women«, die im gleichnamigen Abschnitt vorgestellt werden.

Nach und nach beschäftigt sie sich mehr mit lokalen Materialien und begibt sich in den Bereich der Installation.

> S. G.: Before you started with sculpture?
>
> A. P.: … painting, watercolour then oil colour, then stone carving.
>
> S. G.: What I have seen was also no painting, but metal work …
>
> A. P.: Yes, that was after … when I came from the States. I couldn't find anything suitable … there are stones of course …, but it wasn't possible for me to carve them … I was used to kind of softer material. So I tried with a couple of stones and it still wanted to sculpt … and wood didn't connect with me … you know I like metal, steal, so I started working with that and also with cement.
>
> S. G.: And now with Louise Bourgeois it's more installation …
>
> A. P.: It's more installation art …, but also she has done some beautiful metal sculptures … very large metal sculptures.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

10 Eine andere Möglichkeit wäre ein disparates Werk, das aufgrund seiner Unterschiedlichkeit und Vielfalt unter Umständen ein größeres Publikum anspricht, vgl. z. B. die Ausführungen zu Chandraguptha Thenuwara. Die beschriebene Praxis der Petersburger Hängung in Ausstellungen in Sri Lanka Mitte der 90er Jahre wäre ein Hinweis auf eine solch marktorientierte Kunstproduktion.

Nach ihrer Reise nach Schweden im Jahre 1998 ist ein deutlicher Wechsel in ihrer Arbeit zu konstatieren. Die Künstlerin arbeitet verstärkt mit dem (Ausstellungs-) Raum. Die thematische Ausrichtung wird zunehmend wichtig.

Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihrer Rolle als Künstlerin, Frau und Angehörige der neuen Mittelschicht

Die Auseinandersetzung mit ihrer Rolle als Künstlerin, Frau und Angehörige der neuen Mittelschicht prägt die Arbeit der Anoli Pereras nach ihrer Rückkehr nach Sri Lanka.

»The Vehicle Named Women«, 1998

Die Ausstellung »The Vehicle Named Women« in der Heritage Gallery (1998) markiert den Beginn von Anoli Pereras künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Frauenbild in Sri Lanka. In diesen Arbeiten verwendet sie Autoteile, vor allem Türen, die sie mittig auf große Leinwände setzt. Bemalt werden die Schrottteile mit Gesichtern von Frauen. Die Gesichter erscheinen schematisiert, nicht-individualisiert, die Augen verdeckt oder abgeschnitten. Die gelbliche Farbigkeit der Gesichter assoziiert Hellhäutigkeit, ein Schönheits- und Statussymbol für Frauen und Männer in Asien.





Abb. 16 (links): Door, Acryl u. Autoteile auf Leinwand, 122 × 244 cm, 1998

Abb. 17 (rechts): Vehicle Named Woman, Acryl auf Autoteilen, Installation, 1998

Die bemalten Autotüren beklebt die Künstlerin collagenartig mit Zeitungsausschnitten. Fragmente leicht bekleideter Zeitschriftenschönheiten lassen an die Verbindung von Auto und weiblicher Erotik in der Werbung denken:

Man erkennt z. B. auf einem Zeitungsausschnitt einen nur mit einer Bikinihose bekleideten Frauenkörper. Die nackten Brüste sind von den gekreuzten Armen verdeckt. Die dazugehörigen Beine des Körpers sind auf dem Ausschnitt nicht zu sehen, abgerissen, der Kopf ist übermalt. Der Körper, der auf dem Ausschnitt zu sehen ist, wirkt skulptural, wie ein Torso. In einem anderen Ausschnitt lassen lange Frauenbeine in roten Pumps bekannte Assoziationen an Bilder idealisierter weiblicher Schönheit und Erotik aufkommen.

Gebrochen werden die Bildzitate aus den Printmedien und der Werbewelt durch Textausschnitte in englischer Sprache: »Call her all-mad reliablility«, die Frau als jederzeit zuverlässiges Gefährt, das mit den Satzfetzen »looking at me, listening to me« um etwas Aufmerksamkeit heischt.

Mit dem Titel »A Vehicle Named Women«, ein Fahrzeug namens Frau, kehrt die Künstlerin eine in der Werbung übliche Paraphrasierung des Autos in Verbindung mit weiblicher Erotik bzw. Sexualität um.[11] Die Frau wird mit dem Begriff Vehikel assoziiert, d. h. eher im umgekehrten Sinn werden Frauen als Gefährt, als Statussymbol verstanden. Das Wort Vehikel lässt an die Redewendung »ein Mittel zum Zweck« denken. Diese Wortverbindung charakterisiert das Verhältnis zur Frau als lieblos und funktionalisierend. Der Titel wirkt durch die Verbindung des eher abfälligen Begriffs Vehikel mit dem der Frau provokant. Erst durch die visuellen Bezüge in den Arbeiten wird die Thematisierung der Verbindung »Frau« und »Auto« offensichtlich.

Die Schrottteile fusionieren in Verbindung mit der Leinwand zu einem Bildrelief. Die Leinwand fungiert dabei als Bildträger und nicht als eigenständiges Objekt. Nur ein Objekt besteht vollständig aus Schrottteilen, die direkt mit Frauenkörpern bemalt sind. Auch hier bleibt die Verbindung zur Wand. Die Teile stehen nicht frei im Raum, sondern sind leicht gestaffelt an die Wand gelehnt.

Typisch für Anoli Pereras frühe Arbeiten ist die flächige Verwendung von Farbe. Die Farbflächen sind nicht malerisch gestaltet oder aufgebaut, sondern nebeneinander gesetzt, häufig durch dunkle Linien getrennt. Ein intensives Blau, leuchtendes Ocker und Rot dominieren. Der Farbauftrag, die Farbigkeit sowie die Behandlung der Fläche erinnern stark an die lokale Tempelmalerei, welche die Malerin als ersten Bezugspunkt für ihr künstlerisches Schaffen nennt. Obwohl die Künstlerin mit den Schrottteilen den skulpturalen Aspekt betonen möchte, bleiben die Arbeiten zweidimensional, am Tafelbild orientiert.

Das malerische Werk zwischen 1999 und 2005

In den folgenden Jahren erarbeitet Anoli Perera verschiedene Serien, die jeweils unter einen thematischen Titel gefasst werden. Die Verwendung ungebrochener Acrylfarben, die collagenartige Bearbeitung der Fläche, das Nebeneinander verschiedener Bildelemente bestimmen lange Zeit formalästhetisch ihr malerisches Werk, z. B. den Arbeitszyklus »My Erotic Journey Series I & II« (1999) oder die »Greatest Contribution Series« (2000) (s. Farbabb. 5, 6, 7, S. 170 f.).

11 Das Auto gilt in Sri Lanka als Statussymbol, das aufgrund der hohen Importzölle unverhältnismäßig teuer ist. Dennoch verstopfen eine steigende Zahl von Autos die Straßen Colombos, darunter zahlreiche prestigeträchtige Marken wie Geländewagen mit Allradantrieb, Mercedes, Jaguar usw.

In ähnlicher Manier wie in der Ausstellung »A Vehicle Named Woman« bearbeitet die Künstlerin Fenster und Plattenmaterialien. Meist teilt sie den Bildgrund in monochrome Farbfelder auf. Figuren heben sich durch lineare Umrisslinien vom Untergrund ab. Häufig verwendet sie Ausschnitte, Texte und Bilder aus den Printmedien kombiniert mit Fotografien von Frauen. Die kleinen Fotografien sind meist ins Zentrum des Bildes gerückt.



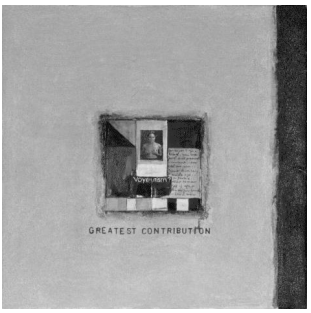


Abb. 18 (links): My Erotic Journey Series I & II, Mixed Media, 45 × 45 cm (?), 1999

Abb. 19 (rechts): Greatest Contribution Series, Mixed Media on Canvas, 45 × 45 cm, 2000

Die Aufmerksamkeit des Betrachtenden wird durch den Bildaufbau auf diese fotografischen Ausschnitte gelenkt. Um die kleinen Fotografien betrachten zu können, muss sich der Betrachtende dem Bild nähern oder sich hinabbeugen. Seine Haltung und die Guckkastensituation erinnern an das Betrachten einer Peepshow. Die kleinen Ausschnitte erzwingen eine Nähe des Betrachtenden. Durch das Näherkommen, die Fokussierung auf den Ausschnitt, eröffnet sich eine neue Ebene: Bilder von Frauen aus den Printmedien, mit deutlich erotischen Anspielungen, sind zu identifizieren. Der Einsatz von Fotografien weckt Assoziationen zu gesellschaftlichen Bezügen und konkreten Vorkommnissen. Sie bilden nicht nur einen materiellen Gegenpol zu der möglicherweise fiktionalen Welt der Malerei.

Die kleinen Fotografien wollen entdeckt werden und provozieren Nähe, sie wecken Neugier und erschließen sich nur unter Brechung der üblichen Betrachterdistanz. Durch die aktive Veränderung der Position des Betrachtenden wird er sich unter Umständen seiner Rolle bewusst. Die Künstlerin macht so auf latent vorhandene voyeuristische Aspekte des Betrachtens aufmerksam.

Im Arbeitszyklus »Goddess Descending« aus dem Jahr 2005 deutet sich eine Veränderung ihres malerischen Stils an (s. Farbabb. 5 u. 7, S. 170 f.). Thematisch bleibt sie bei der Auseinandersetzung mit dem Frauenbild und fokussiert die Rolle der Frau in der Werbung. Sie verknüpft die vermeintlich erstrebenswerten Versprechungen auf Schönheit, wie sie zum Beispiel auch in den Anzeigen des lokalen Trend-Kaufhauses und mittlerweile zum Label avisierten »Odel Unlimited« versprochen werden, mit Vorstellungen eines göttlichen Konsumenten-Himmels. Die Modelle schweben wie Göttinnen neben Parfumflaschen und Seifenstücken als Repräsentanten der schnöden Warenwelt, die als schönheitsverheißende Drogerieartikel den Frauen zu göttlichem Status verhelfen. Die Künstlerin beschreibt diesen Zusammenhang in ihrem künstlerischen Konzept:

»The Billboard Girls …

Billboards mark the Colombo cityscape where larger than life men and women with their bodies airbrushed and photo edited to perfection gaze down on the mere mortals below offering them a dream, a fantasy, a glimpse of consumer heaven. TV extends this fantasy into our living rooms. Lux, Rexona, Fair & Lovely for smooth and lovely skins … Odel Unlimited wearables for the body beautiful … Black Knight to smell divine. All these offer a world that that is real and unreal … something to aspire for and seemingly real, but yet illusory.«[12]

Malerisch werden diese Arbeiten innerhalb des Zyklus zunehmend freier in der Gestaltung der Fläche. Während der Farbauftrag in »Beautiful Rexona« oder »Pancha Kalyani« noch stark in einer flächigen Aufteilung organisiert ist, an der sich die Figuren orientieren, wirken »For Tender Feet« oder »Moisturizing Body« wie Ausschnitte aus einer Szenerie in einem Göttinnenhimmel: Der Farbauftrag wird zunehmend wolkig, die Figuren schweben im Raum, sind am Bildrand angeschnitten, als ob sie entschweben wollten.[13]

Im Zentrum ihres künstlerischen Interesses steht weniger die Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Malerei im technischen Sinn als vielmehr die Umsetzung einer Idee. Dies wird auch in den Konzepten deutlich, die sie selbst formuliert und in Faltblättern oder Ausstellungskatalogen zu den Ausstellungen veröffentlicht.

Im Mittelpunkt dieser Texte steht ihre Arbeitskonzeption, ihre Idee. An keiner Stelle thematisiert sie z. B. die Verwendung von gekaufter Acrylfarbe für ihre Malerei. Durchgängiges Thema ist die Rolle der Frau in ihrem gesellschaftlichen Umfeld. Anoli Perera erprobt verschiedene Materialien und Möglichkeiten, Collagetechniken, skulpturale Ansätze u. a., um ihre Ideen umzusetzen.

Auf dem Weg zur Installation: »In the Entangled Web«, 2001

Wie die Künstlerin im Interview ausführt, arbeitet sie, geprägt von den Erfahrungen ihrer Schwedenreise im Jahre 1998, verstärkt an der thematischen Konzeption ihrer Ausstellungen.

Sie erprobt zunehmend die Möglichkeiten einer raumbezogenen Arbeitsweise und orientiert sich in Richtung Installation.

Dieser Medienwechsel wird durch die Teilnahme an diversen Künstlercamps gefördert. Sie betont vor allem ihre Erfahrungen in Indien und Japan. Bei diesen

12 Zitat aus dem künstlerischen Konzept von Anoli Perera.

13 Diese Verbindung von Frauen mit dem Bild von Göttinnen findet sich auch bei Jagath Weerasinghe und Koralegedara Pushpakumara. Bei allen drei Künstlern erinnern diese Arbeiten an die Himmelsmädchen von Sigiriya. Die Veränderung der Malweise erinnert vor allem an den Werkzyklus von Pushpakumara aus dem Jahre 2002. Immer wieder wird innerhalb der lokalen Szene deutlich, dass sich die Künstlerinnen und Künstler auch an der Arbeitsweise der anderen orientieren. Das Thema des Haares, das Anoli Perera 2006 bearbeitet, wurde z. B. 1997 von Ashmina Ranjith aus Nepal in einem Artist Camp in Sri Lanka bearbeitet.



Abb. 20: Blick in die Ausstellung »In the Entangled Web« in der Barefoot Gallery, 2001

Workshops lernt sie eine ortsbezogene, konzeptionelle Arbeitsweise kennen. Wichtig ist – wie sie selbst formuliert –, dass von den Organisatoren die äußeren Bedingungen ermöglicht werden.

Die erste Ausstellung, bei der Anoli Perera diese Erfahrungen umsetzt und der sri-lankischen Öffentlichkeit präsentiert, ist »In the Entangled Web« im Mai 2001 in der Barefoot Gallery. Die Künstlerin entwickelt eine Serie von Arbeiten, in der sie neue Materialien erprobt.

Nach den Experimenten mit Metall- und Schrotteilen verwendet sie nun weiche, farbenfrohe Textilien: Spitzen, Litzen, Glitzerstoffe, Stickereinen, Porzellan u. a. Die Ausstellung besteht aus einer Serie von Assemblage-Kästen und fünf Torsi. Die Basis der Torsi bilden weiße Schneiderpuppen, die von groben Metallrahmen gehalten werden und mit handgeklöppelten Spitzen und Litzen dekoriert sind. Die Figuren unterscheiden sich in der Farbigkeit, sind jeweils von Rot-, Blau- oder Grün-Tönen bestimmt und stehen im Zentrum des Raums.

An den umliegenden Wänden hängen Holzkästen, die mit verschiedenen Objekten und Materialien bestückt sind. Im Zentrum eines jeden von ihnen befindet sich ein Verweis auf eine Frau – sei es durch eine handgefertigte Stoffpuppe oder ein Gesicht, das auf Scherben einer chinesischen Vase gemalt ist. Um diese Zentren entspinnt sich ein Netzwerk aus geklöppelter Spitze. In ihrem Text zur Ausstellung, der im Katalog abgedruckt ist, formuliert die Künstlerin:

> »I use in my work a lot of lace, beads, thread, and embroidery. These are the conventionally assigned items of preoccupation and adoration for woman. … So I take them as my raw material. I weave my work like a spider weaving its web. I see the woman as that spider. She weaves her complex net of social, economic and cultural relationships around her. It becomes her safety net as well as the nurturing cocoon of the family to whom she is bound. I can recall memories of women in my family history spending enormous amounts of time weaving beautiful crochet work, mak-

> ing tablecloths, cushion covers and curtains. I have seen them making patterns in embroidery on pillowcases, bed covers and dresses. I have seen them making painstaking efforts in doing beadwork in sarees for their daughters and nieces. They spend a lot of their time in decorating and beautifying the environment around them. I find Beautiful Chinese vases, artificial flowers, lace and cushion covers which have become ubiquitous fixtures in many middle class houses. In my work, I am narrating this beautiful, decorative cocoon of the affluent middle class woman.«[14]

Die Künstlerin benutzt Materialien wie Spitzen, Litzen und Schmuck, die nach ihrer Aussage traditionell zum einen für den Zeitvertreib von Frauen stehen, aber auch als Ausdruck ihrer Verehrung und Bewunderung verstanden werden. Diese Textilien setzt die Künstlerin als Rohmaterial für ihre künstlerische Arbeit ein.

Der Materialaspekt wird durch die Zerstörung der Dinge betont. Sie verwendet Bruchstücke, Teile von Porzellan, Stücke von Spitzendeckchen, Stoffen oder Brokat. So zerschlägt sie z. B. eine chinesische Vase und nimmt eine Scherbe als Malgrund für ein Gesicht. Kunstblumen drapiert sie wie Haare, das Ornament der chinesischen Vasenscherbe erinnert an ein Kleid oder einen Schleier.

Das Material wird in seiner symbolischen Bedeutung zitiert und im Bildzusammenhang neu besetzt: Die Porzellanscherbe wird zum Gesicht einer Frau, die Blumen stehen für ihre Haare. Es entsteht ein neuer semantischer Kontext. Der ursprüngliche Symbolgehalt chinesischer Vasen oder von Spitzen als weibliche Insignien, die das Gesamtbild der Ausstellung bestimmen, wird gebrochen und zur konstitutiven Komponente von Frau – damit allerdings gleichzeitig auch eingeengt.

Seidenstoffe werden zu Puppen vernäht, welche, wie Asoka de Zoysa in seiner Rezension anmerkt, an lokale Traditionen erinnern, wobei die Rukada-Figuren und die Kolam-Masken aus dem Süden, auf die er sich bezieht, zu den indigenen Traditionen des Landes zu rechnen sind und nicht als typisch für die Mittelschicht gelten können, auf die Anoli Perera explizit verweist. »The faces reminds one of Rukada figures and even some Kolam masks seen in the Low Country.«[15]



Abb. 21: aus der Serie »I am the Queen«, Mixed Media, 48 × 48 × 10 cm, 2001

Als Bindeglied zwischen den einzelnen Objekten fungiert ihre Materialität, die Spitzen, Litzen und Glitzer, welche den Gesamteindruck der Ausstellung dominieren. Die verschiedenen Objekte ergeben jedoch kein Gesamtbild im Sinne einer raumbezogenen Installation, sondern funktionieren als Einzelobjekte. Die Serien der Assemblagekästen bzw. die verschiedenen Torsi begründen sich

14 Ausstellungskonzept von Anoli Perera, abgedruckt im gleichnamigen Katalog, Juni 2001.

15 Zoysa, Asoka de: Webbed in-security, in: The Island, 12.5.2001, 16.

auf Variationen des Farbspektrums, d. h. es dominieren in den jeweiligen Objekten Gelb-, Rot-, Blau- oder Violettöne und leiten sich nicht aus inhaltlichen Variationen oder Veränderungen ab. Die Materialien unter Berücksichtigung der von der Künstlerin explizierten Assoziationen scheinen auf den ersten Blick sehr plausibel. Bei der Betrachtung des lokalen Kontextes erweist sich diese Verbindung jedoch als brüchig. In Sri Lanka repräsentieren diese Accessoires ebenso Artefakte eines Frauenbildes, das mit dem Kolonialismus importiert wurde: Die Technik des Spitzenklöppelns wurde von den Holländern ins Land gebracht, das chinesische Porzellan steht in enger Verbindung mit alten Handelsverbindungen nach China sowie den Einflüssen der englischen Kolonialherren. Selbst die Stoffe der vermeintlich indigenen Saris kommen aus Indien, bis heute das Einkaufszentrum der Sri-Lankerinnen für hochwertige Saris.

Die Materialien sind wenig mit den handwerklichen Produkten des Landes verknüpft, wie z. B. den Töpfereien aus rotem Ton, den Bambusmatten und Produkten aus der Kokospalme, die von Straßenhändlern verkauft werden.[16]

Anoli Perera bezieht sich auf Erinnerungen aus ihrer Kindheit, Erfahrungen mit der Generation ihrer Großmütter, die der Rezensent Asoka de Zoysa in seinem Text übereinstimmend bestätigt:

> »I can recall memories of women in my family history spending enormous amounts of time weaving beautiful crochet work, making tablecloths, cushion covers and curtains. I have seen them making patterns in embroidery on pillowcases, bed covers and dresses. I have seen them making painstaking efforts in doing beadwork in sarees for their daughters and nieces. They spend a lot of their time in decorating and beautifying the environment around them.«[17]

Die Generation der Großmütter adaptierte die kulturellen, bürgerlich geprägten Gepflogenheiten der Kolonialherren wie das Klavierspiel[18], die Bildende Kunst, respektive das Tafelbild, und eben jene Handarbeitstechniken. Die Mittelschichtsfrauen der 90er Jahre, zu denen sich die Künstlerin selbstbewusst zählt, widmen sich jedoch kaum mehr jenem Zeitvertreib (past-times). Sehr wohl bestimmen die verwendeten Accessoires die Ästhetik der Inneneinrichtung jener Mittelschichtshaushalte bis heute: künstliche Blumen, chinesische Vasen, Kissen mit barocken Bezügen.

Die derart gestaltete Umgebung bezeichnet die Künstlerin als »Cocoon«, verweist damit auf das Bild einer Spinne, mit der sie die Frau im Titel vergleicht: »I see the woman as that spider. She weaves her complex net of social, economic and

16 Zum anderen denke ich an den Besuch eines Cultural Projects in Battaramulla, in dem Jugendliche aus ländlichen Gegenden eben jene handwerklichen Fertigkeiten mühevoll erlernen. Die Jungen arbeiten mit Holz, schnitzen, drechseln, die Mädchen bemalen Döschen und klöppeln Spitze als potenzielle Berufausbildung, mit der sich die jungen Leute ein Einkommen erwirtschaften sollen. D. h. die Kenntnisse jener Handarbeiten scheinen nicht allgemein verbreitet.

17 Zoyza, Asoka de: Webbed in-security, in: The Island, 12.5.2001, 16

18 Vgl. die Bildanalyse zu Maisie de Silva: »Preeti at the Piano«, in: Grosser (WOM 2004), 106–108.

cultural relationships around her.«[19] Mit ihren Tätigkeiten im Haus webt sie wie eine Spinne ein komplexes Netz sozialer, ökonomischer und kultureller Beziehungen um sich.[20]

Mit diesen Vorstellungen knüpft die Künstlerin an die etymologischen Wurzeln des deutschen bzw. englischen Begriffs[21] an: Das Wort Spinne kommt von dem althochdeutschen Verb spinnen und bedeutet das Ausziehen und Dehnen von Fasern, welches dem Drehen des Fadens vorausgeht.[22] In diesem Sinn wird die Frau in der Ausstellungskonzeption als heimliche Regentin der Familie und ihres sozialen Kontextes beschrieben, die mit ihrer indirekten Einflussnahme das Geschehen auf subtile Weise von zu Hause bestimmt und die Fäden in der Hand hält.[23] Die Fäden in Kombination mit den Spitzen und Litzen wären dann die heimlichen Insignien der Frau. Das familiäre Beziehungsgeflecht, das sie entspinnt, vergleicht die Künstlerin mit einem sie nährenden Kokon, mit dem sich die Frau einerseits zu ihrem Schutz, aber auch als Nährboden umgibt:

»It becomes her safety net as well as the nurturing cocoon of the family to whom she is bound.«[24]

Das Motiv der Spinne

Mit dem Vergleich einer Frau bzw. ihres Tuns mit einer Spinne rekurriert Anoli Perera – zumindest für den westlichen Rezipierenden – auf ein Bild der Frau, das sich ursprünglich um die Jahrhundertwende in der abendländischen Geistesgeschichte ausprägte: Die Frau als gleichsam verlockendes, aber unweigerlich die sie begehrenden Männer in die Vernichtung ziehendes Wesen.

Philosophen, Psychologen, Mediziner, Künstler und nicht zuletzt die Dichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts bringen in verschiedensten Formen ihr ambivalentes Verhältnis zu Frauen zum Ausdruck. Einerseits sind sie fasziniert und angezogen vom Objekt ihrer Begierde, andererseits fürchten sie einen Verlust ihrer selbst.

Diese Angst setzen sie in einer Versinnbildlichung von Frauen in diverse tierische oder elementare Urgewalten und Dämonen um. Sie vergleichen sie mit Vampiren, einer Vagina dentata, mit Heiligen, die sich als Huren entpuppen, Tigern und eben Spinnen.

---

19 Ausstellungskonzept von Anoli Perera abgedruckt im gleichnamigen Katalog, Juni 2001.

20 Das mit der Kurzform »Web« assoziierte elektronische Netzwerk des World Wide Web spielt dabei keine Rolle. Diese Assoziation des Computernetzes wird an keiner Stelle aufgegriffen und fortgeführt.

21 In ihrem Lebenslauf gibt die Künstlerin Englisch als Muttersprache (first language) an, Singhalesisch als Zweitsprache.

22 Demnach hat also der Faden und nicht das Netz die Germanen zur Namensgebung veranlasst. Der Duden: Etymologie, Das Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 7, Mannheim (2.) 1989, 691.

23 Ein Aspekt, der auch in der zeitgenössischen sri-lankischen Literatur wie z. B. Ondaatjes Familienepos »Running in the Family« zum Tragen kommt: Die Frau wird als Mittelpunkt der Familie beschrieben, die von ihrem zentralen Platz im Hause aus das Geschehen steuert und lenkt. (Vintage Books USA 1993, deutsch: Es liegt in der Familie, DTV, 1998.)

24 Ausstellungskonzept von Anoli Perera abgedruckt im gleichnamigen Katalog, Juni 2001.



Abb. 22: aus der Serie »I am the Queen«, Mischtechnik, 2000

Im Bereich der Kunst machen z. B. Alfred Kubins Zeichnungen und Grafiken diese Vorstellungen und Vergleiche nur zu anschaulich. In Nietzsches oder Schopenhauers philosophischen Schriften finden sich zahlreiche Beschreibungen des bedrohlichen weiblichen Wesens.

In der sich Ende des 19. Jahrhunderts neu ausbildenden Psychoanalyse analysiert Freud die moralische Haltlosigkeit hysterischer Frauen. In der Medizin und der Psychologie wird die Verknüpfung von aus Angstvorstellungen kreierten Symbolen und Motiven mit scheinbar wissenschaftlichen Erkenntnissen besonders deutlich. Das in ihnen zu Grunde gelegte Frauenbild stellt Verbindungen zu literarischen Motiven und Adaptionen her, die bis heute prägend sind.[25] Klaus Theweleit zeichnet im deutschsprachigen Forschungsbereich in seinen Büchern »Männerphantasien«[26] jene Denkmuster bis in die Gegenwart nach, Bram Djikstra mit seinen »Idols Of Perversity«[27] ist für den amerikanischen Bereich zu nennen. Dieses Denken prägt das sogenannte kollektive Unterbewusste bis heute. Es wurde in zahlreichen Veröffentlichungen nachgezeichnet und kann bis in die Beispiele zeitgenössischer Frauendarstellungen, sei es im Film, der Werbung, der Literatur, in der Musik o. a., verfolgt werden.

Das Motiv der Spinne hat dabei im Wesentlichen zwei Dimensionen. Dabei wird häufig gerade jenes von Anoli Perera zitierte Netz bemüht, um die Angst der Männer zu symbolisieren, in den Bann einer Frau gezogen zu werden. Das Netz realisiert sich als klebriges Faserwerk, das einen unweigerlich in das Zentrum, den Schlund der Spinne, hinabzieht. Das Bild der Frau ist in dieser Tradition sehr ambivalent geprägt: Einerseits steht die Frau im Zentrum des männlichen Begehrens, andererseits sieht sich der Mann gerade durch jenes Verlangen bedroht. Sehr deutlich wird dieser Bedrohungsaspekt in Darstellungen des Geschlechtsaktes oder des Kusses.

Die Spinne steht für ein Tier, das mit seiner Umklammerung den männlichen Partner aussaugt – biologisch bezieht sich dieses Bild auf das Umarmen bzw. Umklammern der Beute, das Betäuben durch Gift zum Zwecke des Aussaugens sprich Tötens der Beute zur Nahrungsaufnahme.[28] Einen Höhepunkt bildet in jenem Horrorszenario der biologische, wissenschaftlich erwiesene Fakt, dass eine Spinnenart, die Gottesanbeterin, ihren Partner nach der Paarung manchmal tötet. Biologisch wird das auf der Webseite Zoologie der Technischen Universität München folgendermaßen beschrieben:

25 Vgl. Pohle 1998.

26 Vgl. Theweleit 1980.

27 Dijkstra, Bram 1986.

28 Man denke an das gleichnamige Buch und Film »Der Kuss der Spinnenfrau«.

> »Das Männchen beschleicht dabei das Weibchen vorsichtig von hinten, springt auf und umklammert dabei dessen Flügel. Die Paarung erstreckt sich über zwei Stunden, wobei das Männchen schließlich eine Spermatophore in die Geschlechtsöffnung des Weibchens einschiebt, die später wieder ausgestoßen wird. Es kann vorkommen, dass das Männchen während der Paarung gefressen wird. Das Weibchen frisst dann den Kopf, das Abdomen des Männchens kann dann aber immer noch kopulieren!«[29]

Michael Wetzel beschreibt den Spinnenkuss psychoanalytisch:

> »Die perfideste Form dieses Aussaugens der männlichen Kraft stellte aber für diese Denkweise der Kuss dar, dessen primärer Anschein zärtlicher Zuneigung vielmehr dem Urbild der ›Umklammerung einer primitiven, regressiv-weiblichen Emanation der Natur, einer Spinne, einer Gottesanbeterin‹ als tödliche Fellatio weicht.«[30]

Solche Horrorszenarien können in ihren populistischen Adaptationen im Sinne Niklas Luhmanns als Komplexitätsreduktion verstanden werden, um die komplexen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern zu vereinfachen und die Gefährlichkeit des sexuellen Begehrens identifizierbar zu machen – ganz entgegen wissenschaftlicher Erkenntnisse, nach denen nur wenige Spinnenarten ihre Netze tatsächlich nutzen, um ihre Opfer zu fangen; viele verwenden sie zur Brutpflege oder um sich zu verstecken.[31]

Die ambivalenten sexuellen Konnotationen, die in der abendländischen Tradition mit dem Frauenbild verknüpft sind und auf die die Künstlerin z. B. in der Ausstellung »A Vehicle Named Women« oder »My Narratives« durchaus anzuspielen scheint, führt sie in diesem Zusammenhang nicht explizit aus. Inwieweit dieses Bedeutungsfeld der Spinne als Metapher für ein bestimmtes Frauenbild in der lokalen Kultur ausgeprägt ist, kann hier nicht nachvollzogen werden. Nachfragen bei verschiedenen lokalen Wissenschaftlerinnen ergaben keine Hinweise auf eine symbolische Bedeutung oder mythologische Rolle der Spinne. Sie spielen im lokalen Kontext offensichtlich keine Rolle. Wichtige Tiere, die auch in der lokalen Bildtradition eine Rolle spielen, sind der Elefant, der Löwe oder der Pfau. Der Frage, inwiefern eine Metaphorik des Webens, Knüpfens, des Netzebildens und spezifische Ausbildungen einer Ambivalenz gegenüber dem bzw. im Weiblichen in dieser asiatischen Kultur verortet sind, müsste in einer eigenen Untersuchung nachgegangen werden.

Im Vergleich zum oben skizzierten, westlichen Verständnis fällt allerdings auf, dass die Künstlerin in der Ausstellung dieses Bild ganz neu besetzt: Der Aspekt der weiblichen Verführerin schwingt in der Ausstellung insofern mit, als die Künstlerin in ihrer Konzeption betont, dass jene Spitzen und Accessoires ja durchaus zur Verschönerung des Hauses und zur Schönheitspflege und damit zur Steigerung der weiblichen Verlockung benutzt werden. Allerdings spielen die deutlichen erotischen Konnotationen ihrer früheren Arbeiten in Verbindung mit

29 Gottesanbeterin, www.zoologie.forst.tu-münchen.de (20.2.2006).

30 Wetzel 1999.

31 Brockhaus 1997, Bd. 17, 164–165.

einer sozial etablierten Frau als Hausherrin, Ehefrau und Mutter, auf die hier angespielt wird, eine untergeordnete Rolle. Anoli Perera setzt ihr Spinnen-Bild durchaus positiv um, als ein farbenfrohes Netzwerk, das für die sozialen und kulturellen Aktivitäten der Frau und ihre subtilen Möglichkeiten steht und nicht auf die dunklen Seiten männlicher Ängste rekurriert. Vielmehr steht die weibliche Perspektive im Mittelpunkt und der Aspekt des Netzes und des Netzwerkes. Diese Ideen wecken Vorstellungen einer Installation, die jene Insignien in den Mittelpunkt stellt, würdigt und die weit über das Haus hinausreichenden Einflussnahmen weiblicher Macht andeutet, ein buntes, flirrendes Szenario. Aber leider bleiben die Puppenfrauen in ihrem eigenen kleinen Paradies, den kleinen, schön anzuschauenden, dekorativen Assemblage-Kästen und ihre Spinnenfäden verweben sie nur in dieser begrenzten, limitierten, kleinen Welt. Die über diesen kleinen Rahmen, das eigene kleine Universum, die Familie, hinausreichende Einflussnahme wird nicht visualisiert.

Das Motiv des Netzes verwendet die Künstlerin in den folgenden Jahren in weiteren Ausstellungen. In einem Artist Camp in Lunuganga arbeitet sie direkt in der Natur und benutzt als lokal wichtiges und charakteristisches Material Kokosseil, das sie zwischen Bäumen zu einem raumgreifenden Netz verknüpft. Insgesamt wird der Aspekt des Netzes und des Netzwerkes verbunden mit einem Orts- oder Raumbezug in den folgenden Installationen konsequenter umgesetzt. In der Installation »Dinner for Six« (2002) knüpft die Künstlerin aus Spitzen, Litzen und Baumwollschnüren ein Netzwerk über einer Tischgruppe mit sechs Stühlen, die von Kimonoständern umrahmt wird. Im gleichen Jahr konzentriert sie sich in der Ausstellung »The Weave« ganz auf ein Netz aus weißen Baumwollschnüren und Metallhaken, das unter einer Lichtkuppel zentral in den Ausstellungsraum gehängt ist.

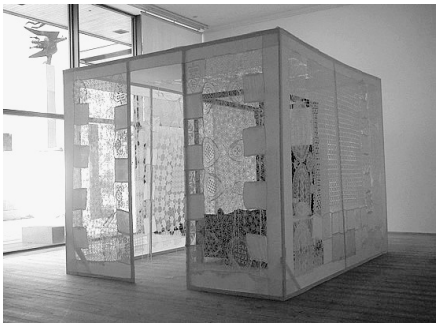


Abb. 23: Comfort Zone, Spitze, Holz, Kolonialstilbett, 270 × 325 × 360 cm, 2005



Abb. 24: Blick in einen buddhistischen Tempel, Unawatuna 2005

In der Installation »Comfort Zone« (2005) spannt sie geklöppelte Spitzendeckchen über Keilrahmen, die mit ihrem Netz den privaten Raum eines Kolonialstil-Bettes umrahmen. Dieses Bild erinnert an eine lokale Tradition, das Arrangement großer Buddhafiguren in Tempeln: Weiße, halbtransparente Stoffe, um die Figuren verspannt, schaffen eine schützende Hülle, einen Raum im Raum, der die Figur des Buddhas umgibt.

Insgesamt werden Anoli Pereras Arbeiten zunehmend reduzierter und in diesem Sinne nach westlichen Kunstkriterien konsequenter. Während die erste Ausstellung »In the Entangled Web« noch als inszenierte Ausstellung zu beschreiben wäre, bei der die einzelnen Komponenten durchaus eigenständig funktionieren und als Einzelobjekte verkauft werden, erscheint der Begriff der Installation hier angemessen, da diese Arbeiten auf den jeweiligen Ort bezogen raumgreifend angelegt sind und nur in der jeweiligen Situation entsprechend funktionieren. Immer wieder betont die Künstlerin im Interview und in Gesprächen, dass die besonderen Möglichkeiten bei internationalen Workshops sie in dieser Entwicklung unterstützt haben.

Reaktionen des lokalen und internationalen Publikums

Ihre Situation als Künstlerin beschreibt Anoli Perera in der E-Mail-Befragung durchaus positiv: Sie habe sich in der lokalen Szene etabliert und ihren spezifischen Ansatz entwickelt.

> S. G.: How is your situation as an artist at the moment?
>
> A. P.: I have managed to establish myself as artist and also define my approach to art within the local scene.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.06.2002)

Ihre Stellung als Künstlerin innerhalb der Gesellschaft charakterisiert sie sehr selbstbewusst: Sie habe sich als Kunst-Aktivistin etabliert, die sich an der Organisation von Kunst-Events beteiligt und als professionelle Künstlerin arbeitet. Den Menschen sei sie aus diesen Kontexten bekannt. Da sich ihre Kunst in gesellschaftliche und soziale Zusammenhänge einmischt, habe sie vor allem im Hinblick auf Frauen-Fragen gesellschaftlichen Einfluss genommen.

> S. G.: How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
>
> A. P.: I have become an active artist, who is involved in organizing art events and who professionally works as an artist. Therefore people identify me within this context. My art is socially engaging art and therefore I have in a sense made a social intervention especially on women's issues.
>
> (E-Mail von Anoli Perera vom 13.6.2002)

Im Interview antwortet sie auf die Frage nach den Reaktionen auf ihre Kunst verhaltener, differenzierter, aber auch persönlicher: Die Menschen interessieren sich für ihre Arbeit, versuchen eine Beziehung herzustellen, aber vor allem von Seiten

ihrer Verwandten spürt sie Zurückhaltung, teilweise seien sie völlig schweigsam und würden ihre Arbeit nicht als Kunst akzeptieren:

> S. G.: How do you feel about the response to those topics in your artwork?
>
> A. P.: I get well response … people who come … who want to connect with it … for them … they don't understand … they don't make an attempt to understand … so it's just … for them it's like something really … they wouldn't even call it art. That's the reaction I have from my relatives … some of them are totally silent …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Dies könnte als ein Hinweis auf ihre Ablösung von der Mittelschicht verstanden werden, insofern als sie sich mit ihrer professionellen Haltung als Künstlerin von einem populär bestimmten Kunstverständnis unterscheidet, das noch im Wesentlichen von den Vorstellungen der Klassischen Moderne geprägt ist und vor allem abstrakte Ölmalerei favorisiert.[32]

Bei der Ausstellung »In the Entagled Web« spürt die Künstlerin diese Zurückhaltung darüber hinaus von anderer Seite. Die Zeitungen bringen keine Rezensionen, selbst von den Künstlerkollegen kommt keine Rückmeldung:

> A. P.: … I didn't get any response as such … even within the art community even the artists … I still don't know what their opinion is (lacht)…
>
> S. G.: So there is not much exchange …
>
> A. P.: No not in this case … other exhibitions the narratives …, but in this they are pretty silent …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Die Künstlerin erklärt sich die Zurückhaltung vor allem durch die Unbekanntheit des in Sri Lanka relativ neuen Mediums der Installation[33]:

> S. G.: Strange. Why do you think especially with this one?
>
> A. P.: I don't know the »Narrative«[34]-one was more oil and painting, but here the material was quite different … it was quite different … for Sri Lanka … maybe not for you as an outsider … its just another installation … a new medium …
>
> S. G.: Different topic …?
>
> A. P.: Yeah …, in general I think Sri Lankan people are slow in saying things they …, I mean, nothing is written in the papers … in the print media …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Auch die Gruppe der lokalen Sammler reagiert auf diese Ausstellung verhalten. Eingedenk der scheinbar unbedeutenden Rolle der Spinne als lokales Symbol für ein wie oben ausgeführtes, bestimmtes Frauenbild, könnte diese verhaltene Reaktion mit kulturellen Unterschieden zusammenhängen: Die in den USA ausgebilde-

---

32 Vgl. das Kapitel zu Chandraguptha Thenuwara.

33 Diese Argumentation widerspricht aber den Reaktionen auf Jagath Weerasinghes »Yantra Gala«, bei denen inhaltliche Diskussionen im Mittelpunkt stehen.

34 Die Ausstellung der Serie »My Narrative«, Barefoot Gallery 1999.

te Künstlerin verwendet eventuell ein westlich geprägtes Symbol, das im lokalen Kontext nicht angenommen und mit Bedeutung gefüllt wird. Für eine Bestätigung dieser Vermutung wären jedoch weitergehende Untersuchungen notwendig. Vorrangig verkauft die Künstlerin im lokalen Kontext Malerei, die dann gerne in der privaten Umgebung gezeigt wird. Zudem nennt sie die Gruppe der Ausländer, die auf ihre Arbeit positiv reagieren.

> S. G.: But you sell your artwork and you …
>
> A. P.: Yeah, but most of the people who buy are not Sri Lankan, that's also very interesting.
>
> S. G.: You're not involved in the local … I understand that there is also a big middle class who is buying art in Colombo …
>
> A. P.: Not a big middle class … there are a few collectors. There are young … very young collectors like … who are sort of … have businesses, who have got quite recently rich, and there are directors of companies young people … like forty … thirty, who want to have an original piece of art, but still they wouldn't buy things like this or this … they would still like to have a piece of work, which is … which goes with their couch, which is a good interior decoration …, but I wouldn't think they would buy … so most of the people who buy … some of them are bought by Dominic … two of them were bought by foreigners … two of the Fuci Art Museum, this particular exhibition it didn't sell at all …, but it attracted the Fukuoka Art Museum, so you see the different attitude, I didn't get any response as such … even within the art community even the artists … I still don't know what their opinion is (lacht) …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Auf der anderen Seite veranlasst gerade die Ausstellung »In the Entangled Web« das Fukuoka Art Museum in Japan die Sri-Lankerin zur 2. Fukuoka Asian Art Triennale (Fukuoka) nach Japan einzuladen. Das Fukuoka Art Museum in Japan ist vornehmlich an aktuellen, innovativen Konzepten aus der asiatischen Region interessiert. Die Künstlerin greift die Idee des Netzes auf und setzt es dort in einer konsequenten raumbezogenen Installation um.

Diese Situation charakterisiert in besonderer Weise die unterschiedlichen Reaktionen verschiedener Rezipientengruppen mit denen die sri-lankischen Künstler konfrontiert sind. Die divergierenden Reaktionen der Rezipientengruppen macht deren unterschiedliche Motivation deutlich: Der lokale Kunstmarkt orientiert sich an seinen eigenen Kriterien[35] und bevorzugt Malerei, die im privaten Rahmen gehängt werden kann. Ausländer und einige wenige lokale Sammler scheinen hingegen für künstlerische Experimente aufgeschlossener.

Die Zurückhaltung der Presse und der Künstlerkollegen scheint nicht so eindeutig, es ist unwahrscheinlich, dass es an einer grundsätzlichen Ablehnung von Installationen liegt. Eventuell sind die Materialien und das Thema irritierend.

Trotz dieser widersprüchlichen Reaktionen der Rezipienten beharrt die Künstlerin auf der Relevanz der Erprobung neuer Ausdrucksmöglichkeiten in der künst-

35 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara.

lerischen Gestaltung: Da sie die starke Prägung der lokalen Szene durch Öl- und Acrylmalerei erkennt, möchte sie sich von diesem Trend absetzen.

> S. G.: Are there any other cultural influences you would say are important for your artwork?
>
> A. P.: Ha, I think locally the whole environment probably … at the moment … you … it's a … you always want to do something new … I want to do something new … an exhibition with oil and canvas does not appeal to me … I want to do something different, maybe because of the environment … the Sri Lankan … the whole …
>
> S. G.: What do you mean with environment?
>
> A. P.: Environment that's like the artist community … even if it's small the Sri Lankan art community … maybe because you have seen so many people working with oil and canvas … it's a long time … it's only now in the last five years that you have seen all the other things coming …, but maybe in the future I would like to start again with oil and canvas, now, it's just … you want to do something different … you want to do more experiments with local materials …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Die Erfahrungen in internationalen Arbeitszusammenhängen und Workshops bestärken sie in ihrer Haltung. Sie ermöglichen ihr ortsbezogen zu arbeiten und schaffen dafür die nötigen organisatorischen Voraussetzungen. Vor allem in Japan betont sie sie gute Ausstattung und die Möglichkeit, mit Hilfe der Organisatoren alle gewünschten Materialien zu erhalten.

> S. G.: You mentioned Sweden, Japan, India. What about those environments?
>
> A. P.: It is important … that is more recent … yah … in India the workshop was very … it also showed other possibilities like organising an international artist workshop here … like in the Indian situation … where you go to a place and start with the non-conventional material … go to the market and find anything … you respond to the situation … this idea was very appealing … in Japans case they gave you a lot of support … you can do ambitious work you would not have attempted here … so that was a nice situation … you wanted something … you got it … very nice experience … and Australia it was … again another experience it was more academic … with the students … I don't know whether I really liked it … teaching is not my thing … I like working … painting … doing artwork … in a workshop situation …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Diese Erfahrungen setzt Anoli Perera in der Entwicklung neuer lokaler Strukturen in Sri Lanka um, wie z. B. mit dem von den Kunstschaffenden selbst organisierten Künstlercamp in Lunuganga – bei dem das erste Mal tatsächlich ortsbezogene Arbeiten entstanden – oder der Organisationsform »Theerta«, die international Gelder einwirbt, Strukturen für einen internationalen Künstleraustausch aufbaut, sich im Bereich der Lehrerfortbildung engagiert und eigene Materialien entwickelt. Diese Entwicklungen zeigen, dass die Künstler sehr schnell die internationalen Erfahrungen umsetzen. Mit diesen Strukturen schaffen sie sich eigene Netzwerke, vor allem auch in der Region, mit starker Bindung nach Indien, Japan, Australien

und Pakistan. Die Verbindungen in den Westen werden dabei eher zurückhaltend überprüft.

Die Unterschiede zwischen dem lokalen und dem westlichen Kunstsystem sieht die Künstlerin vor allem in den Unterschieden der historischen Bezüge: Im Westen steht die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichtlichkeit im Mittelpunkt, während in Sri Lanka die Auseinandersetzung mit der aktuellen Situation maßgeblich ist:

> S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and western art?
>
> A. P.: The difference … the relation … I think it's like this … if you … they looked at the history their reference point was the history, but here we're different … our reference point is contemporary Sri Lanka and this reference point includes difference … in that sense the gap is not … the gap is not so much … if you go to international exhibitions, the gap is not so big and that's because Sri Lankan artists are accepted outside because the curators themselves can relate to our art the art that was in former time that kind of work there is more … I think there is no rejection as such of certain things … because of the globalisation the situation is so open … people can identify with things, you're not hostile any more …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Zur Vielschichtigkeit der Begriffe am Beispiel des Exotischen und der Spezifik des Spinnenmotivs im Gespräch mit Anoli Perera

Immer wieder tauchen im Interview die Begriffe des »Exotischen« und des »kolonial geprägten Blicks« auf, die aus der Exotismusdebatte und dem aktuellen Postkolonialismus-Diskurs bekannt zu sein scheinen. Die Begriffe scheinen dem Gespräch eine gemeinsame Verständigungsbasis zu geben. Bei genauerem Hinsehen führen sie jedoch zu Verwirrungen und versperren eher die Sicht, da die Künstlerin die Begriffe in einem sehr persönlich geprägten individuellen Verständnis benutzt, das von diversen anderen Sichtweisen und Lesarten zu unterscheiden ist.

Im Kontext des Interviews beschreibt die Künstlerin ihren Blick auf die Exotik des eigenen Landes, der mit der persönlichen Konfrontation mit der Fremde in den USA und ihrer Rückkehr in die eigene Kultur verbunden ist. Eng verknüpft ist diese Entwicklung mit einer persönlichen Politisierung. Die Distanz, der Blick von außen, lassen die Zusammenhänge und Mechanismen innerhalb der eigenen Gesellschaft deutlicher werden. Der Künstlerin beschreibt, dass sie ihre Wahrnehmungen von diesen spezifischen Erfahrungen geprägt erlebt.

Deutlich werden die divergierenden Vorstellungen, welche die Künstlerin und ich als Interviewerin mit dem Begriff des Exotischen verbinden, erst durch die Nachfrage hinsichtlich einer Konkretisierung: Während meine Assoziationen von Exotik mit Strand, Palmen und Meer verbunden sind, verweist Anoli Perera abwehrend auf ihre Eindrücke von Tempelmalereien aus ihrer Kinderzeit, welche sie mit dem Begriff verbindet. Diese Gegenüberstellung macht deutlich, dass die individu-

ellen Bilder einer Kindheit in einem exotischen Land nicht gleichzusetzen sind mit dem Exotismus eines »kolonial geprägten Blicks«, wie die Künstlerin im Interview vorschlägt (vgl. oben).

Zunächst steht der Begriff des Exotismus im westlichen Diskurs ganz allgemein für eine Vorliebe des Menschen für das Außergewöhnliche. Im Mittelalter waren vor allem Berichte und Darstellungen von exotischen Tieren beliebt. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fanden Kunstwerke, rituelle Objekte und Waffen Eingang in Kunst- und Wunderkammern. Diese Kunstwerke wurde meist mit dem Stichwort »primitive Kunst« bereits durch die Wortwahl abgewertet.[36]

Im aktuellen postkolonialen Diskurs wird, Bezug nehmend auf die Kolonisation im 17. Jahrhundert, das Bild des »Wilden« als »gutem Wilden« oder »barbarischem Wilden« herausgearbeitet und steht für eine bestimmte Form eines eurozentristischen Blicks auf Fremde, der allein deren »exotische« Aspekte betrachtet, beziehungsweise sie zu »edlen Wilden« stilisiert. Einerseits dienen diese Vorstellungen als Projektionsfläche für Wünsche, die im Zivilisationsprozess unterdrückt wurden, z. B. im Bereich der Sexualität. Gleichzeitig sind diese Projektionen, obwohl sie mit einer Verbindung zur Natur zunächst durchaus positiv scheinen, aber auch die Basis für Vorstellungen von z. B. »triebhaften Eingeborenen«, welche die »Anderen« per se diskriminieren und Grundlagen für Rassismus und die Etablierung von Herrschaftsstrukturen liefern.[37] Als Beispiele im Bereich der Bildenden Kunst gelten die Südseebilder Gauguins, welche Südseefrauen in vermeintlich natürlicher Nacktheit zeigen, die aber für den westlichen Betrachtenden gleichzeitig mit sexuellen Konnotationen verbunden sind.[38]

Darüber hinaus ist Anoli Pereras Bezugnahme von den Vorstellungen einer exotischen Inselwelt zu unterscheiden, wie sie z. B. in den Bildwelten eines George Keyt umgesetzt werden, den sie im Interview als Vorbild nennt. Dieser setzt srilankische Topoi in modernistischer Manier um. Die Vertreter der »43 Group«, auf die sich die Künstlerin mit der Nennung dieses Künstlers bezieht, finden in Sri Lanka trotz deutlicher westlicher, moderner Stilelemente in allen gesellschaftlichen Gruppen aufgrund ihrer künstlerischen Bedeutung Anerkennung. So schreibt die Künstlerin selbst in einem Artikel:

> »They (the members of the ›43 Group‹) successfully fused the indigenous draughtsmanship and colour schemes with the idioms of the West in an original way that paved the way for a new hybrid form of painting to emerge. They created a secular painting tradition that was palatable within a Sri Lankan context, unlike the restrictive and culturally alien easel painting tradition introduced by the British and promoted by the Ceylon Society of Arts.« (Perera 1999a, o. S.)

Bei genauerer Betrachtung zeigen sich aber auch hier einige Unterschiede: Die Bilder verweisen eher auf die Ideale eines ländlichen Sri Lankas, wie es von Martin

36 Wegner 1983 oder Pickerodt 1987.

37 Vgl. Kohl 1981 oder Melber 1992.

38 Vgl. auch Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1987.

Wickramasinghe in seinem Buch »Aspects of Singhalese Culture« (1952) beschrieben wird.[39]

Nach Wickramasinghes Darstellung existiert die singhalesische Kultur, ungeachtet aller kolonialen und westlichen Einflüsse, in Reinform in den ländlichen Gebieten der Insel. Er überträgt die Begriffe »Appolonian« und »Dionysian«, um die singhalesische Kultur von der westlichen zu unterscheiden und idealisiert das Landleben:

> »It is Appolonian in its pattern: all extreme forms of behavior are excluded from Sinhalese culture.« (Wickramasinghe 1952,13).

Vor allem die Unterdrückung einer übersteigerten Individualität durch traditionelle Verhaltensmuster bewahrt die Menschen nach seiner Darstellung vor Exzessen, wie sie durch westliche Einflüsse vor allem in den Städten um sich greifen:

> »In contrast, the culture in the West, as it infiltrates the cities, is identified as ›Dionysian‹: … Its Dionysian pattern encourages excesses and the assertion of individuality. Sinhalese culture is purely Appolonian with its suppression of individuality and its emphasis on traditional behavior patterns.« (Wickramasinghe 1952, 14).

Dabei sieht Wickramasinghe die negativen Einflüsse nicht nur durch Industrialisierung, politische Ideologien und den Kapitalismus verbreitet, sondern auch durch europäische Kunst und Literatur:

> »Under the influence of industrialization, political ideologies and Western art and literature, the culture of the urban Sinhalese population has changed. It is gradually adapting the Dionysian elements of modern Western civilization. The assertion of individuality in its extreme form is encouraged by capitalism, modern European art and literature …«
>
> (Wickramasinghe 1952,15).

Mit den Namen der beiden Götter Apollon und Dionysos unterscheidet Nietzsche in dem Buch »Die Geburt der Tragödie«[40] zwei gegensätzliche Prinzipien der Ästhetik. Apollonisch ist demnach das Schöne, Helle, Erhabene, dionysisch hingegen der Rausch und die Enthemmung. Für Wickramasinghe bietet die traditionelle singhalesische Kultur, welche auf dem Land in Reinform erhalten sein soll, die Basis für eine solch erhabene, singhalesische Kultur, die sich nach den traditionellen Regeln und Werten richtet, im Gegensatz zu einer Bedrohung durch eine enthemmte, rauschartige Lebensweise, wie sie vor allem in den Städten von den Kolonialherren übernommen werde. Das Eigene, Bekannte verbindet er dabei mit der apollinischen Hochkultur, die durch das Fremde, Dionysische, repräsentiert in der westlichen Lebensweise, bedroht wird.

Im lokalen Diskurs liefert sein Werk allerdings bis in die politische Gegenwart auch den Nährboden für nationalistische Lesarten, welche aus dieser Argumen-

---

39 Vgl. hierzu auch Grosser 2004, v. a. 108 ff. »Martin Wickramasinghe describes this theme in his book, *Aspects of Singhalese Culture* (1952), as part of a framework of a reassurance of a so-called ›national identiy‹ in the post-colonial area.«, ebd. 115.

40 Vgl. Nietzsche 1994.

tation einen grundsätzlichen Herrschaftsanspruch der singhalesischen Kultur als Dominanzkultur ableiten.

In Anoli Pereras Verwendung erfolgt eine individuelle Neubesetzung des Begriffs des Exotischen, die sich sowohl von den westlichen als auch von den lokalen Lesarten unterscheidet. Die Künstlerin besetzt ihre Vorstellungen von einer Spinne und ihrem Netz positiv und unvorbelastet.

Im Zusammenhang mit der Ausstellung ist durch die visuelle Präsenz der Exponate die positive Färbung offensichtlich.

Im theoretischen Diskurs ist diese Diskrepanz hingegen nicht auf den ersten Blick offensichtlich, sondern ergibt sich erst durch genaues Nachfragen und ebenfalls verbunden mit dem selbstreflexiven Nach-Denken und Schreiben. Im selbstreflexiven Schreiben über die eigene Wahrnehmung wird die Diskrepanz zu den eigenen Vorstellungen klar.

Einerseits scheinen beide Begriffe, der des Exotischen und der der Spinne, der Künstlerin dabei zu helfen, bestimmte Sachverhalte zu erkennen. Im transkulturellen Diskurs über Kunst führen sie aber leicht zu Missverständnissen, da sie auf den ersten Blick verlockend deckungsgleich erscheinen. Sie erfordern von beiden Seiten ein genaues Hinsehen, um sich der jeweiligen Bedingtheit bewusst zu werden und die Chance zu einer Neu- oder Umbesetzung nutzen zu können. Erst eine Berücksichtigung des jeweiligen spezifischen kulturellen Kontextes verbunden mit einer reflexiven Verwendung der Begriffe ermöglicht eine Neu-Besetzung und die Entwicklung neuer Vorstellungen. Die Künstlerin besetzt das Bild der Spinne positiv und setzt sich damit von männlich geprägten Vorstellungen ab.

Anoli Perera – Standortbestimmung einer Frau aus der Mittelschicht

Das bestimmende Thema in Anoli Pereras künstlerischer Arbeit ist ihre persönliche Lebenserfahrung als Frau ihn einem konservativ geprägten, soziokulturellen Kontext einer sich neu etablierenden Mittelschicht in Sri Lanka.

Im lokalen Kontext steht die Bezeichnung Mittelschicht für das Aufbrechen eines subtilen Kastensystems, das die Menschen festen Gruppen zuordnet und bis hin zur Berufs- und Partnerwahl einen wesentlichen Teil des Lebens bestimmt. Die Ausbildung einer neuen »middle class« eröffnet die Möglichkeit, die eigene Stellung innerhalb der Gesellschaft neu zu bestimmen. Wie ausgeführt, kommen viele Protagonisten dieser Künstlergeneration aus dieser Schicht – aber nur Anoli Perera thematisiert und reflektiert diese Entwicklungen mit künstlerischen Mitteln.[41] Der Begriff der »middle class« taucht im Umgang mit der Künstlerin nicht erst im Interview auf, sondern prägt auch die Begrifflichkeiten in der alltäglichen Konversation. Der Begriff fällt auf, da er meist im Sinne einer positiven Selbstbezeichnung verwendet wird und nicht abfällig konnotiert ist wie im deutschen Sprachkontext.

41 Vgl. hierzu auch den Abschnitt »Der Werdegang der Künstler und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern«.

Vor diesem Hintergrund kontextualisiert Anoli Perera ihre Arbeit und ihre Rolle als Künstlerin in den bestehenden sozialen und politischen Verhältnissen.

Ihre künstlerischen Arbeiten sind in diesem Rahmen stark thematisch, inhaltlich geprägt. Die Idee oder Aussageabsicht, die Message, steht im Mittelpunkt. In Zusammenhang mit ihrer Malerei spricht sie kaum über den ästhetischen Schaffensprozess. Wie die meisten Kunstschaffenden verwendet sie gekaufte Acrylfarbe. Im Gespräch über die Installationen thematisiert sie die verwendeten Materialien, wie die geklöppelten Spitzen oder das Kokosseil, deren Verwendung einen deulichen Bezug zu lokalen Traditionen herstellt.



Abb. 25: Monumental Nude, Mischtechnik auf Leinwand, 76 × 56 cm, 2005

Sehr deutlich wird in ihren Ausführungen die Relevanz der visuellen Umgebung, der äußeren Einflüsse, der heimatlichen vertrauten Bilder, zunächst exemplifiziert durch die sri-lankischen Tempelbilder. Deren Farbigkeit, die flächige Darstellung prägen zunächst das malerische Werk der Künstlerin formal. Dabei beschreibt die Malerin ihre Bezugnahme auf die lokale Tempelmalerei weniger im Sinne eines bewussten Aufgreifens eines künstlerischen Stils. Vielmehr beschreibt sie, wie diese Bilder eindrücklich die visuelle Erfahrungswelt ihrer Kindheit prägen.

Nach ihrer Rückkehr aus den USA in ihre Heimat hat sich der Blick der Künstlerin bezüglich des Spezifischen der eigenen Kultur und der Gesellschaft geschärft. Sie greift zunehmend aktuelle Bereiche der alltäglichen visuellen Umgebung auf, wie z. B. das Motiv des Autos in »A Vehicle Named Woman« oder Frauenbilder aus der Werbung in ihren Malereien. Durch die collagenartige Verarbeitung von fotografischen Ausschnitten aus der Alltagswelt der Print-Werbung wird diese Bezugnahme noch deutlicher.

Relativ früh zeigt sich in ihrer künstlerischen Entwicklung mit ersten Experimenten im Bereich der Skulptur eine räumlich orientierte Arbeitsweise der Künstlerin. Angeregt durch den Besuch einer Ausstellung von Louise Bourgeois wendet sie sich immer mehr dem Bereich der Installation zu. Verstärkt werden diese Ansätze durch Erfahrungen bei Kunstworkshops im Ausland, die häufig auf ortsbezogene Arbeiten ausgerichtet sind. Hinzu kommt ein Bedürfnis der Künstlerin, sich von einem von ihr beschriebenen lokalen Malerei-Trend abzusetzen.

Während in formaler Hinsicht insofern eine Anpassung an globale Trends erfolgt, behält Anoli Perera durch lokale, indigene Materialien, wie z. B. die Verwendung von Kokosseil oder Saristoffen, den lokalen Bezug bei.



Abb. 26: Anoli Perera

In ihrer Malerei bleibt die lokale Prägung deutlicher: Formal orientieren sich ihre Arbeiten an der traditionellen Tempelmalerei, welche die Künstlerin mehrmals als Bezugspunkt nennt. Farbe wird stark flächig verwendet und teilt den Bildgrund in verschiedene Bereiche auf, die nebeneinander gesetzt sind und häufig durch klare Linien getrennt werden. Gesichter oder Figuren sind durch Linien hervorgehoben schematisch angelegt. Sie werden oft En-Face oder im Voll-Profil dargestellt. Illusionistische Komponenten wie die Modulation von Licht und Schatten oder Perspektive spielen keine Rolle. Die reduzierte Farbpalette orientiert sich stark an intensiven, leuchtenden Primärfarben.

In ihrem letzten Arbeitszyklus »Goddess Descending« lösen sich diese Strukturen zunehmend auf. Die Gestaltung der Fläche ist leichter und erzeugt mit dem wolkigen Farbauftrag eine imaginäre Sphäre, einen Göttinnenhimmel von Werbeikonen. Mit diesen Arbeiten schafft sie einen Illusionsraum, der sich auf die Verwendung von Farbe und Farbigkeit und einen symbolhaften Umgang mit Gegenständen konzentriert.[42]

Internationale Relevanz gewinnt ihr Werk durch ihre bewusste Bezugnahme auf ihre Rollen als Frau, Künstlerin und Angehörige der neuen Mittelschicht. Ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis konstruiert sie selbstbewusst in diesem Spannungsfeld und nutzt die Möglichkeiten, die sich im lokalen und internationalen Rahmen durch kulturelle und politische Veränderungen ergeben. Globalisierungsprozesse spielen dabei eine große Rolle: Informationen aus dem Internet, neue Kommunikationsmöglichkeiten, erleichtern einen Austausch mit anderen Künstlern in der Region und die Netzwerkbildung. Unterstützt werden diese Entwicklungen durch die Möglichkeit des globalen Fund-Raisings. Das Medium der Installation gewinnt dabei immer mehr an Bedeutung, da es einerseits von den Organisatoren internationaler Veranstaltungen eingefordert wird und andererseits in ihrem Werk durch den skulpturalen Aspekt angelegt ist.

Wie aus ihrem Lebenslauf ersichtlich wird, schreibt die Künstlerin selbst über Kunst und arbeitet als Ausstellungsmacherin. Die Erfahrungen aus ihrem Soziologiestudium und der Austausch mit dem Soziologen Sasanka Perera bereichern diese Tätigkeiten. In diesen Arbeitszusammenhängen konzentriert sie sich als Kuratorin und Kritikerin auf eine Neubestimmung der Beiträge von Künstlerinnen in der lokalen Kunstszene. Durch diese Tätigkeit auf verschiedenen Ebenen hat sich Anoli Perera in Sri Lanka als Kunst-Aktivistin etabliert. Da sich ihre Kunst in gesellschaftliche und soziale Zusammenhänge einmischt, nimmt sie vor allem im Hinblick auf Frauenfragen gesellschaftlichen Einfluss.

42 Illusionsraum ist dabei nicht als Abbildung von Realität gemeint, wie sie in der westlichen Ästhetik mit der perspektivischen Darstellung in der Renaissance angestrebt wurde und deren Raumauffassung neben anderen Weisen des Umgangs mit Fläche und Raum bis heute fortbesteht.

Koralegedara Pushpakumara

Die Interviewsituation mit Koralegedara Pushpakumara unterscheidet sich von den anderen durch die Anwesenheit eines Übersetzers. Der Künstler und seine Arbeiten sind mir, wie die der anderen Kunstschaffenden, durch Ausstellungsbesuche und Workshops vertraut. Bei diesen Begegnungen war jedoch deutlich, dass die englische Sprache nur bedingt als Kommunikationsmedium für weiterführende Gespräche ausreicht. Koralegedara Pushpakumara versteht und spricht Englisch, bei komplexeren Zusammenhängen fühlt er sich sicherer, wenn er sich auf Singhalesisch, seiner Muttersprache, äußern kann. Daher vereinbarten wir bei der Absprache für das Interview den Einsatz eines Übersetzers. Gemeinsam wählten wir Srimal Heenatigale aus, der uns beiden bekannt ist. Das Interview wurde in seinem Haus durchgeführt. Im Laufe des Interviews, insbesondere wenn es um konkrete Bildbeispiele ging, antwortete der Künstler zunehmend direkt auf Fragen oder unterbricht die Übersetzung, um etwas hinzuzufügen. Damit konnte er die Übersetzung zu einem gewissen Grad kontrollieren und steuern.

Die Anwesenheit des Übersetzers erwies sich nicht als störend hinsichtlich des Vertrauensverhältnisses zwischen den Beteiligten, dennoch veränderte sich der Verlauf des Interviews. Insgesamt verhinderte diese Situation eher das Zustandekommen eines längeren Redeflusses, da aus Gründen der Praktikabilität kürzere Passagen übersetzt wurden. Erschwerend kommt hinzu, dass es für einige Worte keine direkte Übersetzung ins Singhalesische gibt. Zudem stellte der Übersetzer ohne Absprache an einigen Stellen eigene Fragen oder Nachfragen, die ihn interessierten oder die ihm wichtig schienen, in der Absicht mich zu unterstützen.

Die Auswertung zeigt aber, dass auftretende Verständnisschwierigkeiten nicht auf reine Übersetzungsschwierigkeiten zurückzuführen sind, sondern bereits in den Begriffen und den mit den Begrifflichkeiten verbundenen Denkmustern angelegt sind, die wiederum kulturell bedingt sind. Dies führt zu Schwierigkeiten und Störungen im Gespräch, die in die Auswertung mit einbezogen werden und zu weiterführenden Einsichten über ein kulturell geprägtes Verständnis von Kunst führen. Übersetzungs- und Verständnisschwierigkeiten werden in der Transkription wiedergegeben und in der Auswertung thematisiert und reflektiert.

Darüber hinaus gibt es weitere Unterschiede im Vergleich zu den anderen Interviewpartnern: Koralegedara Pushpakumara kommt ursprünglich aus der Nähe von Kandy, einer Stadt im zentralen Hochland Sri Lankas, und wurde damit in einer ländlichen Region sozialisiert. Der Künstler hat nie längere Zeit im Ausland gelebt und seine Ausbildung ausschließlich in Sri Lanka absolviert. Ausgebildet wurde er ausschließlich im lokalen Ausbildungssystem an der Vibhavi Academy of Fine Arts und am Institute of Aesthetic Studies. Er gehört bereits zu der nächsten Künstlergeneration nach Anoli Perera, Chandraguptha Thenuwara, Jagath Weerasinghe und wurde zum Teil von diesen ausgebildet. Er bezeichnet sich selbst als einen Schüler

Jagath Weerasinghes. Die Kenntnisse und Erfahrungen, die diese während ihrer Auslandsaufenthalte gemacht haben, vermitteln sich ihm nur indirekt.

Bestimmende Themen seiner künstlerischen Arbeit

Da Koralegedara Pushpakumara zu der Zeit nicht über einen Internetzugang verfügt, hatte keine schriftliche Vorbefragung stattgefunden. Der Künstler hat eine Reihe von Bildmaterialien, Flyer von Ausstellungen und einen Lebenslauf mitgebracht, die wir kurz gemeinsam ansehen. Die meisten Arbeiten sind mir aus den jeweiligen Ausstellungen bekannt. Im Interview nehme ich an einigen Stellen auf die ausliegenden Materialien Bezug. Nach einer Absprache der Interviewmodalitäten erläutert der Künstler seinen biografischen Werdegang und betont dabei den Wechsel von einer ländlichen Region in die Hauptstadt. Daran schließt sich die Frage nach den bestimmenden Themen seiner künstlerischen Arbeit an.

Den größten Einfluss auf seine künstlerische Arbeit hat für Koralegedara Pushpakumara nach seiner Beschreibung die aktuelle Situation, der Moment, in dem er lebt. Die aktuelle politische Lage, kulturelle Veränderungen, andere Parameter beeinflussen ihn insofern, als sie Einfluss auf sein Leben haben. Damit grenzt er sich von einer direkten politischen Bezugnahme ab. Er verweist dazu auf die Arbeitsweise Chandraguptha Thenuwaras, einer seiner Lehrer, der mit seinem »Barrelism« direkt auf die politischen Verhältnisse reagiert. Für Koralegedara Pushpakumara hat eine größere Bedeutung, was mit ihm in einer sich verändernden Welt geschieht.

S. G.: What would you describe as main topics in your art?

Ü.: (übersetzt auf Singhalesisch)

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: Now his major influence at the moment is the present situation … the moment that he lives right now … about him … his personal situation, but there also other factors influencing the personal situation of him the cultural change in Sri Lankan politics, other parameters influencing him, but …

(Nachfrage an Pushpakumara)

The surroundings political surroundings and cultural surroundings and others actually he sees himself and he interprets his presence through all this surroundings politics, culture economy.

(Nachfrage an Pushpakumara)

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: He has no direct expressions through politics, but indirect expressions if you take for example Chandraguptha Thenuwarare and the barrelism that is a direct expression of the current political situation, but for him he is much more concerned about what happens with him living in a changing society that's much more interesting for him to create his expressions.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Oder wie der Künstler in einem Ausstellungskatalog der Paradise Road Gallery im Jahre 2004 zugespitzt formuliert: »In these paintings I am trying to capture the confusion and contradiction in contemporary society and its inherent nothingness.«[1]



Abb. 27: aus der Serie »Faces«, Acryl auf Papier, 51 × 62 cm, 1997

Bereits nach der ersten Frage interveniert der Übersetzer mit eigenen Bemerkungen, er macht Witze, dass Chandraguptha Thenuwara mit der Abwesenheit des Krieges[2] auch sehr schnell die Themen ausgehen werden.

> Ü.: Now I'm asking him … Chandraguptha Thenuwarare will have a big problem with expression, because no more war! (lacht) I'm asking him under the present situation what are the influences, what are the inspirations.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Die Einschätzung, dass viele Künstler angesichts der Friedensverhandlungen nun Probleme haben werden, weil ihnen die Themen ausgehen, scheint die Meinung des Übersetzers wiederzugeben. Koralegedara Pushpakumara geht nicht auf diese Bemerkungen ein, vielmehr betont er seine Beobachterrolle: Er hält sich nicht für eine Person, welche die Zukunft vorhersehen kann. Er kann nur in der aktuellen Situation leben, sie für sich wahrnehmen und davon ausgehend seine eigene Ausdrucksweise entwickeln.

> K. P.: (singhalesisch)
>
> Ü.: So he recognises himself not as a person able to predict about a situation I asked him about the present situation now the war has stopped so many artists will go out of job, because there is … are not enough things to talk about … especially Thenure (Chandraguptha Thenuwara, d. Verf.) …, but he says he is not able to predict a situation … he would live in a situation, see it through his own perception and then he can express something … therefore he is not a direct expressionist about a situation. … He is an observer, but he is not directly involved …
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

1 Pushpakumara, Exhibiton of Paintings, Ausstellungskatalog, Paradiese Road Galleries, 28.4.–19.5.2004.

2 Zu Beginn des Jahres 2002 wurde ein Waffenstillstand zwischen den Singhalesen und den Tamil Tigers geschlossen. Es herrschte eine positive Stimmung und es gab Hoffnungen auf Friedensverhandlungen.

Mit solchen Äußerungen lehnt er ein Künstlerbild ab, das im Sinne eines Genies als eine Instanz mit besonderen Fähigkeiten zu Einsichten und Erkenntnissen verstanden wird.[3]

Auf der Suche nach der eigenen Identität: »Man«, 1999

Um das Gespräch wieder auf Pushpakumaras Arbeiten zu lenken, frage ich nach einem Beispiel für seine Arbeitsweise. Der Künstler nennt eine Serie von Malereien aus den Jahren 1999–2000 mit dem Titel »Man« bzw. »Unsettled Man«. Eine Version aus dem Jahre 1999 zeigt den Oberkörper einer Person, der Gestalt nach zu urteilen männlich (s. Farbabb. 9, S. 171).

Die Figur füllt nahezu zwei Drittel des Hochformats aus. Die Figur ist mit kräftigen schwarzen und braunen Pinselstrichen skizzenartig angelegt. An der Stelle des Gesichts und der Hände befinden sich schwarze Farbflächen, die sich von dem weißen, nur linear angedeuteten, nicht ausgeführten Körper absetzen. Die Hand ist darüber hinaus durch ihre überdimensionale Größe betont. Die Umgebung der Figur ist nicht näher bestimmt. Den Hintergrund bilden rote, gelbe, blaue und weiße Farbschattierungen. Die Figur hebt sich vom Hintergrund aufgrund ihrer davon unterschiedenen Gestaltung ab. Mit ihrer weißen Farbe auf buntem Grund wirkt sie wie eine Negativform.

Die Figur unterscheidet sich von ihrer Umgebung, ist aber selbst nicht ausgearbeitet. Sie situiert sich durch die horizontale Setzung senkrecht im Raum, ihr fehlen jedoch die Beine und eine Basis, ein Grund, auf dem sie sich ausrichten kann. Sie ist nicht durch einen dreidimensionalen Raum bestimmt oder festgelegt, bleibt aber im rechteckigen Bildformat verortet. Der untere Bereich des Bildes verliert sich ins Unbestimmte. Es könnte sich um einen Mann handeln, der in einen weißen Sarong gekleidet leicht nach vorne geneigt kniet oder sich durch einen weißen unbestimmten Raum bewegt.

Die Figur erscheint haltlos, nicht richtig verwurzelt, was in späteren Versionen des Motivs mit dem Titel »Unsettled Man« unterstrichen wird. Formal ergibt sich diese Unbestimmtheit durch das fehlende Gesicht und damit einer individuellen Charakterisierung der Figur und ihrer Umgebung. Der Mann und seine Situation sind nicht näher bestimmt. Der Künstler betont, dass die Haltlosigkeit und Orientierungslosigkeit des Mannes durch das Fehlen einer »richtigen Komposition« verdeutlicht wurden:

> Ü.: … unsettled figure … In the period 1999, 2000, that time he was drawing his … measurement was a man called unsettled man, the man was not settled into anything … he was portrayed figured, they were not settled … they were here and there … the composition the proper composition was not there … he wanted to portrait somebody who is unsettled, but I don't know if this it what you wanted to say …
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

3 Vgl. das Kapitel zum biografischen Werdegang der Künstler.

Der Übersetzer schlägt vor, dass der Künstler mit dem Bild die Situation des Jahres 2001 mit ihrer politisch sehr unbestimmten Situation, verbunden mit einer allgemeinen Orientierungslosigkeit der Menschen, vorwegnimmt. Koralegedara Pushpakumara bleibt jedoch bei seiner bereits formulierten Haltung und relativiert diese Aussage, indem er betont, dass er vielleicht etwas gespürt habe.

> Ü.: And then I asked him, because earlier he said he is not able to predict a situation did you not see the year 2001, 2001 when he portrayed the unsettled man then he was answering by saying that it can be that he felt something he is still struggling with this unsettled man, the man that is not settled. Now I'm asking what is the relationship to Sigiriya.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Die Komposition und das Verhältnis von Figur und Raum beschäftigen den Künstler auch in anderen Werken. Die Positionierung von menschlichen Figuren in diffusen Farbräumen zieht sich als Prinzip durch die Arbeiten des Sri-Lankers und wird weiter elaboriert. In einer Ausstellung im Jahr 2002 in der Barefoot Gallery wird die perspektivische bzw. räumliche Unbestimmtheit der Figuren zum durchgängigen charakteristischen Merkmal. Die Bilder ähneln sich in ihrem formalen Aufbau. Alle Figuren sind in diffuse Farbräume gesetzt. Der Aspekt der Unbestimmtheit spiegelt sich in den Titeln: »(Un)clear Image«, »Dialog On Life«, »This And The Others«, »Time Is Passing By«, »A Moment«, »Life In Disarray« etc.[4]

»Dialog on Life«, 2002

In dem Bildbeispiel »Dialog on Life« dominieren Rot-, Orange-, Gelb- und Ocker-Töne (s. Farbabb. 10, S. 172).[5] Die plastische Wirkung des Farbraums unterstützt der Künstler bewusst durch die Abschrägung des Keilrahmens. Die Seitenflächen sind aufgrund der Schräge sichtbar und verstärken die dreidimensionale Wirkung. Der Bildträger erscheint als Objekt, wie ein dreidimensionaler Farbraum. Im Zusammenhang mit der besonderen Form der Keilrahmen ist eine Äußerung interessant, die der Künstler auf eine Frage nach dem Stellenwert von Computer, Internet und neuen Medien macht. Die neuen technologischen Möglichkeiten spielen für ihn zu diesem Zeitpunkt keine Rolle. Vielmehr führt er eine andere Tradition an, die für sein Selbstverständnis als Künstler wichtig ist.

Er erklärt, dass er sich neben seiner Profession als Künstler zudem als Zimmermann versteht – ganz in der Familientradition, denn bereits sein Vater sei diesem Beruf nachgegangen:

> Ü.: He is a carpenter also …
>
> K. P.: (singhalesisch)

4 Wie die meisten anderen Künstler wählt Koralegedara Pushpakumara – trotz seiner begrenzten Sprachkenntnisse – englische Titel.

5 Die Farbigkeit unterstreicht die Assoziationen zu den »Wolkenmädchen« von Sigiriya.

Ü.: That makes him also very interested, he is a carpenter his father also was carpenter.

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: And he sees this as a form of art as well … he makes his own forms and makes his own canvases … That also influences him to draw.

S. G.: Is there anything else you want to add regarding your role as an artist in the society?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (antwortet auf Singhalesisch)

Ü.: He don't regret not being a doctor or any body else.«

K. P.: (unterbricht auf Singhalesisch)

Ü.: … he likes his profession and he likes what he can do through his profession.

K. P.: (lacht)

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Koralegedara Pushpakumara betont, dass er die Arbeit des Zimmermanns als Kunst begreift, die ihm ermöglicht eigene Formen zu schaffen, eigene Rahmen zu bauen und Leinwände zu spannen. Dies erklärt auch sein besonderes Gespür für die Bedeutung der technischen Umsetzung für die ästhetische Wirkung. Diese Äußerung ist insofern interessant, als die Arbeit mit den Händen, die handwerkliche Arbeit bei der Mittelschicht verpönt ist. Wenn man es sich leisten kann, werden diese Arbeiten vorzugsweise delegiert. Der Bau von Keilrahmen oder das Mischen von Farben ist bei den Künstlern trotz der höheren Kosten eher unüblich. Die meisten greifen auf die handelsüblichen, teureren Acrylfarben zurück, die selbstgebauten Keilrahmen sind häufig unprofessionell hergestellt.[6]

Koralegedara Pushpakumara betont, dass er stolz auf seinen Beruf sei und das, was er mit ihm erreichen kann. Die Rolle des gesellschaftlichen Einflusses wird durch diese Bemerkung unterstützt. Bewusst setzt er sich von dem vermeintlich erstrebenwerten Berufziel des Arztes ab, er bedauere es keinesfalls, kein Doktor zu sein. Diese Ergänzungen erinnern an die historische Entwicklung des Verständnisses von Kunst in der singhalesischen Sprache und die enge Verknüpfung mit dem Handwerk bzw. der Einbeziehung anderer Arbeiten in den Aufgabenbereich eines Künstlers.

Die handwerklichen Kenntnisse ermöglichen Koralegedara Pushpakumaras, in seinen Malereien die dreidimensionale Wirkung durch das Abschrägen der Keilrahmen zu unterstützen. Die so entstehenden Farbräume werden zu unbestimmten Orten seiner Figuren. Zunächst dominiert die männliche Figur. Florale Komponenten und weibliche Figuren, die mit der Farbigkeit korrespondieren, werden jedoch in der Ausstellung 2002 häufiger. Mit der Malereiausstellung im Jahre 2002 hat Koralegedara Pushpakumara einen eigenen Ansatz gefunden.

6 Vgl. die Ausführungen von Druvinka Madawela. Auch sie sieht sich in der handwerklichen Familientradition. Ihre Arbeitsweise zeichnet sich durch die Herstellung eigener Farben aus.

Der malerischen Behandlung des Hintergrundes setzt der Künstler detailreiche, lineare, bestimmt und präzise wirkende, zeichnerische Bildkomponenten gegenüber. Häufig benutzt er Zeichnungen oder Schwarz-Weiß-Fotos wie eine Collage. Diese Ausschnitte wirken wie konkrete Hinweise in den diffusen Farbräumen: die Zeichnung eines trauernden Männertorsos, das Foto eines vollen Aschenbechers oder eines männlichen Aktes etc. (vgl. die Bildbeispiele »Time is Passing by«, »Life in Dialog«). Die fotografischen Ausschnitte evozieren Bezüge zu konkreten gesellschaftlichen Realitäten und Lebenssituationen. Durch die Kombination dieser verschiedenen Komponenten assoziiert der Betrachtende Personen, Zusammenhänge und Geschichten:

In »Dialog of Life« (s. Farbabb. 10, S. 172) wird ein Mann, der sich wie zum Kuss dem Gesicht einer jungen Frau zuwendet, der Zeichnung eines trauernden Mannes gegenübergestellt: zwei tiefe emotionale Momente mit den gegensätzlichen Qualitäten von Glück und Trauer, als beinhalte die Freude an der Vertrautheit gleichsam die Trauer um ihren Verlust.

Konterkariert wird diese Stimmung von einer weiteren Zeichnung eines männlichen Oberkörpers mit einem locker, leger aufgeknöpften Hemd, in arrogant, ablehnender, abwartender Haltung – eine Haltung, die keine Nähe und Verletzlichkeit zuzulassen scheint.

Trotz dieser in den Bildern anklingenden Gegensätze dominiert in den großformatigen Malereien durch die leuchtende warme Farbigkeit eine freundliche, heitere Grundstimmung.

Formal erinnert die Arbeitsweise an die Darstellung der »Himmelsmädchen« in Sigiriya (s. Abb. 5, S. 109). Die sogenannten Himmelsmädchen sind Reste eines Freskos in der Festungsanlage von Sigiriya. Zu sehen sind einundzwanzig weibliche Figuren, deren Bedeutung bis heute ungeklärt ist.[7] Ihre Oberkörper scheinen aus Wolken herauszutreten. Reich geschmückt, teilweise barbusig opfern die grazilen Frauen Blumen und Früchte. Es wird vermutet, dass es sich um himmlische Nymphen handelt.

Diese Fresken vermitteln nach einem steilen Aufstieg über eine Stahltreppe, auf dem Weg zur Festungsanlage auf dem Felsen, einen bleibenden Eindruck. Auf der gegenüberliegenden, sogenannten »Graffiti Wall« haben Menschen schon vor hunderten von Jahren ihre Kommentare verewigt.[8]

> S. G.: For example your last exhibition … (Pushpakumara bestätigend: Hm.) … If I see the figures there they are very much kind of hanging in the space that reminds me of Sigiriya. They're not in a set framework in a concrete room they're in a kind of nowhere space. Would he agree to this is perception? … Is this an example for the traditional versus modern …
>
> Ü.: … then you have to stop … (übersetzt)

7 Vgl. die Ausführungen in der Einleitung.

8 Diese Malereien genießen als Poster und Postkarten weit über die Grenzen des Landes hinweg große Bekanntheit. Sie gelten als lokale Ikonen für den kulturellen Reichtum des Landes.

K. P.: Mmh, ohwa … (singhalesisch)

Ü.: You're looking through the Sigiriya frame …

S. G.: If I see this … (Verweis auf das Bildbeispiel des »Unsettled Man«) … normally figures are located in a kind of space, a frame …, but now in the latest work they're coming out of a kind of colour space, they have no frame …

Ü.: (übersetzt) Do you see a relationship … your perception is between the »Unsettled Man« and Sigiriya?

(Ein Dialog zwischen dem Übersetzer und dem Künstler entwickelt sich.)

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Die Frage nach dieser Parallele paraphrasiert der Übersetzer mit »Sigiriya frame«. Um einer Schematisierung entgegenzuwirken, versuche ich, die Frage am konkreten Bildbeispiel des »Unsettled Man« mit einem Verweis auf den Farbraum und die Rolle des Rahmens zu konkretisieren.

Die Frage sorgt für Verwirrung. Es kommt zu einem längeren Dialog zwischen dem Übersetzer und dem Künstler. Die Fragestellung scheint unklar. Schließlich übersetzt Srimal Heenatigale, dass es keine Beziehung zu Sigiriya gebe. Die nähere Beschreibung meiner Wahrnehmung, die sich auf formale Analogien wie das Heraustreten der Figuren aus dem Farbraum und das Fehlen eines Rahmens bezieht, wird jedoch bestätigt. Koralegedara Pushpakumara stimmt mit der Beobachtung überein, dass es sich um Figuren handelt, die frei im Farbraum zu schweben scheinen, nicht »verortet« sind.

Ü.: He has no any relationship with Sigiriya, but he agrees its a depiction of his unsettled man … like you say its coming out of the colour there is no frame it's a free form. Do you want me to talk more about this?

S. G.: No thanks that's o.k.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Ich vertiefe das Thema nicht weiter, da die Assoziation mit Sigiriya und die Frage nach der Setzung der Figur im Raum für Verwirrung sorgen. Da der Künstler mit der formalen Beschreibung, dass die Figur aus einem Farbraum tritt und das Bild ohne Rahmen ist, übereinstimmt, ist anzunehmen, dass der Vergleich aufgrund der unterschiedlichen inhaltlichen Thematik zu Irritationen führt. Eine ähnliche Irritation entsteht im Gespräch über die Installation »Canopy in the Sky«. Beide Situationen zeigen, dass diese Fragen ein westlich geprägtes Verständnis über einen Diskurs kunstimmanenter Fragen voraussetzen, der hier nicht bekannt scheint bzw. keine Relevanz hat. Zentrale Kategorie ist für den Maler die Bildkomposition. Fragen nach dem Realitätsbezug und daraus resultierende formale Aspekte haben für ihn ebenso wenig Relevanz, wie Fragen nach dem Bild als Bildträger oder Bildgrund. Die Idee des Tafelbildes als Träger einer symbolischen Form und als Ausdruck der abendländischen Philosophie ist für den Künstler kein Thema.[9]

9 Vgl. den Abschnitt zu »Canopy in the Sky«.

Bezugspunkte seiner künstlerischen Arbeit

Auf die Frage nach Künstlern, Schulen oder Kunst-Traditionen, die sein Werk beeinflussen, führt Koralegedara Pushpakumara ausschließlich die Vibhavi Academy of Fine Arts und ihre Lehrer an.

> S. G.: »Are there any other artists, artistic schools or traditions except Jagath Weerasinghe whom you already mentioned, which are important for your artwork?
>
> Ü./K. P.: (singhalesisch, Übersetzung)
>
> Ü.: He specially likes the Vibhavi School of Art. The reason: there is no set time in that school. You don't start at eight finish at five, they don't have this practice, if there is a problem you stay and discuss until eight or nine. It's that kind of people which is not laid back, taking time as a serious factor like at the aesthetic studies, the Institute of Aesthetic Studies …, but at Vibhavi he likes the people like Thenu, Cader, Anoli, Monthy that set and also in addition to that talking about people important for him he mentioned Jagath, the mentor of Pushpakumare, Jagath and then and the whole set at Vibhavi he sees this as a new trend Puspakumare doesn't like to be restricted to a time frame he just wants to go with the flow, in prompt rather than working to a time frame a time plan … schools?
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Damit ist er der einzige Interviewpartner, der sich in seiner Antwort ausschließlich auf eine sri-lankische Schule bezieht und zwar auf eine Schule im wörtlichen Sinn und nicht auf eine Kunstrichtung oder -strömung. Zur Begründung bezieht sich nicht auf künstlerische oder formale Aspekte, sondern auf die Arbeitshaltung: Wenn es eine Frage, einen Diskussionspunkt gibt, diskutiert man das Problem, wenn es sein muss bis in den Abend hinein. Man richtet sich nicht nach einem starren Stundenplan und bricht die Diskussion ab. Er nennt Chandraguptha Thenuwara, Muhanned Cader, Anoli Perera, Monti (gemeint ist G. R. Constantine, d. Verf.) und natürlich seinen Mentor Jagath Weerasinghe als prägende Künstlerpersönlichkeiten.

Diese Ausführungen machen deutlich, dass sich Koralegedara Pushpakumara, der in Sri Lanka ausgebildet wurde, ausschließlich auf diesen Kontext beruft. Darüber hinaus hebt diese Aussage den Stellenwert der Vibhavi Art Academy hervor. Das Institut of Aesthetic Studies, auf das der Künstler im Lebenslauf bezüglich seiner akademischen Ausbildung verweist, wird in diesem Zusammenhang nicht erwähnt.

Die Antwort legt ein weiteres implizites Denkschema der Fragestellung offen: Im Kontext einer Frage nach künstlerischen Vorbildern ist eine künstlerische Schule, eine (Stil-)Richtung gemeint und keine Schule im wörtlichen Sinn. Bei der Vibhavi Academy handelt es sich zwar um eine Kunstakademie, bisher spricht man jedoch nicht von einer Schule im Sinne einer künstlerischen Richtung – auch nicht im lokalen Kontext.

Der Übersetzer hakt aus eigener Initiative nach; er macht dem Künstler zahlreiche Angebote: In einer eigenmächtigen Nachfrage bietet er das benachbarte Indien als Bezugspunkt an, was vom Künstler explizit verneint wird. Selbst regionale Vorbilder wie Indien und lokale Größen, wie die »43 Group« oder Kulturstätten, wie

Sigiriya oder die Tempelmalerei, werden trotz der Nachfrage nicht als Vorbilder angeführt.

Obwohl ich versuche, die Nachfragen zu unterbrechen und betone, dass die Antwort in Ordnung sei, fragt der Übersetzer weiter nach der Rolle der Barefoot Gallery, nach Shan Fernando, dem Galeristen der Paradise Gallery, Tilak Abeysinghe, einem anderen lokalen Künstler, Jürgen Zähringer, einem deutschen Bildhauer, der einige Jahre in Sri Lanka gearbeitet und ausgestellt hat, sowie Druvinka Madawela, Balbir Both, Anup Vega und Raju als bekannte Künstler der 90er Jahre.

> Ü.: Than I asked him about India he has not seen, I'll ask him about new artists …
>
> S. G.: No that's o.k. Either there is something important or not …
>
> Ü.: That's right, just for my interest.
>
> (Übersetzt den Dialog zwischen beiden auf Singhalesisch, der Übersetzer nennt weitere Namen: 706 Gallery Fernando, Tilak.)
>
> K. P.: Tilak Abeysinghe.«
>
> Ü.: Jürgen … Druvinka … both … Anup Vega. (singhalesisch) Basically he has not integrated … I asked him about Raju … (Nachfrage auf Singhalesisch). Tilak Abesinghe he is a very important artist in Sri Lanka … (singhalesisch). Basically he has no integration with other artists, we also discussed about the art scene here … still it is an industry that is confined of housewives like Maria Fernando who paint those big canvases when their husband has gone to work … then we have Seneka Seneka Bandaranike, … than we have expatriates like Jürgen (Zähringer, d. Verf.), than we have schoolteachers, also becoming artist exhibiting all over Colombo, it is still a very unclear picture for Sri Lanka … undetermined place: what is the art scene? Then we have very talented people like him or Raju, but they don't even integrate, he hasn't even seen what Raju paints. I'm sure Raju don't know who Koralegedara Pushpakumarae is … than we have pioneers like Tilak A. who struggles to love … he knows Tilak, but he never worked with him, but obviously his team is advancing forward, coming forward very fast … he doesn't like Druvinkas ideas maybe, because of the language.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Der Künstler lässt sich in seiner Haltung jedoch nicht verunsichern und geht auf keinen der Vorschläge ein. Vielmehr machen die Nachfragen deutlich, dass selbst innerhalb der kleinen lokalen Szene sich nur bestimmte Personen aufeinander beziehen. Koralegedara Pushpakumara bleibt bei der Betonung seiner eigenständigen Arbeitsweise, weitgehend unabhängig von anderen Künstlern.

Die Entstehung der Installation in Lunuganga oder sein Verhältnis zu den politischen Aktionen und Friedensinitiativen exemplifizieren diese Haltung.[10] Charakteristisch ist für ihn das konsequente Verfolgen seines Weges, verbunden mit einer gewissen Aufgeschlossenheit, aber auch Zurückhaltung in der Kooperation mit den Kollegen. Die Bezüge zu anderen Kulturen, Kunsttheorie, Kunstgeschichte oder internationalen Entwicklungen ist ebenfalls von dieser Haltung gekennzeichnet. Er nimmt die Rolle des Künstlers mit einer großen Selbstverständlichkeit für sich

10 Vgl. die entsprechenden Abschnitte in den biografischen Ausführungen.

an, ohne sich um Gepflogenheiten oder Rollenklischees zu kümmern. Eine Orientierung am internationalen Markt oder an populären Stilrichtungen kommt damit für ihn nicht in Frage. Er beharrt auf einem hohen Grad an Eigenständigkeit und – abgesehen von den lokalen Lehrenden – weitgehend unbeeinflusst von äußeren Strömungen.

Einflüsse sri-lankischer Kulturen

Auf die Frage nach Einflüssen aus der sri-lankischen Kultur bezieht sich Koralegedara Pushpakumara auf die Kandyan Malerei. Die Tempelmalereien aus dieser Zeit sind ihm vertraut. Dabei interessieren ihn weniger inhaltliche Aspekte oder die Geschichten, die diese Bilder erzählen, sondern formale Aspekte, insbesondere der Umgang mit Proportionen.

Für Koralegedara Pushpakumara waren die Künstler dieser Zeit sehr »tapfer«, da sie sich nicht an »modernen Proportionsschemata« orientierten, sondern die Größenverhältnisse von der Bedeutung der Gegenstände abhängig gestalteten, z. B. konnte ein Baum oder eine Tasse in derselben Größe ausgeführt werden wie ein Mensch. Er beschreibt das Nicht-Verhaftet-Sein in den Proportionen als eine Freiheit, ein »Nicht-Begrenzt-Sein durch die Proportionen«. Der Begriff der Bedeutungsperspektive und Verbindungen zu mittelalterlichen Darstellungen aus der westlichen Sakralmalerei spielen keine Rolle.

Die Frage nach den Proportionen und der Komposition, der Einbindung des Gezeigten in die Umgebung thematisiert der Künstler im Verlauf des Gesprächs immer wieder unter verschiedenen Perspektiven.

S. G.: Can he identify any influences of Sri Lankan cultures?

Ü.: (übersetzt) Sigiriya free lines.

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: (Nachfrage an Pushpakumara)

K. P.: (singhalesisch, lange Ausführung)

Ü.: He's very much interested in the Kandyan period of art; he is very interested in the form rather than the story. In the temple they have drawn very much painting during that period … he is not interested in the story, but he is very much interested in the lines of the drawing … he told me in that period during the Kandyan period the artist is a very brave person to draw a tree the same size like a man he would … the artist would draw a cup the same size as a man. For him it is a moral less where the artist has adapted … he is not restricted into proportions, the coffee cup has to be like this, the man has to be like this, the artist is not restricted … to proportions … so that really has influenced him in the modern days work and then I asked him again what he thinks about dancing … he says he works a lot with the dancers, because he is a costume designer … a theatre designer he works a lot with dancers not as an artist, a painter, but as you said as a friend also as a costume designer or theatre designer. Then I asked him about music what influenced him in the music in relation to the exhibition what we have seen …, but he can't say anything direct that influences him, but he said something about movies … at Vibhavi sometimes they would put a video of art movies; they sit and watch art movies. Than he says in his

recent exhibition we see a lot of smoking figures … people smoking. He thinks that he may have been influenced by the movies about this portraying smoking figures and then I asked him why then he says … for him movies are also a paint, trend art form (unverständlich, sehr schnell) at one point you are looking at a figure or two figures or something … and then rather listening to the dialog he wants to see the proportions the framing of that set … and that has he says that may has influenced him a lot … in his recent exhibition.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)



Abb. 28: Holding on to life, Acryl auf Jute-Leinwand, 135 × 100 cm, 2002 (s. auch Cover-Collage)

Wieder greift der Übersetzer in das Interview ein, und führt aus, dass er den Künstler explizit bezüglich einer Beeinflussung durch Musik, Theater und Tanz nachgefragt habe. Allerdings erwähnt Koralegedara Pushpakumara nur, dass er als Bühnenbildner mit Theaterleuten zusammenarbeite, diese Tätigkeit jedoch nichts mit

seiner Malerei zu tun habe. Auch in dieser Richtung ist keine theoretische Fundierung oder Verortung der Arbeit zu erkennen.
Die Nachfragen des Übersetzers locken als weiteres Beispiel Erfahrungen mit Künstlerfilmen hervor, die Koralegedara Pushpakumara an der Vibhavi Akademie gesehen hat. Er begreift Film als Kunstform mit einer eigenen Bildsprache. Sein Zugang zu den Filmen erfolgt ähnlich wie zu der Kandyan Malerei nicht unter inhaltlichen, sondern unter formalen Gesichtspunkten: Für den Maler tritt bei der Betrachtung von Filmen häufig der Dialog, die Geschichte in den Hintergrund und er konzentriert sich auf die Komposition der Bilder.

Die starke Präsenz von rauchenden Figuren und leeren Aschenbechern in Bildern wie »Time is Passing By« oder »Life in Dialog« seiner letzten Ausstellung führt er auf diese Filme zurück. Sowohl die Filme als auch seine Erfahrungen mit der Tempelmalerei wirken dabei eher wie eine Beeinflussung durch ein allgemeines visuelles Umfeld – obwohl der Künstler ausdrücklich Film als Kunstform definiert. Bei den Filmen handelt es sich jedoch um Lehr- bzw. Dokumentarfilme über Künstler. Die Präsenz rauchender Menschen hat dabei keinen zentralen inhaltlichen Stellenwert, sondern ist eher Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls oder »Lifestyles«. Die Verwendung von Fotografien und Zeitungsausschnitten von übervollen Aschenbechern oder brennenden Zigaretten unterstützen diesen gesellschaftlichen Bezug.

Auch meine Nachfrage nach Einflüssen anderer Kulturen löst bei Koralegedara Pushpakumara ebenfalls keine Reaktion aus und der Übersetzer hakt wieder aus eigener Initiative nach:

S. G.: Are there any other cultural influences important for his artwork?

Nachfrage Ü.: Like music?

S. G.: Other cultures …

Ü.: Sanskrutia … (singhalesisch)

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: Japan Indian … music western music … (Dialog Übersetzer/Künstler auf Singhalesisch)

Ü.: He has no direct answer to this question, because he has never been out of Sri Lanka, but then again he sees …

S. G.: But he has been to Pakistan? (Alle drei lachen.)

Ü.: Pakistan?

S. G.: Yes.

K. P.: … (lacht, erläutert auf Singhalesisch)

Ü.: He lived there only one month and this time was also confined a lot to the workshop. He had no time to go and explore the country, but during the time of the presentation …, but at this time he was present with he most elite class of Pakistan … so there … that he can't come to a proper conclusion about this culture … and he was not really analytical about this culture because of the time factor plus the people he associated with.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Der Künstler konstatiert, dass er noch nicht außerhalb des Landes gewesen sei und somit keinen direkten Eindruck habe. Auf mein Nachhaken nach seinem Pakistanaufenthalt während eines Kunstworkshops, von dem ich weiß, meint er lachend, der Monat sei zu kurz gewesen, um eine fremde Kultur kennen zu lernen. Er hatte sich während dieser Zeit ausschließlich in dem Kunstcamp aufgehalten und sei dort nur mit Vertretern der Elite Pakistans zusammengekommen, die nicht repräsentativ sei.

Weitere kulturelle Einflüsse

Wie bei den anderen Fragen ordnet Koralegedara Pushpakumara das Verhältnis zwischen den eigenen und westlichen kulturellen Traditionen als »nicht relevant« ein, obwohl sich der Übersetzer auch hier wieder nachfragend engagiert. Der Künstler lässt sich in seiner Haltung jedoch nicht beirren.

> S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and western cultural traditions?
>
> Ü.: The own traditions in Sri Lanka and the Western culture? Influences?
>
> S. G.: No, relations.
>
> Ü.: In relation to his art or just …?
>
> S. G.: In general.
>
> Ü.: (Übersetzung)
>
> K. P.: (singhalesisch)
>
> Ü.: So what he says he is not … really bothered about the Sri Lankan traditions and he is not interested in other cultural traditions either.
>
> S. G.: O.k.
>
> Ü.: Maybe has to talk to me more. I'm sure he is interested in certain cultural traditions …, but you know Sinhala new year … all these things … he is not really bothered he don't see it as a bad thing, but don't really do it.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Der Übersetzer vermutet fast entschuldigend, dass der Künstler mehr in Redefluss kommen müsse, um die Bedeutung einer lokalen Tradition wie beispielsweise des singhalesischen Neujahrs für seine künstlerische Arbeit zu erkennen.

Gegen diese Vermutung spricht, dass der Künstler an anderen Stellen spontan reagiert und direkt auf Fragen antwortet, die ihn interessieren. Eher scheint die in den Fragen und Begriffen angelegte kognitive Art, mit Bildern, Kunst oder Kultur umzugehen, für ihn nicht die angemessene Form. In weit stärkerem Maße noch als Druvinka Madawela kann man ihn als »Künstler-Künstler« bezeichnen, der starke, einprägsame Bilder schafft, sie jedoch selbst nicht in Theoriekontexte oder kunstgeschichtliche Bezüge einordnet.

Die Werkgruppe der Installationen

»22 Bags«, 2000

Da die Interviewfragen bei Koralegedara Pushpakumara keine wichtigen Aspekte seines Kunstschaffens evozieren, beziehe ich mich erneut auf eines seiner Kunstwerke, eine Installation mit dem Titel »22 Bags«, die in Pakistan entstanden ist. Sie ist eine seiner ersten Installationen. Auf meine erste Frage bezüglich dieser Arbeit antwortet der Künstler spontan selbst. Die unvermittelte Reaktion verdeutlicht, dass der Künstler die Fragen sehr wohl versteht und hier für sich einen direkten Bezug sieht.

S. G.: Looking at these bags, are these Sri Lankan writings?

K. P.: (nickt) A … A (singhalesisch) … 22 bags … cigarettes … capsules … empty.

S. G.: What does this mean?

Ü.: During his time in Pakistan there were 22 artists (Nachfrage auf Singhalesisch an Koralegedara Pushpakumara) for 22 days they worked within the workshop. Basically what he is trying to do is to interpret someone coming from another country with a bag carrying a bag with everything including the pills. Whatever pills and cigarettes (Nachfrage und Erklärung auf Singhalesisch) … And actually when you see this bag its upside down it's a bag turned the other … the bottom is up … what he is trying to portrait is some kind of border as well, you see the border, and these are the different things you may have carried … and the Sinhala writings are to portrait the first letter of the Sinhala alphabet and also some kind of national idea.

S. G.: And also a starting point …

K. P.: Yeah. (singhalesisch)

Ü.: Yeah, from there you can go onwards to anywhere, that's what he says …

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)





Abb. 29a–b: 22 Bags, Installation, Pakistan, 2000; s. auch Farbabb. 8, S. 171

Die Installation besteht aus 22 Stofftaschen, Seilen und Papieren, die auf und um ein blaues Farbfeld positioniert sind. Die Taschen stehen für die 22 Künstler, die

zu dem Camp aus verschiedenen Ländern und Zusammenhängen für 22 Tage gekommen sind, um zusammenzuarbeiten und sich auszutauschen. In den Taschen befinden sich Dinge, die jeder mit sich herumträgt: Alltagsgegenstände wie Tabletten, Zigaretten usw. Auf die Außenseite ist der singhalesische Buchstabe A mit roter Farbe aufgemalt. Das »A« als erster Buchstabe im Alphabet steht für einen Ausgangspunkt, einen Anfang, den sie gemeinsam genommen haben, und von dem aus eine Entwicklung in alle Richtungen möglich ist.

Die Leinentaschen, ebenfalls ein Alltagsprodukt, sind auf die linke Seite gekehrt, ihre Nähte sichtbar nach außen gewendet. Diese Nähte symbolisieren für Koralegedara Pushpakumara die Grenzen, die jeden persönlich umschließen und einengen. Dieses Begrenzt-Sein in der eigenen Nationalität wird z. B. durch die Wahl einer nationalen Kennung, die der singhalesischen Schriftzeichen, verstärkt.

»Chair«, 1999

Das Medium der Installation ist bereits sehr früh in den Arbeiten des Künstlers präsent und wird nicht erst durch die äußeren Bedingungen eines internationalen Workshops relevant. Bereits 1998/1999 entwickelte Koralegedara Pushpakumara in Sri Lanka Installationen in Kombination mit Malerei. Das bestimmende Thema in dieser Zeit ist die männliche Sexualität.

Er benutzt lokale Alltagsgegenstände, einen Stuhl oder ein Bett, auf die er überdimensional in braunen und schwarzen Farbtönen ein männliches Geschlechtsteil abbildet. Er verwendet einfache Möbel aus groben Holzbrettern, Zimmermannsarbeiten, wie man sie in einfachen sri-lankischen Haushalten findet und keine teuren Kolonialstilmöbel.

Die Arbeiten wirken durch die überdimensionale, plakative Darstellung des Geschlechtsteils sehr demonstrativ und provokant. Mich interessieren die gesellschaftlichen Bezüge des Themas – ein Aspekt, den der Künstler eingangs als prägend für seine Arbeit herausgestellt hatte.

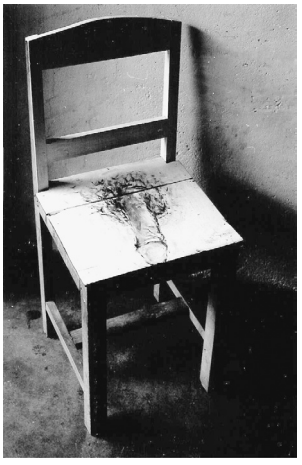


Abb. 30: Chair, Acryl auf Holz, 41 × 39 cm, 1999

S. G.: On the other hand one topic is male sexuality in your paintings. Before you said you refer very much to the society, to your surrounding. How do you refer this topic to the society you are living in?

Ü.: (Nachfrage auf Singhalesisch)

S. G.: He refers very much to society how does he see the influence of society to this topic?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: His main aim is to ridicule the suppressed sexuality in the country. We're talking about sexuality behind the curtains, while everybody is doing that … the chair for example it is in everyday use. But sexuality is even more

in everyday use than a chair, but we don't even talk about it … it is a taboo. He's able to express it as a … (unverständlich) or a disease or a frustration or whatever, nobody is allowed to speak about it, he thinks in this country, again he thinks in another country it may be more liberalised.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Koralegedara Pushpakumaras Hauptanliegen ist es, die unterdrückte Sexualität in der Gesellschaft lächerlich zu machen, ad absurdum zu führen. Sexualität findet nach seiner Darstellung nur im Geheimen, hinter verschlossenen Türen statt. Den Stuhl versteht er als einen Alltagsgegenstand, der ebenso wie die Sexualität das alltägliche Leben bestimmt. Obwohl die Sexualität im Vergleich zu einem Stuhl eine weitaus größere Rolle spielt, wird nicht darüber gesprochen. Sexualität ist ein Tabu wie eine Krankheit oder eine Frustration. Sie wird unterdrückt. Der Künstler nimmt an, dass in anderen Ländern der Umgang mit Sexualität freizügiger ist. Ein kurzer Text in einem Faltblatt zu diesen Arbeiten interpretiert diese Arbeiten darüber hinaus als eine Kritik am männlichen Machismo: »The work dismantles the elevated position of the male sexuality that is within the sacredness that usually the male sexual organ is surrounded with. It is a critique of the male machoness.«[11]

Der Künstler möchte die Sexualität zum Thema machen und insbesondere die männliche Sexualität, den Machismo ins Lächerliche ziehen, da er in dieser Unterdrückung eine Ursache für andere Probleme sieht.

Ü.: His main aim is to ridicule? The suppressed sexuality in the country …

S. G.: And why …

K. P.: (unterbricht, singhalesisch)

Ü.: He also thinks the people are … especially the school children in school even the proper educated are not given a chance to talk about such things … therefore something even more violent is happening. For one example there was a killing, a schoolboy killed a schoolgirl three weeks ago … something like that …, because … that's also based on some kind of sexuality and likewise there is something happening in this country due to sexual repression … sexual frustration.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Der Künstler unterbricht einen Frageansatz und führt als Beispiel für die negativen Auswirkungen einer von der Gesellschaft unterdrückten Sexualität den Mord eines Schuljungen an einem Mädchen an. Über diesen Mord war wenige Wochen zuvor in der Presse berichtet worden. Der Künstler sieht solche Taten als Ausdruck einer unterdrückten Sexualität oder sexueller Frustration.

Auf die Nachfrage, warum er sich in erster Linie auf die männliche Sexualität beziehe, vermutet der Übersetzer Srimal Heenatigale, vielleicht weil er ein Mann sei. Der Künstler betont, dass ihn die weibliche Gestalt in erster Linie als Form interessiere.

S. G.: In your other exhibition you depicted men and women, but you don't refer to women sexuality?

11 Text aus einem Begleitheft zu der Ausstellung ohne Angabe des Autors.

Ü.: (Übersetzung)

K. P.: (singhalesisch)

Ü.: He was much more interested in the visuality of the female figure. Not female sexuality.

S. G.: …, because he is a man?

Ü.: Perhaps, maybe …, but for him the female figure was much more important as a figure, as a form.

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

In Koralegedara Pushpakumaras Malereien um die Jahrtausendwende spielen Frauenfiguren zunehmend eine wichtige Rolle. Immer wieder thematisiert er das Verhältnis von Mann und Frau. Der Aspekt der Sexualität steht dabei jedoch nicht im Vordergrund. Die weibliche Figur interessiert ihn aufgrund ihrer Visualität als Form. Sexualität taucht in den Bildern nicht als Beziehungsakt zwischen Menschen auf, sondern z. B. in dem übergroßen erigierten männlichen Glied auf einem Bett oder Stuhl als isolierter Verweis.

»Canopy in the Sky«, 2002 – Zur kulturellen Bedingtheit von Lesarten

Koralegedara Pushpakumara war im Jahr 2002 mit einer Installation in dem ersten von lokalen Künstlern organisierten Artist Camp in Lunuganga[12] vertreten. Eigentlich war er als Organisator, als Workshopmanager in dem Camp und nicht als Künstler für eine Arbeit nominiert.

Eines Tages bemerkte er bei seiner Tätigkeit ein Reisfeld, das brach lag und nicht mehr bestellt wurde. Der Hausverwalter erklärt ihm, dass das Feld tot sei und die Ernte nicht mehr eingebracht werde. Der Anblick eines nicht bestellten Reisfeldes ist in Sri Lanka nicht ungewöhnlich, da viele Bauern die schwere und gefährliche Arbeit wegen des niedrigen finanziellen Ertrags aufgegeben haben. Mehr und mehr Reis wird importiert, es finden sich immer weniger Menschen bereit, dieser unlukrativen Tätigkeit nachzugehen. Dennoch beschäftigt dieses Thema die Künstler immer wieder.[13]

In Koralegedara Pushpakumaras Vorstellung entwickelt sich ein prägnantes Bild, das er sukzessive umsetzt. Er erhält die Erlaubnis diesen Ort zu bespielen und besorgt die Materialien. Auch in diesem Zusammenhang unterbricht der Künstler spontan die Übersetzung mit weiteren Ergänzungen:

S. G.: Than you did the installation in Lunuganga. Isn't that very different from the other work?

12 Lunuganga ist ein Anwesen ca. 30 km südlich von Colombo, das von dem bekannten Architekten Geoffrey Bhawa erbaut wurde. Die im Kolonialstil angelegten Landhäuser sind von einer großen Parkanlage umgeben, die in der Anlage an den Stil eines englischen Landschaftsgartens erinnert. Während des Künstlercamps haben die Teilnehmer stark ortsbezogene Arbeiten vorwiegend im Außenraum entwickelt.

13 Vgl. Jagath Weerasinghes »Yantra Gala«.

K. P.: (Antwortet direkt singhalesisch, unterbricht die Übersetzung.)

Ü.: Sabine, he was participating as the workshop manager in Lunuganga and he didn't really have an idea of doing something, his job was different …

K. P.: (Unterbricht und redet weiter.)

Ü.: And also he had the freedom to do something that he wanted to … one day while he was in the garden he asked the caretaker … he saw the paddy field … then he asked the caretaker … (weiter auf Singhalesisch) … so he looked at the paddy field and asked the caretaker you don't cut the harvest … and he caretaker said no, it is dead it is dead … that created this image and that's how he created the image … than he got the white cloth and he asked somebody can I use the space … feel free … do what you want this is actually when you go to Sinhala funeral houses you have the coffin and on the roof you have that little cloth the same size as the coffin …

… have you been a Sinhala funeral house?

S. G.: No, (alle lachen) nobody invited me …

Ü.: That's exactly like this … the same size as the coffin the cloth and underneath the coffin … with the body so basically its a funeral house, because the crops are actually dead they don't have the harvest. (Beide reden auf Singhalesisch über Geoffrey Bhawa?)

(Interview mit Koralegedara Pushpakumara 2002)

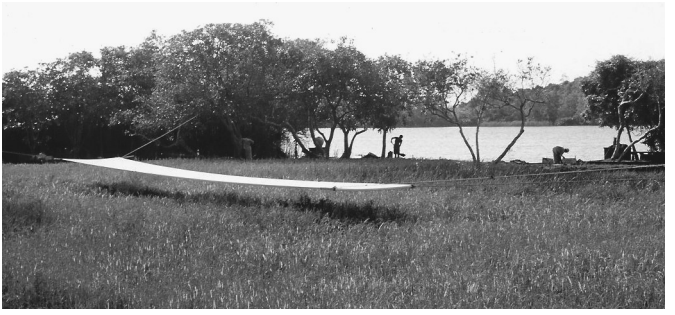


Abb. 31: Canopy in the Sky, Installation, 1,52 × 17,6 m, Lunuganga, 2001

Unter dem Titel »Canopy in the Sky« spannt Koralegedara Pushpakumara über dem abgestorbenen Reisfeld eine 5 × 54 Fuß lange weiße Stoffbahn. Mit dieser Installation bezieht sich der Künstler auf einen traditionellen Brauch in einem singhalesischen Trauerhaus, bei der Aufbahrung des Toten ein weißes Tuch in der Größe des Sarges an die Decke zu hängen. Diesen Usus greift der Künstler auf, um das tote Reisfeld visuell zu inszenieren.

Das nicht bearbeitete Reisfeld entspricht nach dieser Analogie einem toten Körper, der keine Früchte mehr bringt, das weiße Tuch dem Stoff, der über den Sarg gespannt ist. Die Stoffbahn steht als Gegenstück zu dem Körper und der Form des Sarges. Der weiße Stoff erinnert an einen Sarong oder Sari, ein potenzielles Kleidungsstück in der Trauerfarbe Weiß, die auch von den Trauergästen getragen wird.[14]

14 Vgl. die Ausführungen von Chandraguptha Thenuwara über rituelle Orte und Bräuche, die selbst schon eine Art »Installation« darstellen. Wobei Koralegedara Pushpakumaras Arbeit im Ausstellungskontext ganz deutlich als konzeptionell begründetes Kunstwerk zu verstehen ist.

Einerseits kann die Installation – bezogen auf den Totenkult – als eine Reminiszenz an das unbestellte Reisfeld gesehen werden. Ein Bezug, der durchaus politisch gelesen werden kann, als eine Kritik an der Landwirtschaftspolitik, die das Bestellen der Felder letztlich für kleine sri-lankische Bauern unrentabel werden lässt, da sie der Konkurrenz durch den billigen Importreis nicht gewachsen sind.

Bei meinem Besuch in Lunuganga hatte mich das Bild des weißen Stoffes über dem in einem intensiven Grün leuchtenden Feld beeindruckt. Ich las es als Symbol für das Tafelbild, als eine Metapher für das Bild als solches, das in eine neue Umgebung gesetzt wird.

Im Interview frage ich hinsichtlich dieser Lesart nach, stoße aber ähnlich wie an anderen Stellen, wie z. B. bei der Frage nach formalen Verbindungen zu Sigiriya oder nach künstlerischen Vorbildern, auf Verständnisprobleme seitens des Künstlers und an dieser Stelle auch des Übersetzers:

> S. G.: Is it also a picture for you the white cloth? A symbol for a picture?
>
> Ü.: This is a symbol for him …
>
> S. G.: I don't mean a symbol for that a funeral … I mean a symbol for an easel painting …
>
> Ü.: What do you mean …?
>
> S. G.: A symbol for an easel painting …
>
> Ü.: Easel painting I know …
>
> S. G.: In the beginning you have the white surface before you start painting … so is this also a symbol for the white surface of a painting before you start?
>
> Ü.: O.k. (singhalesisch)
>
> K. P.: Oh, hmm. (singhalesisch)
>
> Ü.: He doesn't see any relationship between the easel painting and this one …
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Die Assoziation des weißen unbehandelten Stoffes als Symbol für das Tafelbild wird weder vom Übersetzer noch vom Künstler nachvollzogen. Der Umgang mit kunstimmanenten Zitaten, welche die Geschichte und das Verständnis westlicher moderner Kunstproduktion bestimmen, scheint völlig fremd. Das Denken in Kategorien eines westlichen Kunstdiskurses und eine durch die abendländische Kunstgeschichte geprägte Sehweise scheinen unverständlich.

Für Koralegedara Pushpakumara steht das weiße Tuch Bezug nehmend auf den lokalen Kontext als Symbol für den Tod.

Die Arbeit ist ein schönes Beispiel für mögliche unterschiedliche, kulturell bedingte Lesarten eines Kunstwerkes, das dennoch funktioniert, weil es sich durch seine visuelle Präsenz auszeichnet. Das Bild des weißen über das frische Grün des Paddy Fields (Reisfeldes) gespannten Tuchs entwickelt seine eigene ästhetische Wirkung unabhängig vom Verständnis. Die Proportionen erscheinen stimmig, der künstlerische Eingriff fügt sich in die Landschaft ein, korrespondiert mit ihr und behauptet dennoch seine visuelle Eigenständigkeit.

Interessant ist an dem Beispiel, dass seine Wirkung unabhängig von diesem Verständnis funktioniert und zudem noch in beiden kulturellen Kontexten plausibel gedeutet werden kann. Im Sinne eines visuellen Zeichens, das nicht eindeutig determiniert ist, sondern mehrdeutig gelesen werden kann. Inhaltlich sind je nach kulturellem Hintergrund des Betrachtenden verschiedene Assoziationen möglich, die unter Umständen vom Künstler nicht beabsichtigt sind.

Inwieweit eine Lesart ausreichend ist, welche die jeweiligen lokalen Kontexte nicht berücksichtigt, soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Diese Frage, die eng mit Einordnungen und Wertungen verbunden sind und mit Ansprüchen der Kunstschaffenden und Kunstrezipienten, muss im Kontext transkulturellen Kunstverstehens noch ausführlicher behandelt werden.

Koralegedara Pushpakumara – ein künstlerischer Ansatz mit stark indigener Prägung und universeller visueller Präsenz

Koralegedara Pushpakumara kommt aus einer ländlichen Umgebung. Seinen Umzug aus dem Hochland von Kandy in die Hauptstadt Colombo beschreibt er als Entdeckung einer neuen Welt. Dort bewegt er sich in einem Umfeld – wie der Vibhavi Art Academy und den Galerien, in denen er ausstellt –, das in den 90er Jahren durch das Engagement der Generation seiner Lehrer ermöglicht wurde.

Die Existenz der aktuellen Kunstszene nimmt er als gegeben, ohne zu fragen, wo ihre historischen Wurzeln liegen, obwohl er sich in einem Kreis von Künstlern bewegt, der sich mit diesen Themen beschäftigt. Er konstruiert sein Selbstverständnis als Künstler nach einem im lokalen Kontext neuen, vom westlichen Verständnis geprägten Rollenverständnis. Damit gehört er zu einer neuen Generation, die ausschließlich im lokalen Kontext ausgebildet wurde. Seine Informationen über Kunst stammen fast ausschließlich aus dem lokalen Umfeld und sind zudem auf die singhalesiche Sprache konzentriert.

In seiner Arbeit geht Koralegedara Pushpakumara von seinem eigenen Mensch-Sein in einer konkreten gesellschaftlichen Situation aus. Die Umsetzung seiner Themen, wie die Fragen nach der eigenen Identität, der Rolle des Mannes und der männlichen Sexualität usw., lassen eine Verunsicherung über die eigene Existenz in ihrem sozialen und gesellschaftlichen Umfeld erkennen.

Politische und historische Zusammenhänge, wie die Beeinflussung durch die Kolonialzeit oder die Globalisierung, thematisiert der Künstler in diesem Zusammenhang nicht.[15] Dabei ist sich der Künstler der Veränderbarkeit historischer und politischer Situationen durchaus bewusst. Vielmehr grenzt er sich von einer ausschließlich politisch ausgerichteten Kunst ab, die in der lokalen Szene der 90er Jahre das Ausstellungsgeschehen dominiert.

15 Obwohl er von einer Lehrer(innen)generation geprägt ist, die sich in ihren eigenen Arbeiten mit diesen Bezügen auseinandersetzt, wie es bei seinem Lehrer Jagath Weerasinghe oder bei Anoli Perera sehr stark der Fall ist.

In seinen frühen Arbeiten zeigt er eine gewisse Lust an der Provokation: Das Thema der männlichen Sexualität wurde von seinem Lehrer Jagath Weerasinghe im lokalen Kontext eingeführt. Mit plakativen Malereien männlicher, überdimensionaler Genitalien auf Stühlen und Betten findet Koralegedara Pushpakumara jedoch eine ganz eigene Ausdrucksweise, die glaubhaft von seinem eigenen gesellschaftlichen Erleben geprägt ist und im lokalen Kontext als Provokation funktionieren.

Seine Arbeiten hinterfragen die individuelle Situation als Mensch, Mann und Künstler in enger Verbindung mit ästhetischen Fragen von Form, Farbe und Komposition. Sie zeichnen sich durch ein ausgeprägtes Gespür für Proportionen, Raum und Umgebung aus. Das Fehlen einer festen Komposition, welche die menschliche Figur im Bild verortet und in ein Bedeutungsgefüge einbindet, wird in seinem malerischen Werk zu einer zentralen inhaltlichen Aussage (vgl. »The Unsettled Man«). Die Figuren stehen ohne räumliche Bezüge in plastischen Farbräumen.

Sein familiärer Hintergrund als Sohn eines Zimmermanns erlaubt ihm, ungewöhnliche Lösungen handwerklich gekonnt umzusetzen.[16] So unterstützt er z. B. die räumliche Wirkung seiner Bilder mit dicken, selbstgefertigten Keilrahmen, die an den Kanten abgeschrägt sind und so die Raumwirkung des Bildes unterstützen. Vor allem in der Serie »Ohne Titel«, die er im Jahre 2002 ausstellt, hat er die plastische Wirkung seiner Gemälde durch einen stofflichen, wolkigen Farbauftrag in Kombination mit den Keilrahmen zu einem dreidimensionalen Raumkörper verdichtet.

Bereits früh zeigt sich, dass er nicht auf das Medium des Tafelbildes festgelegt ist und sein Bezug zum Raum, zur Installation sich nicht aus der Malerei bzw. der Inszenierung von Malerei in Ausstellungssituationen ableitet. Seine Installationen zeichnen sich durch eine klare Bildsprache und einen deutlichen ästhetischen Bezug zum Umraum aus.

Mit der Installation der »22 Bags« zeigt er, dass er einprägsame Zeichen aufgreift und sie visuell überzeugend in (Außen-)Räumen inszeniert. Koralegedara Pushpakumara ist einer der ersten sri-lankischen Künstler, der in diesem Sinne Bilder im Außen- und Innenraum kreiert, bei denen man von »Installationen« sprechen kann und die formal nicht als eine Weiterentwicklung oder Inszenierung von Tafelbildern gesehen werden können.[17]

Trotz der visuell überzeugenden und formal schlüssigen Arbeiten tauchen im Interview in Zusammenhang mit Fragen nach theoretischen oder formalen Fragen immer wieder Störungen auf. Die Gründe dafür liegen nicht allein in der Sprache begründet. Die Schwierigkeiten im Interview verweisen eher darauf, dass die Fragen selbst bestimmte Denkmuster implizieren, z. B., dass die Frage nach »artistic

16 Wie bereits erwähnt, sind handwerkliche Fertigkeiten in der lokalen Mittelschicht keine Selbstverständlichkeit, da handwerkliche Arbeit gesellschaftlich wenig Anerkennung findet.

17 Vgl. die Abschnitte zu den Installationen bei den anderen Künstlern: Meist bleibt die Installation stark auf das Tafelbild bezogen und in diesen Bezügen verhaftet. Es scheint wie ein Lernprozess im Umgang mit »Raum«, wie bei einer neuen Technik, die man sich aneignen muss.

schools« keine Frage nach Kunstakademien ist. Der westliche Kunstkontext, auf den meine Frage abzielt, vermittelt sich ebenso wenig wie die Fragen nach Einflüssen von lokalen oder westlichen Kulturen oder dem Kunstmarkt. Diese Denkkategorien oder Denkmuster haben bei den anderen Interviewpartnern und den Probeinterviews funktioniert. Im Gespräch mit Koralegedara Pushpakumara sorgen sie für Verwirrung und Unverständnis.

In diesen Situationen wird deutlich, dass die Fragen bereits westliche Denkmuster beinhalten, die nicht uneingeschränkt vorausgesetzt werden können. Sie lassen erkennen, wie wenig der Künstler Denkschemata übernimmt und sich auf seine eigenen Zusammenhänge und sein eigenes Gespür verlässt.

Auch der Umgang mit seinen Arbeiten macht darauf aufmerksam, dass das eigene Fragen mit seinen immanenten Kategorien und Denkmustern zu reflektieren ist. Deutlich wird dies am Beispiel der Installation des weißen Tuches über dem Reisfeld »Canopy in the Sky«. Als westliche Betrachterin begreife ich es als Zeichen für »Bild« in einem ganz grundsätzlichen Verständnis, für Koralegedara Pushpakumara steht der Stoff für bestimmte buddhistische Trauerzeremonien für Verstorbene: eine Reminiszenz an das abgestorbene Reisfeld. Darüber hinaus liefert diese Installation ein gutes Beispiel für eine Arbeit, die visuell stimmig erscheint, obwohl sie aus einem ganz anderen Kontext entstanden ist, als der, innerhalb dessen ich sie verstehe. Sie ist ein Beispiel für ein starkes, visuelles Zeichen, das ästhetisch universell funktioniert, aber inhaltlich nicht eindeutig festgelegt ist, sondern auf verschiedene Interpretationskontexte bezogen werden kann.

Es erscheint unbefriedigend, die Schwierigkeiten im Interview mit geringen theoretischen oder formalen Vorkenntnissen des Künstlers begründen zu wollen, denn in seiner künstlerischen Arbeit ist sein Sinn für formalästhetische Fragen offensichtlich. Hinzu kommt, dass an der Vibhavi Academy ein großer Teil des Unterrichts und der Diskussionen auf Singhalesisch geführt wird und die Lehrenden, wie Anoli Perera, Chandraguptha Thenuwara und Jagath Weerasinghe, in diesen Kategorien kommunizieren und sie selbst anwenden. Das Nicht-Funktionieren der Kommunikation mit Koralegedara Pushpakumara bezüglich der Fragen nach dem »Tafelbild« oder kunstimmanenter Bezüge erscheint daher weniger als ein Defizit und kann daher nicht auf ein sprachliches Verständnisproblem reduziert werden. Vielmehr verweisen diese Störungen in der Kommunikation auf die ganz eigene Haltung des Künstlers: Sie sprechen für sein Selbstverständnis im Sinne eines »Künstler-Künstlers«, für den sein Tun, die künstlerische Praxis zentral sind für die Entwicklung eigener Fragestellungen und Ansätze.[18]

Nicht nur westliche Kategorien spielen keine große Rolle für sein Tun. Ebenso wenig orientiert sich Koralegedara Pushpakumara an landestypischen visuellen

18 Vielleicht spielt eine Rolle, dass ein handwerklicher Hintergrund die Künstler von einem intellektuellen Anspruch entlastet, denn auch Druvinka Madawela betont ihren familiären künstlerischen Hintergrund, der ihr erlaubt, sich ganz auf die Entwicklung von Farben und Formen zu konzentrieren.

Vorbildern. Die früheren Arbeiten, wie z. B. der »Unsettled Man«, stehen nicht in der Tradition eines in der lokalen Szene gängigen Expressionismus, wie er von Jagath Weerasinghe, seinem Lehrer, und anderen vorgeführt wurde. Sein Lehrer äußert über sein Werk:

> »Koralegedara Pushpakumaraa is an expressionist in a unique sense, I call him unique, because his paintings are formed in a manner that is so uncharacteristic of expressionistic painting tradition of Sri Lanka. His current works are softer than they ever were. They are subtly multi-layered, sketchy and translucent. In a way his works effect an unfinished ambience. The sketchiness, the softness and the indecisiveness of the brush strokes, the colours and of the positioning of the figures in his current works have made them strongly ›original‹ in an expressionistic sense. What this means is that he has consciously and, therefore, rationally institutionalized and classicized within one of the main streams of modernism in Sri Lanka. In short, it can be argued that Koralegedara Pushpakumaraa is trying to act think like an uninitiated youth while keeping in mind the capabilities of an experienced adult in the visual arts.«[19]

Theoretische, politische oder akademische Diskurse spielen dabei keine Rolle. Begriffe wie »Tafelbild« oder Fragen nach kunstimmanenten Bezügen haben keine Relevanz für den Künstler. Sein Tun entwickelt sich aus der künstlerisch-ästhetischen Praxis.

Verstärkt wird diese große Eigenständigkeit durch seine Persönlichkeit und seine Haltung. Er beschreibt in einem Beispiel seine Rezeption eines Künstler-Videos an der Vibhavi Academy, bei der deutlich wird, wie er seine eigenen Betrachtungskategorien anlegt. In dem englisch synchronisierten Film interessieren ihn vor allem die rauchenden Figuren, die er dann in seiner Arbeit aufgreift.

Seine Haltung, sein konsequenter Bezug auf sein eigenes Mensch-Sein ermöglicht ihm die Freiheit, zu eigenständigen, individuellen Lösungen zu kommen, die für sich selbst stehen und für sich selbst sprechen – ohne festgelegte Kategorien und Denkmuster –, sowohl auf den westlichen als auch auf den lokalen Kunstdiskurs bezogen. Denn warum sollte Koralegedara Pushpakumaras Kunst sich z. B. in den Kontext der Globalisierung einordnen? Bestätigen Arbeiten, die so funktionieren, bei aller Kritik, die ihnen bedingt durch die Thematik dann meist zueigen ist, nicht eher ein solches Denken? Ist es nicht sehr viel befreiender, ausschließlich von der aktuellen Situation auszugehen und sich zu dieser seine eigene Position zu suchen, ungeachtet von historischen, sozialen oder sonstigen Bezügen, die dann das eigene Tun ja viel leichter wieder prägen könnten.

Vielleicht lässt gerade eine solche Haltung auf eine künstlerische Position hoffen, die bekannte Muster und Schemata überwinden kann, denn Koralegedara Pushpakumaras Arbeiten sind ästhetisch ansprechend, lebendig, visuell überzeugend. Eine Qualität, die in Sri Lanka keine Vorbilder hat. Und überraschenderweise erinnern seine neuesten Arbeiten an junge »Trash«-Kunst in Europa.

---

19 Jagath Weerasinghe über Koralegedara Pushpakumara auf http://www.bayvon.com/artists.htm (28.9.2005).



Abb. 32: Koralegedara Pushpakumara vor seinem Gemälde »Life in Disarray«, Acryl auf Leinwand, 227 × 183 cm, 2002 in der Barefoot Gallery

Jagath Weerasinghe

Mit dem Künstler hatte sich während meines Aufenthaltes in Sri Lanka ein inhaltlicher Austausch entwickelt. So besuchten wir in der Planungsphase des »Shrine of Innocents« gemeinsam das Mahnmal und diskutierten seine Konzeption. Nach der Eröffnung organisierten wir mit Sasanka Perera eine Podiumsdiskussion über die Rolle der Erinnerungskultur in Sri Lanka im Goethe-Institut. Auf seinen Vorschlag wurde ich als Mitherausgeberin der Zeitschrift ARTLAB in den Kreis der Herausgeber aufgenommen.

Das Interview wurde auf Einladung Jagath Weerasinghes in seiner Wohnung aufgezeichnet. Die Länge des Interviews und die langen Redepassagen des Interviewten weisen darauf hin, dass er der eloquenteste Interviewpartner mit einem ausgeprägten theoretischen Hintergrund ist. Er ist der älteste der hier vertretenen Künstler und ordnet sich selbst sehr bewusst der aktuellen Kunstszene zu, auf die er in der »Wir«-Form Bezug nimmt. Er ist sich seiner Rolle als Künstler in der gegenwärtigen Gesellschaft bewusst, reflektiert sie und zieht sie in seine Überlegungen mit ein. Die langen Redepassagen werden aus Strukturierungsgründen und der besseren Lesbarkeit des Textes wegen in vielen Fällen gegliedert. An einigen Stellen zitiere ich lange Passagen, um einen Eindruck von der Redeweise des Interviewpartners zu vermitteln.

Das Thema bin »Ich selbst«

Jagath Weerasinghe beschreibt seine Rolle als Künstler in der Gesellschaft in der E-Mail-Befragung analytisch auf drei Ebenen, als Aktivist im Bereich der Kunst und Politik, als Lehrer und als Künstler, wobei sich diese Rollen vermischen und Grenzen verschieben.

> S. G.: How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
>
> J. W.: My role is working on multiple levels. First as an activist in art and politics, second as a teacher, third as an artist. These roles mix together, boundaries are blurred.
>
> (E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.4.2002)

Das Thema bin ich selbst (myself), antwortet Jagath Weerasinghe nach einem kurzen Zögern prägnant auf die einleitende Interviewfrage bezüglich der Themenstellung seiner künstlerischen Arbeit und beginnt auszuholen:

> J. W.: My topic has always been (stockt) … it has always been myself. 'Cause, but looking at it from two points of view – One point is myself as an individual, the frustration of the individual, in the face of organised crime, political crime or political violence. Once you get caught in this political violence, you have no … you do not know what happens to you, there is nobody … you feel so much frustrated. So that is one aspect, because I myself went through that kind of situations, … I have

> seen others going through that kind of situations, that is one … Two is: Me as a very private individual … like the kind of themes I studied, the theme that I worked with in my private stuff exhibition or my ›inability of painting woman‹ … was a kind of private individual, but I always linked that with major social thinking … You can not have a very strong line between private and public … it comes into your private stuff, your private life has nothing to do with your public life. But these are the two ways that I look at my subject matter …, but my subject matter is always myself. I think that it has always been the case.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Dabei unterscheidet er zwei Perspektiven auf sich selbst, eine öffentliche und eine private. Die private Erfahrung ist nach seinem Erleben angesichts organisierter oder politischer Gewalt, der das Individuum ausgesetzt ist, von Frustrationen gekennzeichnet. An dieser Schnittstelle ist die Verbindung von privat und öffentlich untrennbar angelegt und erfordert vom Einzelnen politisch aktiv zu handeln. Die persönlichen Erfahrungen im Kontext einer Gesellschaft, in der das Leben von Krieg und Gewalt bestimmt ist, bedingen für ihn öffentliche, politische Handlungen.



Abb. 33: Long Necked Man, Acryl auf Papier, ca. 40 × 80 cm, 1992 (s. auch Cover-Collage)

Der erste größere Arbeitszyklus, der nach seinen Angaben die Suche nach der eigenen Identität reflektiert, sind die Arbeiten zum »Long Necked Man«.[1] Die Serie entsteht am Ende seiner Studienzeit in den USA und wird mit dem David-Lloyd-Kreeger-Preis ausgezeichnet. Eine Version ist ein Holzschnitt mit den Maßen 20 × 28 cm aus dem Jahr 1989. Später setzt er das Motiv in anderen Materialien wie Acrylfarbe und Kohle um. Das charakteristische Motiv ist die nackte männliche Figur mit einem lang gezogenen Hals, die in das Bildformat gepresst zu sein scheint.

Er stellt diese Arbeiten in seiner ersten Ausstellung in Sri Lanka unter dem Titel »Anxiety of Today« im Jahr 1992 gemeinsam mit der Serie der »Broken Stupa« aus. Die Bildserie mit den Stupafragmenten steht für seine politischen Fragen nach dem Stellenwert der Religion im öffentlichen Leben. Die Kombination beider Serien in einer Ausstellung verdeutlicht die enge Verbindung von Privatem und Politischem bzw. Öffentlichem.

In Verbindung mit dieser Ausstellung nach seiner Rückkehr aus den USA erkennt der Künstler für sich, dass ihn sein Leben in einer singhalesischen, buddhistischen Gesellschaft stärker prägt, als er bis dato angenommen hatte. Ganz im Sinne eines

1 Angaben aus einem Gespräch mit Jagath Weerasinghe in der Theerta Artist Collective am 17.10.2005 im Rahmen einer Aktualisierung der Materialien.

postmodernen konstruktivistischen Menschenbildes definiert er sich selbst als singhalesischen, buddhistischen Mann.

In der Serie »The Broken Stupa« wird deutlich, dass dieses Selbstverständnis nicht ungebrochen sein kann: Die Stupa steht für eine lokale Tradition mit hohem spirituellen Symbolgehalt.



Abb. 34: The Broken Stupa, Acryl auf Papier, 54 × 40 cm, 1992

Das Grundkonzept der Stupa übernahm Sri Lanka zwar von indischen Vorbildern in Bharhut, Sanchi und Bodh Gaya. Diese frühen Formen buddhistischer Architektur wurden jedoch zu ästhetischer Vollkommenheit und Monumentalität perfektioniert und gelten heute als lokale Besonderheit. In dem halbkugelförmigen massiven Steinbau wurden ursprünglich die Reliquien Buddhas aufbewahrt; später enthält er Schriften des Erleuchteten als Symbole für die Lehre Buddhas. Besondere nationale Bedeutung erlangt das weiße, blasenförmige Gebäude als sri-lankische Prägung der Tempelarchitektur. Heute dominiert die Blasenform und in wenigen Fällen die Glockenform auf der Insel. Damit steht dieses buddhistische Heiligtum für ein zentrales Merkmal nationaler Baukunst.[2]

In Jagath Weerasinghes Malerei wird die Stupa zum Symbol für die Lehre des Buddhismus, welche in den Kriegswirren zerbricht. Der Maler löst in seinen Bildern jegliche Komposition auf, spricht von einem brüchigen Kunstwerk (fragmented artwork).[3] Erdige, schmutzige Farben brechen das reine Weiß. Angesichts der Rolle des Klerus im politischen Geschehen[4] und der Einbeziehung ethnischer Fragen in den Kontext des Bürgerkriegs stellt der Künstler zentrale buddhistische und singhalesische Werte in Frage (s. Farbabb. 13 u. 15, S. 173 f.).

Insofern ist seine Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt eng mit Fragen nach seiner eigenen Identität verknüpft (s. Farbabb. 12, S. 173). Da sich der Maler als Sozialkritiker versteht, impliziert das für ihn, Selbstkritik einzubeziehen: So wird ihm bei der Auseinandersetzung mit dieser Thematik z. B. deutlich, dass er bei sich selbst rassistische Gedanken und Ideen entdeckt, deren er sich selbst nicht bewusst war.

> J. W.: … since I always was a social critique so my work it is also self-criticism, on my work in 1992 like ancient exhibition, but I said that I have not engaged to start my own religion. In a way a criticism of my own … certain things that I had inter-

2 Vgl. Aubert 1984, 104–106.

3 Gesprächsprotokoll vom 17.10.2005, Gespräch mit Jagath Weerasinghe in der Theerta Artist Collective.

4 Der buddhistische Klerus nimmt in Sri Lanka starken Einfluss auf die politische Entwicklung, insbesondere auf die Diskussion um die Friedensverhandlungen. Er verfolgt wie andere kirchliche Organisationen eigene Machtinteressen, die nicht mit den ethnischen Werten traditioneller buddhistischer Schriften übereinstimmen.

> nalised … certain racist ideas that I had, even without my own knowledge. It is also, so that work that title, is a criticism of myself and also a criticism of the time I live in a Sinhala Buddhist Society.«
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Er beharrt jedoch auf jenem für ihn wichtigen Stolz auf die eigene Tradition und möchte dies nicht als singhalesisches Exklusivrecht verstanden wissen, sondern fordert explizit das gleiche Recht für die hinduistischen Tamilen:

> S. G.: You said that you refer to the society … (J. W.: Yeah, yeah) … and are there any other reference points that are important for you in your art work?
>
> J. W.: Hmm, no. Yeah. I make reference to … in one hand … in terms of social aspect of my work I always make reference to my own training as a Sinhala Buddhist individual and the society I belong to and I am very proud of being a Singhalese and a Buddhist …, but I never make it a special qualification. It is the way that I have been brought up, and I am always very critical about it and there are aspects that I like about it and I'm also worried about it … just as someone is a Hindu Tamil … I am a Singhalese Buddhist, so he has all the right to be proud of that he is a Hindu Tamil origin and all that and culture and I have my right to be that, but I have no right to undermine his work. But anyway, so I make reference to that … that is basically my major reference, so that is the thing that I always try to understand. And then I always apply to one thing … that is … this is the idea of the private aspect … like idea of existence, idea of living actually, what does it mean to me … painting and why do I think that I can paint … That what I always keep, I do not know if I have ever, ever made that as a top issue of my work, no never. I sometimes do actually in my very private world just paint not figurative like or doing things that are not art as such, that I always question. I've realised later on, it is from that questioning why do I think that I can do this. It is what makes my art change at the same time. It is a very private critical self-analytical surgery like kind of thing that I always like doing. Why is it that my art is good … if it is any good? Why do people think that it is good? Is it because I have been to America and studied it and all this or is there anything outside … above this so-called training and institutional power in fine art? Is there anything that is pure development (?)? But then, you also realise that it is a very stupid way of questioning, because you never get anywhere. I am a cultural person; I am a constructed by so many traditions and histories. Anyway, but that I always do this, that I make that reference, I think, that sometimes it is explicit, but it is mostly implicit. And the third reference, no, those are the main two references.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Andererseits erscheint die Betonung der singhalesischen, buddhistischen Bedingtheit selbst bei gleichzeitiger Anerkennung der Gleichheit anderer Ethnien wie der tamilischen als problematisch.

Da ich diese stark national ausgeprägte Selbstwertschätzung als singhalesischer Buddhist während meiner Sri-Lanka-Aufenthalte skeptisch verfolge, frage ich im Interview nach:

> S. G.: … you mentioned before your reference to this Buddhist Sri Lankan, no, Buddhist Singhalese (Jagath zustimmend: yeah, yeah, Buddhist Singhalese) background, but you also said that you are criticising it. What are you criticising?

> J. W.: No, criticising is this, like you know, how can anyone not criticise this whole idea of Sinhala Buddhist thing in this island of Sri Lanka, 'cause we have during the past say ten years killed so many people, destroyed so many lifes, and it was mostly done by the Sinhala Buddhist people of this country. And once it is against the Tamils and once again against our own brother, own Sinhala Buddhist of 1988, and how do you understand this? Well, all these values that Buddhism, Sinhala Buddhism thinking told us, where is it gone? How do you understand? So, I do not think that anyone could be not self-critical of what is purely chauvinist. So that, actually, I always thought that if we, that if it is true that certain individuals did it and that certain individuals definitely did not do it, but what I am believing is what I am putting in the mind into that innocent thing is, that we are responsible as a society, culturally. We were never out there really shouting against it. We did at some point. But then, it was a whole generation, a whole period that you cannot internally justify. We are still doing it like. This is, when this thing happens you have to be criticised, 'cause I am a Singhalese Buddhist and I know, it is some part of me, is responsible for that, consciously or unconsciously. This is the aspect that I am very critical of.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Der Künstler bezieht sich auf die politische Entwicklung der letzen zehn Jahre und konstatiert die Anteile der singhalesischen Bevölkerungsgruppe, von denen das Morden ausgegangen sei. Sie hätten das Leben ihrer tamilischen Brüder zerstört. Daher sieht er sich als Teil der Gesellschaft in einer moralischen Verantwortung, da sich niemand ausreichend gewehrt habe. Mangelnde Selbstkritik könne man in einer solchen Situation aus seiner Sicht nur als Chauvinismus bezeichnen.

Dieser Aspekt der individuellen Verantwortung für die kollektiven Taten einer Gesellschaft fließt bei seiner Konzeption für das Mahnmal »The Shrine of Innocents« ein. Das Mahnmal unterscheidet nicht nach Opfergruppen, sondern ist allen Opfern von Krieg und Terror gewidmet.[5] Trotz aller Selbstzweifel, die mit seinem Selbstbild als Mann mit singhalesisch-buddhistischem Hintergrund verbunden sind, hält er bis heute an dieser Konstruktion fest. Das ausgeprägte Bewusstsein für die eigene Nation und Religion ist bis in die aktuellen Arbeiten spürbar. Immer wieder verwendet der Künstler nationale und religiöse Symbole, singhalesische Schriftzeichen, das Symbol der Stupa, Altäre, die Farbe Orange als Symbol für den Buddhismus. Religiöse Themen verbindet er selbstironisch mit sexuellen Anspielungen wie im Jahre 2001 in der »Divine Beings Serie« mit der Figur des Shiva, einem hinduistischen Gott, der jedoch auch von Buddhisten verehrt wird. Shiva, der dem Geschlecht nach sowohl weibliche als auch männliche Züge beinhaltet, ist onanierend dargestellt.

Die Farbigkeit verändert sich im Laufe der Zeit, der Maler verwendet zunehmend leuchtende Farben, häufig Pink und Gelb, wie z. B. in der Serie »The Inability to Paint Women« (s. Farbabb. 14 a–b, S. 174).

Diese Serie, auf die sich Jagath Weerasinghe im Interview in diesem Kontext als weiteres Beispiel für die persönliche Prägung seiner Arbeit bezieht, entstand im

5 Vgl. den Abschnitt zur Erinnerungskultur.

Jahre 2000. Leuchtende Farben, ein warmes Gelb kombiniert mit Pink, dominieren im Kontrast zu dunklen Brauntönen. Symbole für Frauen stehen in diesen Bildern einer dunkel gehaltenen Figur gegenüber: An klassische griechische Zeichnungen erinnernde, skizzenhaft angelegte, malerisch jedoch nicht ausgeführte Frauenköpfe bilden ein ornamental wirkendes Band. In einem anderen Bild werden collagenartig Blumenbilder aneinandergereiht.

Die dunkle Figur ist mit groben Strichen angelegt, nicht klar durchgezeichnet, Vorzeichnungen und Korrekturen sind deutlich zu sehen und lassen die Figur vor dem Auge kippen, oszillieren. Das Geschlecht dieser Figur ist nicht eindeutig zu bestimmen, es können keine sekundären Geschlechtsmerkmale identifiziert werden. Sie erinnert durch den braunen, grobschlächtigen Unterkörper und die gekrümmte Sitzhaltung an einen Faun. Der Kopf scheint von dicken Zöpfen oder einer Art Eulenspiegelmütze gekrönt, was – als mögliches Selbstzitat des Malers – die Selbstironie des Titels unterstützt.

Die Figur im Bild steht einer Reihe von Frauenporträts gegenüber. In Verbindung mit dem Titel könnte das Bild als selbstironischer Kommentar verstanden werden: Der Künstler thematisiert ironisierend mit dieser Serie seine Rolle als Maler und sein Verhältnis zu Frauen.

Diese Lesart wird durch ein früheres Thema, seine Auseinandersetzung mit der eigenen männlichen Sexualität, unterstützt. Dieses Thema war in der lokalen Kulturszene eine thematisches Novum, sorgte für Aufsehen und hat zum Bekanntwerden des Künstlers beigetragen.

Bezugspunkte seiner künstlerischen Arbeit

Auf die Frage nach den Bezugspunkten seiner künstlerischen Arbeit trifft der Künstler eine ähnliche Differenzierung:

Als ersten Bezugspunkt führt Jagath Weerasinghe den öffentlichen, sozialen Aspekt an. Dazu gehört auch sein Einsatz als Kriegsgegner und Friedensaktivist, was er in seinem Lebenslauf als gesonderten Punkt aufführt. Zudem kommt ein privater Aspekt hinzu: Was heißt das überhaupt, Maler zu sein? Ist das eine Begabung, ein Können (»What does it mean painting?«)? Ein weiterer Punkt ist, dass er sich selbst als kulturelles Wesen versteht, das sich durch viele Traditionen und historische Bezüge konstruiert.

In diesem Sinn bezieht er sich auf verschiedene Bereiche, die für ihn wichtig sind: Sein Verhältnis zur Archäologie, zu seinen Lehrern sowie seinen künstlerischen Vorbildern. Die Darlegung und Auswertung des Interviews nimmt in ihrer Gliederung auf diese Punkte Bezug.

Zum Verhältnis von Archäologie und Kunst

Im Gespräch über die bestimmenden Themen seiner künstlerischen Arbeit bezieht sich Jagath Weerasinghe zunächst nicht direkt auf die Archäologie. Wie in dem Abschnitt zu den Künstlerbiografien dargelegt, absolvierte der Künstler eine Ausbildung und ein Studium in diesem Bereich und setzt diese Arbeit bis heute fort. Beide Bereiche scheinen eng verwoben: Als erste intensive Kunsterfahrung beschreibt er seine Tätigkeit als Kopist in den Höhlen von Dambulla. Durch ein Kurzzeitstipendium für ein Training in den USA wird ihm die Bewerbung für das Kunststudium dort ermöglicht. Aufgrund der biografischen Bezüge und der Parallelen in der künstlerischen Arbeit[6] frage ich im Interview gezielt nach.

Zunächst scheint ihn die Frage, ab wann von einer solchen Verbindung zu sprechen ist, etwas in seinen gewohnten Erklärungsmustern zu irritieren:

> J. W.: No, no … that is a dimension that has developed later. Not lately, it has always been there.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

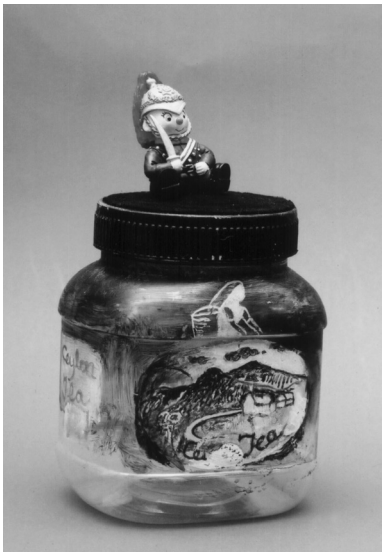
Schließlich führt Jagath Weerasinghe ein sehr grundsätzliches Kunstverständnis aus, das eng mit seinem Hintergrund als Archäologe verknüpft ist. Er begreift Kunstproduktion als kulturelle Arbeit, die kulturelle Werte produziert. Damit greift er auf seine Erfahrung als Archäologe zurück: Man betrachtet Materie, die angefüllt ist mit prägenden Wertvorstellungen und Symbolsystemen. Mit Ausgrabungen und der Rekonstruktion historischer Bedingungen ist stets ein Prozess verbunden, welcher der Vergangenheit Bedeutung verleiht. Die Ergebnisse wirken wie Arrangements einer Gesellschaft.

> J. W.: … if you do excavations you start giving meaning to the past actions …
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

In diesem Prozess sieht der Künstler eine Parallele zur Kunstproduktion. Auch hier wird Material arrangiert und mit Bedeutungen verknüpft. In diesem Sinn versteht er Kunstproduktion als kulturelle Produktion. Als Künstler sieht er sich demnach als Produzent einer »Material Culture«, einer Kultur, die ihre materielle Ausprägung findet oder sich situativ in Materialien realisiert. Die Grenze zwischen Kunst und Archäologie ist bei einem solchen Verständnis sehr durchlässig.

> J. W.: … There is this one common thread of thing, thinking that art works are cultural works. They are contemporary cultural property, so art production becomes a whole process of producing cultural values. Because as an archaeologist when you look at material culture to be imbued with all our values, technologies, systems, arrangements and all these things … as archaeologist you do excavations you come across certain things, the pot here and certain pieces here, sign of a wall there, and when you look at all of these relationships and all of these things you start

6 Z. B. verweist er in einem Gespräch zu seiner Konzeption des »Shrine of Innnocents« darauf, dass der Ort wie eine Ausgrabungsstätte aufgebaut sei. Bezüge werden auch in Titeln wie »Archaeology of Today« deutlich oder in der Verwendung von Scherben in Installationen, z. B. in »Gala Yantra«.





talking about, you will start giving meaning to these past actions, so when you make art that is exactly what you do by arranging and rearranging things and paintings, … and putting all these materials together, so you are actually making a material situation. Rearranging them so that you can invest meanings into that. So, that I always argue that art production is a cultural production. So you can always use cultural theories to understand art very likely. …

(Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Mit einer solchen Auffassung bietet es sich an, Kulturtheorien zum Verständnis von Kunst heranzuziehen. Kunsttheorien ordnet Jagath Weerasinghe unter den Oberbegriff »Kulturtheorien« ein. Er selbst bezieht sich in seiner künstlerischen Arbeit auf diese Zusammenhänge und führt als Beispiele den »Celestial Pond«, »Archaeology of Today« und »The Shrine of Innocents« an.[7]

J. W.: … So you can always use cultural theories to understand art very likely. Actually I personally believe that there is no art theory as such, they all are cultural theories, so it can be consumed under cultural production. So I use all that in my art. So this later work, actually the destruction of the celestial pond, and the »Archaeology of Today« and »The Shrine of Innocents« they all have that aspect of art theory I believe. It's between art and archaeology. Because as artist … you always study material culture, so as artist you create a material culture, a material situation. So in my life … the border between artist and archaeologist is highly, highly blurred.

(Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Abb. 35 (oben): Kaddys-Painted Tea Box, Mischtechnik, 2004, aus der Serie »Archaelogy of Today«
Abb. 36 (rechts): Archaeology of today, Mischtechnik, 1999–2000, aus der Serie »Archaelogy of Today«

7 Vgl. den Abschnitt zur Erinnerungskultur und die Analyse des Mahnmals.

Ihm selbst war die enge Verbindung von Kunst und Archäologie in seiner eigenen künstlerischen Arbeit erst mit seinem Beitrag für das Künstlercamp in Lunuganga 2001 mit dem Titel »Archaeology of Today«, einer Archäologie des Alltagslebens, bewusst geworden.

In dieser Arbeit greift er das erste Mal bewusst die Einflüsse seiner Tätigkeit als Archäologe auf und setzt sie in einem aktuellen Kontext künstlerisch um.[8] Das Thema abschließend verallgemeinert er seine Überlegungen und beschreibt die Grenzlinie zwischen Kunst und Archäologie als äußerst durchlässig:

> J. W.: So in my life … the border between artist and archaeologist is highly, highly blurred.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Prägende Lehrerpersönlichkeiten und Einflüsse des lokalen Diskurses

Jagath Weerasinghe betont stärker als die anderen Interviewpartner den Einfluss prägender Lehrerpersönlichkeiten. Während seiner Ausbildung in Sri Lanka waren H. A. Karunaratne und Stanley Abeysinghe für ihn auf ganz unterschiedliche Art und Weise wichtig. Beide Künstlerpersönlichkeiten bieten dem Auszubildenden Reibungsflächen für sein Selbstverständnis und seine Auffassung von Kunst.

H. A. Karunaratne repräsentiert die sri-lankische Adaption der Klassischen Moderne, die Kunst als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit begreift. Wahre Kunst versteht er als einen Ausdruck von Meditation, bei dem wie in einem Schöpfungsprozess die künstlerischen Ideen intuitiv aus dem Inneren einfließen. Er lehnt es explizit ab, die Leinwand mit bedeutungslosen Pinselstrichen zu überziehen:

> »True Art is a form of meditation. When the artist is in the right mood for meditation, myriad ideas come flowing into his mind. The canvas is something sacred and pure to the true artist. The canvas is the means that enables the artist to convey the ideas that rise from the depths of his heart. The canvas is not meant to be polluted with meaningless brush strokes harshly rubbed over each other.«[9]

Diese Formulierung wirkt wie eine Adaption romantisch geprägter Vorstellungen vom Künstler als Genius im buddhistischen Kontext.

Jagath Weerasinghe bezieht sich im Interview auf den Absolutheitsanspruch, der mit einer solchen Kunstauffassung implizit verbunden ist. Er betont, dass er und seine Kollegen jeden Anspruch darauf, dass Kunst eine »überlegene Profession sei«, grundsätzlich ablehnten.

> S. G.: You mentioned two names from your Sri Lankan teachers …
>
> J. W.: My topic has always been (stockt) … it has always been myself. 'Cause, but looking at it from two points of view – one point is myself as an individual, the frus-

8 Diese Verbindungen sind bereits in der Installation »Yantra Gala and the Round Pilgrimage« angelegt, vgl. die Analyse der Arbeit im entsprechenden Kapitel.

9 H. A. Karunaratne, zitiert nach http://www.bayvon.com/artists/bvhak025.asp (15.5.2006), www.bayvon.com (10.5.2004).

> tration of the individual, in the face of organised crime, political crime or political violence. Once you get caught in this political violence, you have no … you do not know what happens to you, there is nobody … you feel so much frustrated. So that is one aspect, because I myself went through that kind of situations, … I have seen others going through that kind of situations, that is one … Two is: Me as a very private individual … like the kind of themes I studied, the theme that I worked with in my private stuff exhibition or my »inability of painting woman« … was a kind of private individual, but I always linked that with major social thinking … You can not have a very strong line between private and public … it comes into your private stuff, your private life has nothing to do with your public life. But these are the two ways that I look at my subject matter …, but my subject matter is always myself. I think that it has always been the case.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Auf der anderen Seite prägt die Wiederentdeckung von Stanley Abeysinghe die Zeit seiner Ausbildung. Während H. A. Karunaratne seine Meinung nicht offen formuliert, muss sich der Student mit einer Einordnung seiner Arbeiten durch Stanley Abeysinghe auseinandersetzen. Dieser bezeichnete ihn als einen guten Designer, eine Äußerung, die ihn offensichtlich bis heute beschäftigt: Der Student begreift dies zunächst als Abwertung.[10] Jahre später interpretiert er diese Zuordnung im Sinne eines Lobes: Er erkennt die Qualität eines guten Designs im Sinne einer Strukturiertheit seiner Werke.

> J. W.: I met him only for a very brief time, lets say about 6 month in my final year. He kind of … both Mister Karunaratne and Mister Abeysinghe was very appreciating about my work all the way through. Always. But Mr. Karunaratne was a kind of silent person; Mr. Abeysinghe was more kind of direct. He told me that I were a good designer in one of my classes, but I never realised about what he really meant. Because for us, no, with this modernist, highly modernist thinking at that time when we were students, being called a designer sounded very gentry, like the low level. Then he realised that I was very upset about it, he said, no, I meant a positive thing, as a compliment as a good design I would do. It took me many years to realise what Mister Abeysinghe actually told me at that day and when I saw designer's qualities … and all these works that you now relate to design. There was a structure underneath. And it took me actually ten years to realise it. And he always appreciated our student fights and he saw the link between the two. Mr. Abeysinghe … people like Karun (Karunaratne, d. Verf.) never commented on these things. So we were influenced by them in two different ways.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Obwohl sich die beiden Lehrenden in Jagath Weerasinghes Beschreibung durch unterschiedliche Persönlichkeiten auszeichnen, repräsentieren sie eine gewisse Kunsttradition in Sri Lanka, gegen die sich die Studierenden auflehnen. In deren Mittelpunkt stehen die Ablehnung der Klassischen Moderne, wie sie im lokalen Diskurs verstanden wird, und die Suche nach eigenen künstlerischen Wegen. Ei-

10 Vgl. Chandraguptha Thenuwaras Ausführungen über die Einteilung in »high art« und »low art«.

nerseits stellt sich der Künstler inhaltlich gegen beide Lehrer, auf der anderen Seite erkennt er ihre Autorität an. Ihre Wertschätzung seiner Arbeiten ist ihm wichtig.

Jagath Weerasinghes Beschreibung der Verhältnisse in den USA ähneln seiner Darstellung der sri-lankischen Gegebenheiten. Er studiert an einer vergleichsweise kleinen Universität mit 6000 Studierenden und einer kleinen, aber traditionsreichen Kunstabteilung, die eine modernistische Kunstauffassung und einen autoritären Lehrstil pflegt (»… where the teacher was the boss …«)

S. G.: And your studies in the United States?

J. W.: That was, it was, you know, a phenomenon. It was very interesting, you know, I was at this American university, it was a private university with about I think about 6000 students, small university in relation to American terms. To me it was a big university, it was a kind of a rich brat university at the undergraduate level, but on the graduate level it was a very contributively place and the arts department was a small one, but one of the oldest in America. I never knew any of this when I first walked into that university it was just by chance. What was very interesting about that place … (denkt nach) was that it was a place where the teacher was the boss. And they where highly classical modernist art school. What it means was that they, what are these …« (kurze Unterbrechung, er probiert die Halsbonbons der Interviewerin)

Good … it's all right. … That school is a very modernist school in theories and all that … and then Cézanne is really very great. And then I very like American artists – like the pop artists or these junk artists like Cocooning … Cézanne, Picasso, Matisse, all the great artists. So, what was very interesting, they sent me through this rigorous training. I never, I am not an abstract painter, I am not a non-figurative painter, of course I am an abstract painter in certain ways, but always figurative. But they sent me through a course in a non-figurative painting. When I objected to that they said, no, no, you are a student, you better spend this semester doing this and then decide whether to do it or not. Although I hated it at that time, and looking back it was one of the best … that is how I discovered myself. When I spent time doing drawing and all this and professor Hainee (?) was … had this major insight into my work … he actually he gave so much insight and the ways that I began to look at my work and it was he that told me that my structure of painting is so much coming from my Sri Lankan tradition and the work that I did in Dambulla. Because when I showed him all of my Dambulla murals he said, now I understand why you have all these totally bright colours not mixed and they look flat, but also giving a sense of three-dimensional space … You know … old Kandyan paintings more or less they look flat, but at the same time they have space and they have a kind of unmixed colours. So, he is the one that really know. But on the other hand, it actually creates a major question about how you select a place to study and how you select the teacher because if I were going through the general process of admission to that university, had I looked at Professor Hemys (im E-Mail Hainee?) own work I would have never thought that he would have made any influence on me. Because his world is kind of structural and almost like early Cézanneist kind of painter. And I never liked Cézanne you know … he is a very boring artist. Later, I realised that he is not that, he is not boring, and I am telling you, if had I looked at Professor Hemis work and put so much money to go to an American university, I would never have gone into that university. But Professor Hemy (im E-Mail Hainee?) was more into my work, into the emotional aspects and so, yeah, I think that if I had not been taken up at the Hemy (im E-Mail Hainee?) University, I would never ever realise these things in my life. That is the best thing that I ever did, the best place to study art, and I always

> like these three or four people like professor Hemy (im E-Mail Hainee?) and then Don Kaims (?), the young, at that time he was very young, he came from New York. He did my final year kind of painting. A very dynamic artist that Don Kaims(?). But what is interesting is that they won't think that I am doing great now … no, no, they will think that I am doing great, but they will not like my art as they used to like. They wouldn't give the Kreeger to me again 'cause I do everything outside that thinking, but it was that training that gave me all that knowledge to get out of it, … like they think you can make the perfect composition, but now I do not believe that you can ever make anything perfect. And why do I think that I can make a perfect painting when everything else in the world is totally screwed up and collapsed and submit it, that I believe that I can do it and then … if you change one corner of a painting you will end up changing the whole thing because it is so perfectly fixed, spatial and colour structure so you cannot change one thing, but I am sure that you can always change just one place so that they think it looks good. Those days I really didn't believed it. But I think all those modernists, all that perfect structure like … yeah.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Der Student muss ein Pflichtprogramm absolvieren wie z. B. einen Kurs in ungegenständlicher Malerei, den er zunächst ablehnt, da er sich selbst als abstrakten Maler sieht, der jedoch stets figurbetont arbeitet. Dennoch erlebt er diese Ausbildung als Bereicherung. Sein eigener Standpunkt wird ihm klarer. Die vorgegebenen Strukturen unterstützen ihn bei seinem »Selbstfindungsprozess«. Jagath Weerasinghe fühlt sich von seinem Lehrer Prof. Hainee (?) angenommen, obwohl dieser einen ihm völlig gegensätzlichen Stil in der Tradition Cézannes pflegt, den er für sich zu diesem Zeitpunkt ablehnt. Prof. Hainee (?) sieht die Malerei seines Schülers, besonders durch seine Kopien in den Höhlen von Dambulla, von der lokalen sri-lankischen Tradition geprägt. Kennzeichnend für den »Dambulla-Stil« sind seiner Ansicht nach die klaren, reinen, nicht gemischten Farben, die dennoch eine räumliche Wirkung haben. Diese Erfahrungen begreift der Student als Gewinn bzw. als Fügung, da er sich die Schule und den Lehrer in einem regulären Bewerbungsprozess nie selbst ausgesucht hätte.

Beide Ausbildungsphasen sind durch eine Auseinandersetzung mit der Klassischen Moderne geprägt. Ähnlich wie zu seinen sri-lankischen Lehrern hat der Student zu seinen amerikanischen Ausbildern ein zwiespältiges Verhältnis. Einerseits betont er ihr Können und ihre Autorität, andererseits zeichnet sich die Ausbildung für ihn gerade dadurch aus, dass er sich von dem Vermittelten absetzt, seine Gegenposition ausbildet, sich seiner eigenen Position bewusst wird. Z. B. wird ihm in der Auseinandersetzung mit Prof. Hainee (?) deutlich, dass sich seine Arbeit sehr stark auf die Kandyan-Malerei bezieht. Auch er arbeitet in dieser Zeit mit klaren, reinen Farben, der Bildaufbau ist nicht dreidimensional angelegt, aber die Kombination der Farben erzeugt dennoch eine räumliche Wirkung. Ein zentrales Moment in der Auseinandersetzung mit der Klassischen Moderne ist das Postulat einer perfekten Komposition. Dieser Punkt ist für den Künstler nicht nachvollziehbar. Wie kann er in einer Welt, in der alles um ihn herum Kopf steht, eine perfekte Komposition malen?

J. W.: Why do I think that I can make a perfect painting when everything else in the world is totally screwed up and collapsed and I submit that I believe that I can do it and then?[11]

(Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Künstlerische Vorbilder

Im Gesprächsverlauf wird deutlich, dass Jagath Weerasinghe die Terminologie aktueller Theorieansätze aus dem Kontext der postkolonialen Diskussion verwendet. Er benutzt Begriffe wie »Material Culture«, »Visual Culture«, spricht von einer »konstruierten Identität« usw. Die Kunstgeschichte, welche man ebenfalls als Teil einer historisch bedingten oder gesellschaftlich konstruierten Instanz begreifen könnte, nennt er – wenn auch mit deutlich weniger Relevanz für ihn – als eigenständigen dritten Bezugspunkt, zu dem er sich selbst bewusst in Beziehung setzt.

J. W.: … Then I have that whole major third reference level that is art history, because there are few artists that I can never, never surmount. One is Michelangelo, Van Gogh and the artists like Rodin, Van Gogh, Michelangelo, Caravaggio and artists, who carved the Elephant caves in Bombay. Have you seen them?

S. G.: No, no I have not been to Bombay.

J. W.: For me, this Cave is the most profound place for mural art. That is one place where I really felt so little. It is this Hindu shrine, an extremely strange place. You have to cross water and go to this island and there are these caves, they are the most profound and deep highly mystic place. Really, really deep place. Anyway, these … I always make my, actually one of my reasons a kind of dialogue with this elephant cave. Huge face and tiny figures and all these things. And I also liked, I used to like fooling a lot, I do not anymore. I like Philip Guston and then I also look at this German artist Anselm Kiefer … actually you can see my work in terms of art history. My work is a kind of salad, or a mixture of all from Michelangelo to Kiefer to Guston … all these things.

(Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Er nennt einige Künstler, die er als Autorität akzeptiert, die er nie überragen wird. Dazu gehören für ihn Michelangelo, Van Gogh, Gauguin, Caravaggio, Anselm Kiefer, Guston und die Elephant Caves in Bombay.[12]

Damit ist er der erste Interviewpartner, der Repräsentanten der Renaissancekunst als Vorbilder und Bezugspunkte für seine eigene Arbeit nennt. Ausführlich beschreibt er die Gründe für seine Auswahl:

11 Vgl. die Ausführungen zur Serie »The Broken Stupa«.

12 Jagath Weerasinghe hat sich im Rahmen seines Archäologiestudiums in Italien aufgehalten. Bei der Bezugnahme auf Van Gogh und Gauguin könnte die Zusammenarbeit mit Seneka Bandaranaike eine Rolle spielen, der stark frankophil geprägte Beziehungen zu Europa pflegt. Anselm Kiefer und Guston sind ebenfalls eine ungewöhnliche Wahl, wobei beide im Bestand des Goethe-Instituts vertreten sind. Im Hinblick auf die indischen Elephant Caves fällt auf, dass sich der Künstler nicht auf ein sri-lankisches Beispiel bezieht.

S. G.: Can you tell a little bit more about the different aspects, because they are very different artists?

J. W.: Yeah, yeah …, but I can only internalise them in my own way.

S. G.: So If you could say a little bit more about which aspects, especially aesthetically and …

J. W.: Yeah … from Guston it is his, it is again his social critique and it is this kind of how he makes this comic entry into this extremely terrible crisis in human society. You know Guston kind of a comic strip, there is kind of fun in his paintings, but there are actually dealings with these major, major issues in the society. Highly painful is his poppy son fly (?) No, that is not … that is … there is also a story telling aspect in Guston's work, that is the aspect that I like. When it comes to Kiefer once again it is also story telling, the way he address the story and also materiality in his work. The tactile quality in Kiefer's work. And also the way he deals with darkness. The black colour, black. All these books of, tall books and all these things. And that is in fact the very reason why I like Caravaggio … the dealing with black and then these shining spots. And also Caravaggio has this major sensuously quality in his human figures. And then it is Caravaggio and to Michelangelo it is also the … in Michelangelo's aspect I like … this … anxiety. There is, all his figures are fighting with something that is inside, rather than outside. Especially those figures in the ceiling, those figures at the corners. That, that fighting is, you can see it from the door to the end to the air in his figures like it is close to the entire figure. You can see that in a wriggling moment by observing this internal fight or conflict or hell. Anyway … so that was … the internal anxiety of Michelangelo's sculptures and paintings. The sensuous and the darkness of Caravaggio. And the tactile, and the darkness and the materiality of this Kiefer. And … Guston's also story telling capacity. And the story telling and the comic nature and the darkness of his figures. And then, all that is a putting on the platform of Van Gogh and once again Van Gogh also shows things that is common to Michelangelo and an internal conflict and is extremely expressive … also with the signature aspect of his work … your basic element of your art making process is also your style. As you know, you know Van Goth's straw, it is Van Gogh's strike? That stroke makes the whole painting, but when it comes to Picasso, it is not a stroke, it is more or less a shape or whatever … it is, his unique … basically it is larger. But when it comes to Van Gogh it's the basic unit which is unique … Van Gogh is very small. So I like that quality, that aspect of it. These are basically the aspects that I …

(Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Bei dem Maler und Zeichner Philip Guston schätzt Jagath Weerasinghe den erzählerischen Aspekt seiner Arbeiten, die mit Witz große soziale und gesellschaftliche Probleme karikieren. Bei Kiefer führt der Künstler den erzählerischen Gehalt seiner Arbeiten an, insbesondere seine Art, wie er sich auf Geschichte bezieht und sie in seiner Arbeit in Materie umsetzt. Bei Kiefer kann man im wahrsten Sinn des Wortes von einer Materialität sprechen, die eine stark taktile Qualität beinhaltet, häufig verbunden mit einer dunklen Farbigkeit. Bei Anselm Kiefer bewundert der Sri-Lanker seinen Umgang mit Dunkelheit und der Farbe Schwarz. Die Dunkelheit stellt das Bindeglied zu Caravaggios Arbeiten her, der gekonnt dunkle Flächen mit hellen Lichtpunkten kontrastiert und so stark sinnliche Figuren in Szene setzt.

Die Figurendarstellung fasziniert den Maler auch bei Michelangelo. Seine Figuren versinnbildlichen für ihn sowohl in seiner Malerei als auch in der Skulptur höchste innere Angst und Unruhe, die sie mit etwas Transzendentem, Übersinnlichem überwinden. Sie stellen eher etwas Inneres dar als etwas Äußeres. Bei Van Gogh faszinieren Jagath Weerasinghe wie bei Michelangelo die inneren Konflikte, die der Maler extrem expressiv in seinen kleinformatigen Bildern mit einer eigenen Handschrift umsetzt.

Wie die anderen Künstler nennt Weerasinghe neben den westlichen Vorbildern ein asiatisches Vorbild: Die Elefantenhöhlen bei Bombay, ein auf einer Insel gelegenes, hinduistisches Heiligtum, sind für den Archäologen das beste Beispiel für einen heiligen Ort mit faszinierenden Wandmalereien.

Aspekte sri-lankischer Kulturen

Im Zusammenhang der Frage nach Referenzpunkten innerhalb der eigenen lokalen Kulturen meint Jagath Weerasinghe, dass sich die aktuelle Kunst in Sri Lanka auf die politische Kultur der eigenen kulturellen Traditionen beziehen solle und nicht auf die Tradition selbst. Aktuelle Themen sind für ihn die Ausprägung demokratischer Ideen in Sri Lanka oder Konzepte individueller Rechte, die aus seiner Sicht in seinem Land in der von globalen Strukturen geprägten Zeit nach der Unabhängigkeit auf erbärmliche Weise gegen die Menschlichkeit ausgelegt wurden (rephrased).

Er macht sich lustig über Demokratiekonzepte, die Sri Lanka im Zuge der postkolonialen Entwicklungen »übergestülpt« wurden und nun von einzelnen gesellschaftlichen Gruppen instrumentalisiert werden. Exemplarisch nennt er vor allem »kapitalistische Institutionen« wie Universitäten und öffentliche Einrichtungen. Deutlich werde dies am aktuellen Beispiel der Ärztestreiks (in Sri Lanka im Jahre 2002). Die Ärzte missbrauchten ihr »kapitalistisches Recht« auf Gewerkschaften und Berufsschutz und wendeten sich gegen ihre Pflichten und die Interessen der Patienten. Das Ergebnis sei ein Konflikt »individueller Rechte« gegen »humanitäre Verantwortung«, bei dem Ärzte für ihre eigenen materiellen Rechte einträten und sich gegen die Interessen der Patienten wendeten.

> S. G.: I understood your reference to Sinhala Sri Lanka Buddhist and so on background and if I ask you which aspect of Sri Lankan cultures are in your art work what would you answer?
>
> J. W.: What aspect of Sri Lankan culture, hmm. I … right now it is the political aspect of Sri Lankan culture. It is not the religious aspect, it is not the tradition, but it is basically the contemporary political culture. And, it is the idea of democracy how we have rephrased them. Ideas of individual rights, of how we have you know cowardly rephrased them against humanity in a way. Like you know, well, actually I am kind of making fun of this whole democratic idea that have been imposed on us. And it's being hijacked by certain interest groups in our society who have been going through capitalistic institutions like our universities and governmental places. Now, look at our doctors, they sometimes highjack this capitalist right of making unions or professional rights and they work against everything that they are sup-

posed to protect … against patients. I mean, they are not simply worried only about themselves and their rights and their nothing. They are totally responsible, they do not care about the patients or the medicine or how to respect the patients. Nothing, nothing of that sort happens. But I am not saying that they should not have the right to strike and all that, they should have it. They should do it not only for their own benefit, but also for the benefit of the profession as an ethical practice, not as a monetary practice. Medicine is also an ethical practice. They should know how to respect their patients more, they should be like, most of our doctors, aah, I am sorry, I should not only be talking about doctors … it is also about lawyers, about people like me, who are university lecturers, who can spend … I can spend all my life as a university lecturers without really worrying about my students. You do not have to, because we have a system that will protect me always. Once I am in, nobody can kick me out since we have all these human rights and professional rights and all these things, all these capitalist rights. So, because the aspect that I am against, in Sri Lankan culture is this, it is this, hybridisation of modern values with traditional values for the interest and the preservation of the status quo and civil power of our (?) new elite class in the society. You will always find it is very easy to work with people of … like you know … you find some people of the traditional elite class are very reasonable, you can always criticise them. Like my professor Seneka Bandaranayake is one example who I know, and there are also other people with really traditional elite class. And I am not, you can always work, you know much easier with them. When they are educated and you know as modern people if you try to do the same with, you know, doctors, university lecturers who come to Sri Lankan universities and all these things whose parents or grandparents would not have had any right to whitewash their houses if not for the colonialists, whose grandparents who had not had any right to tile the roof if not for the colonialist, you know. In the Kandyan period, you were not supposed to white wash your house if you were not from the elite family, all these things changed. There is a whole generation of people that was forced the surface of history with the pseudo or fake idea of power, that they could have the power to change the history of Sri Lanka. So that is us. Everybody, and that is the majority of Sri Lanka today, these are the people who occupy all the high bureaucratic positions, the secretary ministry, the secretary positions. All them, 90% of the people are those people. And they are trained in such a begotten, screwed up way such as the university of Peradeniya. And they are only worried about, because they have this major historical insecurity with them, they are only worried how to have their own agenda. And then we have all these rights of the capitalist rights, so you cannot do anything. So, while I, I am a very supporter of democracy, but I also see how it has screwed up Sri Lanka society to this point, how it has taken itself as a … how it has hijacked itself. As you know, take our universities, Sabine, they are not producing or doing anything good. But you cannot change it, because one does not want give up ones easy life or anything. That is the aspect I am against. There are actually two other things that I am against and that is the racist aspect and the child abuse. Everything else you can just always handle. On every level I am against racism … as much as possible as to the level as I understand it, to the subtlest level. And then I am also against child abuse. And, and not just child abuse, the abuse of the underprivileged people. Sometimes human rights also come to certain levels. And then I am against; I am also critical of this class of people, who have come to the surface of history. You meet them everywhere. And actually sometimes you only

> meet them in your life in Sri Lanka. 'Cause we have never had any industrial revolution, or cultural like India, but this is very much like Japan or Europe in the 19th or 18th century after the French revolution and those problems you had, a couple … almost the last one or one and a half centuries. So, I understand it a lot now. 'Cause of my art history and my archaeology I can understand what is happening here.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Bezug nehmend auf sein eigenes Tätigkeitsfeld nennt er als weiteres Beispiel die Lehrenden an Universitäten, die privilegiert als unkündbare Beamte diesen Schutz ausnutzten und sich nicht ausreichend um die Studierenden kümmerten.

Die langen, eher emotional geprägten Ausführungen des Interviewpartners machen deutlich, wie stark ihm diese Gedanken am Herzen liegen. Etwas strukturierter formuliert er diese Verquickungen in einer Äußerung zu seiner Ausstellung »Yantra Gala and the Round Pilgrimage« (s. Farbabb. 11, S. 173):

> »I have come to realize or to feel that the cause for most of the social malices of present day Sri Lanka lies within a peasant-feudal mind/world-out-look which has been covertly formed under the capitalist-democratic ideals within the framework of Sri Lanka's post-colonial history. We have over time developed into a society that can justify murder, torture and other types of human rights violations in the name of religion, politics, cast, race and creed!«[13]

Die meisten aktuellen sozialen und politischen Probleme seines Landes sieht der Künstler darin begründet, dass in der postkolonialen Gesellschaft schleichend traditionelle bäuerliche und feudale Gesellschaftsstrukturen durch kapitalistisch-demokratische Ideale so verformt wurden, dass die Gesellschaft heute Mord, Folter und andere Menschenrechtsverletzungen im Namen von Religion, Politik, Kaste, Rasse, Überzeugung und Glaube legitimieren könne. Auch wenn sich die äußeren Zeichen z. B. der Kastengrenzen langsam auflösten, bestimmten sie bis heute diese Entwicklungen mit. Als ein Beispiel nennt er eine Vorschrift in der Kandy-Zeit, nach der nur die Elite ihre Häuser weiß streichen oder mit Dachziegeln decken durfte.

Vor allem die »neue Elite« laufe Gefahr, demokratische Instrumente und Rechte in ihr Gegenteil zu verkehren und dabei traditionelle ethische Werte völlig außer Acht zu lassen – aus Angst ihre neu gewonnenen Privilegien wieder zu verlieren.

Irritierend erscheint die Verbindung von Kapitalismus mit demokratischen Ideen: Letztere werden in der Regel mit humanistischen Werten gleichgesetzt – und nicht in Verbindung mit kapitalistischen Herrschaftsstrukturen gesehen, welche diese in ihr Gegenteil verkehren. Bei solchen Argumentationsstrukturen könnte man annehmen, dass der Künstler implizit die lokalen Strukturen ungebrochen als gut wertet und das Problem in der negativen Beeinflussung durch den Kapitalismus sieht.

Eine mögliche Lösung sieht Jagath Weerasinghe in einer Hybridisierung von modernen mit traditionellen Werten für die Interessen und den Status Quo der neuen Elite, wie sie für ihn z. B. in der Person seines Lehrers, des Archäologen und Bot-

13 Zitat des Künstlers auf der Website der Third Asia-Pacific Triennial, http://www.apt3.net (17.3.2006).

schafters Seneka Bandaranaike verkörpert werden.[14] Wie sich allerdings eine gelungene Hybridisierung von einer schrägen Verquickung alter und neuer Strukturen unterscheidet, bleibt unklar.

Zur gesellschaftlichen und politischen Funktion von Kunst

Jagath Weerasinghe vertritt nicht die Auffassung, dass die Kunst oder ein Künstler eine Gesellschaft verändern können. Die Entwicklung von Kunst sowie ihre Distribution sieht er auf der höchsten Ebene der kapitalistischen Produktion. Aus diesem Grund kann sie nur in Kooperation mit den entsprechenden Gesellschaftsschichten funktionieren. Kritische Projekte – er verweist auf das Beispiel des Damian Hurst – seien nur mit der Unterstützung von Geldgebern möglich. Wie in der Aidsforschung oder der theoretischen Physik könne die Entwicklung von Kunst nicht mehr »in einer Garage stattfinden«, da alles institutionalisiert sei.

Die einzige Möglichkeit sieht er in Kunstprojekten im öffentlichen Raum, bei denen Künstler eine neue Betrachtung von Kunst unter einer anderen Perspektive vornehmen könnten. Wenn sie es schafften, Kunst unter einem neuen Gesichtspunkt zu betrachten, außerhalb der elitären Gesellschaft, dann könne man diese Ideen mit einem politischen Denken verknüpfen und dann könne dies einen Effekt haben. Andernfalls nicht.

> J. W.: For you to make art and all that, it happens with the highest level of capital production. And without the support of that class, I tell you that the so-called very radical work that like Damian Hurst with the cows and all that. You cannot do those things without big money, cooperate money support. So you, … I have always believed that art can happen, that art is not, arts capacity to change world is very limited, but how do you say that … it is the same with any other discipline like research for aids or for theoretical physics and all that, you know, it always happens with highest level of funding. Because nowadays you cannot do your experiments in a garage like …, because everything is highly institutionalised. You cannot do certain experiments unless you have been going to certain university and all these things, you know. Art and art training is institutionalised so it is not possible for you to have it outside that. But there is something that you can always do, there are things that the artists can do. Looking at art from a totally different way, that you know from a public point of view. Looking on it from public space point of view. Art that goes into public space. If you can look at art from a different point of view, I mean, outside the elite society and then if you can couple that with some kind of political thinking, actual political thinking then it can have an effect. If not I do not think so. (lacht)
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Ein interessantes Beispiel bietet in diesem Zusammenhang die Arbeit »Yantra Gala and the Round Pilgrimage«, die im nächsten Abschnitt ausführlich besprochen wird.

14 Sich selbst sieht er noch nicht zu dieser Elite zugehörig, da er immer arbeiten musste.

»Yantra Gala and the Round Pilgrimage«, Heritage Gallery 1997

Die Idee zu »Yantra Gala and the Round Pilgrimage« (s. Farbabb. 11, S. 173) entstand in Verbindung mit den Vorbereitungen für das Mahnmal »The Shrine of Innocents«. Jagath Weerasinghe besuchte 1996 Embilipitiya, einen kleinen Ort südlich von Colombo, um gemeinsam mit den Angehörigen einer Gruppe verschwundener Jugendlicher eine Zeremonie zu organisieren. Die Mütter der Jugendlichen kamen in weißen Saris und hielten in ihren Händen Bilder ihrer ermordeten Kinder. Diese Szene erinnerte Jagath Weerasinghe an ein alltägliches Bild in Sri Lanka: den Gang zum Tempel, ebenfalls in weißen Saris und mit Blumen in den Händen. Diese Analogie setzte er in der Installation in der Heritage Gallery künstlerisch um.

> »The idea for this work ›Yantra Gala and the Round Pilgrimage‹ first occurred in my mind, in February 1996, when I was at Embilipitiya, a village in the south of Sri Lanka, organizing a ceremony for a group of parents, whose children had disappeared and murdered in 1989 – 90 at torture camps at Embilipitiya. The ceremony was organized as part of the »Shrine of the Innocents« monument which is being built to commemorate these lost children. This monument is designed and constructed by me. To this ceremony most of the mothers came wearing white sarees and holding a picture of their lost child. These women reminded me of mothers going to temples with flowers, held in their hands. Their white sarees made it so severe a feeling. Instead of flowers, now they are carrying the photograph of a child who is now murdered. The irony in this situation sank deep into my heart. What made them go from place to place in search of their lost children, as if they were doing the annual round pilgrim of sacred places? One of the mothers asked me crying, ›Is nobody concerned with our suffering?‹ My work began from this question. This question still haunts me.«[15]

Als Bestandteile der Installation werden das Yantra Gala (91,4 × 91,4 × 61 cm), ein Relief, ein »Altar Piece« (182 × 46 × 12 cm) und acht Gemälde (je 86,4 × 55,9 cm) angegeben.

Das Zentrum der Installation bildet das sogenannte Yantra Gala. Als Yantra Gala wird in der Regel der traditionelle Steinsockel der Buddhastatuen bezeichnet. In der Installation ist der Stein leer, nur eine kleine Gussform, die Negativform eines Buddhareliefs, ist an den Sockel gelehnt. Sie steht für den Künstler als Metapher für den Verlust des buddhistischen Dharma.

Als Dharma werden die vier zentralen Weisheiten der Buddhistischen Lehre bezeichnet: Die erste besagt, dass das Leben grundsätzlich aus Enttäuschungen und Leiden besteht. Dieses Leiden ist demnach ein Ergebnis der individuellen Wünsche nach Freude, Macht und einer fortdauernden Existenz (2.). Um die Enttäuschung und das Leiden zu stoppen, muss man aufhören zu wünschen (3.) und der Weg, dies zu erreichen, ist der achtfache Pfad (4.)[16]. Um dieses Ideal zu erlangen, muss

15 »Yantra Gala and the round pilgrimage« 1999. Installation comprising oil on canvas with collage, wood, resin, unfired clay, gold leaf, wheat, earth, auf: Web site of the Third Asia-Pacific Triennial, http://www.apt3.net (17.3.2006).

16 Der achtfache Pfad umfasst: 1. richtige Ansichten (right views), 2. Intention/gute Vorsätze (intention), 3. die Lehre (speech), 4. Lebendigkeit (livelyhood), 5. Anstrengung (effort), 6.

man einen Mittelweg gehen, welcher zwischen Selbstverleugnung und weltlichem Leben liegt.

Das Yantra Gala steht als Symbol für die heiligen Orte der Buddhisten. Um den Stein herum ist Reis auf den Boden gestreut. Der Reis, ein Grundnahrungsmittel in Sri Lanka, evoziert eine symbolische Verbindung zum alltäglichen Leben. Vor allem in ländlichen Gebieten ist es eine vertraute Szene, dass Reis zum Trocknen auf die Straße gestreut wird. In der Installation evoziert dieses Bild lokale romantische Vorstellungen, die mit dem ländlichen Leben verbunden sind. In der Praxis verschwindet der Reisanbau und seine Verarbeitung in den 90er Jahren immer mehr aus dem Alltag, da das Grundnahrungsmittel billiger importiert werden kann und die harte Arbeit auf den Reisfeldern nicht mehr lukrativ ist.[17]



Abb. 37: Detail: Yantra Gala, 4 × 91,4 × 61 cm, mit Tonvögeln, Namensschildern, Buddha-Gussform, Reis

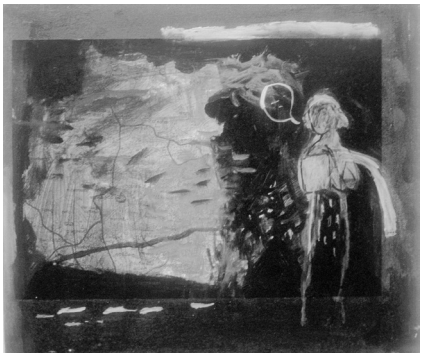


Abb. 38: Eine der acht Malereien aus der Installation »Yantra Gala« and the Round Pilgrimage

In dem Reis stecken Schildchen mit Namen von »Torture Camps« – Konzentrationslagern, »Detention Camps« –, Militärgefängnissen und anderen Orten, an denen bis in die jüngste Vergangenheit politische Gewalt ausgeübt wurde, gemischt mit Namen von heiligen buddhistischen Orten.

Kleine grüne Vögel aus Ton sind im Raum verstreut. Sie stehen einerseits für ein Symbol der Hoffnung, andererseits stellen sie wie der Reis einen Bezug zur Alltagskultur her. Jagath Weerasinghe hatte zahlreiche kleine Tonfiguren angefertigt und auf Märkten verkauft, um Kunst für einfache Leute zugänglich zu machen.[18]

An der Frontwand steht das »Altar Piece« – ein Relief mit einer kleinen Buddhastatue und Tonblumen – stellvertretend für einen funktionslos gewordenen Altar.

In der Ausstellung in der Heritage Gallery ist dieser von zwei Gemälden eingerahmt. Sie zeigen ein »Mal Asabaya«, einen Altar, auf dem Blumen und Öllämpchen geopfert werden.

Überlegtheit (mindfulness), 7. Führung (conduct) und 8. Konzentration (concentration).

17 Vgl. das Kapitel zu Koralegedara Pushpakumara, der mit seiner Installation in Lunuganga auf das Bild eines unbewirtschafteten, toten Feldes verweist.

18 Vgl. die Ausführungen des Künstlers zum Kunsthandwerk.

An den Seitenwänden umrahmen acht kleinere Malereien das Yantra Gala. Auf den Bildern sind Frauen zu sehen, die ein Bild in der Hand und Ausschnitte aus der Landkarte Sri Lankas halten. Sie stehen für die Mütter, die sich auf eine »Round Pilgrimage«, auf eine Reise durch das Land begeben haben, um ihre verschollenen Kinder zu suchen. Die Bilder sind in dunklen Farben gehalten, die Frauenfiguren in gelben Silhouetten angedeutet, der traditionelle Sari ist zu erkennen. Leere Sprechblasen versinnbildlichen die Fragen der Mütter, die hohl im Raum stehen.

Das Motiv wiederholt sich in verschiedenen Variationen. Durch die Umsetzung des Motivs in einer Serie und die skizzenartige Malweise erinnern die Bilder an Comics und wirken dadurch ironisierend.

Mit der Kombination dieser einzelnen Bestandteile der Ausstellung stellt Jagath Weerasinghe eine Analogie zwischen dem Weg der in Schmerz versunkenen Frauen, die mit Bildern ihrer vermissten Söhne von Konzentrationslager zu Konzentrationslager gehen, um diese zu suchen, und den Pilgerwegen von Buddhisten her, den diese mit der Hoffnung auf das Erreichen des Nirwana beschreiten. Eine dieser Wallfahrten ist die jährlich stattfindende »Round Pilgrimage«, welche zwölf heilige Stätten der Insel verbindet.

Wie in einigen seiner Malereien und im Mahnmal selbst übernimmt der Künstler Komponenten der buddhistischen, singhalesischen visuellen Kultur, welche dem sri-lankischen Betrachter vertraut sind, oder verweist durch Zeichen auf sie. Mit dem Verweis auf die buddhistische, sri-lankische Kultur z. B. durch Zitate von singhalesischer Schrift, von sakralen Komponenten wie der Yantra Gala oder dem Blumenaltar und dem Reis bezieht er sich einerseits auf Kulturbereiche, die vor allem der buddhistischen, singhalesischen Bevölkerung vertraut sind. Damit erreicht er eine Annäherung an die beabsichtigte Wirkung der Kunstwerke und erleichtert die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, insbesondere der Gewalt und den Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft.[19] Auf der anderen Seite erscheinen diese klaren Bezüge aber auch als eine direkte ungebrochene, visuelle Beziehung zur Dominanzkultur. Eine Brechung erfolgt in Verbindung mit den thematischen Bezügen zu Krieg und Gewalt, welche erst bei näherer Auseinandersetzung mit dem Werk deutlich wird.

Somit vermittelt sich bei der Betrachtung der Arbeit jener Stolz auf die eigene buddhistische, singhalesische Kultur, die im Interview immer wieder aufscheint. Es stellt sich die Frage, wie jener ethnische Stolz nun gemeint ist.[20] Die politische Ein-

19 Suhanya Raffael, Kurator der Queensland Art Gallery betont in seiner Rezension, dass sich der Künstler in der Ausstellung auf eine Theravada-Ikonografie bezieht, die sich 200 v. Christus in Sri Lanka ausgebildet hat, ein Argument, das auf jene 2500 Jahre Kulturgeschichte verweist, auf die bei Diskussionen gerne von nationalistischen Kräften verwiesen und die immer wieder stereotyp betont wird. Dieser Bezug stützt meine These. Vgl. Raffel 2006, o. S.

20 Visuell ironisiert oder gebrochen erscheinen mir diese Bezüge zu singhalesisch/buddhistischen Symbolen nur in den neueren Gemälden wie z. B. den »Himmelsmädchen«, einer Arbeit, die in den letzten Jahren entstanden ist und von der Farbigkeit nicht mehr jene schweren, dunklen, erdigen Töne in einer stark gestischen Malweise aufweist, sondern zu einer Reihe von Malereien gehört, die sich durch bunte, fast poppig grelle Farben mit viel Gelb und Pink auszeichnen und schon allein dadurch leichter und selbstironischer wirken. Auch wenn Ja-

bindung der Arbeiten in Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt erscheint nach den Gesprächen mit dem Künstler glaubhaft, vermittelt sich aber erst kognitiv. Die Frage wäre, wie dies ein singhalesischer oder tamilischer Betrachter erlebt.

Formal tauchen alle künstlerischen Themen, die der Künstler selbst im Interview als wichtig expliziert und die für die Wahl seiner Vorbilder wichtig sind, in dieser Ausstellung auf: Als inhaltliches Thema ist der Bezug zur eigenen Kultur, insbesondere in ihren religiösen Ausprägungen, und deren Beeinflussung durch das aktuelle politische Geschehen wichtig. Untrennbar sind diese Entwicklungen mit globalen Entwicklungen verwoben. Die Tradition der Pilgerreise als Suche nach einem spirituellen Inhalt wird zu einer Suche, die keine Aussicht auf Erfolg verspricht.

Die verschiedenen Komponenten der Ausstellung, die Bilder und Objekte, erzählen die Geschichten der Mütter, die nach ihren verschollenen Kindern suchen, mit vielfältigen Verweisen auf verschiedenen Ebenen. Durch die skizzenartig angelegten Bilder der Mütter, die u. a. durch den seriellen Aspekt und die Sprechblasen an Comic-Darstellungen erinnern, erfolgt eine ironische Brechung.

Die dunklen, gebrochenen, schmutzig wirkenden Farben und der grobe Farbauftrag stehen im Kontrast zu der hellen, leuchtenden Farbigkeit der Gelb-, Orange- und Weißtöne, die mit dem Buddhismus assoziiert werden können. Gelb taucht als linearer Kontrastpunkt in den Figuren der Mütter auf und wird zu einem Verweis auf einen religiösen Kontext, der seines heilsversprechenden Inhalts beraubt ist. Die dunklen Farben stehen zu den gelben Linien in einem kontrapunktischen Kontrast. Im Gegensatz zu seinem Vorbild Caravaggio leuchten die hellen Farben nicht im dunklen Umraum, sondern wirken selbst gebrochen.

Bereits in dieser Arbeit wird die besondere Rolle der Materie für den Archäologen Jagath Weerasinghe deutlich. Das Yantra Gala, die Gussform einer Buddhastatue, und der Reis sind konkrete Fundstücke aus dem sri-lankischen Alltag, die eingebunden in den Kontext der Ausstellungssituation eine eigene Geschichte erzählen. Diese Verbindung zu seiner archäologischen Arbeit wird dem Künstler selbst erst 2001 bei der Planung seiner Arbeit »Archäology of Today« in Lunuganga bewusst (vgl. oben).

Im »Altar Piece« sind ebenfalls eine Gussform einer Buddhastatue und Tonscherben direkt in das Bild eingefügt und machen das Tafelbild zum dreidimensionalen Relief mit einem konkreten Raum- und Materialbezug. Die Tonscherben erinnern in Form und Material an die Öllämpchen, welche im Tempel angezündet werden, an Teile einer zerbrochenen Stupa oder an Phallussymbole. Die dunklen Farben wirken in Verbindung mit der Materialität des Tons und des Reises erdig und erreichen die von Jagath Weerasinghe bei Kiefer bewunderte taktile Materialität.

Diese für den Künstler wichtigen thematischen und formalen Bezüge werden bereits in dieser frühen Arbeit deutlich und sind auch für die Konzeption seines Mahnmals »The Shrine of Innocents« prägend.

---

gath sich thematisch treu bleibt, ist die neuere Entwicklung, welche mit ironischen Titeln wie »The Inability to Paint Women« die Selbstironie unterstützt, einfacher zugänglich.

Der Verweis auf sexuelle Symbole, die comicartige Umsetzung eines ernsten Themas, der grobe Farbauftrag, der Umgang mit Linie und Material, der auf den ersten Blick beiläufig, beliebig und geworfen scheint, mögen für den lokalen Betrachter in Verbindung mit eindeutig sakralen Symbolen und einem persönlichen, ernsten Thema besonders provokativ sein.

Im lokalen Diskurs wird die Ausstellung als visuell provokativ bezeichnet (visually provocative), aber formal nicht in Frage gestellt:

> »… Jagath has broken all boundaries of restrictions in mixing and appropriating whatever media to suite his expressive end – that is to allegorise and metaphorise an unforgettable inventory of events and melancholic realities of the present.«[21]

Ausführlicher wird auf die inhaltliche Konzeption eingegangen. Anoli Pereras Kritik konzentriert sich auf die Frage, in welchem Verhältnis man als Außenstehender zu Gewaltopfern stehen kann: Kann Leid mitgefühlt oder geteilt werden?

> »In many post terror societies, a tendency to identify a certain kind of moral affinity with the pain and sorrow of victims/survivors by those whom Murray Last refers to as ›watchers of violence‹ (such as human right activists, academics, counsellors, good Samaritans) is a popular sentiment. Through this kind of affinities ›victims perspectives‹ are being constructed. My point is that to claim to feel another's pain is at best contestable since to do so one has to assume that pain can be objectified and placed outside the body of the victim.«[22]

Sie argumentiert, dass der Künstler versucht, in seiner (visuellen) Erzählung die räumliche und zeitliche Trennung zwischen sich selbst und den Müttern als Trauernde aufzuheben, und damit von deren Körpern Besitz zu ergreifen, sowie vorgibt, deren Position einzunehmen:

> »Here I have concerns about the methodology he uses to transfer the pain and reconcile the temporal and spatial gap between himself and the mother, whose body he is possessing when he is creating his narrative, so that any legitimacy could be given to it.«[23]

Sie argumentiert mit Veena Das (Critical Events 1995), dass die menschliche Sprache Leid nicht teilen kann. Dieses Argument ist sicher richtig, allerdings erscheint fragwürdig, wodurch der Künstler versucht, die Position der Mütter einzunehmen: Er schafft einen Erinnerungsort, genannt »Yantra Gala«, der sich primär auf eine buddhistische Praxis, die Pilgerreise, bezieht und verweist durch die Malereien auf die Situation der Mütter, die sich ebenfalls auf einer Suche befinden. Auf die Mütter deutet er durch Zeichen hin, für ihre nicht beantworteten Fragen stehen leere Sprechblasen. Von daher versucht er nicht ihre Position einzunehmen, sondern verweist auf ihr Schicksal und bringt es in Verbindung mit der Zerrüttung moralischer und religiöser Werte im Land – ähnlich wie bei der Ausstellung »Anxiety of Today« mit dem Motiv der zerbrochenen Stupa:

21 Perera 1997, 29.
22 Ebd.
23 Ebd.

»The present state we (Sri Lanka) are in and the violent past is a result and a reflection of such a decadent religion.«[24] Zustimmen würde ich Pereras Argument, dass der Künstler ausschließlich auf Frauen als Trauernde verweist und damit eine stereotype Zuschreibung von Trauer und Leid als »weiblich« fortsetzt.[25]

Daher wird der vom Künstler in einem Statement formulierte Anspruch einer allgemeinen Kritik am bestehenden System und den Verletzungen der Menschenrechte nur bedingt eingelöst.[26] Auch die Verbindung von Privatem und Politischem wird nur indirekt unter Berücksichtigung der anderen Arbeiten verständlich, in denen sich der Künstler mit seinen Zweifeln an der buddhistischen Praxis in Sri Lanka auseinandersetzt und die ihn am Buddhismus allgemein zweifeln lassen.[27]

Installation als neue Ausdrucksform

Mehrfach wird in den Interviews aller Künstler darauf hingewiesen, dass Installationen in der zeitgenössischen Kunst Sri Lankas eine neue Form künstlerischen Ausdrucks darstellen. Als erste Installation in Sri Lanka wird Jagath Weerasinghes Ausstellung »Yantra Gala and the Round Pilgrimage« in der Heritage Gallery bezeichnet.[28] Chandraguptha Thenuwara erkennt seinem Kollegen diese Vorreiterrol-

24 Anoli Perera bezieht sich in ihrer Rezension auf eine Äußerung Jagath Weerasinghes, vgl. ebd. Ausführlicher argumentiert der Künstler auf einer Website: »The most unbearable truth that comes out of this situation is that most of the now established religions and humanitarian traditions are incapable of helping, healing or saving the people caught in this tragic situation. These religious traditions have now become so institutionalized and they function as part of the establishment that justifies human right violations.« Website of the Third Asia-Pacific Triennial, http://www.apt3.net (17.3.2006). Diese Äußerung spielt z. B. darauf an, dass der buddhistische Klerus durch öffentliche Stellungnahmen eine militärische Lösung des Konfliktes unterstützt.

25 Wie auch Chandraguptha Thenuwara ausschließlich Frauen als Trauernde und Leidende darstellt, vgl. den Abschnitt Frauen und Krieg.

26 »This work attempts to present itself as a social critique of the current or of the recent past's human rights violations and also as a statement on the disillusionment or the frustration of an individual who is part of that cultural moment.« Zitat des Künstlers auf der Website der Third Asia-Pacific Triennial, http://www.apt3.net (17.3.2006).

27 Vgl. oben die Ausführungen zur Ausstellung »Anxiety of Today«. »In a way this work, as well as most of my other works for the past one and a half decades, has been an attempt to try and align my personal pains with those of the society in general at a particular cultural moment.« Zitat des Künstlers auf der Website der Third Asia-Pacific Triennial, http://www.apt3.net (17.3.2006).

28 Anoli Perea bezeichnte Jagath Weersinghes Ausstellung »Anxiety« als erste Installation in Sri Lanka: »Jagath Weerasinghe's 1992 exhibition ›Anxiety‹, which included the first installation work to be exhibited in Sri Lanka, offered an alternative to the formalist stance of the modernists' credo. This exhibition disclosed the possibilities of artistic manifestations reflective of broad political and social implications, yet operating within a deeply personal context.« Perera, Anoli: Jagath Weerasinghe: An artist and a catalyst for change, www. bayvon.com (8.9.2005), Jagath selbst beschreibt im Interview und in einem Gespräch (Oktober 2005 bei »Theerta«), dass in diesem Zusammenhang die erste Performance stattgefunden hat.

le im Interview zu, wenn auch unter anderer Datumsangabe.[29] Er selbst realisiert 1997 ebenfalls in der Heritage Gallery die Installation »Barrelism«.

Ursprünglich war »Yantra Gala …« nicht als Installation angekündigt. Die Verwendung des Begriffs erfolgt verhalten bzw. nicht klar bestimmt. Insgesamt erscheint dieser Aspekt in der Rezeption zweitrangig und scheint erst einige Jahre später rückblickend an Bedeutung zu gewinnen. Anoli Perera spricht in ihrer Rezension aus dem Jahr 2005 von einer Raumbezogenheit, welche über die »normale« Nutzung des Galerieraums hinausgeht. Als eigentliche »Installation« bezeichnet sie das Yantra Gala:

> »In this exhibition Jagath explores the possibilities of conceptualism and goes beyond the conventional use of the gallery space. Taking the three dimensional interior structure into account, he transforms the exhibition space into a holistic atmosphere making the spectators aware of the space they are in. Fusing of art, politics and the social, mixing the permanent with the impermanent and, emphasizing conceptual over object, Jagath interrogates the conventional paradigm of the fine arts in Sri Lanka. The main installation consisted of what Jagath calls a *yantra gala*.«[30]

Formal ist die Ausstellung nicht eigentlich als Installation zu sehen. Die Bilder an der Wand bleiben Tafelbilder, welche thematisch durch gemeinsame Bezüge verbunden sind. Jedes kann formal und visuell abgeschlossen durch einen Bilderrahmen für sich selbst stehen.

Die Gegenstände auf dem Boden markieren deutlich einen sakralen Ort, der zwar thematisch und materialästhetisch eine Verbindung zu den ihn umgebenden Bildern herstellt, aber formal ebenfalls eigenständig funktioniert. Der Stein und der Reis wirken wie Relikte einer rituellen Handlung.

Bezüge zur Alltagskultur, insbesondere zu zentralen religiösen rituellen Handlungen, werden hergestellt. Die Gussform des Buddhas und die Tonvögel wirken wie eben dahingestellt, der Reis wie zum Trocknen auf die Straße gestreut. Die Szene scheint dem Alltag entnommen – eine Assoziation, welche mit dem Wissen um die Bedeutung des Yantra Gala durchaus bestätigt wird und an die Ausführungen Chandraguptha Thenuwaras in seinem Interview denken lassen, nämlich, dass man traditionelle, rituelle Objekte und Plätze durchaus als Installationen wahrnehmen kann. Die Verbindung zwischen den einzelnen Komponenten wird aufgrund der Thematik und der Materialästhetik hergestellt, Aspekte, welche ebenso bei einer thematischen Ausstellungsinszenierung zutreffen können, aber nicht notwendigerweise den Begriff Installation nahelegen. Deutlich wird in der Ausstellung die Auseinandersetzung mit dem in der lokalen Rezeption der Klassischen Moderne dominierenden Postulat des Tafelbildes, z. B. in den Reliefs des Altarbildes und in der Einbeziehung von Objekten. Wichtig erscheint die Arbeit unter formalen und politischen Gründen, wie Chandraguptha Thenuwara formuliert: Der Galerieraum

29 »… only first installation did Jagath in 1994 …« (Chandraguptha Thenuwara Interview 2.4.2002).

30 Vgl. Perera, Anoli: Jagath Weerasinghe: An artist and a catalyst for change, www. bayvon.com (8.9.2005).

wird als Ort für eine politische Systemkritik besetzt, um die er sich selbst im Kontext seines »Barrelism« bemüht.

Dennoch wurde die Ausstellung im Nachhinein als erste Installation in Sri Lanka deklariert und brachte diesen Gedanken in die aktuelle Kunstszene Colombos. Die Idee wird von jungen Künstlern aufgegriffen. Ebenso ist die Entdeckung des öffentlichen Raums, das Konzept der Installation und die Bezüge zur Alltagskultur, insbesondere der Religion, grundlegend für die Entwicklung der Erinnerungsorte, auf die in einem gesonderten Abschnitt eingegangen wird.

Indigenisierung versus Globalisierung

Auf die Frage nach dem Verhältnis der eigenen kulturellen Traditionen zur westlichen Kunst sieht Jagath Weerasinghe aktuell Sri Lanka im Zentrum des Geschehens.

> S. G.: If you think little bit more about the art context? How do you see the relation between your own cultural traditions and western art?
>
> J. W.: Well, right now it is, I think it is more Sri Lankan and Asiatic than western, because you see upon till Mr. J. Karunaratne or the modernists the greatness of art were always with the Western quest. Because you know, like you know with colonialism. Colonialists did not think that the south Asians or the colonised had any taste of art. The British colonialists did not believe that Indians knew fine arts, they had crafts. And their art was like an expression of a screwed up mentality. They sell alms, you know, like demons. It is only later on that they realised that it has the status of art. So, what it also means is that, so the colonised, the colonisers come and colonise us, 'cause we have, we need to be colonised, we need to be civilised. So, one aspect, which shows that we are not civilised, we lack, we lack taste in art. So, the greatness of taste is always in London, until the 1980ies, that was the case. It was in the 1990ties we kind of changed it consciously more. The greatness of art is in this soil. The greatness of art is in the city, not in the village. The moment a Sri Lankan artist, who has been benefited by living in Colombo, who has been trained by major schools, who is being exposed in the TV and radio, getting all those benefits from modern technology and capitalism. When such an artist starts praising country he is saying that the greatness is in London not in village it is the colonialists who let us, who let this idea of this non-existent village, this beautiful village. But with us it changes, we constantly change it. But then people say that we are more western, not George Keyt, in essence, they are the western artist, we are not. But I, this is not the way, that I produced in a conscious life. What can I say. It is more western, George Keyt, what can I mean. We call it sense of past and village. It was important at that point, probably, but we also know that it was a construct. It is a way the colonialists' exotic eyes look at our past. So that they made this criteria of taste for us. But now we discovered our cities as, you know this is our life, we find it beautiful, what ever. It is not beautiful as such, a place to live somehow, we have to live it, so we make meaning out of it. We invest meanings to our existence. That is the best thing art can live, rather than help you to escape your life. And our art, definitely if you go through all this chaos while living, while fighting, while suffering you still suffer with meaning and so, like … you know … like taking our soils, like all our material culture, so that makes Sri Lankan, it is Sri Lankan at this point. It is not Sri Lanka in

> the sixties or the fifties or the fifth century this is Sri Lanka at this point. This is how I think I yeah, this is Sri Lankan culture.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Bis zu den Repräsentanten der Moderne, vertreten im lokalen Diskurs z. B. durch seinen Lehrer H. A. Karunaratne, war die Frage nach der Größe von Kunst immer mit dem Westen verbunden. Bis in die 80er Jahre wurde der Kunstgeschmack in London bestimmt. Die Gründe für die Vorherrschaft des Westens in Fragen der Ästhetik sieht der Künstler in der Kolonialzeit begründet: Die Kolonialherren kolonisierten andere Länder, da sie die Menschen für unzivilisiert hielten. Daher wurde ihnen auch kein Kunstgeschmack zuerkannt. Ihre Produkte, z. B. die der Inder, wurden als Kunsthandwerk bezeichnet und konnten nur Ausdruck ihres »verwirrten Geistes« sein. Erst später erkannten die Engländer, dass diese Arbeiten den Status von Kunst hatten. Wenn auch die direkte Gleichsetzung von traditionellen Kunstformen mit zeitgenössischer Kunst nicht unkritisch gesehen werden kann, stellt der Künstler mit seinen Äußerungen sehr deutlich die Verbindung zwischen ästhetischen Fragen und Machtstrukturen her. In den 90er Jahren bemühen sich die Künstler in Sri Lanka, diese Situation bewusst zu thematisieren: Sie erkennen, dass »die Größe der Kunst im eigenen Boden liegt«.

In dem Zusammenhang spielt Jagath Weerasinghe auf einen lokalen Disput innerhalb der Künstler an: In Sri Lanka ist diese Frage eng verbunden mit dem Gegensatz von Stadt und Land: Die Künstler der »43 Group« idealisierten in ihren Bildern die Ideale des Landlebens, die so nie existent waren. Im Jahre 2002 beschreibt Weerasinghe diese Arbeiten als Visualisierung kolonialer Konstrukte, bestimmt durch die Faszination des Exotischen.[31]

Aus seiner Sicht sitzt ein Künstler, wenn er das Landleben heiligt, wie das die »43 Group« getan hat, einem kolonial geprägten Denken auf und verlegt damit das »geistige« Zentrum wieder nach London, weil letztlich die Kolonialherren diese Vorstellungen von einem »wunderbaren, exotischen Landleben« geprägt haben, das so nie existierte.



Abb. 39: Boots of Religious Militant, Stiefel, Acrylfarbe, 2005, aus der Serie »Archaeology of Today«

Die Künstler der 90er Jahren arbeiten gegen diese Stereotypen. Sie erkennen, dass sie davon profitieren in der Stadt, in Colombo, zu leben und nicht auf dem Land. Hier befinden sich die Schulen, Ausbildungsmöglichkeiten, Galerien, Fernsehen und Radio, »alle Errun-

31 Vgl. hierzu Grosser 2004, 101–119.

genschaften des Kapitalismus«. Die Wertigkeit zwischen Stadt und Land verändert sich.

Vom lokalen Publikum müssen sich die Künstler den Vorwurf der »Verwestlichung« gefallen lassen – ungeachtet des Arguments, dass aus ihrer Sicht eigentlich George Keyt, ein Vertreter der »43 Group«, der Vertreter westlicher Ideale sei, da er zwar ein Idealbild des sri-lankischen Landlebens zeigte, damit aber – aus heutiger Sicht – einem kolonialen Konstrukt aufsaß.

In den 90er Jahren konzentriert sich die neue Künstlergeneration darauf, »ihr Leben zu leben und diesem Bedeutung zu verleihen«. Und dieser Kampf um das Leben, den Krieg, die Gewalt, das Chaos, das Leiden daran, das sei ebenso bestimmend für die aktuelle sri-lankische Kultur wie der Anspruch, dem Leiden an diesen Dingen eine eigene Bedeutung zu verleihen.

»Reframing« – die Neuentdeckung des Kunsthandwerks

Auf die abschließende Frage, ob Jagath Weerasinghe noch einen anderen Punkt zu dem Gespräch ergänzen möchte, erwähnt er das neu entdeckte Interesse am Kunsthandwerk. Es sei eine Neuentdeckung, dass die Arbeit mit den Händen, die Arbeit der Kunsthandwerker, ebenfalls bedeutungsvoll sei. Und obwohl es so scheine, als ob man eine indigene lokale Tradition wieder entdeckte, sei auch dies ein Einfluss der Globalisierung, weil »Indigenous Art« ein internationaler Trend sei.

Der Künstler ist sich der Verquickung zwischen Globalisierungs- und Regionalisierungstendenzen durchaus bewusst. Er beschreibt, dass er in seiner Eigenschaft als Archäologe während eines Studienaufenthalts an der Universität London mit diesen Gedanken in Berührung kam, und sieht die aktuellen Entwicklungen in seinem Land als eine Verquickung beider Tendenzen.

> J. W.: New found interest in crafts, in the work of the hand. Is a lot of contemporary work. All of a sudden we have realised that you know making things with your hand and fingers, like the traditional artisans is equally meaningful. Once again, even though it looks like you are rediscovering an old tradition, it is also an impact of globalisation, because there is a global trend, called indigenous arts and population and all that things, and me being an archaeologist I was attending this university of London in the field of archaeology as this visiting fellow on the indigenous archaeology. There you talked about all these things, so, it could be a mix of all these things. So, we are rediscovering craft and its meaning. And the meaning of doing manual things. Once again it is going out of this traditional modernist western thinking, like you know, to be great you are not doing it with your fingers you are thinking, like that. Which is a very screwed up way of thinking on the part of the Sri Lankans and south Asians basically. But while using a brush, you are using your fingers. And, using this material that is not craft, not artistic. That you can see happening in most of our art. And also going to popular culture, popular low middle class objects. Like in my work there were this painted terracotta cats and tigers and birds and all these things and small dogs sold in the village market and all those things. So, you can all of a sudden, realise in certain identities, meaningful identities with the lower level of society. Peoples in the periphery of the society rather than in the higher society. I

> am taking that into the domain of high art. So, I take … you deal with your traditions and all these things, reasserting certain traditions that you had, certain traditions that was looked down by us in our art. I am sure it happens in globalisation, I am sure it has a lot to do with globalisation, the way globalisation is taken by the artist. Considered, the aspect that is considered important by the artist.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Jagath Weerasinghe spricht von einer »Wiederentdeckung des Kunsthandwerks«, der Qualität handwerklicher Arbeit, wie z. B. die der traditionellen Handwerker (traditional artisans). Man habe erkannt, dass die Hand- und Kopfarbeit gleichbedeutend ist: Zunächst schien dies wie eine lokale Neuentdeckung. Aber obwohl man annehmen könne, dass damit eine indigene lokale Tradition wiederentdeckt werde, sei auch dieser Prozess ein Einfluss der Globalisierung. Denn schließlich sei »Indigenous Art« ein internationaler Trend. Damit beurteilt er die Wiederentdeckung als eine Auswirkung der Globalisierung, als Resultat eines internationalen Trends der Wiederentdeckung »indigenener Kunstformen«. Die Verquickung zwischen Globalisierungs- und Regionalisierungstendenzen wird an diesem Beispiel sehr deutlich.

Etwas unklar erscheint die Bewertung des Sachverhalts: Die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk stellt der Künstler im Interview als ein Resultat westlicher Einflüsse der Moderne dar. Aus Sicht der Sri-Lanker und der Südasiaten allgemein sei es ein verschraubtes Denken, dass man, um groß zu sein, nicht mit den Händen arbeite, sondern denke.[32]

Diese Argumentation widerspricht seiner Einleitung, der Einschätzung der Abwertung von Handarbeit, und trifft nach meinen Erfahrungen in Sri Lanka eher in umgekehrter Weise zu: In Sri Lanka ist die Arbeit mit den Händen, körperliche Arbeit, für die Oberschichten verpönt. Alle alltäglichen Arbeiten werden an Bedienstete delegiert. Handwerkliche Arbeit ist danach – wie auch an verschiedenen Stellen in den anderen Interviews erwähnt – zunächst keine Kunst.

Dennoch sieht Jagath Weerasinghe einen Trend, dass sich die lokalen Künstler der »Low Culture« zuwenden, wie z. B. er selbst mit handbemalten Terrakotta Tierfigürchen, Tigern, Katzen und Vögeln[33], die auf lokalen Märkten verkauft wurden. Nach seiner Einschätzung erreicht er mit ihnen andere Schichten am Rande der Gesellschaft, niedrigere Schichten, die dennoch als »Bedeutung konstruierende Identitäten« erkannt werden. Jagath Weerasinghe rechnet diese Tonfigürchen nun zum Bereich der »High Culture«.

---

32 J. W.: … Once again it is going out of this traditional modernist western thinking, like you know, to be great you are not doing it with your fingers you are thinking, like that. Which is a very screwed up way of thinking on behalf of the Sri Lankans and south Asians basically … (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002, s. o.)

33 Wie er sie auch in der Ausstellung »Yantra Gala« verwendet hat, s. o.

Jagath Weerasinghe als Wegbereiter einer neuen Künstlergeneration

Jagath Weerasinghe ist der »Senior« der hier vorgestellten Künstler, nicht nur in Bezug auf sein Alter, sondern auch aufgrund seiner Vorreiterrolle, die er für die jungen Künstler in den 90er Jahren einnimmt. Anoli Perera bezeichnet ihn in ihrem Artikel[34] »An Artist and a Catalyst for Change« als Katalysator der Kunstszene. Er hat neue Themen, wie die Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt und der eigenen Rolle als Künstler, sowie persönliche Themen, wie seine Rolle als Mann, Buddhist und Singhalese, in die lokale Diskussion eingeführt.

Seine eigene künstlerische Entwicklung ist durch die Abgrenzung von der (lokalen) Klassischen Moderne charakterisiert. Während der Zeit seiner Ausbildung erfährt er die lokale Kunstszene vor allem bestimmt durch eine lokale Adaption der Klassischen Moderne, wie sie durch die Vertreter der »43 Group« verkörpert wird. Seine Studienzeit in den USA ist von einer ähnlichen Thematik geprägt. Dort werden diese Ideen durch seine Lehrer repräsentiert. Sein Lehrer Prof. Hainee (?) z. B. orientiert sich in seiner künstlerischen Arbeit am Stil Cézannes. Einerseits akzeptiert Jagath Weerasinghe seine Lehrer als Autoritäten, andererseits lehnt er sich gegen die von ihnen repräsentierten Ideale auf.

Lehrerpersönlichkeiten spielen als Reibungspunkte eine große Rolle in seiner Entwicklung. Umgekehrt tritt er selbst als Leitfigur gegenüber seinen Studierenden auf. Sein Einfluss ist in den Arbeiten vieler jungen Künstler offensichtlich, die Ansätze von ihm aufgreifen. Es gibt deutliche Lehrer-Schüler-Beziehungen, wie z. B. auch zu Sujith Rathnayake, die in den Arbeiten zu erkennen sind und nicht immer zu einer eigenständigen Position der Schüler führen.

Eine zentrale Vorstellung der Klassischen Moderne verkörpert für Jagath Weerasinghe das Postulat einer perfekten Komposition. Eine solche Bildauffassung erscheint ihm jedoch nicht mehr zeitgemäß, da sich nach seiner Wahrnehmung die Realität als chaotisch und disparat erweist. Er bemüht sich in seiner Malerei, diese gesellschaftlichen Spannungen und Brüche z. B. durch eine Auflösung der Komposition aufzugreifen. Die Ideen der Klassischen Moderne stehen in enger Verknüpfung mit einen Idealbild von Kunst, das im Westen geprägt wurde. Der Künstler rekurriert im Interview an mehreren Stellen auf diese Bezüge. Selbstbewusst setzt er sich zu zahlreichen prominenten Repräsentanten der westlichen Kunstgeschichte in Bezug (s. Farbabb. 13, S. 173).[35]

Bezugspunkte bilden für ihn die zentralen Themen seiner eigenen künstlerischen Arbeit: Inhaltlich interessieren ihn vor allem erzählerische Momente im Bild, die einen Bezug zur Religion und Geschichte herstellen. Wichtig bleibt ihm dabei der Aspekt des Figurativen. Figurendarstellungen versteht er als Kristallisationspunkte von Geschichte und Geschichten.

---

34 Perera, Anoli: Jagath Weerasinghe: An Artist and a Catalyst for Change, http://www.bayvon.com/artists/bvjw026.asp (8.9.2005).

35 Vgl. die Arbeit von Sujith Rathnanayake: »After the Townhall Bomb« im Kapitel »Kunst und Krieg«.

Formal beschäftigen ihn Fragen der Farbigkeit und Materialität: Dunkle Farben in Kombination mit hellen Lichtakzenten faszinieren ihn ebenso wie eine taktile Materialität im Bild. Die direkte Einbeziehung von Materie im zweidimensionalen Bild ist vor allem durch seinen Hintergrund als Archäologe motiviert. Selbstverständlich ordnet der Künstler die Malereien in den Elephant Caves in Bombay in die Reihe für ihn beeindruckender Kunstwerke.

Repräsentanten dieses im Westen geprägten Ideals von Kunst bilden damit künstlerische Orientierungs- und Reibungspunkte. Relativiert werden sie durch die Einbeziehung lokaler visueller Traditionen. Die Grenzen zwischen moderner und in dem Beispiel der Elephant Caves spiritueller Kunst spielen dabei keine Rolle mehr. Sie stehen als visuelles Material gleichwertig nebeneinander. Die künstlerische Position Jagath Weerasinghes orientiert sich formal an diesen Vorbildern. Inhaltlich spielt die konkrete gesellschaftliche Realität die wichtigste Rolle.

Die aktuelle gesellschaftliche Situation in Sri Lanka beschreibt der Künstler dabei ebenfalls als vom Westen bestimmt. Wobei weniger die Herrschaftsverhältnisse der Kolonialherrschaft für sein Erleben im Mittelpunkt stehen als vielmehr die Demokratisierungsprozesse nach der Unabhängigkeit. Konfliktpotenzial bietet eine Fusion von traditionellen und demokratischen Systemen, die von materiellen, kapitalistischen Interessen geprägt werden, bei der das Wohl der Gemeinschaft in den Hintergrund tritt.

Obwohl die soziale und politische Aussage von Kunst für ihn vor allem angesichts dieser Entwicklungen verstärkt durch die Situation des Bürgerkrieges in seiner Heimat eine große Rolle spielt, sieht er die Möglichkeiten von Kunst in dieser Hinsicht als begrenzt. Er betrachtet die Kunst und ihre Produktionsbedingungen als in ein kapitalistisches System eingebunden und institutionalisiert. Nach seiner Auffassung ist Kunst nur mit finanzieller Unterstützung des Großkapitals möglich und hat daher keine Chance, außerhalb dieses Systems zu funktionieren. Die einzige Möglichkeit sieht er in Projekten im öffentlichen Raum, die ihre eigenen Bedingtheiten reflektieren: An dieser Stelle besteht nach seiner Auffassung die Möglichkeit, Kunst mit anderen Augen zu sehen und mit politischem Denken zu verknüpfen. Trotz dieser sehr skeptischen Einschätzung der Möglichkeiten von Kunst im gesellschaftlichen Diskurs setzt er sich immer wieder bei Kunst-Aktionen ein, die sich um politische Einflussnahme bemühen. Seine Künstlerrolle definiert er stark über diese Einflussnahme verbunden mit einer gesellschaftlichen Verantwortung. In diesem Zusammenhang steht auch die Entwicklung des Mahnmals »The Shrine of Innocents«.



Abb. 40: Jagath Weerasinghe im Jahr 2005

Wie stark seine Ausbildung als Archäologe und Konservator von Wandmalereien seine künstlerische Arbeit bestimmt, lässt sich immer wieder an seinen Arbeiten

ablesen. Bei dem Mahnmal erscheint die äußere Form wie ein Ausgrabungshügel, der zunächst mehr zu verdecken scheint, als Aufmerksamkeit zu wecken. Im Innern wirken die Tontafeln, auf welche die Angehörigen ihre Wünsche eingeritzt haben, wie archäologische Fund- oder Ausgrabungsstücke, deren Entstehungszeit nicht unbedingt in der Gegenwart verankert sein muss. Die Tonknochen unter den Stelen bilden ein Feld aus Tonstücken, das wie eine Ausgrabungsstelle wirkt.

In seiner Arbeit »Archaeology of Today« bestimmt die Archäologie seinen Blick auf die Gesellschaft. Relikte ihrer materiellen Kultur werden in den Mittelpunkt gerückt und provozieren einen kritischen Blick auf die eigene Existenz. Wie Jagath Weerasinghe in einem Kommentar zu seiner Arbeit ausführt, gelten Tontöpfe und -scherben im archäologischen Diskurs als Kennzeichen vor-moderner Gesellschaften. Wenn nun ein Tonscherbenfeld neben Relikten zeitgenössischer Materialien erscheint, erscheint die Archäologie der Moderne/Gegenwart in sich selbst widersprüchlich: Sind wir modern, halb-modern oder quasi/scheinbar modern?[36]

In den letzten Jahren rücken immer mehr persönliche Aspekte in den Mittelpunkt seines Schaffens und prägen seine Auseinandersetzung mit politischen Themen zunehmend – eine Haltung, die alle hier vorgestellten Künstler, deren Arbeiten politisch motiviert sind, verbindet.

36 »Within the archaeological discourse pottery becomes the marker of pre-modern societies. When you have a whole layer of pottery as a archaeological artefacts along with a lot of contemporary material, then the archaeology of today becomes a contradiction, an anomaly that begins to problematize the modern contemporariness of today … Are we modern, semi-modern or quasi-modern?« Jagath Weerasinghe Weerasinghe, Theertha International Artists' Workshop 2001.

Chandraguptha Thenuwara

Chandraguptha Thenuwara hatte als Interviewort die Vibhavi Academy of Fine Arts vorgeschlagen, deren Gründungsdirektor er ist. Wir sitzen in einer halb-öffentlichen Situation im Zeichensaal, der für die Studierenden zugänglich ist. Trotz einzelner Unterbrechungen findet der Künstler immer wieder sehr schnell zum Gespräch zurück. Es ist deutlich, dass er sich in dieser Umgebung sehr souverän bewegt. Eloquent und konzentriert erläutert er seine Standpunkte. Auch die E-Mail-Befragung hatte er sehr ausführlich und gewissenhaft beantwortet. Nach der Begrüßung, einer kurzen allgemeinen Konversation sowie der Erläuterung des Interviewsettings beginne ich das Interview mit der Frage nach seinen künstlerischen Themen.

Chandraguptha Thenuwara beschreibt sich selbst primär als politischen Künstler. Menschliche und soziale Aspekte stehen dabei für ihn im Mittelpunkt, weil ein Mensch – nach seinem Dafürhalten – von den sozialen Bedingungen beeinflusst wird.

> S. G.: How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
>
> C. T.: As a political artist I think I play major role in Sri Lankan society. Social consciousness of my art is very important to me. I think all the societies are always in crisis. Especially our society is in deep crisis; politically, economically, socially, culturally and educationally etc. endless crisis. But somehow we have to contribute to change it to better society, where we can live without discriminations, terror and violence this situation you cannot be just an artists. You have to be a political art worker. Being a political artist, I believe we have to do more ›temporary‹ art rather than eternal works of art.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara, 1.4.2002)

Die gesellschaftliche Krise, die das Leben in Sri Lanka aus seiner Sicht in allen Bereichen bestimmt, ist Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit. In seiner Rolle als Künstler sieht er sich ganz klar in der Verantwortung, mit seiner Arbeit für die Entwicklung einer besseren Gesellschaft einzutreten. Diesen Gedanken greift der Künstler im Interview auf die einleitende Frage nach seinen künstlerischen Themen direkt auf.

> S. G.: Do you have any specific topics?
>
> C. T.: Mainly I see I'm a political artist I like to do that … and human issues … social issues … these are the main issues … human issues means personal relationships, how a person can support from the social issues … and individual …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Das politische Umfeld prägt aus seiner Sicht direkt alle persönlichen Beziehungen. Wie bereits in seiner Biografie deutlich wurde, erlebte er als Kind, wie das familiäre Leben von politischen Repressalien negativ geprägt wurde. Bisher ist Chandraguptha Thenuwaras Familie von den Auswirkungen des Krieges nicht direkt persönlich betroffen. Sie lebt jedoch wie alle mit den alltäglichen Auswirkungen, den Straßen-

sperren, Durchgangsverboten, Befragungen an Checkpoints nach der Identität und den Ausgangssperren, die aufgrund des Kriegsrechts möglich sind usw.

In Zukunft erwartet er jedoch stärkere persönliche Auswirkungen. Seine Frau Kumudini Samuel, genannt Kumi, eine aktive Menschen- und Frauenrechtlerin, ist väterlicherseits gebürtige Tamilin, die Mutter ist Singhalesin. Die sri-lankische Gesellschaft geht nach der patriarchalen Linie, Chandraguptha Thenuwara ist Singhalese, was ist der Sohn? Für sein Empfinden sind beide Ethnien nicht eindeutig zu trennen, sein Sohn ist von beiden Elternteilen beeinflusst. Die Geburtszertifikate, welche das Kind als Singhalesen klassifizieren, empfindet er als unzutreffend. Die Bezeichnung »Sri Lankan« wäre eine Lösung für ihn, würde dem Kind, was von alledem noch nichts weiß, genug Freiraum geben, seine eigene Ethnizität, Nationalität individuell zu konstruieren. Vor diesem Hintergrund ist dem Künstler die Problematik um die Dominanzkultur des Singhalesischen sehr präsent. Aufgrund seiner persönlichen Situation bekommt die Frage nach der nationalen Identität eine besondere Bedeutung. Er benutzt zur Beschreibung der Problematik die aktuelle, amerikanische, postmoderne Terminologie wie »notion« oder »constructed personality«, »national identity« etc.

> C. T.: … personally my close relations are not suffered by the war …, but as a member of this society I always feel it. And even sometimes with the checkpoints … the questioning … asking who I am … then they ask about identity … what identity I have … in future I feel I will face a lot of problems, because of my son … mother is Tamil she is … Kumi is my wife … her father is Tamil her mother is Singhalese … who is she? … according to birth certificate she is a Tamil … and from my birth certificate I'm a Singhalese … and what will my son be? He is Singhalese or Tamil? … Our society concentrates on the patriarchal linear … than he will be a Singhalese …, but that's not really true … you know that's the dilemma how he will face with his problem? He has both identities. Still he has no ideas he is not constructed in the society … he has no idea about nation or national language, national identity … he has not any barrier … that is why we have to change … in the place of the child … how it become later more relevant or constructive … by ethnicity … nationality and this kind of cultural constructions … that is why we have to face that … and it will becoming.
>
> S. G.: But is this not more an official distinction or is it important … (C. T. unterbricht.)
>
> C. T.: … it is sometimes important … my live … you know … when I tried to get birth certificate for my child … they were asking … there are two questions … who is the mother of the child … nationality … I said Sri Lankan … for me also said Sri Lankan …, but I got the national official paper as I am Singhalese and she is as a Singhalese … that's actually wrong, but from the birth certificate we have problems … we are divided people … from the birth certificate … and I start some struggle with the registration registrar few days ago … state ideology of the administrator … he … I wrote in Sinhala than I'm Sinhala … and my father is Sinhala … Sri Lankan means Sinhala … how it come? … you know … that's why we have to separate the nationhood … you can be a Sri Lankan …, but then will be a question asking about ethnos if you like to know ethnos …, but this is a confused area … I think we have to deal with this problem and when he will go to school they will ask who is your

> father, your mother, are they married or not, there are a lot of questions regarding the birth certificate … and it can be a social problem that means problem marriage … that the ethnicity problem about Sri Lankan, Tamil Sri Lankan means Singhalese … you know the notion of Sri Lankan and same time have the victims of the war … and that is the way if we have no effect victimisation … the war …, but indirectly we're all the victims of the system and what I'm saying it is not valid for the system, I say no war, but they are doing war … we are responsible for the victims and become a victim of the society.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Aufgrund dieser persönlichen Situation besonders sensibilisiert und angesichts eines Bürgerkriegs, der seit Chandraguptha Thenuwaras Rückkehr aus Russland auch das alltägliche Leben in der Hauptstadt Colombo merklich bestimmt, setzt er sich als Künstler gegen Krieg und Gewalt ein. Ihn interessieren dabei besonders die Rolle des Einzelnen und seine Verantwortung.

Selbst nach dem Waffenstillstand im Januar 2002 und mit Aussicht auf Friedensverhandlungen werden nach seiner Auffassung die Auswirkungen des Krieges und der Gewalt unter den Menschen das Land noch über Jahre hinweg beschäftigen.[1] Er hinterfragt, was der Einzelne zu einem Friedensprozess beitragen kann, dass nicht am Ende in einem Land zwei Lager – Sieger und Besiegte – mit je eigenen Erinnerungen als Feinde zurückbleiben. Man muss aus seiner Sicht als Voraussetzung akzeptieren, dass jedes Individuum, jeder Mensch seine eigene Vergangenheit hat. Wenn diese durch schlechte Erinnerungen geprägt ist, kann das den Friedensprozess aus seiner Sicht massiv stören.

Hier will Chandraguptha Thenuwara mit seiner Arbeit ansetzen, damit die Vergangenheit sich nicht wiederholt. Er möchte gegen die Angst arbeiten, die neue Gewalt evozieren könnte. Er benutzt den Begriff einer Wahrheitsfindungskommission (truth commission), bei der entscheidend ist, dass beide feindlichen Parteien durchaus ihre jeweils eigene Wahrheit haben können, die zu akzeptieren ist.

> C. T.: … against violence including war … that the peace as an individual process how we can contribute to something from the society that social (unverständlich) … the war stopped, than will be a long process for peace and it can be more than ten years more than twenty years. As an artist I see we have to think about that. How to heal the people and … otherwise two camps will be there as rivals … enemies and victims and victims have their own memories … bad memories … even sometimes they want to get a second mind …, but sometimes bad memories can disturb peace process … and … when … it should be like a truth commission … you know … you … you have to accept this … the people have their past … you don't have to repeat it again … I think we have something to do against the pain … in this area … politically means against violence against war and for peace … and for peace means for life …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

1 Die Gewalt eskalierte bis zum militärischen Sieg der Armee im Jahr 2009. Heute, nach dem offiziellen Ende des Bürgerkriegs, befindet sich das Land in einer zerrütteten Lage, wie sie Chandraguptha Thenuwara im Interview 2002 prognostiziert.

Die Vergangenheitsbewältigung im Nachkriegsdeutschland stellt für ihn in diesem Prozess ein Vorbild dar. Ihn beschäftigt die Frage, wie die Deutschen mit ihren schlechten Erinnerungen umgegangen sind. Chandraguptha Thenuwara hält alle Menschen, wenn auch viele nur indirekt, für Opfer des Krieges, weil alle unter den gesellschaftlichen Auswirkungen zu leiden haben. Daher ist für ihn Erinnerungsarbeit ein wesentlicher Teil seiner Arbeit als politischer Künstler.

In diesem Zusammenhang unterscheidet er zwei Arten von Kunst: zeitgemäße Kunst und unveränderliche, ewige Kunst. Unveränderliche, ewige Kunst sind für ihn die Klassiker wie Michelangelo, da Vinci, deren Werk unabhängig von zeitlichen und kulturellen Bezügen als Kunst akzeptiert und anerkannt ist (sic!). Als zeitgemäße Kunst versteht er politische Kunst, Arbeiten mit einem direkten Bezug auf soziale, aktuelle Themen:

> C. T.: I refer to the current situation and transform it into the contemporary reference form.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Das Kunstwerk sieht er als ein Ergebnis der Beziehung des Künstlers zu seiner kulturellen Umgebung. Die Kunst reflektiert diese Umgebung, ihren Entstehungskontext und symbolisiert in einer kondensierten Form die ethischen Prinzipien und Ansichten von Menschen in einer bestimmten Zeit. Wie für Francesco Bonami spielt die enge Verwobenheit von Privatem und Öffentlichen eine große Rolle für Chandraguptha Thenuwara. In seinem Kairoer Vortrag bezieht er sich ausdrücklich auf ein sehr schönes, bildliches Zitat des Ausstellungsmachers:

> »Art today is the only centre of the human spiral that starts in your own bedroom and moves through your home, down the stairs, into the street, towards the city, around your country and beyond its boarders into a world condensed around its diameter. And from this world, which is living out its own consumption, art can always go back inside the bedroom, where everything is possible.« (Bonami, 1996, 12)

Mit einer solchen Auffassung ist es für ihn unmöglich, sich in einem Land, das seit mehr als zwanzig Jahren vom Bürgerkrieg geprägt wird, als Künstler aus der öffentlichen Diskussion auszuklammern und auf kunstimmanente Fragestellungen zu konzentrieren. Angesichts dieser gesellschaftlichen Realitäten hält er die aktuelle politische Kunst für wichtiger. Ihr sollte nach seiner Meinung mehr Aufmerksamkeit zuteil werden.

> C. T.: … And for example after the Nazi happenings in Germany, how did people deal … with bad memories … same thing can be happen here … and we have to face it … and this is why I'm a political artist … we have a lot of things … that is why I'm saying we have to think more about temporary art than about eternal art that has to be changed …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Daher begründet sich der Bildungsauftrag der Kunst, auf den Chandraguptha Thenuwara in Zusammenhang mit der Frage nach seinen Bezugspunkten zu sprechen kommt: Der wichtigste Bezugspunkt ist für ihn die aktuelle soziale und po-

litische Situation. Da aber nach seiner Auffassung die meisten Menschen in der Vergangenheit leben, verstehen sie die aktuelle Situation nicht. Der Kunst kommt in diesem Kontext die Rolle zu, auf diese Gegebenheiten aufmerksam zu machen. Und falls die Menschen die Kunst nicht verstehen, bleibt die aktuelle Situation in der Kunst abgebildet und sie haben die Möglichkeit, sowohl die Kunst als auch die politische Situation zu einem späteren Zeitpunkt zu verstehen.

> S. G.: You already mentioned some of your reference points or models for your art work? Can you tell me a little bit more about this?
>
> C. T.: What does this mean?
>
> S. G.: What is reference point? I mean actually where you refer to with your artwork?
>
> C. T.: What is … direct reference to social, current issues, means what is happening in art, might be just normal general people cannot understand what is happening … most of the time … my notion is most of the people live in the past … they can't undersand the present situation … always they are in the past that is why they cannot understand what is really happening in the present and my task is to capture that present situation with art … that is why later they will understand all … the idea of the work …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Dem Künstler ist bewusst, dass sich die Formen der Kunst und die Orte ihrer Präsentation mit einem solchen Bildungsanspruch verändern müssen: Kunst kann sich nicht ausschließlich auf Geschichte beziehen, sondern muss an die Öffentlichkeit gehen, im Sinne von Kunst-Aktionen mit den Menschen interagieren. Dazu muss sie sich aus dem Ausstellungsraum in den öffentlichen Raum begeben.

> C. T.: Public art or actions, art actions, interacting with the people, because we can't be any more … I'm an artist, I'm a historian … divide … no, now we changed, we have to interact with the people, more public activities, there can be a continuation of the Gallery space … occupying the Gallery space …, but in this moment it is more important to be an art activist, art activist than artist … He can be an artist …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Zeitgemäße Kunst kann dabei verschiedene Aufgaben übernehmen: Sie soll zum Nachdenken und zur Erinnerung anregen. Sie kann Therapie für den Einzelnen sein oder zur Interaktion zwischen den Menschen motivieren wie z. B. in öffentlichen Aktionen. In diesem Sinn ist es für Chandraguptha Thenuwara wichtiger Kunst-Aktivist zu sein als Künstler. Wie sich anhand der Darstellung seiner künstlerischen Arbeiten zeigen wird, setzt der Künstler diesen Anspruch vor allem durch sein Konzept des »Barrelism« konsequent um.

> S. G.: You mentioned already two aspects of your art or how art can function. (yeah?) You have the memorial, things you were doing and on the other hand it is like a therapy for people who suffered personally. (yeah?)
>
> C. T.: Yeah … through painting.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Mit dieser Aufgabe von Kunst als politischer Aktion wird die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft neu bestimmt. Kunst kann nicht mehr im selbstreferenziellen Bezugssystem, dem Elfenbeinturm, dem Atelier bleiben, sondern muss sich auf die Gesellschaft beziehen. Mit der Trennung von ewiger und zeitgemäßer Kunst wird die Akzeptanz der Meister vorausgesetzt, wobei die Alten Meister als Ikonen der westlichen Kultur neben der griechischen Antike und Kulturgütern wie Sigiriya oder Dambulla stehen. Das Verständnis von zeitgemäßer Kunst als gesellschaftlich und damit eingebunden in den jeweiligen kulturellen und nationalen Kontext impliziert eine Möglichkeit Unterschiede zu beschreiben, die als kontextuell bedingte konstituierend sind. Das Postulat eines transnational und transkulturell gültigen Kunstverständnisses wird auf diese Weise umgangen. In unterschiedlichen Umgebungen sind verschiedene Ausprägungen von Kunst denkbar. Allerdings ist bei einem solchen Verständnis impliziert, dass sich mit gesellschaftlichen Veränderungen die Kunst selbst verändern kann und muss.

Am Beispiel des »Barrelism«, der auf die Fässer im Stadtbild Colombos verweist, die dort zum Bau von Kontrollpunkten benutzt werden, könnte das bedeuten, dass z. B. mit den Friedensverhandlungen und dem Verschwinden der Fässer aus dem Alltag selbige ihre Bedeutung verlieren oder zumindest verändern und dann nur noch im Sinne einer Erinnerung funktionieren. Kunstwerke sind nach einem solchen Verständnis nicht ewig, allgemeingültig, sondern vergänglich: Die Kriterien für ihre ästhetische Qualität erscheinen variabel. Allgemeingültige Kriterien wie Schönheit und Wahrheit können nur noch eine untergeordnete bzw. kontextuell bedingte Rolle spielen.

Zwischen den Welten – die Moskauer Akademie als Vorbild

Die Dichotomie zwischen traditioneller und politischer Kunst prägt Chandraguptha Thenuwaras künstlerische Arbeit auch formal. Neben seiner politischen Kunst waren mir bei den Besuchen in der Vibhavi Academy of Fine Arts realistische Porträts und Personendarstellungen aufgefallen. In den aktuellen Arbeiten (2002) sind figurative Aspekte und Frauendarstellungen charakteristisch. Ich frage im Interview nach diesem Aspekt.

> S. G.: The other part is your figurative background with your education in Russia, I think most of the portraits I saw are from this time?
>
> C. T.: Yeah, even from before I went to Moskau; I started with the human figure, that's why I specially went to Russia also.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Das Figurative prägte seine Malerei bereits in Sri Lanka und war für ihn mit ein Anlass für das Studium in der Sowjetunion.

> Then 1978 I got a chance to be a full time student at IAS[2]. Most influential living masters for me was H. A. Karunarathna and Stanley Abeysinghe. Through Mr. Karunarathna: painting of new age and through Mr. Abeysinghe: Figurative painting. Both encourage me to do painting and I admired them. Kandinsky, Cézanne, Paul Klee, Jackson Pollock, Chagalle, Willem de Kooning were popular among IAS student artists. I also started to love them. Among highly figurative artist I continued to love Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Dürer, Degas.
>
> (aus der E-Mail-Befragung mit Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Diese Dichotomie bestimmt seine Arbeit bis zum heutigen Tag. Er begreift die politische Kunst als »modern art form« und die figurative Malerei als »orthodox conventional art form«, zwei Bereiche, die für ihn offensichtlich im Widerspruch stehen. Er begreift die Fähigkeit zur technischen Umsetzung naturalistischer Darstellung als Vorteil, als Können, das ihn in die Lage versetzt, das passende Ausdrucksmittel zu wählen. Manchmal setzt er eine moderne, manchmal eine orthodoxe Kunstform ein, um seine Botschaft zu übermitteln. Aufgrund seiner Ausbildung kann er beides, in seinen aktuellen Arbeiten bemüht er sich verstärkt um eine Verbindung der beiden Bereiche.

> C. T.: … I studied human figure and how to do that … and still I have lots of human figures … sometimes I have to do political work and same the human figure …
>
> S. G.: You divide these two aspects or you bring them also together?
>
> C. T.: I'm trying now to bring them together. Sometimes you need modern art forms, sometimes you need the orthodox conventional art forms to deliver a message. I'm lucky I can do both. If I need a figurative expression I can do it. I have the skill and the training. Because that I have an advantage doing that kind of thing.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Die klassische Ausbildung und die aktuellen Entwicklungen in seiner Arbeit stehen jedoch in einem spürbaren Widerstreit – nicht nur für ihn persönlich, sondern auch aufgrund der äußeren Gegebenheiten. Man könnte annehmen, dass der Maler mit seinen figürlichen Arbeiten weit mehr den Publikumsgeschmack trifft – doch weit gefehlt. Bereits bevor Chandraguptha Thenuwara Sri Lanka verließ (70er/80er Jahre), waren Künstler wie Kandinsky oder Cézanne als »high art« oder »modern art« populär, die »43 Group« als Vorbilder sowie die lokalen Adaptionen dieser Stilrichtungen. Figürliches war bereits zu dieser Zeit nicht anerkannt.

> C. T.: Yeah, what is happening now is relevant for me … another thing is from my background … the classical training … sometimes I have problems with the dilemma … being studied in Sri Lanka in 70s and early 80s … you know … at that time the notion of high art was that … (unverständlich) modern art … same time I had that sense also … at the same time I went back to the figure also … at that time figurative artwork was ignored at that period, if you do figurative artwork you are a bad artist, if you do abstract artist you're an good artist … and I also trapped in that situation … that is why I had sometimes … now I'm trying to synthesize more … you

2 Institute of Aesthetic Studies, die staatliche Kunstakademie.

> know … expressionistic stream plus well organized ordered skills together … and I'm looking at art schools in other situations …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Bereits seine Entscheidung für ein Kunststudium in Moskau entsprach nicht den gängigen Erwartungen. Sein Lehrer Stanley Abeysinghe fragte z. B., warum er nach Moskau gehe, dort gäbe es keine Kunst. Der Künstler selbst ordnet diese Äußerung heute als amerikanisch-europäische Konstruktion ein, der sein Lehrer aufsaß. Schließlich entließ Abeysinghe seinen Schüler mit der Mahnung, er solle gehen, aber nur nicht sozialistischen Realismus studieren. Diese Auffassung erscheint kennzeichnend für die öffentliche Meinung im Sri Lanka der 80er Jahre.

> C. T.: Technique … plus my master … even I remember once my teacher Stanley Abeysinghe asked, why do you go to Russia, there is no art he said? (beide lachen) That's the American, Euro American construction, he is a victim of that construction, somehow he said, o.k. go and study, but don't do that political art … social realistic … at that time purely figurative artist was not an art … that was the notion here … and it gives me another clue about Sri Lankan space at that time … how they divide the artist's art.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Diese Haltung ist umso bemerkenswerter, als der sozialistische Realismus mit seinen Skulpturen und Plakatwänden bis heute das öffentliche Straßenbild Sri Lankas bis in die ländlichen Bereiche maßgeblich prägt und in der angewandten Kunst, wie z. B. in den handgemalten Werbeflächen der Kinos im öffentlichen Stadtbild, sichtbar wird.

An der Moskauer Akademie erlebt Chandraguptha Thenuwara seinen Lehrer Tahir Salakhov als verständnisvolle Autorität und handwerklich-technische Bereicherung:

> I was so happy to study under great Soviet Artist Tahir Salakhov. His democratic principles allowed us to keep our identity as individuals.
>
> (aus der E-Mail-Befragung mit Chandraguptha Thenuwara, 1.4.2002)

Er bestärkt die Studierenden, auf sich selbst, ihr Inneres, ihre eigene Identität zu hören, diese zu bewahren und sich gleichzeitig die westlichen Techniken im Sinne eines handwerklichen Könnens anzueignen, das ihnen dann zur Verfügung steht und anwendbar ist und falls nötig beiseitegeschoben werden kann.

> C. T.: …, but in Moskau Tahir Salakhov … he didn't interfere, try to change your inside, he always said, if you paint don't change your identity, the intention you have, don't follow other thing, but give a chance to your inside … and same time learn western it will help you, if it disturb you can ignore it, but if you don't know how to do, it later it can be disturbing for your art work, that' s a very important thing I learned from him and even that Moskau period other studios were more rigoros and more …, but my studio it was nice, because he had civil power to be democratic. He was a member in the communist party, central committee, but he can say, because he was a big fellow in the art world, a high level artist and this is why he had the power to give the freedom to the student, he didn't kill the student …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Trotz seiner Stellung im Zentralkomitee war der Lehrer als Künstler eine solche Autorität, dass er die notwendige politische Macht (civil power) hatte, den Studenten jede künstlerische Freiheit einzuräumen. Diesen Aspekt einer freizügigen Lenkung beschreibt Chandraguptha Thenuwara bereits bei seinen sri-lankischen Lehrern als Qualität. Wobei man auf der anderen Seite aber auch feststellen muss, dass die Studierenden die Freiheit nicht übermäßig strapaziert haben, die Übungen absolvierten und kaum über die Grenzen hinausgingen.

Ende der 80er Jahre erlebte der Sri-Lanker die Zeit des politischen Aufbruchs in der damaligen Sowjetunion. Die Untergrundkunst, Kunst mit einer politischen Aussage, gewann sowohl im Land selbst und vor allem im europäischen Ausland eine größere Öffentlichkeit.

Der Künstler erfährt die sogenannte kommunistisch-sozialistische Ära als kulturell reich, produktiv und wertvoll. Nach seiner Einschätzung wurde dieser im Westen, in der Weltöffentlichkeit nicht die verdiente Aufmerksamkeit zuteil. Obwohl gerade Ende der 80er Jahre aktuelle Kunst aus der Sowjetunion nach der politischen Öffnung z. B. auf der documenta IX nicht nur mit Ilya Kabakovs »Toilette« (1992) relativ prominent vertreten war und in Ausstellungen wie »Georgia On My Mind« (Museum Fridericianum 1989) zur Kenntnis genommen wurde.

Chandraguptha Thenuwara selbst hatte die Gelegenheit mit Studienkollegen, während seiner Akademiezeit in Russland in anderen europäischen Ländern auszustellen.[3]

> C. T.: … that was a good opportunity and same time what was happening in Moscow in 1985 the ground art came out, more political art, that kind of thing and also gave a chance to see, what really happened in Moscow even if you look at the … before the 90s there will be only one paragraph on Russian art or Soviet art …, but when I went there they had a very rich cultural … even the so called communist, socialist area made something out of the art world … that's why you can't separate two worlds … its mixed a lot and it also helped me to understand and again to be a political artist … there is no choice otherwise you can make beautiful artwork … and be a chest in art … make you want appear … and want to help through intervention … more thinking you have to be a thinking artist, you have to do something, this gave me courage. And more chances to self studies get the background and do your compositions you help to sacrifice your live, it is not your thing to do composition, it is not in the curriculum it is a subject, but you have to spend your free time to do composition, your lifetime has to sacrifice to the composition then it becomes part of your life, studies are there, from morning to evening … classical art work it gives you a craftsmanship … and it helped me to come out of some unsolved problems …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Diese Zeit prägt sein Selbstverständnis als politischer Künstler. Für ihn wird deutlich, dass er seine künstlerische Arbeit nicht von seinem Leben trennen kann, sondern dass er als Künstler auf die Gegebenheiten reagiert, sie reflektiert und künst-

3 Vgl. den Abschnitt »Der Werdegang der Künstler und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern«.



Abb. 41: Face, Öl auf Leinwand, 38 × 38,5 cm, 1984



Abb. 42: Selbstporträt, Öl auf Leinwand, ca. 70 × 50 cm, 1988 (zerstört)

lerisch umsetzt (»You have to be a thinking artist.«).

Das Leben für die Kunst, das er als notwendige Hingabe an das Erlernen der Technik, von Komposition und Gestaltung begreift, ist dabei eine andere Welt, die jedoch nicht abgetrennt werden kann. Durch die klassische Malereiausbildung eignet er sich handwerkliches Können, Techniken und Kunstfertigkeiten an (craftmanship), die ihn in die Lage versetzen seine Ideen malerisch umzusetzen (»Classical art work it gives you a craftsmanship … and it helped me to come out of some unsolved problems.«).

Nach seiner Rückkehr nach Sri Lanka war dort die Klassische Moderne, vor allem abstrakte Kunst, populär. Cézanne und Kandinsky wurden als Künstler geschätzt. Künstlerische Werke in einem vergleichbaren Stil waren von der Öffentlichkeit anerkannte Kunst, gegenständliche Malerei hingegen erfuhr wenig Aufmerksamkeit.

Chandraguptha Thenuwara bleibt seiner Linie jedoch treu, richtet sich nicht nach Moden, und erfährt mit dem Wiederbeleben des Realismus im Westen eine Anerkennung seiner Fähigkeiten im Bereich der figürlichen Darstellung. Sein handwerkliches Können wird akzeptiert und hilft ihm sein Konzept des »Barrelism« öffentlich zu etablieren.

> C. T.: … and when I came back at that time Sri Lanka appreciated only modern art … they understand Cézanne, they understand Kandinsky, they look them as artists, when I do figure, oh, he is only doing figure, what for, now when Europe changed to figure, now they are back to figure, but I don't change my line … of my interest … keep doing things … if bad or good … I'm doing things … that's also very important for me … don't think about appreciation of the current moment, do what you want to do in this moment …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Diese Widersprüche werden an zwei frühen Gemälden des Künstlers deutlich.

»Face« entstand 1984 in Sri Lanka, kurz vor der Ausreise in die Sowjetunion. Das Porträt, wahrscheinlich das eines jungen Mannes, weist deutlich abstrakte Ansätze auf. Mit groben, expressiven Pinselstrichen sind die Konturen des Gesichtes, Auge, Mund und Nase angelegt. Die Farbigkeit konzentriert sich auf die Primärfarben Rot, Gelb, Blau sowie Schwarz und Weiß. Weder plastische noch stoffliche Aspekte sind ausgearbeitet. Die Malerei konzentriert sich auf ihre Grundfarben. Der Farbauftrag betont den groben, großflächigen Duktus des Pinselstriches.

Im Gegensatz dazu steht ein Selbstporträt aus dem Jahr 1988, das während seines Aufenthalts an der Moskauer Akademie entstand. Chandraguptha Thenuwara stellt sich in der klassischen Pose des Malers dar: den Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachtenden gerichtet, dessen Blick erwidernd, der Künstler mit dem Pinsel in der Hand. Die Spitze des Pinsels weist auf den Bildhintergrund, eine weiße Fläche, die an eine rohe, unbearbeitete Leinwand erinnert.

Kontrapunktisch – mit einem starken Hell-Dunkel-Kontrast – ist die gegenüberliegende rechte Hälfte des Bildes in Schwarz gehalten, was die Farbigkeit der Haare und des Gesichtes aufnimmt. Nur einige Lichtreflexe lassen die Physiognomie und Konturen des jungen Malers erahnen. Die Augen liegen im Dunkeln, dennoch scheint man seinen Blick zu spüren: Das Bild wirkt wie eine Übertragung der Wendung »The Empire Writes Back«[4] aus der Literatur in die Malerei.

Der Farbige nimmt die westliche Pose des Künstlergenies ein, schaut den Betrachtenden direkt an. Die schwarze Hautfarbe wird nicht aufgehellt, wie man es z. B. im Bereich der Hand sehen kann und wie es in vielen Darstellungen in der srilankischen Malerei entsprechend dem geltenden Schönheitsideal üblich ist. Durch die Überbetonung der schwarzen Schatten wird sie eher unterstrichen.

Das Bild wirkt durch die Setzung der weißen und schwarzen Flächen im Hintergrund wie eine abstrakte Malerei. Den Farbauftrag charakterisiert ein expressiver Duktus. Doch die Pinselstriche sind, im Gegensatz zum ersten Beispiel, feiner. Das Gestische der Malerei ist verhaltener, eher stehen Aspekte der Abbildung, Stofflichkeit der Haare, der Haut, die Plastizität des Kopfes im Vordergrund. Sowohl der Farbauftrag wie auch die Farbwahl und die Komposition unterscheiden die Arbeit von Porträts aus dem sozialistischen Realismus.

4 »›The Empire Writes Back to the Centre‹ – is a phrase originally used by Salman Rushdie, as he was punning on ›The Empire Strikes Back‹, the famous American T.V. show. Here, the Empire is the sum total of the colonies of the British Empire, which Britain lost with the coming to independence in the 1960s of nation-states from Africa to Sri Lanka. ›The Centre‹ is here Britain and the notion of ›writing back‹ is crucial in understanding the various strategies of decolonization that Britain's former colonies have used to set the record straight. At the same time, since various members of the erstwhile British colonies are now living and writing in Britain, one could argue that they are also writing back to the Centre, but also more accurately, from within the belly of the beast, as it were, the Centre of the Centre.« Zabus, Chantal, The Empire Writes Back to and from the Centre, Bulletin de l'Association des Germanistes de l'UCL, original site address: http://130.104.156.162/bulletin/czempire.html, http://www.eng.fju.edu.tw/worldlit/empire.htm (14.2.2006), bekannt wurde es als Titel von *Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen*: *The Empire Writes Back.* Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. Taylor Francis Ltd. 2002 (2.).

Die Bildfläche ist durch die Zweiteilung des Hintergrundes in Weiß und Schwarz kontrapunktisch aufgeteilt. Den westlichen Betrachtenden erinnern die beiden Rechtecke, fast Quadrate, vielleicht an das weiße und schwarze Quadrat Malewitschs oder an Ad Reinhardts »Black Paintings«, an die Urform des Bildes, an die grundsätzliche Frage nach dem »Bild«.

Im Werk eines asiatischen Künstlers, der an der Moskauer Akademie westliche Malerei studiert, assoziieren die Gegensätze Schwarz und Weiß gleichsam zwei Welten: Weiß ist das Tafelbild, auf welches die Spitze des Pinsels weist, in seiner Reinform, unbearbeitet, unbestimmt, offen für alles und jede Entwicklung. Demgegenüber steht das Schwarz, welches mit der Farbigkeit des Gesichts korrespondiert: dunkel, als Farbe ebenso unbestimmt wie Weiß, aber eher beängstigend, unergründlich.

Zwischen Weiß und Schwarz, zwei Welten, die aufeinandertreffen, ist der Platz für die Figur des Künstlers, eine unbestimmte Identität, mit ihren Gegensätzlichkeiten an Fanons »Black Skin – White Masks«[5] erinnernd. Daher erscheint die klassische Pose eines weißen Malers weniger als eine Adaption der Rolle, sondern – in Verbindung mit den Ausführungen im Interview – als eine Aneignung der handwerklichen Fertigkeiten, die sich das inhaltliche Ergebnis der eigenen Arbeit jedoch offenhält. Der junge Mann hat die Rolle des Künstlers angenommen. Wie er sie ausfüllt, ist jedoch noch offen.

Bezugnahmen auf eigene kulturelle Kontexte

Immer wieder bezieht sich Chandraguptha Thenuwara im Interview im Zusammenhang mit der Beschreibung seiner Ausbildung in Sri Lanka auf die lokalen Kontexte. Auf die Frage nach den Einflüssen sri-lankischer Kulturen reflektiert der Künstler nach einigem Nachdenken das Wort »Kultur« – für ihn ein missbrauchtes Wort. Und er setzt an, seine Beziehung zur sri-lankischen Bildwelt zu beschreiben: »… I loved …«, korrigiert sich dann: »selfstudied 19th century painting …«.

> S. G.: If you think of Sri Lankan cultures, is there anything, which is important for your artwork?
>
> C. T.: (lange Pause) … again a misused word culture, because I loved … sometimes I studied … selfstudied 19th century painting sometimes I intentionally use this language, to do some … what do you say, it's the figure and ground relation ship, no illusion or Renaissance or realistic … there is no chance to that, and even that language … I made the point … you have to be different … when you look back … to get something you just don't want, to just copy the things, you know, yet the main

5 »There is a fact: White men consider themselves superior to black men.//There is another fact: Black men want to prove to white men, at all costs, the richness of their thought, the equal value of their intellect.//How doe we extricate ourselves?« »Man's tragedy, Nietzsche said, is that he was once a child. … However painful it may be for me to accept this conclusion, I am obliged to state iCT: For the black man there is only one destiny. And it is white.« Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks, Translated by Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967, 10.

> point of that art making process is important for art language and that you can do it in this sense … I took some so called traditional elements, but its not traditional for me. Traditional here is the notion of the touristic, traditions for the sailors, tourists, the tourist's appreciation or that sort of people. I'm not looking at that way, that's the main difference when I refer to some history … it might be ideologically or technically in that way, otherwise some people …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Die Malereien Sigiriyas interessieren ihn vor allem hinsichtlich der Figur-Grund-Beziehung. Sie weisen keine realistischen, illusionistischen oder sonstigen Aspekte der Renaissance-Kunst auf (vgl. Abb. 5, S. 109). Das fasziniert ihn und er setzt diese Elemente bewusst in seiner Malerei ein. Bei dieser Bezugnahme ist für ihn nicht entscheidend, in traditioneller Manier zu kopieren, sondern diese Komponenten bewusst in ideologischer oder technischer Hinsicht einzusetzen, so dass sich die künstlerische Arbeit von anderen unterscheidet. Dabei wehrt er sich dagegen, diese Malereien mit dem Begriff »traditionell« zu belegen, dies ist für ihn eine Sichtweise der Touristen oder Seeleute. Oder jene Künstler, die Mulkirigalla[6] oder Sigiriya kopieren und in Montagen oder Collagen neu zusammenfügen und dies als traditionelle Kunst an Touristen verkaufen.

> C. T.: … Sri Lankan who are mixing with traditional form they are just copying from Mulkirigialla, Sigiriya and they just make collage or montage and they say that's a traditional, but I'm not taking this as traditional this I think is wrong. Tradition is a flouring thing that continues you cannot change your cultural background. You know, I had an experience in Moscow, when we made a painting of a model anyone could see I'm a non European even they were looking at my artwork, it was close to the model, the colors, but they experience, the way of using my colour, more Asian than European … we don't have to imitate, … being a cultural being, it is within you, you have to give a chance to come out then it will be there. Then you don't have to think about how to make Sri Lankan art. If you are aware of the current situation, be aware of the history and other political situations, ask how it happed in history also thean it can be realizing the moment, thean you will be a part of the tradition.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Tradition ist für Chandraguptha Thenuwara ein Begriff für etwas Gewachsenes, etwas, das sich im Prozess befindet und stetig verändert (in a continuous flow). Dennoch kann man nach seinen Erfahrungen seinen kulturellen Hintergrund nicht verleugnen. Er führt als ein Beispiel ein Erlebnis an der Moskauer Akademie an. Bei der Betrachtung seines Bildes in der Aktmalklasse identifizierten die Kommilitonen seine Arbeit als das Ergebnis eines »Nicht-Europäers«. Nicht weil es den Ansprüchen hinsichtlich Ähnlichkeit oder Erkennbarkeit nicht genügte. Auffällig war vielmehr die Farbpalette, die als nicht-europäisch empfunden wurde. Nach seiner Erfahrung muss man daher nicht darüber nachdenken, wie man sri-lankische Kunst macht. Wenn man sich der augenblicklichen, historischen und politischen Situa-

6 Ein alter Tempel im Süden Sri Lankas mit prachtvollen Wandmalereien.

tion bewusst ist, sich mit ihr auseinandersetzt und dies in die künstlerische Arbeit einfließt, dann ist man Teil der Tradition.

Damit unterscheidet er sich von einem Traditionsbegriff, wie er in den 70er und 80er Jahren auf Sri Lanka, für ihn repräsentiert durch seine Lehrer, verstanden wurde: Deren Arbeit bestand darin, von den Wandmalereien der Tempel des 18. und 19. Jahrhunderts ohne Veränderungen zu kopieren und das Ergebnis im Sinne eines Tafelbildes zu gestalten.

»Traditionell« heißt in diesem Kontext, dass man auf Papier oder der Wand arbeitet. Farbe und Linien stehen im Mittelpunkt, perspektivische oder illusionistische Darstellungen spielen keine Rolle (»… traditionally means you are working on a paper, wall and you are making more linear work, and colour work.«).

> C. T.: … traditional notion is that he (der Lehrer, d. Verf.) is copying paintings from the temple for example, not changing anything. He was copying elements from the 19th, 18th century paintings, and put it in design, that's the notion traditionally from that time.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Dies entspricht einer Kunstauffassung, wie sie in Indien, z. B. in der »Bengali School«[7] vertreten wird, nach der ein perfekter Kopist dem künstlerischen Ideal entspricht. In Sri Lanka werden solche Kopien als traditionelle Kunst begriffen und im Sinne einer Bewahrung des Eigenen als Haltung gegen die Kolonialherren aufgefasst. Trotz aller Unterschiede und der Abgrenzung der eigenen Position akzeptiert Chandraguptha Thenuwara diese Haltung und verweist zur Erläuterung auf die Veränderungen unseres Verständnisses von Primitivismus: Unter primitiv versteht man eine Person, die nicht zivilisiert ist. Man wendet den Begriff z. B. für Stammeskunst an. Im Kontext von Kolonialismus und Postkolonialismusdebatten bekam dieses Wort eine negative Prägung. Heute sollte das Wort in seinem ursprünglichen Sinn, ohne negative Färbung verstanden werden.

Ähnlich sieht er die Bedeutungsverschiebung des Wortes »Tradition«, das zunächst als eine Bezugnahme auf die lokale Tradition verstanden wurde. Im Kontext des Kolonialismus wurde traditionelle Kunst aus westlicher Sicht eher negativ, im Sinne von Kunsthandwerk, abgewertet, im lokalen Kontext hingegen eher als eine anti-kolonialistische Haltung positiv besetzt und verstanden. Heute muss der Begriff der Tradition aus Chandraguptha Thenuwaras Sicht neu definiert und bewertet werden (to be re-read).

---

7 Als »Bengali School« (hauptsächlich bekannt als bengalische Miniatur-Malerei auf Palmblättern) wird eine Kunstentwicklung bezeichnet, die sich vor allem in der Hauptstadt Kalkutta entwickelte. Sie orientiert sich an den Malereien der Ajanta-Höhlen und hinduistischen Patmalereien. Seit 1820 wurden vor allem die Kaligath Pats, eine besondere Maltechnik mit eigenen, lokalen Themen berühmt. Vgl. Attequa, Ali: The Rise of Modernity in South Asia, in: Timeline of Art History: The Metropolitan Museum of Art, 2000, www.metmuseum.org/toah/hd/rmsa/hd_rmsa.htm (Mai 2007).

C. T.: … you have to be a traditionalist … against the colonialism … to reject the European thing to establish your thing … now you don't have your thing it's a mixture of … that's the wrong point.

S. G.: I read somewhere that in India it's a quality of an artist, if they are excellent copiers? Is it he same in Sri Lanka?

C. T.: Yeah, … Bengali school and those schools that trend inspired some artists here also …

S. G.: …, because what you were saying now you don't see it as a quality …

C. T.: Yes, as tradition … it can be … we're now using the word primitive … When we are using primitive that means you are not a civilized person, you know … primitive means some tribal forms of art …, but we are not discriminating them … the same way word tradition is established … is misinterpreted … we have to … re-read … what is traditional …, but there is … a difference between us and them …

(Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Das Verhältnis der eigenen kulturellen Traditionen zum Westen

Im Zusammenhang mit den Ausführungen zu den eigenen Traditionen und der Rolle seines Lehrers kommt Chandraguptha Thenuwara auf das Verhältnis zum Westen zu sprechen und nimmt damit die nächste Frage vorweg. Der Künstler erlebt die europäische Malerei nicht als fremd oder als Symbol für die Kolonialherren. Er erklärt, dass durch 150 Jahre englische Kolonialherrschaft, einhergehend mit dem Aufbau des Erziehungswesens das Tafelbild zu einem Teil der eigenen Kultur geworden sei. Nach seiner Auffassung entsprach die Tafelmalerei in den 40er und 50er Jahren, dem Höhepunkt des Wirkens der »43 Group«, einem lokalen Zeitgeist, selbst wenn sie ursprünglich europäisch war.[8]

C. T.: … I don't see European language as a foreign language for us …, because we have been 150 years continuous under British occupation and that education system is part of our culture, it cannot be a foreign thing, you know practicing oil painting … was the notion … is certainly European, traditionally means you are working on a paper, wall and you are making more linear work, and colour work, … appeals again, refer to that 50s and 40s trend … to find your own way and … find your tradition.

(Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Die Frage nach dem Verhältnis der eigenen kulturellen Traditionen zum Westen beantwortet Chandraguptha Thenuwara spontan mit Schlagworten: das Quadrat, die Ölmalerei. Sie kamen mit dem Kolonialsystem nach Sri Lanka.

Allerdings stellt er den Anspruch auf die alleinige Urheberschaft des Westens in Frage: Denn inwieweit handle es sich bei diesen Kunstwerken um europäische Kunst im engeren Sinne? Nicht erst mit der Kolonialisierung bzw. später der Globalisierung strömen kulturelle Formen durch viele Länder, was ist dann noch euro-

8 Vgl. hierzu Grosser 2004, 101–119.

päisch? Denn umgekehrt unterlag Europa z. B. asiatischen Einflüssen. Er verweist auf die Impressionisten, welche asiatische Stilelemente in ihre Kunst aufgenommen haben.

Entscheidend sei doch, dass die westliche Kunstwelt die Macht hatte, diese impressionistischen Kunstwerke als europäische Kunst zu vereinnahmen bzw. zu bewahren.

> S. G.: You already start answering my next question. (beide lachen) What do you think about the relation of your own cultural tradition and western art?
>
> C. T.: Yeah, … western … I know that square thing … rectangle thing … oil on canvas … it came from Europe to Sri Lankan art scene …, but in that way or the other, they have European origins …, but … we … when the colonization period went through and globalisation … you can't distinguish some cultural form, because it flow really through different countries … now we have the dilemma how to select European … is it real European if you look back at the Impressionist … is it European or Asian … you know they took some Asian elements their artwork, they had civil power to save this European art …, but same way we can do if I like that language, da Vincis language. I can use that word for my vocabulary … in that way I feel it as phrases and words and things for your language … there is a difference …, but you are in your cultural context … your problems …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Auf diesem Hintergrund ist es aus Sicht des Künstlers für beide Seiten legitim Anleihen vorzunehmen. Er vergleicht die Situation mit dem Umgang mit Worten, Sätzen oder Dingen, die als Komponenten aus anderen Kulturen in die eigene Kultur übernommen werden: »… das können wir auch, wenn uns z. B. da Vincis Sprache gefällt, können wir Worte aus seinem Vokabular benutzen und in die eigene Sprache und kulturellen Kontexte einfügen …« Dennoch hebt der Maler einige grundsätzliche Unterschiede hervor, die er vor allem durch die Erziehung begründet sieht: Das, was man für Kunst hält, unterscheidet sich in Sri Lanka von der europäischen Auffassung: Am offensichtlichsten ist wohl die Anerkennung einer Kopie als Kunst sowie einige Bereiche der Volkskunst. Einige Sri-Lanker hielten die Volkskunst für die einzig wirkliche Kunst. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, die Malereien von Sigiriya werden von den meisten als »original art« oder »traditional art« verstanden.

Allerdings lässt sich eine Weiterentwicklung der künstlerischen Ausdrucksformen nicht aufhalten: Bereits für Dambulla kann man einen direkten Einfluss aus Sigiriya nachweisen. Die Maler übernehmen die Ansicht von Gesichtern, sie verbinden die Figuren jedoch mit anderen Formen und arbeiten reduzierter. Das heißt, Komponenten werden nicht kopiert, sondern in einen neuen Kontext gebracht.

> C. T.: … we're in an island … there are some imitations … education of the people how they appreciate about art … how they think about art they are different … they are practicing some so called folk art forms or applied art or craft … most of people think that these are the only traditional art in the way …, but if we go back to history … 19th century paintings, they look at the art … look at the original art and through traditional art try to interpret the current situation.
>
> S. G.: What does original art mean?

C. T.: Sigiriya … (beide lachen) … o.k. … (Unterbrechung). You know the Sigiriya, people they might look at other … they made the notion of art … 19th century, people, they get inspired from that … if you look at Dambulla, some faces, some three quarter faces are there, that means you have direct influence of Sigiriya … they didn't copy … later they copied from that art … you know it's the reduction through another form … how the … they have a reference point … early Sigiriya even Seneka Bandaranayake's introduction, he is clearly saying about that … I like his introduction … have you read that …

S. G.: Ya!

(Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Bereits Seneka Bandaranayake weist in seiner Einleitung zu Sigiriya auf diese Veränderungen hin. Ausgangspunkt allen Kunstschaffens ist aus Chandraguptha Thenuwaras Sicht die Kopie von der Natur, erst später dann die kunstimmanente Rezeption. Wichtig ist für ihn die Analogie zur Sprache: Auch innerhalb oder mit der Kunst könne man lesen und zitieren. Ein Künstler kann zitieren, was immer sein Anliegen untermauert, in diesem Sinn kann einiges in asiatischen Kunstwerken seinen Ursprung im Westen haben.

In der aktuellen Situation bezögen sich die Kunstschaffenden stärker auf ihre Beobachtungen, auf das was passiert, was wir denken, was real sei, was letztlich zu einer durch Kunst konstruierten Realität im Sinne der Postmoderne führe. Dabei sieht der Künstler die eigentliche Schwierigkeit eher im Verstehen und im Verständnis (reading) von Kunst.

Er erwähnt die mittelalterliche Kunst in Europa, die viele technische Gemeinsamkeiten mit der (traditionellen) sri-lankischen Kunst aufweist. Hier hätten westliche und sri-lankische Künstler sehr ähnlich gearbeitet, wenn auch vor unterschiedlichem kulturellen Hintergrund, sei dieser christlich, schamanisch, buddhistisch o. a. und nicht zu vergessen mit unterschiedlichen Konzepten von Identität. Einige Formen mögen sich stärker auf lokale Bedingungen beziehen und seien nur vor dem jeweiligen Hintergrund verständlich. Beispielsweise wird die Lotusblume als Konnotation von Himmel oder Nirwana verstanden, wenn sie über den Hintergrund eines Gemäldes verteilt ist; taucht sie isoliert auf, hat sie eine andere Bedeutung. Über diese Dinge muss man sich ebenso informieren wie über die jeweilige Religion und Philosophie. Dies gilt für beide Seiten, sowohl für den Westler in Bezug auf asiatische Kunst als auch für den Asiaten, der westliche Kunst rezipiert. Das Verständnis des Symbolgehalts von Kunst lässt sich nur im Kontext erschließen.

C. T.: There is that … first from nature they copied … later period artist, they took through the artform … now we are away from nature and art in our period … sometimes we observe what is happening … now nature, human figure, what is real, what we think is real, and other thing constructed world through art, a story like post modern, in Sri Lankan context from our ancient paintings to the current situation … these are the two … and in that way we can consciously make … and if you … like a theoretical thing you're giving a thesis or something … we have to read a lot of books and make quotations … in the same way an artist can do, he has to refer to … he can take quotations from that … what ever makes your point solid … in that sense some sources can be originated in the Western … in that way they are

> Western …, but reading is the problem … might be in some point … it has some so called universal, human problems, the meaning of that situation …, but notion of art might be different from the European. Hm, Asian context … before the Europeans came to this land you know … they didn't think as realistic artform …, because it's brown, brown colour it should be a brown colour figure[9], but it's outlined as a figure …, but in European they might use correct perspective and things, but even if you go back to Europeanism … middle ages artist do the same thing like the Asian artist only technically, cultural and identity background are different … they are more Eurocentric or Christian or Shamanistik sometimes and here more Buddhist, tribal and those are the cultural differences, if you understand those differences … there can be a personal difference … In that way we can appreciate some forms are more dealing with the local situation … might … some European person cannot understand when lotus flowers are everywhere on the ceiling, they cannot understand it as heaven or endless Nirvana or something like that … if you want to understand that you have to read of the meaning of lotus, if you put the lotus separately its meaning is different, then you have to go back how ideology or those religious notion form … then you can understand, we have to do the same thing for understanding European art also and you have to think that way … then there can be a difference.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Dennoch vertritt Chandraguptha Thenuwara die Auffassung, dass es etwas wie einen universellen Ausdruck in der Kunst gebe. Als Beispiel nennt er ein humanistisches Ideal: für das Leben kämpfen. Das Leben erhält man nach seiner Sicht[10] aus Glück oder Bestimmung. Damit geht man die Verpflichtung ein, sich um dieses Leben zu kümmern, dafür einzutreten und dafür zu sorgen, dass das Leben besser wird. Dieses universelle Prinzip motiviert seine Arbeit als politischer Künstler und strahlt in alle Lebensbereiche hinein: in die Familie, die Kindererziehung und darüber hinaus in das gesellschaftliche Leben.

> S. G.: Do you have an example for a universal expression in art …
>
> C. T.: Ya, that … you have to fight for life … I think only universal thing is that, we're making our art and keep our life quiet that's the main thing political artists are doing, the hope for life, that's the main and only thing that can be universal … life is important, my child … by chance or by luck you get this life … and you have to built it that life, not giving chances to die, that's the way we're dealing, within this life only … main thing you're fighting, … how life becomes better, in that way I think that's the only universal thing.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

In dieser Haltung gründet die Motivation des Künstlers für seinen wichtigsten Arbeitsbereich, den sogenannten »Barrelism«, auf den der nächste Abschnitt eingeht.

9 Die Rolle der Hautfarbe klingt auch in diesem Beispiel an.

10 Diese Auffassung ist in der buddhistischen Lehre begründet.

Das Konzept des »Barrelism«

Während seines Aufenthaltes an der Moskauer Akademie erschüttern den Studenten die Nachrichten von den Ausschreitungen und den Massakern im Juli 1983. Die Gewalt erfasst die Bevölkerung in seiner Heimat Sri Lanka direkt. Es folgte ein anti-tamilisches Pogrom. Seine Reaktionen setzt Chandraguptha Thenuwara erstmals in dem Bild »Mirror Wall« (1992, Öl auf Leinwand, 159,5 × 140,3 cm) künstlerisch um.[11]



Abb. 43: Mirror Wall, Öl auf Leinwand, 159,5 × 140,3 cm, 1992

Nach seiner Rückkehr geht der rassistische Krieg weiter. 1992 werden ganze Straßenzüge der Hauptstadt Colombo, die zuvor frei zugänglich waren, mit Kontrollpunkten, den sogenannten Checkpoints, versperrt. Das Stadtbild verändert sich dadurch für die Bevölkerung maßgeblich, bestimmte Straßen werden unpassierbar, andere sind nur nach Kontrollen zugänglich. Mit einer Wahlkampagne, die konsequente Friedensbemühungen versprach, war Chandrika Bandaranaike Kumaratunge 1994 an die Regierung gekommen. Leider konnte sie diese Absicht nicht in die Tat umsetzen, vielmehr weitete sich der Krieg durch Selbstmordanschläge der Tamilen in die Hauptstadt hinein aus und betrifft zunehmend die Lebenswirklichkeit vieler Kunstschaffender.

> C. T.: After the notorious July incidents in 1983 and the subsequent [anti-Tamil] pogrom, I didn't hear of any good news from my country during that period. When I came back in 1992 the racist war was going on with full force. Roads, along which we earlier walked freely, are blocked-off with barrels. Meanwhile, a woman leader – Chandrika Kumaratunga – came into power with a big promise of peace. But the only result was the spreading of the war to the capital itself.[12]

Die massive Präsenz des Krieges erfordert aus Chandraguptha Thenuwaras Sicht eine künstlerische Reaktion. Ende der 90er Jahre geht er verstärkt mit seinen politischen Arbeiten an die Öffentlichkeit. Den zentralen Werkkomplex bezeichnet er mit der Wortschöpfung »Barrelism« (s. Farbabb. 18 u. 19, S. 176). Wie der Wortstamm »barrel« verrät, verwendet er in diesen Arbeiten alte Öl-Fässer, die er bemalt, in Installationen arrangiert oder zum Gegenstand seiner Malerei und grafischen Arbeit macht. Die Fässer symbolisieren für ihn im Angesicht von Tod und Zerstörung den Zustand der Nation. Dieses Bild ist für den Künstler zunächst sehr persönlich geprägt, wie er in einer Art Geschichte erläutert, die in ironischer Weise mit der für ein Märchen charakteristischen Wendung »Es war einmal« beginnt:

---

11 Vgl. die Beschreibung des Bildes in dem Kapitel: Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre.

12 Medis, Darshana: A conversation with Sri Lankan artist Chandraguptha Thenuwara, 25.11.1999, World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/cam-n19.shtml (16.6.2003).

> »Once upon a time there was a barrel. It was used as a container and was 35″ in height, 23« in diameter, cylindrical in shape.«[13]

Zunächst begreift der Künstler die schwarzen Metallfässer als zylindrisches Gefäß mit 23 Zoll Durchmesser und einer Höhe von 35 Zoll. Wie er in der Geschichte ausführt, prägen Fässer als symbolische Form bereits die Erinnerungsbilder seiner Kindheit: brennende Fässer, welche die Straßen säumen, in denen Arbeiter Teer für den Straßenbau erhitzen.

Für das Kind ein beeindruckendes, positiv besetztes Bild, da die Straßen die Distanz zu Freunden und Verwandten verkürzen. Die Straßen ermöglichen eine schnellere Verbindung zwischen städtischen und ländlichen Regionen.[14]

Mit dem Krieg verändert sich die Bedeutung dieses Bildes: Mit den in Camouflage-Mustern bemalten Fässern und Sandsäcken bauen die Soldaten im ganzen Land Checkpoints, welche den gegenteiligen Effekt haben. Straßen und Durchgänge werden gesperrt oder blockiert und behindern den Verkehr maßgeblich. Ganze Gebiete im Osten und Norden der Insel sowie innerhalb der Hauptstadt sind vollständig gesperrt:

> »With the war, that innocent barrel changed. It was camouflaged colourfully with paint. Many barrels invaded the towns and cities, including Colombo. These barrels became a part of the landscape. They created ›barrelscapes‹.«[15]

---

13 Vgl. ebd.

14 Die Geschichte geht weiter: »… I first saw this barrel along side the road when I was a child. It was on a fire. Workers took boiling tar from it to cover the road. I was happy because roads were being constructed and roads reduced the distance between relatives and friends. Roads also brought villages closer to towns and linked regions.
Then came the year 1983, the month of July and pogrom. My country changed completely. And so commenced the killing games and the war count down. This war has many different names – ethnic conflict, terrorism, war for peace … I don't believe in war and terror. I think it is organized crime.
With the war, that innocent barrel changed. It was camouflaged with paint colourfully. Many barrels were added to it and they invaded the towns and cities, including Colombo. These barrels became a part of the landscape. They created ›barrelscapes‹.
There are now two kinds of barrels: those painted by the authorities and those painted by me. But there is a difference. The barrels painted by the authorities stand guard to the so called security of people and are a symbol of the on going war.
The barrels painted by me stand against the war. With my barrels I seek to provoke people's minds and raise civil consciousness to question the war and actively participate in the efforts to stop the war.« Chandraguptha, Thenuwara: Barrelism: A response to the Militarization of Urban Space, Vortrag bei dem Workshop »Gendering Urban Space in the Middle East and South Asia«, organisiert vom Institute for Gender and Women Studies American University in Cairo und dem Shehr Network, Februar 2005 in Kairo.

15 In: Exhibition catalogue, June 1998, »The story of a barrel«. In seinem Kairo Vortrag führt er diesen Gedanken hinsichtlich der Beeinflussung der Stadtlandschaft (cityscape) wissenschaftlich aus: »To us in Sri Lanka, the immediate perceptive onlookers, our living space has been gradually taken over by barrels from the mid 1990s. In the capital Colombo, barrels have gained such prominence like no political issue has. Barrels in their numbers have debarred civil life of all flow and movement. They dominate many major intersections, disturbing the flowing life of the city. Since the latter part of 1994, colourful, camouflage barrels have mushroomed all over the city.« Thenuwara 2005, 12.

Für den Künstler symbolisieren die bemalten Fässer der Checkpoints die Staatsmacht, die Willkür des Militärs und den singhalesischen Rassismus. Die Bedeutung der Camouflage-Bemalung der Fässer sieht er in ihr Gegenteil verkehrt. Analog zur Tierwelt soll die Tarnfarbe eigentlich dazu dienen, das Äußere der Militärs der Umgebung anzupassen und für potenzielle Feinde unsichtbar zu machen. Zur Bemalung der Fässer der Checkpoints benutzt das sri-lankische Militär jedoch vorwiegend Gelb, welches den gegenteiligen Effekt hat. Chandraguptha Thenuwara interpretiert dies als Sichtbarmachung der Macht, als Ausdruck einer Staatsgewalt, die dem Interesse der Bevölkerung entgegensteht (s. Abb. 1 u. 2, S. 66).

> »In fact, the tar barrel is not an innocent object anymore. It symbolises state power and Sinhala racism. You can see that the yellow colour is widely used for painting of military barrels. Generally, the meaning of camouflaging an object is to avoid drawing special attention to it or to hide it. But the yellow colour draws one's attention quickly. For example, the major colour, which is used to paint road signs and pedestrian crossing lines, is yellow. Then, what is the purpose of yellow coloured military barrels? To show the power. Thanks to the overwhelming presence of barrels, the government maintains its power over the masses. On the other hand, barrels provide security for the centres of power. I have tried to express this reality through the image of barrels.«[16]

Das Militär kontrolliert an den Checkpoints die Passanten. Diese sind verpflichtet sich auszuweisen. Unter Berufung auf das Kriegsrecht können willkürliche Festnahmen und Befragungen gerechtfertigt werden. Diese Übergriffe zielen in erster Linie gegen tamilische Rebellen, welche als potenzielle Selbstmordattentäter vor allem eine Bedrohung für die Stadtbevölkerung darstellen. Allerdings verkehrt sich diese vermeintliche Schutzmaßnahme in ihr Gegenteil: Denn wie sind potenzielle Terroristen zu identifizieren? Zudem sprengen sich bei Kontrollen entdeckte Selbstmordattentäter(innen) spontan, ohne ihr Ziel zu erreichen, und reißen in der Regel unschuldige Passanten mit sich. Das heißt, durch die Kontrollen ist die Zivilbevölkerung stärker betroffen, die Checkpoints schützen nicht die Zivilbevölkerung, sondern die Zentren der Macht.

Indem der Künstler diese öffentlich sichtbaren Zeichen von Macht in den Ausstellungsraum bringt, möchte er die Betrachter auf diese Zusammenhänge aufmerksam machen, ihr »drittes Auge« ansprechen.

> »… These barrels represent a frightening reality, because they are a permanent, organic part of life and, what's more, a state of nature! This is horrifying! So, I wanted to construct a ›third eye‹. In bringing those barrels into the gallery, my intention was to severely shock the spectator. It is shocking to see barrels invade our private space, our consciousness.«[17]

16 Medis, Darshana: A conversation with Sri Lankan artist Chandraguptha Thenuwara, 25.11. 1999, World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/cam-n19.shtml (16.6.2003).

17 Vgl. ebd.

Die erste Arbeit dieses Werkkomplexes entsteht 1997 mit dem Ölbild »Camouflage«: Menschliche Figuren erscheinen als Silhouetten mit Krücken in ein Camouflage-Muster eingewoben.

Wenige Monate später, im Mai des gleichen Jahres, betitelt er das erste Bild »Barrelism« (Acryl auf Leinwand, Mai 1997). Das Symbol des Fasses wird malerisch umgesetzt. Die Fässer füllen die ganze Bildfläche aus, scheinen wie ein Ausschnitt aus einer endlosen, unübersehbaren Menge.

Unter Bezugnahme auf die Ismen der Kunstgeschichte erklärt Chandraguptha Thenuwara das Konzept des »Barrelism« das erste Mal bei dem International Artist Camp 1997 öffentlich. Der Katalogtext zitiert ihn:

> »To us, the immediate perceptive onlookers, the living space has been gradually taken over by barrels. In the city of Colombo, barrels have gained such prominence like no political issue has. Barrels inspired me to construct my new concept of Barrelism, which is a branch of Warrelism. Warrelism is central to this concept. Surrealism precedes Warrelism in the history of World Art.«[18]



Abb. 44: Camouflage, Öl auf Leinwand, 100 × 149,5 cm, 1997

Mit den Wortschöpfungen »Barrelism« und »Warrelism« verknüpft der Künstler die Begriffe »Krieg« und »Fass« mit der Endung »-ism«. In Analogie zu den Wortschöpfungen »Impressionism«, »Surrealism« oder »Expressionism«, den Ismen der Kunstgeschichte, werden der Krieg bzw. das Fass als lokal geprägtes Symbol für Krieg zu einem Modell von Welt aus Sicht der Kunst. Mit einer Anspielung auf den militärischen Begriff der Kriegskunst wird die Welt des Krieges mit den Augen der Kunst gesehen. Chandraguptha Thenuwara möchte mit diesem Werkzyklus aufklären. Er möchte das wahre Gesicht des Krieges zeigen und die Menschen aufrütteln. Entgegen einer Staatspropaganda und einer zensierten, einseitigen Presse versucht er, eine öffentliche Diskussion anzuregen:

> »Barrels that barricade our roads contain our cultural and political history. I saw them as vessels that held the blood of hundreds of thousands of people. I wanted to express these thoughts through the drawing, painting and installing of barrels: to provoke discussion.«[19]

Ein Problem besteht aus seiner Sicht dabei darin, dass Wirklichkeit heute nicht mehr eindeutig abbildbar und Wahrheiten kaum universell zu definieren sind: Denn das, was wir sehen, ist nicht unbedingt die Wahrheit. Das heißt, wenn ein Künstler versucht Wirklichkeit abzubilden, dann bildet er nicht unbedingt Wahrheit ab. Daher kommt dem Künstler die Aufgabe zu, die scheinbare Realität zu hinterfragen und dabei unter Umständen zu neuen Einsichten zu gelangen – selbst wenn diese

18 In: 1. International Artist Camp, Ausst. Kat., Colombo 1999, 55.

19 Thenuwara 2005, 11.

gesellschaftliche Ideale und Selbstkonzepte in Frage stellen: Zum Beispiel ist das erste Gebot für einen Buddhisten, dass er nicht das Leben eines anderen Menschen gefährden soll. Dies bedeutet im Kontext der Realität eines Bürgerkriegs unter Umständen Einsichten, die für den Einzelnen schwer zu ertragen sein können.

> »An artist has several challenges – because what we see is not necessarily the truth. What we draw superficially would not be the truth. We need to explain the truth behind the existence of something that stands for the truth – but is not true. Then we could discover new truths – hidden truths. We have grown up in a Buddhist cultural tradition. The first Buddhist percept is that one should not take another's life. We are now forced to confront truths about ourselves that are difficult to face.«[20]

Die Rolle des öffentlichen Raums für die politische Kunst

Mit der Weiterentwicklung des Konzeptes des »Barrelism« rückt die Bedeutung des öffentlichen Raums immer stärker in das Bewusstsein des Künstlers.[21] In seinem Vortrag »Barrelism: A response to the Militarization of Urban Space« führt er diese Zusammenhänge weiter aus. Für ihn als Künstler liefert die Umgebung, in diesem Fall die Stadt Colombo, das visuelle Material, mit dem er arbeitet.[22] Obwohl unser Verständnis von städtischem Raum abhängig von verschiedenen Parametern – wie z. B. der Einwohnerzahl – unterschiedlich definiert wird, kommt der Stadt eine besondere Bedeutung für das öffentliche Leben zu. Sie ist ein Verkehrsknotenpunkt, ein Zentrum, das Menschen unterschiedlicher Herkunft eine Möglichkeit des Austauschs, einen Treffpunkt bietet. Dadurch ist die Errichtung von Checkpoints ein Eingriff in die Freizügigkeit des Individuums. Die Fässer symbolisieren die Staatsmacht, die in den öffentlichen Raum eingreift und dadurch seine ursprüngliche Bedeutung als Ort der Begegnung, der Fortbewegung, des Verkehrs usw. verändert.[23] Die Wahrheit des Staates, die Argumentation, dass die Checkpoints dem Schutz der Bevölkerung dienen, wird somit von ihm in Frage gestellt.

Gerade als bildender Künstler sieht Chandraguptha Thenuwara in dem Ortsbezug eine große Chance, um seine Ideen verwirklichen zu können. Den Stadtraum möchte er dabei nicht von der Kunstwelt trennen – beide sollen sich idealiter durchdringen und gegenseitig beeinflussen. Gerade der öffentliche Raum bietet aus seiner Sicht Künstlern die Möglichkeit, den Einflussnahmen, Kontrollen und Manipulationen der Kunstwelt, repräsentiert durch Galerien, Museen etc., zu entgehen. Da dies nie vollständig gelingen kann, nutzt er die Mechanismen dieser Kunstwelt für sich, um sein Konzept des »Barrelism« möglichst bekannt zu machen.

---

20 Vgl. ebd.

21 Seine Gedanken erläutert er in einem Vortrag unter dem Titel »Barrelism: A response to the Militarization of Urban Space«, den er bei dem Workshop »Gendering Urban Space in the Middle East and South Asia«, organisiert vom Institute for Gender and Women Studies American University in Cairo und dem Shehr Network, im Februar 2005 in Kairo hält.

22 Umgekehrt führt von Beyme aus, dass erst durch die Entstehung von Herrschaft öffentlicher Raum eine Rolle spielt (vgl. von Beyme 1998, 207 ff.).

23 Vgl. für das Verständnis von städtischem Raum in Sri Lanka z. B.: Groves 1996.

> »In this I am not interested in the control, manipulation or generation of power in the ›art world‹ which consists of art schools, art collectors, art sellers, galleries, museums and electronic and print media stations located in the city/metropolis or connected with cities/metropolises/urban spaces. My concern is with the object, and its object hood and locality. However I have used the power of the ›art world‹ to establish ›Barrelism‹ as an art form.« (Chandraguptha Thenuwara 2005, 5)

Er nutzt die Öffentlichkeit, um mit einer »Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren« die militärische Macht sichtbar zu machen:

> »My concept of Barrelism is an understanding of public art in its presentation of the unpresentable by making visible the militarization that is concealed within the symbol of the camouflaged barrel, in its histories, geographies, localities and as it is used to safeguard as well as strengthen the networks of hegemonic and militarized political power.« (Chandraguptha Thenuwara 2005, S. 7)

Um eine breitere Öffentlichkeit politisch zu beeinflussen, muss sich die Kunst aus den Museen und Galerien hinaus in den öffentlichen Raum begeben. Das erste Mal stellt der Künstler eine Installation mit dem Titel »The Naked Barrel« in der Heritage Gallery 1997 aus und nutzt damit den Schonraum der Galerie, um sein Konzept des »Barrelism« publik zu machen. Die ursprünglich im Kontext einer öffentlichen Anti-Kriegs-Rallye geplante Installation als »Monument for the Innocent Victims of War« konnte nicht ausgeführt werden, da ein Tag vor der Rallye im Galadari Hotel im Stadtzentrum Colombos eine Bombe explodierte und die Veranstaltung abgesagt wurde.[24]

Ersatzweise arrangiert der Künstler 1997 im Garten der Vibhavi Academy of Fine Arts das Monument: drei gelb bemalte, nebeneinander aufgereihte Fässer und daneben sieben aufeinandergestapelte. Letztere sind von unten nach oben in einer Abfolge von Braun-, Rot-, Schwarz-, Gelb-, Grün- und Blautönen bemalt und schaffen so eine Verbindung von der Erde in den Himmel. Die Zahl sieben weckt Assoziationen an die östliche Mythologie (beispielsweise die sieben Chakren). Die drei gelben Fässer stehen für die drei Weltreligionen: für die »Triple Gems« im Buddhismus, die drei Murthi[25], Brahma, Vishnu und Shiva[26] im Hinduismus oder für die Heilige Trinität im Christentum. Der Titel »Monument for the Innocent Victims of War« macht die Intention des Künstlers deutlich und proklamiert die öffentliche Funktion: Die Installation soll als Monument, als Denkmal für die Opfer des Krieges fungieren. Der Künstler nimmt sich die Freiheit, ohne Auftrag, im (halb-) öffentlichen Raum eine klare Stellungnahme gegen den Krieg abzugeben.[27]

---

24 Vgl. Thenuwara 2005, 16

25 Ein Murthi ist ein Bild oder Zeichen einer Gottheit. Im Hinduismus wird es dazu verwendet, während des Gebets die Konzentration zu fokussieren (vgl. http://www.adyapeath.org/Glossary.html (30.2.2006)).

26 Brahma, Vishnu und Shiva gelten im Hinduismus als Erschaffer, Erhalter und Zerstörer und werden häufig gemeinsam dargestellt.

27 Vgl. ausführlicher das Kapitel zur Erinnerungskultur.



Abb. 45: The Monument for Innocent Victims of War and Labyrinth, Installation mit 70 bemalten Fässern im Raizen Park, Fukuoka, Japan 1999

In Japan hat der Künstler bereits 1998 die Gelegenheit, im Raizen-Park in Fukoka eine große Installation mit 70 Fässern im öffentlichen Raum zu aufzubauen: »The Monument for Innocent Victims of War and Labyrinth«.

Im Mittelpunkt steht wieder das Monument mit sieben aufeinandergestapelten und drei gelben Fässern – umgeben von einem Labyrinth aus Fässern, die mit Camouflage-Mustern bemalt sind.

Für den Künstler verwandelt die Installation den japanischen Park in einen srilankischen Ort. Das Fass behält seinen wahrhaft sri-lankischen Charakter:

> »An amazing thing happened! When I installed the work, that non-Sri Lankan park was turned to a Sri Lankan Landscape, because of the camouflage barrels. These barrels are truly Sri Lankan wherever they maybe.« (Chandraguptha Thenuwara 2005, 17)

Zwei Jahre später – im Jahr 2000 – errichtet der Künstler an der Seeduwa Junction in Raddoluwa, einem kleinen Ort in der Nähe des Bandaranaike International Airport in Sri Lanka »The Monument for the Disappeared«, ein Denkmal für die verschwundenen Menschen in dieser Region und im ganzen Land. Unterstützt wird die Initiative von einer Vereinigung der Familien der Verschleppten (Families of the Disappeared)[28] und der asiatischen Menschenrechtskommission (Asian Human

28 Diese Vereinigung hat die Geschichten von einigen Familien in einem Buch veröffentlicht: Families of the Disappeared/Asian Human Rights Commission (Hrsg.): An Exceptional Collapse of the Rule of Law. Told through stories by the families of the disappeared, Sri Lanka 2005 (?).

Rights Kommission, Hongkong). Finanziell unterstützt wird es von einer koreanischen Stiftung, der »The May 18 Memorial Foundation«.[29]

Ende der 90er Jahre zeichnet sich eine deutliche Entwicklung ab: (Kunst-)Ausstellungen und Gedenkorte im öffentlichen Raum werden zunehmend von den Kunstschaffenden als politisches Mittel eingesetzt. Chandraguptha Thenuwara ist – in der Konsequenz seines künstlerischen Selbstverständnisses – einer der treibenden Kräfte bei diesen Aktionen.[30]

Die Rolle der Frauenfiguren im Kontext der Arbeiten gegen den Krieg und im künstlerischen Werk Chandraguptha Thenuwaras

In der Ausstellung »In-Dependence« anlässlich einer Feier zur 50-jährigen Unabhängigkeit des Landes von der Kolonialherrschaft verbindet Chandraguptha Thenuwara das erste Mal eine Installation mit Fässern und seine Malerei. Das Acrylgemälde »Woman in Barrelistic Area« (1998) ist zusammen mit den drei Fässern zu lesen, die davor aufgebaut sind.

Auf dem Gemälde sind drei Frauen im Sari zu sehen: Eine von ihnen trauert, die zweite ist schwanger und fürchtet sich vor der Zukunft[31], die dritte hält ein Baby in ihren Armen. Die vierte im Hintergrund ist nur schemenhaft zu erkennen. Die Nationalkleidung der Frauen, der Sari, ist auf verschiedene Arten um den Körper geschlungen und vermittelt den Aspekt des Verschleierns oder erinnert an Mariendarstellungen wie z. B. in den russischen Ikonen.

Die Fässer vor dem Gemälde sollen für den Betrachtenden den Bezug zum Kriegszustand in Sri Lanka herstellen. Sie sind in Farben bemalt, die mit denen des Bildes korrespondieren.

Mit diesem Bild knüpft der Maler an ein charakteristisches Motiv an, das bereits früh in seinem Werk auftaucht: die Frauenfiguren. Eingedenk der biografischen Angaben des Künstlers ist es interessant, in diesem Zusammenhang auf die prägenden Frauen in Chandraguptha Thenuwaras Leben zu verweisen: seine Mutter, die bei der Geburt eines weiteren Kindes starb, und seine Frau Kumi, eine starke Persönlichkeit, engagierte Frauenrechtlerin und Friedensaktivistin. Beeindruckt durch die Schwangerschaft und die Geburt seines Sohnes werden im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt die Frauenfiguren zu einem weiteren zentralen Aspekt seiner Malerei.

Die Gesichter der Frauen sind, wie in den beiden Beispielen, meist nicht individualisiert. Ihre Haut ist entsprechend des sri-lankischen Schönheitsideals hell gehalten. Ihre Weiblichkeit wird weniger durch die Gesichter oder Haare gekennzeichnet als durch die fließende Bewegung der Stoffe, welche die Körper fast vollständig bedecken. Die meisten Frauen tragen den traditionellen Sari, wobei dieser

29 Vgl. ausführlicher das Kapitel zur Erinnerungskultur.

30 Vgl. den Abschnitt: Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre.

31 Aussage des Künstlers im Gespräch in der Vibhavi Academy of Fine Arts 2005.



Abb. 46: Woman in Barrelistic Area, Acryl auf Holz und drei bemalte Fässer, 1998
(s. auch Cover-Collage)

nicht in seinen modischen Varianten als »fancy dress« mit erotischen Enthüllungen gezeigt wird, sondern als nahezu völlig verhüllende, schützende Stoffschicht.

Die Form der Figuren erinnert – unterstützt durch die Farbigkeit der warmen Rottöne, häufig in Kombination mit Blau – an Mariendarstellungen wie z. B. die zentrale Frauenfigur in »Women in Barrelistic Area«. Spätere Arbeiten, wozu auch »Mutter mit Kind« gehört, bestätigen diesen Eindruck.

Der abstrakte Aspekt der weiblichen Figuren wird in dem Bild »Women on the Street« (1988) durch die Verbindung des Körpers mit dem Umraum verstärkt: Die rechte Figur bildet eine Einheit mit der roten Wand. Die Dreiecksbewegung des dunkelroten Saris wird durch die Form ihres Schattens aufgegriffen (s. Farbabb. 16, S. 175).

Demgegenüber stehen drei weitere Figuren, die wie Säulen die Senkrechten im Bild betonen. Eine Figur, in komplementärem Grün gehalten, verbindet die beiden roten Frauengestalten. Die linke schwarze Figur wirkt mit den kantigen Formen und der braunen Haut eher maskulin.

Im Kontext von Krieg und Gewalt haben Frauen nach Auffassung des Künstlers eine besondere Rolle. Sie sind nach seiner Einschätzung die Hauptleidtragenden: als Schwangere, als Mütter, deren Söhne und Töchter im Krieg fallen oder deren Kinder entführt werden. Da Frauen direkt betroffen sind, leiden sie mehr und verleihen ihrer Trauer eher Ausdruck. Ihnen ist – nach Chandraguptha Thenuwaras Beschreibung – ihr Leid eher anzusehen, da sie es öffentlich machen können. Für Frauen ist es z. B. gesellschaftlich akzeptabel, öffentlich zu weinen. Ihre Schicksale gehören für ihn zu den universellen Problemen der Menschheit.[32]

> C. T.: … and even when I did a lot of female figures with lost child, pregnant women my main concentration was … the female. Female suffered more from the war than male; they are more victimized than the male, male ultimately (?) they don't show their grieve … you understand? They don't show their tears. Female can show, sometimes they hide it, but sometimes as we can see … through the eyes … the suffering … you know … I want to open that space … how even eternal problems … like lost child … lost love … lost something … can be eternal … in this moment I refer to the current situation and transform it into the contemporary reference form.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Einerseits macht die persönliche Motivation und die aktive Übernahme der Vaterrolle die Botschaft des Künstlers glaubwürdig. Andererseits rekurriert sie auf die Darstellung der Frau als Opfer des Krieges, ergänzt durch eine weitere Stereotype als »Heilige und Mutter«. Beide Klischees scheinen als universelle Stereotypen zu funktionieren. Unterstützt werden sie im lokalen Kontext durch den Sari, der als Nationaltracht der Frauen bis heute als Symbol für die nationale Identität gesehen wird.[33]

Chandraguptha Thenuwaras Bilder von Frauen in Kriegssituationen greifen somit in mehrfacher Hinsicht auf genderspezifische Schemata zurück, welche ihrer Intention – zumindest aus Sicht weiblicher Rezipientinnen – den realen Gegebenheiten entgegenstehen. Vielleicht tragen die Frauen ihr Leid durch die weißen Saris und Klagelieder bei Gedenkveranstaltungen deutlicher in die Öffentlichkeit. Vielleicht bedeutet das aber auch, dass die Frauen die Organisation der Erinnerungsarbeit übernehmen: Es waren sie, die bei der Eröffnung des Mahnmals »The Shrine of Innocents« neben den offiziellen männlichen Rednern als Vertreterinnen der Angehörigenorganisation auftraten, welche das Mahnmal mit initiiert hatte. Dennoch sind bei Gedenkveranstaltungen sowohl Männer als auch Frauen vertreten und Frauen haben in Sri Lanka einen aktiven Anteil am Kriegsgeschehen: Ein großer Teil

32 Vgl. Anoli Pereras Kritik an Jagath Weerasinghes Yantra Gala, in der sie die stereotype Behandlung der Frau als Leidtragende des Krieges kritisiert, Perera 1997.

33 Mehrfach wurde dieses Thema Ende der 90er Jahren in Zeitungsartikeln diskutiert: Pragmatische Gründe wie Bewegungsfreiheit standen Vorstellungen von Frauen als »Blumen der Nation« gegenüber. Bis heute tragen Frauen in privilegierten Stellungen im Staatsdienst, z. B. als Professorinnen, den Sari.

der Selbstmordattentäter sind Frauen.[34] Zudem verlieren durch den Tod von Soldaten auch Väter ihre Söhne, junge Männer ihrer Brüder, Familien.

In den Jahren nach dem Waffenstillstand (2002) knüpft Chandraguptha Thenuwara verstärkt an sein Thema der menschlichen Figur an. Inspiriert von den eigenen Erfahrungen der Elternschaft stellt er immer mehr Frauenfiguren mit einem Kind dar. Die Frau als Madonna mit Kind, eng an die Farbigkeit der westlichen/russischen Ikonendarstellungen angelehnt, fragt nach der Zukunft. Was kommt nach dem Krieg, wie wird es werden. Künstlerisch, formal sind diese Bilder weniger stark und werden vom lokalen Publikum kritisiert: Dem Kunst-Aktivisten sei sein Thema abhanden gekommen.

Vielleicht wäre es für einen politischen Künstler wichtig, das Zusammenspiel zwischen persönlicher Faszination und politischem Anspruch stärker zu trennen bzw. zu reflektieren, denn die vielen verschiedenen Rollen, die Frauen im Kontext des Krieges aktiv einnehmen, werden hier sicher nicht gezeigt: Frauen als Politikerinnen, Friedensaktivistinnen, als Mahnerinnen, Denkerinnen, Erzieherinnen, aber auch als Soldatinnen oder Selbstmordattentäterinnen.

Zum Widerstreit zwischen Form und Aussage

In der Verbindung der Themenbereiche Frauen und »Barrelism« kristallisiert sich zudem der bereits erwähnte künstlerische Widerspruch zwischen handwerklichem Anspruch und künstlerischer Aussage heraus. Besonders deutlich wird er in Verbindung mit dem visuell und inhaltlich starken Symbol des Fasses. In dem Bild »Women in Barrelistic Area« erreicht der Künstler nach meiner Einschätzung eine formal stimmige Fusion beider Aspekte, formal repräsentiert in der Malerei und der Installation. Entsprechend seiner Ausbildung als Maler bearbeitet Chandraguptha Thenuwara das Thema von Beginn an malerisch. Er greift das Motiv des Fasses auf und setzt es in verschiedenen Versionen um. Erst im Laufe der Zeit macht er das Objekt selbst zur Installation.

Für den Betrachtenden könnten die Arbeiten in der Gesamtschau dieses Werkkomplexes auf den ersten Blick wie eine Deklination westlicher Stile im Kontext des »Barrelism« wirken: Das Bild »Thousand Barrels« mit einer endlos scheinenden Reihung von Fässern auf einer 8 × 4 Meter großen Leinwand mag einem westlichen Betrachter an Bilder der Pop Art, Warhols Reihungen der Campbell-Dosen oder die Farbfeldmalerei erinnern. Durch diese im westlichen Rezeptionskontext naheliegenden Assoziationen läuft man Gefahr, das Gesehene als bekannt zu dis-

34 Die sri-lankischen Selbstmordattenäter(innen) haben aufgrund der Effizienz ihrer Anschläge eine traurige weltweite Berühmtheit. Aufgrund der gesellschaftlichen Stellung vieler Frauen erscheint ein Selbstmordanschlag die einzige Möglichkeit, wenn ein Großteil der Familie im Krieg gefallen ist und für sie ohne Familienanbindung kein gesellschaftlicher Platz mehr gegeben ist.

qualifizieren. Denn mit dem Titel »Thousand Barrels«[35] bezieht sich der Künstler nach seiner Beschreibung nicht nur auf die gewaltige Zahl der Fässer, sondern auf das Konzept der tausend Buddhas als Manifestationen des Meisters in vielfältigen Variationen und will so auf die ebenso vielfältigen Auswirkungen des Krieges auf das Leben verweisen:

> »In the case of the first piece, I was stimulated by the concept of the ›Thousand Buddhas‹, which is a very popular belief in Buddhist literature. Manifestations of Buddhas aside, we see the mushrooming of thousands of barrels around us. Likewise, we have another myth which is deeply rooted in our culture: ›Three Hundred and Thirty Three Million Gods‹. The common man sought security from these gods. Today, they have been replaced by the military. Perhaps, my next project may be called as ›Three Hundred and Thirty Three Million Barrels.‹« Medis (1999/1)

Nach seinen Ausführungen im Interview ist die formalästhetische Anlehnung an Warhol ein stilistisches Mittel, um seine Idee umzusetzen. Andererseits erreichte das Thema in einer Version auf einer großformatigen Folie, die wie ein Vorhang den Ausstellungsraum teilt, eine eigene ästhetisch überzeugende Wirkung.

> »The other painting was created when the government forces launched the operation ›Jaya Sikuru‹ (victory assured) – I called it as ›Parajaya Sikuru‹ (defeat is certain). Defence Minister General Anuruddha Rathwatte spoke of a great victory while thousands of soldiers were dying on the battlefield. They didn't even have honourable deaths. So I tried to show the actual condition of the soldier who was held high as the victor.« Medis (1999/1)

Den konzeptionellen Aspekt des Themas »Barrelism« stellt die Arbeit »Barrelism Tourist Map« in den Vordergrund (s. Farbabb. 18, S. 176). Dieser Aspekt kommt dem westlichen Geschmack eher entgegen, wofür auch die Auswahl dieser Arbeit für die Ausstellung »Cities on the Move« spricht.

Für einen andere Ausdrucksweise der Anti-Kriegs-Bilder stehen die Variationen von »Death not Foretold«. Auch hier wird die problematische Nähe von allzu Bekanntem deutlich: Die erste Version aus dem Jahre 1988 erreicht mit dem strukturierten Bildaufbau, der klaren Farbigkeit und der reduzierten Ausführung eine überzeugende Eindringlichkeit, welche die zweite Version aus dem Jahre 1994 aus meiner Sicht nicht erreicht: Hier ist die Figur der wehklagenden Mutter deutlicher ausgeführt, die liegende Figur ist mit dem Helm klar als Soldat zu erkennen. Die Haltung und Geste der Frau steht für den Schmerz der trauernden Mutter. Diese Version erinnert an bekannten Vorlagen z. B. aus dem Expressionismus und erscheint in diesem Vergleich wie eine schlechte Kopie, die leider nicht die durchaus wichtige Intention erreicht. Der theoretisch und konzeptionell legitime Anspruch, auf alle verfügbaren Stilmittel zurückzugreifen und sie im Sinne eines ästhetischen

35 Vgl. Abb. 1 »Thousand Barrels«, Acryl auf Leinwand, 8 × 4 m, 1999, im Vergleich mit einem realen Checkpoint, S. 66.

Vokabulars einzusetzen, mag theoretisch überzeugen. In der Praxis ruft jedoch allzu Bekanntes leicht Widerstände im Sinne einer Abwehrhaltung hervor.[36]

Ein weiteres Beispiel liefern in diesem Zusammenhang die Camouflage-Malereien, die sich seit Beginn dieses Werkkomplexes 1997 bis heute durchziehen und mit Ergebnissen aus dem Jahr 2004, die farblich auf Gelb, Rot und Grün reduziert sind, ihre stärkste Überzeugungskraft erreichen (s. Farbabb. 17, S. 175).[37]

Eher Gegensätzliches bewirken die ebenfalls aktuellen Miniaturfässer aus Ton, mit denen Chandraguptha Thenuwara modellhaft Installationen des »Barrelism« nachbaut. Die kleinen, ca. 8 cm hohen Fässer wirken wie ein Souvenir, das die Eindrücklichkeit des Originals verloren hat und in Glasvitrinen englischer Museen de-kontextualisiert und unverständlich erscheint.

Dadurch hat dieser Werkkomplex einen brüchigen Charakter: die verschiedenen Varianten, das Deklinieren verschiedener Stile erscheint einerseits durchaus legitim und im Kontext des »Barrelism« logisch – dennoch erreichen einige Arbeiten eine Eigenständigkeit und visuelle Überzeugungskraft, andere wirken wie Studien oder schwache Variationen, die einer strengeren Selektion bedürfen, bevor sie öffentlich gemacht werden. Allerdings wird in der lokalen Presse eine andere Wertigkeit deutlich[38], welche die westliche Kritik disqualifiziert.

Die Reaktionen der Betrachter

Insgesamt beschreibt Chandraguptha Thenuwara die Reaktionen in der sri-lankischen Öffentlichkeit auf seine Kunstaktionen als sehr positiv. Wenn Verständnisprobleme auftauchen, lassen sich diese meist durch Erklärungen auflösen.

Aufgrund dieser Erfahrungen hält es der Künstler für sinnvoll, Erklärungen zu den Kunstwerken abzugeben, da die Bildsprache, die Sprache des Kunstwerkes nicht immer für jeden verständlich ist: Wie kann ein Fass Kunst sein, ist eine Frage, die nicht nur ein sri-lankisches Publikum zum Nachdenken bringt, sondern bei entsprechenden Anlässen immer noch in der westlichen Öffentlichkeit diskutiert wird.

Interessanterweise scheint ein Quadrat aus Leinwand, das an der Wand hängt und mit Farbe bemalt ist, das Figuren oder abstrakte Muster zeigt, von der sri-lankischen Öffentlichkeit eher als Kunst akzeptiert zu werden, selbst wenn diese sogenannte »modern notion« ebenso wenig verstanden wird wie eine Installation mit Fässern. Nach Chandraguptha Thenuwaras Beschreibung wird Malerei, selbst

36 Diese Erfahrung konnte ich bei meiner eigenen Annäherung an sri-lankische Kunst selbst machen. Bei Vorträgen in Europa gab es diesen Effekt vor allem beim Fachpublikum und führte zu einer Haltung: Warum sollen wir uns damit beschäftigen – das kennen wir doch schon.

37 Vgl. Abb. 44 – die Version aus dem Jahr 1997.

38 Vgl. im Abschnitt »Kunst als politisches Mittel« die Rezension von Seneverathna (2000), welche die Arbeiten sehr positiv beurteilt.

wenn sie nicht verstanden wird, als Kunst anerkannt, die Installation der Fässer hingegen nicht.

Ob hier die Akzeptanz der Dominanzkultur der Abstrakten Moderne besser funktioniert als im Westen?

> S. G.: What are your experiences with the people's reactions towards your art activities?
>
> C. T.: Yeah, no, actually normal people, general public they understand has obield (?) this war is unnecessary, they support my ideas, they have civil power, they have biased ideas … they are feeling it … (unverständlich) … they will argue with me …, but the general public they normally they respect me, because of that, I'm from this side of the peace against the war … and it is a good response.
>
> Even if they have problems, I can deal with it, then I explain something and they realize, sometimes they cannot understand directly through art work … not only art work, there should be statement to the art … a verbal message … how art is meant verbally …
>
> S. G.: Do you think they understand the language of the art work itself?
>
> C. T.: No sometimes they don't understand. Questions rose like how a barrel can become art … some people say is this art or not … their idea of art is a square rectangle piece of canvas hanging on the wall filled with color, there should be a figure or abstract pattern … so called modern notion … than they think it's an artwork, at least they can not understand the modern, the so called modern applications of art, but they think it is an artwork … with installations, barrels they ask questions is it art or not, but more general people will understand with explanations of the artwork.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Die Haltung der allgemeinen Öffentlichkeit erlebt der Künstler als gegen den Krieg gerichtet. Die Menschen respektieren ihn als Friedensaktivisten, sie fühlen, dass er auf ihrer Seite, der Seite der Kriegsgegner steht, aus seiner Sicht haben sie die »civil power«, sich gegen den Krieg zu engagieren.

Seine Arbeiten aus der Serie des »Barrelism« haben dabei eine klare Botschaft gegen den Krieg. Die öffentliche Aussage, der Aufklärungscharakter gehört zu ihrer künstlerischen Konzeption.

Die Installation – eine neue Kunstform?

Nach dem relativ langen Interview führt Chandraguptha Thenuwara in seiner Antwort auf die abschließende, offene Frage, ob er noch auf ein anderes Thema zu sprechen kommen möchte, einen neuen Gedanken ein: die Rolle der Installationen in der lokalen Szene.

Die Leute halten Installationen immer noch für etwas Fremdes. Dem möchte der Künstler widersprechen. Aus seiner Sicht hat die Installation durch die »europäische Lizenz« die Akzeptanz als Kunstform erhalten. Aber bereits vor dieser Legitimation benutzten »vor-zivilisierte Kulturen« Felsen, Hölzer, einen rituellen Platz, der damit zur Installationskunst wurde. Der Künstler sieht diese rituellen, kulti-

schen Handlungen als Grundlage der Installationskunst. Diese Tradition pflegen aus seiner Sicht fast alle Kulturen. Sowohl die asiatische, buddhistische und hinduistische, wie auch die christliche Kultur – alle außer dem Islam – praktizierten in diesem Sinne Installationskunst. Mittlerweile habe sich der Kreis in gewisser Weise geschlossen und die Installation scheint weltweit anerkannt – was der Künstler als eine »neue kulturelle Expansion« bezeichnet.

Im sri-lankischen Kunstkontext ist die Installation eine junge Kunstform, an deren Ausprägung noch gearbeitet werden muss, aber nicht in dem Sinn einer Übernahme einer fremden Idee, sondern unter Rückbesinnung auf das Eigene.

S. G.: Is there anything else you want to mention in this context?

C. T.: Ya … Here because of the new artforms …, because of installation art … still people thinking about it as a foreign thing … and I feel it is not a foreign thing because of the European license it has a chance to be an artform … if you look at all … the pre-civilized period everybody … they took a rock … a piece of rock and set it … it was installation art … they stick some holes … in ritual space … that became an installation art … you know … Asian culture, Buddhist and Hindu and all … except Islamic … and Christians also … all practiced the installation art … ritual spaces … cultural spaces, now we have chased that link … it won't be any more foreign to any culture … it's not a result … and of these … what has happened in Europe after 1960 …, but we had more chances because of this European influence not the installation idea and license it as art form … actually that's new cultural expansion … you know …, but it's still young in Sri Lankan context …, but installation art and performance are coming … that's an area we still have to work … not to be foreign to those ideas …

(Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Der Künstler stimmt der Interviewerin zu, dass es sich um einen ähnlichen Prozess handelt wie bei der Übernahme des Tafelbildes, das mit den Kolonialherren in das Land gebracht wurde. Dabei scheinen weniger die formalen Fertigkeiten ausschlaggebend zu sein als vielmehr die Funktion des Tafelbildes oder der Installation in der Gesellschaft. Sowohl Malerei in Form von Tempel- oder Sittara-Malerei als auch Installation in der Praxis von Ritualen waren in Sri Lanka vorhanden. Verändert hat sich vielmehr die Funktion dieser Phänomene in der Gesellschaft: die Kultur eines Tafelbildes und Installation im Kontext eines Kunstsystems.

Im Hinblick auf die Installation als Kunstform bedeutet dies, dass sich ein Verständnis von Kunst im Sinne von »Kunst kann gekauft und übers Sofa oder ins Museum gehängt werden« verändern muss hin zu einer öffentlichen Funktion von Kunst, die neue Räume erschließt: den öffentlichen Raum, nicht profit-orientierte Ausstellungsmöglichkeiten etc. Hier betont Chandraguptha Thenuwara erneut den gesellschaftlichen Einfluss von Kunst.

S. G.: Do you think that's similar what happened to the Easel Painting first it was meant to be foreign and now it is very common, the most common expression (yeah) in Sri Lanka (yeah)?

C. T.: Yeah, it came form Europe now it's part of our live … now still installation has few chances … only first installation did Jagath in 1994 … we saw earlier before in

Europe … when I studied in Moskau … I saw installation as art form … not in Sri Lanka it started in 1994 … still 6 to 8 years … if we are working on the idea of temporary art … installation sticks to this area … in our society we still have the ideas what people in European countries had about art before 1970s, art can be bought and hang on the wall in a room or be kept in the museum … what the artist did can not be sold, can not be bought, that means temporary art … that's a political statement … and if we're not living of the art that now, we have to practice, it that's more concentration …, because skills you can train, it will be there …, but more response … you can intervene a society through these public artforms and temporary artforms … not un-sellable … those actions, art actions should be more actually … we're coming to that period my feeling is that.

S. G.: But that depends also on the art market, the …

C. T.: Yes, find sponsors … and find artisan spaces and these kind of alternative art spaces, there have to be more art … alternative spaces … and even sponsors are conservative … still they will support what they know about … what they think is art …, but we have to find artist fund spaces more …

S. G.: O.k. … anything else you want to mention … if so, you can always mail your ideas if you want to add something … So far thank you very much!

(Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Chandraguptha Thenuwara: Ein politischer Künstler

Chandraguptha Thenuwara beschreibt sich selbst primär als politischen Künstler. Sein Hauptanliegen ist es, mit der Kunst öffentlich zu aktuellen sozialen und politischen Problemen Stellung zu beziehen und die Menschen zum Nachdenken anzuregen. Der Botschaft oder Mitteilungsfunktion von Kunst kommt daher eine besondere Bedeutung zu.

Nicht erst aufgrund seiner Ehe mit einer Tamilin sind für ihn die Probleme, die sich aus dem aktuellen Konflikt in Sri Lanka ergeben, persönlich spürbar. Aufgrund seiner Biografie hat die Frage nach der »nationalen Identität« eine besondere Bedeutung für den Künstler. Dies führt jedoch nicht zu nationalen oder nationalistischen Ausprägungen. Vielmehr vertritt er die Auffassung, dass ein Künstler, der sich mit aktuellen, sozialen, politischen und gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzt und dies in seine künstlerische Arbeit einfließen lässt, bereits durch diese Bezugnahme ein Teil der jeweiligen lokalen Traditionen wird.

An aktuelle politische Kunst hat der Künstler den Anspruch, dass sie die Beziehung der Kunstschaffenden zu ihrer kulturellen Umgebung reflektiert. Eine solche Verwobenheit von Privatem und Öffentlichen ermöglicht es einem Künstler, ethische Prinzipien und Ansichten von Menschen zu visualisieren. Daher ist es für Chandraguptha Thenuwara wichtiger Kunst-Aktivist zu sein als ein Schöpfer »ewiger Kunst«. Die zentrale Werkgruppe, mit der er diese Ideen und Ansprüche seit 1997 umsetzt, ist das Konzept des »Barrelism«.

Chandraguptha Thenuwara erwarb in Sri Lanka und in der Sowjetunion eine fundierte Ausbildung in naturalistischer Malerei. Sein handwerklich-technisches

Können hilft ihm im lokalen Kontext Anerkennung zu finden. Diese Anerkennung erhöht die Akzeptanz neuer Kunstformen wie die Installationen mit den Fässern. Die unterschiedlichen Stilmittel setzt der Künstler bewusst ein, um ein möglichst großes Publikum anzusprechen: In Bildern wie »Dance of Victory« verwendet er Stilelemente, die an den Neo-Expressionismus eines Markus Lüpertz erinnern, die »Thousand Barrels« erinnern formal an Warhols Suppendosen usw.

Er vergleicht die Malerei mit einer Sprache, aus der man Anleihen und Zitate entnehmen kann, die man in neue Zusammenhänge bringt. Mit diesen Zitaten stellt er den Anspruch des Westens auf eine alleinige Urheberschaft visueller Ausdrucksformen in Frage. Darüber hinaus setzt er die jeweiligen Stilmittel abgestimmt auf den jeweiligen Verwendungszweck bewusst ein (»art can be used for different purposes«). Dieser gezielte Einsatz stilistischer Mittel in diversen Kontexten dient dem vom Künstler selbst gesetzten Anspruch, möglichst viele verschiedene Menschen zu erreichen und durch seine Malerei zum Nachdenken anzuregen.

Betrachtet man die lokalen Kritiken, erreicht diese Arbeitsweise durchaus die beabsichtigte Wirkung. In seiner Rezension zu der Ausstellung in der Barefoot Gallery lobt der Kritiker Seneverathna (2000) beispielsweise die Arbeit »Dance of a Victory« dafür, dass sich die Aussage gegen den Krieg direkt, nur durch das Visuelle, ohne Sprache vermittelt. Die große Nähe zu Bekanntem ist für ihn nicht störend, sondern eher förderlich für das Verständnis der Bildaussage. Die ästhetischen Mittel entsprechen einer Kunstauffassung, die eine Adaption modernistischer Stilmittel und Arbeitsweisen favorisiert, wie sie in Sri Lanka durch die Arbeiten der »43 Group« begründet wurde.

Für einen westlich geprägten Betrachter lässt diese zitierende Arbeitsweise – gemessen an dem Anspruch nach Ausprägung eines eigenen künstlerischen individuellen Stils – sein Werk formal eher brüchig erscheinen. Eine solche Reaktion versperrt leicht die Sicht bzw. schafft keinen Anreiz für eine weitergehende, kontextualisierende, nach Verständnis suchenden Auseinandersetzung. Erst bei intensiver Einbeziehung der lokalen Gegebenheiten, des Gesamtwerkes und des Dialogs mit dem Künstler wird die Arbeitsweise als Ausdruck eines postmodernen Verständnisses und einer Auffassung von Konzeptkunst nachvollziehbar, die erlaubt unterschiedliche Stilmittel als Zitat einzusetzen. Das Postulat einer individuellen künstlerischen Handschrift als Ausdruck künstlerischer Originalität wird dadurch in Frage gestellt.

Ganz im Gegensatz dazu bestechen andere Arbeiten wie die »Thousand Barrels« auf Polymerfolie oder die Camouflage-Malereien, die sich seit 1997 durch sein Werk ziehen, spontan durch ihre eigene ästhetische Wirkung.

Die Camouflage-Malereien wirken geradezu witzig und aktuell. In diesen Arbeiten spielt der Künstler mit dem Moment der Entkörperung der Figuren, hervorgerufen durch die verwendeten Schatten.

Aufgrund dieser vielschichtigen Arbeitsweise lässt sich Chandraguptha Thenuwaras Werk nicht eindeutig festlegen. Der Künstler hält sich alle Möglichkeiten und Optionen visueller Gestaltung offen.



Abb. 47: Der Künstler Chandraguptha Thenuwara im Gespräch mit der Autorin in der Vibhavi Art Academy 2005

Einen universellen Ausdruck an Kunst formuliert er auf der inhaltlichen Ebene. Das zentrale Beispiel ist sein Einsatz für das Leben – ein Anspruch, der sowohl im buddhistischen als auch im humanistischen Denken seine Relevanz hat. Dafür setzt sich der Künstler mit seiner politisch ambitionierten Kunst ein, die sich aller Stilmittel und aller Wirkmomente bedient.

Sehr bewusst hat Chandraguptha Thenuwara dazu eine aktuelle, durchaus westlich geprägte Künstlerrolle eingenommen, die auf vielfältigen Ebenen ansetzt: Er entwickelt sein künstlerisches Werk, präsentiert es in Ausstellungen, arbeitet an seiner Distribution und engagiert sich mit dem Aufbau der Vibhavi Academy für eine unabhängige Kunstausbildung. Durch seine Aktionen und Initiativen hat er stark dazu beigetragen, dass zeitgenössische Kunst und Künstler in Kooperation mit anderen Organisationen und gesellschaftlichen Gruppen sich vehement gegen den Krieg engagieren und öffentlich zur Kenntnis genommen wurden.

Einen besonderen Fokus legt er dabei auf die Rolle des öffentlichen Raumes: Der Stadtraum und die Kunstwelt sollen nicht getrennt nebeneinander existieren, sondern sich idealiter durchdringen und gegenseitig beeinflussen. Er setzt den »Schonraum« der Galerie ein, um seine politischen Positionen öffentlich zu machen und entwickelt z. B. mit der »Flag Exhibition« mobile Konzepte, um den öffentliche Raum temporär zu nutzen. Mit solchen Initiativen und Konzepten hat er wichtige Anstöße für eine »Besetzung« des öffentlichen Raums in Sri Lanka gegeben. Die weit reichende Wirkung seiner Arbeiten im lokalen Kontext wird im Abschnitt »Krieg als neues Thema der 90er Jahre« ausgeführt. Die besondere Rolle der Erinnerungsorte wird ebenfalls gesondert ausgeführt.

Der Krieg als bestimmendes Thema der Kunst der 90er Jahre

Aktuelle gesellschaftliche, soziale und politische Themen spielen bis zum Ende der Kolonialzeit in den Bildmotiven der sri-lankischen Kunst kaum eine Rolle.

Wie einleitend angemerkt verstärken sich nach der Unabhängigkeit die spannungsreichen politischen Entwicklungen. 1983 eskaliert der Konflikt zwischen Singhalesen und Tamilen zu einem Bürgerkrieg. Krieg und Gewalt bestimmen das Leben auf der Insel bis zur Jahrtausendwende und prägen die Jugend der Künstlergeneration der 90er Jahre.

Nach fast zwanzig Jahren Bürgerkrieg werden in den 90er Jahren der Krieg und die Gewalt von der neuen Künstlergeneration verstärkt als Thema aufgegriffen. Um die Jahrtausendwende bestimmt die Thematik die lokale Kunstszene und das Ausstellungsgeschehen maßgeblich.

Wie bereits in den Einzeldarstellungen der Künstler deutlich wurde, setzen sich vor allem Chandraguptha Thenuwara und Jagath Weerasinghe in ihrem Werk mit dem Thema »Krieg« und »Gewalt« auseinander.[1] Im folgenden Abschnitt wird dargestellt, wie sich die Haltung der Kunstszene um die Jahrtausendwende zu dieser Thematik entwickelt und inwieweit die beiden vorgestellten Künstler mit ihren Arbeiten zu dieser Entwicklung beitragen. Diese Entwicklungen liefern die Folie für das Verständnis der künstlerischen Arbeiten im Bereich der Erinnerungskultur.

Beide Künstler kamen Anfang der 90er Jahre von ihrem Studium im Ausland zurück, der eine aus der Sowjetunion, der andere aus den USA. Beide präsentieren in Einzelausstellungen die Ergebnisse ihrer Arbeit. In diesen ersten Ausstellungen in der Heimat reagieren sie bereits auf die Nachrichten, die sie während ihrer Abwesenheit verarbeitet haben.

Wie ausgeführt stellt Jagath Weerasinghe 1992 unter dem Titel »Kaangsaava«, »Anxiety of Today« – auf Deutsch in etwa »Alltägliche Bedrohung« oder »Heutige Ängste« – in der National Gallery of Art in Colombo aus. Vor allem mit dem Titel der Ausstellung und der Performance zweier Künstlerkollegen öffnet er die persönliche Prägung der beiden gezeigten Werkgruppen »The Long Necked Man« und »The Broken Stupa« und nimmt Bezug auf die Schrecken und die Gewalt des Krieges.[2]

Chandraguptha Thenuwara zeigt in seiner Arbeitspräsentation im gleichen Jahr das Gemälde »Mirror Wall«[3]. In dem Bild setzt er seine Reaktionen auf die Nach-

---

1 Anoli Perera konzentriert sich verstärkt auf die Rolle der Frau – auch im Zusammenhang mit der Kriegsthematik – und Koralegedara Pushpakumara setzt sich in seinem Werk zwar auch mit dem Thema Krieg auseinander, jedoch bestimmt es seine Arbeiten nicht so zentral, wie es bei seinen beiden Lehrern der Fall ist.

2 Vgl. die Ausführungen zu den Werkzyklen im Kapitel zu Jagath Weerasinghe.1994 greift er die Thematik in einer Installation mit dem Titel »Ashram« auf, die in Sri Lanka und Japan gezeigt wird.

3 159,5 × 140,3 cm, Öl auf Leinwand, 1992 (s. Abb. 43, S. 313).

richten vom Pogrom gegen die Tamilen in dem Bild um. Im Gespräch[4] bezeichnet er es als seine Stellungnahme zu der damaligen politischen Situation.

Mit dem Titel »Spiegelwand« nimmt er Bezug auf eine gleichnamige Felswand in Sigiriya, auf der Besucher seit Jahrhunderten ihre Kommentare abgeben. Diese »Graffiti« interpretiert er im Sinne von politischen Statements gegen den Staat, die übermalt wurden.

Der ausgekippte Eimer im Bild verweist auf diese imaginäre Aktion. Nach Aussage des Künstlers steht dieser aber auch ganz allgemein für die »Abwesenheit von etwas«. Die achtlos ausgeschüttete Farbe könnte zudem die Assoziation von unnötig vergossenem Blut evozieren.

Beide Ausstellungen verweisen noch relativ zurückhaltend durch Titel und einzelne Gemälde auf das Thema. Die Themen Tod, Krieg und Gewalt werden so in den Diskurs der Kunstszene Sri Lankas eingeführt und von zahlreichen, meist jungen Künstler aufgegriffen. Mitte der 90er Jahre prägt die Thematik die meisten Ausstellungen.

Die Kunstschaffenden setzen das Thema vor allem in der in dieser Zeit dominierenden Ausdrucksform einer expressiven Tafelmalerei um. Zwei charakteristische Werke aus dieser Zeit stammen von Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara.

Die Arbeiten benutzen Helme, Körperfragmente und Krücken als deutliche Symbole für die Akteure des Krieges, die Soldaten. Sie werden jedoch nicht als Figuren personifiziert oder als Heroen oder Sieger dargestellt. Die Bildteile bleiben fragmentarisch, stehen als Zeichen für die verletzten, geschundenen Körper.[5]

Jagath Weerasinghe bleibt bei der für ihn in dieser Zeit charakteristischen gedeckten, gebrochenen Farbigkeit und dem fragmentarischen Bildaufbau. Allerdings wirkt der Bildaufbau viel klarer als z. B. in der Serie »The Broken Stupa«. Der Helm, Körperteile, die wie zu einem Stopp-Zeichen erhobene Hand, sind klar zu erkennen und heben sich durch ihre Helligkeit vom diffusen Bildhintergrund ab. Die Farbigkeit erinnert an Dschungelkampf und Blut. Die dunklen Grün- und Rot-Töne steigern ihre Wirkung durch den spannungsreichen Komplementärkontrast. Mit der Frage »Who are you Soldier« spricht der Künstler den Betrachtenden direkt an: Wer bist du, Sohn, Vater, Ehemann – dessen Insignien eines Soldatenlebens auf dem Bild zu erkennen sind? Damit ist der Einzelne in seiner individuellen gesellschaftlichen Verantwortung angesprochen.

Chandraguptha Thenuwara stellt mit dem Titel »Dance of Victory« die Rolle des Soldaten in Frage: Was bleibt nach einem vermeintlichen Sieg, bei dem die verwundeten Sieger als Krüppel vom Schlachtfeld humpeln?

Selbst im Siegestanz, auf den der Titel »Dance of Victory« verweist, erscheinen die Figuren nicht als Helden, sondern können nur Verlierer bleiben. Der Maler ver-

4 Angaben des Künstlers in einem Gespräch in der Vibhavi Academy im Oktober 2005.

5 Das dominante Symbol des Helms und der expressive Duktus erinnern an die Malereien von Markus Lüpertz. Er setzte das Motiv des Helms bereits in den 70er Jahren ein und behält es bis in seine aktuellen Arbeiten bei.



Abb. 48: Jagath Weerasinghe: Who are you Soldier?, Öl auf Leinwand, 122 × 167 cm, 1996



Abb. 49: Chandraguptha Thenuwara: Dance of Victory, Öl auf Leinwand, 152,5 × 173,5 cm, 1998

wendet eine sehr klare, einfach zu identifizierende Bildsprache und bleibt seiner intensiven Farbpalette mit Gelb- und Orangetönen treu.

Im Interview äußert er sich über die Intention seiner Arbeiten: Ganz bewusst setzt er diese Stilmittel und seine handwerklichen Fertigkeiten ein, um klar verständliche, ansprechende und einfach dekodierbare Bilder zu schaffen, die keinen Zweifel an ihrer Aussage lassen.[6]

> C. T.: … sometimes I have to do political work and same the human figure …
>
> S. G.: You divide these two aspects or you bring them also together?
>
> C. T.: I'm trying now to bring them together. Sometimes you need modern art forms, sometimes you need the orthodox conventional art forms to deliver a message. I'm lucky I can do both. If I need a figurative expression I can do it. I have the skill and the training, because that I have an advantage doing that kind of thing.
>
> S. G.: So you do it that the people understand it better?
>
> C. T.: Yeah, yeah, and that's why I might have to repeat the same thing again and again to simplify the work and do more political exhibitions than exhibitions not only to show your capacity as an artist.
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2.4.2002)

Beide Künstler bleiben mit diesen Arbeiten in der Bildsprache der Klassischen Moderne, wie sie im lokalen Kontext rezipiert wird: Einerseits sind eindeutig denotierbare Bildzeichen zu identifizieren, andererseits sind die Bildgegenstände nicht naturalistisch, sondern mit einem gewissen Abstraktionsgrad umgesetzt. Eine klare Farbigkeit und ein expressiver Duktus bestimmen ihre Arbeitsweise.

Viele junge Künstler orientieren sich in dieser Zeit an dieser Arbeitsweise. Die Bildideen werden zunächst vorrangig im Medium des Tafelbildes umgesetzt. Vor allem Öl- und Acrylmalerei bestimmen die Szene, stilistisch geprägt von der lokalen Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne. Es dominieren Malereien

6 Vgl. im nächsten Abschnitt den lokalen Diskurs der Kunstkritiker zu dieser Thematik.

in klaren Farben, mit einem expressionistisch-expressiven Malstil und einem meist gebrochenen Bildaufbau.

Zentrales Moment ist die inhaltliche Stellungnahme und die Mitteilungsfunktion des Bildes. Charakteristisch erscheint die starke Verbindung der politischen mit der persönlichen Ebene. Anoli Perera konzentriert ihre politische Perspektive auf die Rolle der Frau in der Gesellschaft und insbesondere ihre Prägung durch die Mittelschicht. Für Chandraguptha Thenuwara stehen ethische Fragen und die Kriegsproblematik im Mittelpunkt, da er selbst mit einer Tamilin verheiratet ist. Jagath Weerasinghe reflektiert das Thema vor allem als buddhistischer Mann und Singhalese und appelliert an die Verantwortung des Einzelnen in der Gesellschaft.

Zur kulturellen Prägung visuellen Erlebens

Mit der expressiven Bildsprache unterscheiden sich die Künstler klar von den lokalen Medienbildern.

Bilder von Kriegsszenen und Gewalt sind in den Medien der Tropeninsel Mitte der neunziger Jahre nicht ungewöhnlich. Allerdings werden weniger die Soldaten abgebildet als vielmehr die zerstückelten Körper der Selbstmordattentäter(innen). In den Printmedien und im Fernsehen werden in naturalistischer Manier schonungslose Hochglanzbilder in Nahaufnahme und Farbe gezeigt, eine Bildästhetik, die in westlichen Medien in dieser Direktheit und Schonungslosigkeit eher ungewöhnlich ist.

Einprägsam war in diesem Zusammenhang ein gemeinsamer Ausstellungsbesuch mit Chandraguptha Thenuwara bei einer Wanderausstellung des IfA-Instituts in Colombo mit Zeichnungen und Radierungen von Otto Dix zum Thema Krieg und Gewalt:[7]

Der Künstler zeigt sich sehr berührt von den Schwarz-Weiß-Grafiken und -Zeichnungen, den verletzten Soldaten, Gefallenen etc. Sie versinnbildlichen für ihn sehr deutlich die Gewalt und den Schrecken des Krieges.



Abb. 50: Bild der Selbstmordattentäterin Thiagaraja Jeyarani, 26 Jahre, von der Ltte

Angesprochen auf die Medienbilder der bombenzerfetzten Selbstmordattentäter(innen) erklärt er, dass diese Hochglanzbilder des Schreckens für ihn Alltag seien. Hingegen fallen die gestischen, schwarzen Schraffuren, die anstelle von Wunden und fehlenden Gliedmaßen bei Otto Dix die Bildfläche füllen, aus diesen bekannten Bildschemata heraus und sind daher für ihn eindrucksvoller.

7 Otto Dix: Kritische Grafik 1920–1921, Der Krieg – Radierwerk 1924, vom 15.3.–22.3.1998 in der National Art Gallery Colombo.

Umgekehrt repräsentierten die Bilder der Tagespresse für mich das blanke Entsetzen.[8] Die Zeichnungen erscheinen uns als bekanntes Bildmaterial, das im Vergleich zu den plakativen Fotos harmlos und in Umsetzung als expressionistische Malerei oder Zeichnung angesichts neuer Formen terroristischer Gewalt eher altmodisch wirkt und Assoziationen an eine historische Epoche, den 1. Weltkrieg mit den Bildern und Berichten von zermürbenden Stellungskriegen, weckt.

Diese unterschiedlichen Wahrnehmungen zeigen sehr deutlich, wie stark die visuelle und kulturelle Umgebung unsere Wahrnehmungen, Assoziationen und damit letztlich die Bewertung von visuellem Material beeinflusst.

Solche Differenzen müssen bei der Betrachtung von Bildmaterial aus anderen Kulturen berücksichtigt werden – denn die Verbreitung der Bilder mag durch die zunehmende Globalisierung und insbesondere die neuen Medien weltweit möglich sein – ihre Rezeption bleibt von den jeweiligen Spezifika der lokalen Gegebenheiten weitaus stärker bestimmt, als das die Verbreitung universeller Bild-Codes insbesondere durch Film, Fernsehen oder Werbung glauben lassen mag.

Im Umgang mit zeitgenössischer sri-lankischer Kunst gegen den Krieg verbietet dieser Umstand eine disqualifizierende Beurteilung dieser Bilder mit dem Verweis auf schon Dagewesenes und aufgrund scheinbarer Bekanntheit, wie sie sich häufig gerade bei Kunstexperten als erste Reaktion auf die Bilder einstellt.

Kunst als politisches Mittel

In den 90er Jahren setzen sich immer mehr Künstler mit der Thematik auseinander und diskutieren die Möglichkeiten von Kunst als politischem Mittel. Mit der beschriebenen expressiven Bildsprache entsprechen die Künstler zunächst dem Geschmack der Mehrheit des lokalen Kunstpublikums.[9] Zunehmend rückt die Frage in den Mittelpunkt, welche künstlerischen Mittel die beabsichtigte Wirkung auf den Betrachtenden erreichen könnten.

Die Künstler reflektieren zunehmend ihre Rolle als Künstler innerhalb der Gesellschaft und erproben verschiedene Möglichkeiten künstlerischer und kultureller Veranstaltungen als politische Aktionsformen.

Bereits Jagath Weerasinghes Ausstellung »Anxiety of Today« (1992) dient als Rahmen zur Erprobung neuer künstlerischer Ausdrucksformen. Zur Eröffnung wird von zwei befreundeten Künstlern, Nimal Mendis und Anna Paff (Köln), die erste Performance[10] im sri-lankischen Kunstkontext inszeniert, die sehr deutlich ein Problem

8 Mittlerweile ist man diesbezüglich eingedenk der psychologischen Wirkung auf Kinder und Jugendliche etwas vorsichtiger.

9 Vgl. hierzu Chandraguptha Thenuwaras Ausführungen.

10 Entgegen der Darstellung von Anoli Perera, als erste Installation rezensierte sie 1997 »Yantra Gala and the Round Pilgrimage«: »His 1992 exhibition ›Anxiety‹ introduced installation work to the local artists' community, a trend that focused on an alternative to the formalist stance of the modernists' credo.« Vgl. Perera: Jagath Weerasinghe: An artist and a catalyst for change, www.bayvon.com (8.9.2005).

des Krieges thematisiert: Sie fordern das Recht des Einzelnen auf eine Bestattung als ein Persönlichkeitsrecht. Mit weiß geschminkten Gesichtern und weißen Gewändern[11] tragen sie schwarze Särge in den Saal, die sie dann zerstören.[12]

Verbunden mit der Frage, wie die Schrecken von Krieg und Gewalt mit visuellen Mitteln nachvollziehbar gemacht werden können, erproben die Künstler verstärkt neue Möglichkeiten und Ausdrucksformen.

1997 bereichern zwei Einzelausstellungen die Diskussion: Chandraguptha Thenuwaras »Barrelism« und Jagath Weerasinghe »Yantra Gala and the Round Pilgrimage«, die beide in der Heritage Gallery in Colombo gezeigt werden. Beide werden in den Abschnitten über die Künstler ausführlich besprochen (s. Farbabb. 11, 18, 19, S. 173 u. 176). Die Ausstellungen machen deutlich, dass sich beide Künstler in ihren Einzelausstellungen immer deutlicher auf die Thematik von Krieg und Gewalt beziehen. Mit dem Konzept des »Barrelism« nutzt Chandraguptha Thenuwara bewusst den öffentlichen Raum, um Menschen zu erreichen, die nicht zum Kunstpublikum gehören. Jagath Weerasinghe verbindet auf dem Hintergrund seines persönlichen Zugangs und seines Selbstverständnisses als Buddhist künstlerische mit rituell-spirituellen Aspekten wie in der Ausstellung »Yantra Gala«. Auch für ihn spielen der öffentliche Raum und die Form der Installation dabei eine Rolle – allerdings stärker verbunden mit lokalen spirituellen Traditionen. Die Ausstellungen tragen zu einer Intensivierung der Diskussion sowohl unter den Künstlern als auch innerhalb der Gesellschaft bei. Für diesen Prozess kennzeichnend sind verschiedene Entwicklungslinien. Ausstellungs- und Galerieräume werden zunehmend als Orte zur öffentlichen politischen Meinungsäußerung genutzt.[13] Die Kunstschaffenden erproben neue künstlerische Ausdrucksformen wie Installationen, Aktionen und Performances. Sie bilden Allianzen mit anderen potenten gesellschaftlichen Gruppen. In gemeinsamen Aktionen begeben sie sich immer mehr in den öffentlichen Raum und nutzen Möglichkeiten der Medien und der Werbung.

Diese Impulse werden von der jungen Künstlergeneration aufgegriffen und in vielfältiger Weise bearbeitet. Im folgenden Abschnitt werden einige dieser Ansätze vorgestellt, die in dieser Zeit entwickelt werden und die formal oder inhaltlich über eine expressive Tafelmalerei hinausgehen und damit nicht nur zur öffentlichen Meinungsbildung gegen den Krieg, sondern auch formal zu einer Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Sri Lanka beitragen.

---

11 Weiß ist die Trauerfarbe in Sri Lanka.

12 Eine Thematik, die in dem Film »Death on a Full Moon Night« eindrucksvoll fortgesetzt wird: Der Sarg eines Gefallenen wird in sein Heimatdorf transportiert. Der alte Vater besteht trotz Warnungen der Überbringer darauf, den Sarg zu öffnen, um seinen Sohn zu sehen. Der Sarg ist jedoch leer, der Körper von einer Bombe zerfetzt, nicht mehr aufzufinden. Die Entschädigung von 10.000 Rupien, welche die Existenz der Familie sichern soll, die nun ihr erwerbstätiges Mitglied verloren hat, wird jedoch nur bei Nachweis eines toten Körpers bezahlt. Vgl. weitere Angaben zu dem Film im Abschnitt »Kunst als politisches Mittel«.

13 Unterstützt wird diese Entwicklung durch eine Reihe neuer Ausstellungsorte wie die Heritage Gallery, Mountcastle Gallery und später der Barefoot Gallery, welche Freiräume für Experimente und gesellschaftliche Stellungnahmen bieten.

Pradeep Chandrasiri

Eine Installation, die bei Aktionen gegen den Krieg bis zum heutigen Zeitpunkt immer wieder gezeigt wird, stammt von Pradeep Chandrasiri, einem jungen Künstler, der 1968 in Kandy geboren wurde.

Unter dem Titel »Broken Hands« installiert er erstmals 1997 aus Ton modellierte Hände, die wie abgeschlagen auf unterschiedlich hohen Holzstämmen liegen. Jede einzelne ist auf Bethel-Blättern gebettet, die traditionell für Tempelgaben verwendet werden. Die Assoziation einer Opfergabe wird durch die leicht geöffnete Haltung der Hände und der brennenden Öllampen verstärkt. Die Brüchigkeit der Hände, die zerstreuten Nägel, die dunkle Farbigkeit brechen die friedliche Szene, den ikonographisch-symbolisch calmierenden Charakter einer Opfergabe, durch eine subtile Eindringlichkeit.

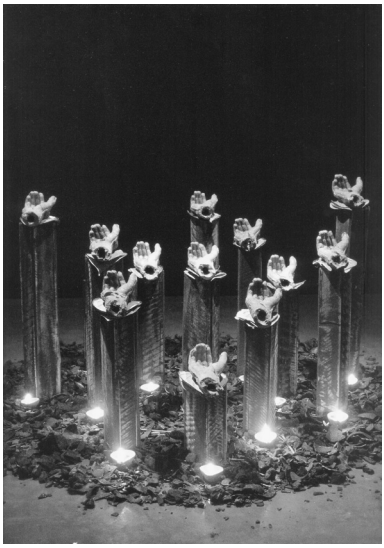


Abb. 51: Pradeep Chandrasiri: Broken Hands, Installation mit Holzstämmen, Kohle, Öllampen, Nägel, Tonhände und Bethel-Blätter, 1997

Die Materialien stammen alle aus der srilankischen Alltagswelt: Der Ton, der im Flussbett des Kelaniya Flusses gewonnen und zu Ziegeln verarbeitet wird, die Öllämpchen, die jeden Hausaltar erleuchten usw. Die geöffneten Hände in Verbindung mit Nägeln sind dem christlich geprägten Betrachter aus der Jesus-Ikonographie geläufig.

Chandrasiri erschafft eine Szene mit einer stark religiösen, rituellen Atmosphäre. Die Installation unternimmt nicht den Versuch, die Gewalt und Schrecken des Krieges, Verschleppung und Folter motivisch direkt abzubilden.

Kingsley Gunatillake

Kingsley Gunatillake, 1951 in Wadduwa geboren und damit der Generation Weerasinghes und Thenuwaras zuzuordnen, lebt in Kandy und lehrt an der Vibhavi Academy.

Nach dem Bombenanschlag auf den Zahntempel in Kandy, das wichtigste Heiligtum der Buddhisten in Sri Lanka, erarbeitet er 1998 aus teilweise verkohlten Balken des Tempels den sogenannten »Year Planner«.

Die Arbeit gehört zu einer Serie, die er in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Restaurator im Zahntempel nach dem Bombenanschlag entwickelt und die sich durch eine Fusion von traditionellen Elementen, Ornamenten, Designs und ungegenständlicher Malerei auszeichnet.



Abb. 52: Kingsley Gunatillake: Year Planner, abgebranntes Holz/Seile, 150 × 90 cm (variabel), 1998

Die Installation der Balken kann sowohl im Innen- als auch im Außenraum vorgenommen werden. Die verkohlten Stelen gehen in Verbindung mit den ursprünglichen ornamentalen Bemalungen und traditionellen Schnitzereien auf dem Holz eine ironische Fusion ein, werden zum gestalterischen Element.

Die nach ihrer Größe angeordneten Balken suggerieren mit dem Titel »Year Planner« die Möglichkeit einer persönlichen Jahresplanung nach Zeitvorgaben durch die Bombenattentate, welche das Erleben der Menschen bestimmt. Man teilt die Zeit in »vor dem Anschlag auf den Zahntempel« und danach ein. Die Installation versinnbildlicht die direkte Einflussnahme der Anschläge auf den individuellen persönlichen Lebensrhythmus.

Tissa de Alwis

Einen ganz anderen Ansatz verfolgt Tissa de Alwis, geboren 1956 in Pittakotte, einem Vorort Colombos. Er ist in der Szene ein Einzelgänger, der künstlerisch konsequent seinen eigenen Weg geht. Er versteht sich als Keramiker, Töpfer und Modellbauer. Kleine Modelle von Szenen aus der Militärgeschichte bestimmen sein ungewöhnliches Werk.

In den 90er Jahren entwickelt er verschiedene Szenen mit Plastilin-Soldaten. In diesen Szenen bildet er Schlachtszenen nach: eine historische Armee des Kandyreiches inklusive Schlachtelefanten (»Yellow Set«), eine moderne mobile Einheit (»Green Set«) oder eine napoleonische Truppe (»Blue Set«).[14]

14 Artist's statement: »I first got my hands on clay or to be more accurate ›Plasticine‹ in Nursery School when about 4–5 years old. Today most of the work I do with Plasticine, has to do with maintaining my ›sets‹ or groups of figures, colour coded in green, blue, red, and yellow or making a figure or a group on personal request. Most of my time has been spent making Terra Cotta or Ceramic Work. However, the fascination with plasticine remains probably because of the ability to mix colours here and now, like with painting rather than doing it in stages, and the fact that you can use plasticine to juxtapose two or more objects to make a new picture. My subject matter originates to a great extent from an interest in Military History and also, I am sure, influenced by Films I have seen and Books I have read as well as Current Affairs in my own country and the rest of the world. The green set is made up of mostly modern Military Prototypes drawn from all around the world. Time frame the present. The blue set is European/Napoleonic. Time frame late the 17th Century to late 19th Century. The red set is Middle Eastern, Arabic, and the same time frame as the blue set. The yellow set is Sri Lankan or Kandyan. Time frame late 16th Century to the present. While these sets are basically self contained, two sets can be grouped together to make a surrealist picture as with the green and blue sets. I also back up, enhance or elaborate on sets with red clay (Terra Cotta) or Glazed Ceramic Works and Mobiles, for example the Tank, Submarine, Helicopter and Aeroplane with the green set.« Aus: Turner/Devenport 1996, http://www.apt3.net/apt3/new_default.htm.



Abb. 53: Tissa de Alwis: War Elephant, Plastillinfiguren, 1999



Abb. 54: Tissa de Alwis: o. T., Fotografie, ca. 50 × 60 cm, 2004–2005 (?)

Tissa de Alwis Arbeiten behandeln das Thema Krieg spielerisch, indirekt, mit Verweisen. Die Szenen wirken harmlos, die Miniaturen erinnern an Kriegsspielzeug.

Die Absurdität von militärischen Einheiten, Kriegsschauplätzen und militärischen Szenarien vermittelt sich angesichts der liebevoll gestalteten Figuren und wird verstärkt durch die Verbindung mit realen historischen Festungen und Kriegsschauplätzen.

Dadurch funktionieren sie universell, ohne auf den lokalen Kontext angewiesen zu sein, obwohl sie mit der Einheit des sri-lankischen Heeres und der Schlachtelefanten ganz offensichtlich auf eben diesen verweisen – zumindest auf unsere Vorstellungen davon, denn bei genauer Betrachtung sind die historischen Brüche evident.

Die Szenen bilden eine eigene fiktive, poetische Welt, die an Kinderspiele erinnert und eher Gefahr läuft, in einem neutralen Umfeld durch die variabel erscheinenden historischen Bezüge und eine Tendenz zur Verniedlichung nicht als pazifistische Äußerung verstanden zu werden.

Im Kontext der künstlerischen Arbeiten gegen Krieg und Gewalt in Sri Lanka ist ihre Botschaft eindeutig.

Sujith Rathnayake

Sujith Rathnayake, Jahrgang 1971, gehört zur nächsten Künstlergeneration, die noch immer unter der Präsenz des Krieges leidet. Er bezieht sich in einer Fotocollage »After the Town Hall Bomb« auf einen Bombenanschlag auf die Präsidentin Chandrika Kumaratunga in Colombo.

Die Arbeit besticht durch die Kombination von großformatigen Fotos mit Malerei und dem direkten Bezug zu Zeitungsfotografien. Das Porträt der verletzten Präsidentin Chandrika Kumaratunga steht neben dem abgerissenen Kopf der namenlosen Selbstmordattentäterin und dem Porträt eines jungen lachenden Mädchens. Die Bilder der Bombenopfer bringt der Künstler in Verbindung mit seinen persön-



Abb. 55: Sujith Rathnayake: After The Town Hall Bomb, Fotografien, Schnüre, Acryl auf einer Holzplatte, 207 × 310 cm, 2000

lichen Eindrücken und dem Medienhype des Glamours. Seine Äußerung macht deutlich, wie fragil er die vermeintliche Sicherheit in der Hauptstadt empfindet und wie Medienbilder eine persönliche Betroffenheit auslösen können:

> »In an instant, the ›Town Hall Bomb‹ transformed that area into a war zone. Though I have never met or seen Chandrika in real life, the fact that bomb was meant to kill her made that night extremely difficult to bear. The silent head of the suicide bomber suddenly reminded me of a girl I used to date some time back and war became a reality in the inner realms of my being.«[15]

Formal bezieht er sich auf eine Arbeit seines Lehrers Jagath Weerasinghes: Das Bild übernimmt die Idee einer Fotocollage, die Farbigkeit und den Bildaufbau aus der »The Public Rallye Serie« des Lehrers aus dem Jahr 1994 (s. Farbabb. 13, S. 173).

Thamotharampillai Shanaathanan

Thamotharampillai Shanaathanan zeigt das erste Mal im Jahr 2002 eine Einzelausstellung in der Paradise Road Gallery in Colombo. Der Tamile ist 1980 in Jaffna geboren, hat in Indien an der Universität Delhi 1997 einen Bachelor-Abschluss und im Jahr 2000 einen Master in Malerei erworben. Mittlerweile arbeitet er an der Universität von Jaffna im Fachbereich Kunst.

In seinem Denken verbindet er postmoderne Ansätze mit tamilischen Traditionen. In dieser Tradition thematisiert er die Verwobenheit des Einzelnen mit seiner Umgebung. Der Mensch konstruiert sich demnach in Beziehung zu seiner räumlichen, geographischen, historischen und kulturellen Umgebung, ein Gedanke, der nach seiner Lesart bereits in der tamilischen Literatur der Sangam-Zeit im 3. Jahrhundert vor Christus auftaucht, wenn diese von menschlicher Erfahrung in Ver-

15 Zitat des Künstlers von seiner Webseite http://www.theertha.com/Presentation/sujith_art_today.htm (24.5.2004).

bindung mit Landschaften spricht. Fünf verschiedene Arten von Landschaften wie *Mullai*, *Marutham*, *Neithal*, *Kurunchi* und *Paalai* mit ihren unterschiedlichen Lebensbedingungen werden differenziert.[16] Die Bezüge zwischen der Landschaft und der Kultur der Menschen werden in der etymologischen und wörtlichen Bedeutung der Begriffe expliziert. Das Gebirge, der Wald, die Meeresregion zeichnen sich jeweils durch eigene Vegetation und Lebensbedingungen aus, die das Leben der Menschen als Fischer oder Bauern bestimmen.

Zerstörung, Vertreibung und Migration zerstören und zerrütten diese physischen und psychischen Verbindungen des Menschen und zwingen das entortete (dislocated) Individuum, sich durch eine Collage aus Erinnerungsfragmenten, Geschichten und Realitäten neu zu konstruieren und die Frage nach der eigenen Identität ausgehend von der Nationalität, Staatsangehörigkeit, dem geographischen Territorium und der kollektiven Erinnerung neu zu stellen und individuell zu beantworten. Der Künstler beschreibt dies wie folgt:

> »Through destruction, displacement and migration, the war destroyed, dismantled and disturbed the layers of physical and psychological connections, which one cultivated with his/her immediate surrounding over a period of time. This situation forced the dislocated individual to live in a collage of time and space created by the fragmented memories, histories and realities of location and also question the notion of identity based on nationality, citizenship, geographical territory and collective memory … I am metaphorically and symbolically suggesting the nuances of experience of a dislocated self.«[17]

Schülerzeichnungen von Stadtplänen und Landkarten erhalten unter diesem Gesichtspunkt für Thamotharampillai Shanaathanan eine neue Bedeutung, die er in seinen aktuellen Arbeiten aus dem Jahr 2006 verarbeitet. Metaphorisch und symbolisch bearbeitet er verschiedene Nuancen der eigenen Erfahrung dieser Ortlosigkeit.[18] Dabei geht es nicht um eine geographische Ausdehnung von Raum als vielmehr um eine Autogeographie, darum also, in der Geographie sich selbst zu finden – die Biographie des Ortes kreuzt sich mit der Geographie des Selbst.

In ihrer Ästhetik, den stilistischen Mitteln und der Farbigkeit unterscheiden sich seine Arbeiten deutlich vom Stil der Künstler in Colombo. Auch hier wird deut-

16 Für Gebirge steht Kurunji = kurichi = malai, in der wörtlichen Bedeutung für Gebirge. Mullai = mulai = mul sind Ausdrücke für eine bestimmte Art von Bäumen, die nur im Wald wachsen, und bezeichnen damit Wald. In Verbindung mit Wasser und Luft stehen die Worte Marutham = maru = veesukintra = flow.
Neithal = neeithal = neei ist der Wortstamm von »neenthukira«, der für Menschen in der Nähe des Meeres verwendet wird. Palai = palzai = palzh steht für Leere, Nichts, für Land, auf dem nichts wächst.
Die Schrift Tholhappiyam unterscheidet das Land in diese Regionen mit jeweils eigenen Göttern, Menschen, Jahreszeiten, Pflanzen und Tieren. Die literarischen Werke spiegeln diese Aspekte und zeigen, dass die Tamilen in starkem Einklang mit der Natur leben. Vgl. http://www.sangam.org/articles/view2/?uid=913 (14.07.2006).

17 http://shanaathanan-thegallery.blogspot.com/ (1.6.2006).

18 Vgl. die Rezension von Canagasabey, Rohan: An exhibition on dislocation and the self auf: http://shanaathanan-thegallery.blogspot.com/ (1.6.2006).



Abb. 56: Thamotharampillai Shanaathanan: Krishna, Mischtechnik auf Papier, 56 × 37 cm, 2003

lich, wie stark Bildvorstellungen von der kulturell geprägten, visuellen Umgebung abhängen. Diese Verbindung bestätigte der Künstler bei einem Vortrag am Goethe-Institut in Colombo im Juli 2006. Neben den künstlerischen Arbeiten junger tamilischer Künstler zeigte er Dias von hinduistischen Ritualen in Jaffna, um auf die Spezifik der kulturellen Umgebung zu verweisen.[19]

Nach dem Waffenstillstand im Jahre 2002 kooperieren die Künstler aus Colombo und Jaffna in gemeinsamen Ausstellungsprojekten. Erstmals stellen sie 2004 gemeinsam in Jaffna aus.

Anfang 2006 intensiviert sich jedoch das Kriegsgeschehen derart – obwohl offiziell keine der beiden Seiten den Krieg wieder erklärt –, so dass diese gemeinsamen Arbeitsansätze wieder unmöglich geworden sind.

Die Reaktionen der lokalen Kritik

Einige Rezensionen zu Ausstellungen, die als Aktionen gegen den Bürgerkrieg deklariert waren, charakterisieren die Haltung der lokalen Kritik.[20] Die Rezensenten explizieren ihre Vorstellungen des Umgangs von Kunst mit dem Krieg.

Übereinstimmung besteht darin, dass die künstlerischen Arbeiten den Betrachtenden ansprechen und zum Nachdenken anregen sollen. Wie dies erreicht werden kann, wird jedoch unterschiedlich bewertet.

Nadeera Seneverathna rezensiert im Jahre 2000 die Ausstellung »Artists against Violence« in der Barefoot Gallery. Sein einleitendes Zitat von Lakdasa Wickramasinghe bringt seine Kritik auf den Punkt:

»Don't talk to me through words. Talk to me instead through the work of your hands.«[21]

Demnach fordert er von den Künstlern, ihre Kritik nicht verbal zu äußern, sondern sie durch ihre künstlerische Arbeit im Werk selbst zum Ausdruck zu bringen. Er kritisiert, dass viele Künstler in der Ausstellung ihre Absicht, die Kritik am Krieg, den Betrachtenden nicht durch direkte Betroffenheit vermitteln, sondern auf Verweise, Fußnoten und Titel, auf sprachliche Darstellungen, angewiesen sind.

Der Kritiker favorisiert Arbeiten wie Chandraguptha Thenuwaras »Dance of Victory« (s. Abb. 49, S. 333), die nach seinem Dafürhalten den Betrachtenden durch direkte, emotionale Betroffenheit ansprechen. Eine ähnliche Arbeit, »Death not Foretold«,

19 Aus diesem Grund erfordern die Kunstwerke tamilischer Künstler eine eigene Betrachtung.

20 Wie in der Einführung angedeutet, befindet sich eine lokale Kunstkritik in den Anfängen. Das Thema evoziert eine Resonanz in der Presse und regt den lokalen Diskurs an.

21 Seneverathna 2000, 17.

hätte aufgrund ihres »expressionistischen Duktus« von »universeller Wichtigkeit« (»universal importance«) sein können, wenn nicht eine Notiz darauf verweisen würde, dass die Ermordung von Richard de Zoysa Anlass zu dieser Arbeit geboten hatte und damit einen deutlichen lokalen Bezug herstellt (Seneverathna 2000, 17) – was die Allgemeingültigkeit der Aussage jedoch nicht einengen müsste.

Die Werkgruppe des »Barrelism« hingegen findet bei dem Kritiker keine Würdigung, da sie nicht ohne »Fußnote« verständlich sei.[22] Nach seiner Auffassung muss Kunst einen tiefen Eindruck beim Betrachtenden hinterlassen, um eine entsprechende Wirkung zu erreichen: »It (die Kunst, d. Verf.) must then have some relevance, some substantive, unforgettable, effect upon the viewer …« (Seneverathna 2000, 17).

Allerdings erweist sich dieser Anspruch bereits in der Argumentation des Textes selbst als unerfüllbar. Denn wie der Kritiker selbst ausführt, bezieht sich nicht nur der Künstler auf seine individuellen Erfahrungen und Gefühle, sondern ebenso der Betrachtende. Er zitiert eine Äußerung Ann Ranasinghes, einer bekannten Schriftstellerin, die in Sri Lanka über den Nationalsozialismus schreibt und bis heute dort lebt:

»An artist can only express the sum of his experience, not yours.«

Ob diese Erfahrung dann durch den Betrachtenden nachvollzogen werden kann, der sich in seinem Verstehen ja auf seinen eigenen Erfahrungshintergrund bezieht, bleibt demnach fraglich.

Zudem ergibt sich durch diese Argumentation die Frage, wer berechtigt ist, sich künstlerisch gegen den Krieg zu engagieren. Ist es legitim, dass Künstler, die selbst nicht direkt vom Krieg betroffen sind, sich in ihren Arbeiten gegen den Krieg engagieren?

Positiv bewertet der Kritiker Seneverathna im gleichen Artikel Muhanned Caders Beitrag »untitled«, der nicht versuche etwas auszudrücken, was er sowieso nicht könne:

»… he was among the few, who did not try to express what he could not.« (Seneverathna 2000, 15)

Muhanned Cader, ebenfalls ein Künstler der Generation, die in den 90er Jahren aktiv ist, nimmt in seinen Arbeiten keinen direkten Bezug auf den Krieg und vertritt mit dieser Haltung eine Gegenposition in der lokalen Szene. Der Künstler nimmt zwar an den Ausstellungen und Aktionen gegen den Krieg teil, lehnt es aber ab, sich in seiner künstlerischen Arbeit direkt mit dem Thema Krieg zu beschäftigen.

Aus seiner Sicht kann er in Colombo ein relativ unbehelligtes Leben führen. Wenn man dann das Leid der anderen zu seinem Thema macht, erscheint es aus seiner Sicht fragwürdig, da man sich, was immer man versuchen mag, nicht einer

22 Auf diese Problematik hatte Thenuwara im Interview hingewiesen: viele srilankische Rezipienten akzeptieren ein Tafelbild als Kunst, wohingegen eine Installation mit Fässern schwerer als solche anerkannt wird. Die Einschätzung des Künstlers, dass ihm seine Malerei hilft, Anerkennung mit seinem »Barrelism« zu gewinnen, scheint hier bestätigt, als der Rezensent die Bilder anerkennt und insgesamt Thenuwaras Arbeit positiv gegenüber eingestimmt ist, obwohl der die »Barrels« als kommentarbedürftig ablehnt.

Kommerzialisierung entziehen könne und man somit immer vom Leid der anderen profitiere. In einer sehr prägnanten Sprache formuliert er:

> »All the life is fucked off, therefore I concentrate on my phantasies … however you are acting whatever you are doing, if you make the war your topic it becomes commercialised in whatever way … and if you lived a live in Colombo and your life was not directly affected it is even more questionable if you profit from the suffering of the others …«[23]

Ähnliche Argumente spielen in den Rezensionen zu der ersten großen Ausstellung Thamotharampillai Shanaathanans in der Paradise Gallery in Colombo eine Rolle (2001). Der Künstler lebt in Jaffna, im Norden der Insel, und ist daher vom Krieg direkt betroffen.

> »It is one (die Ausstellung, d. Verf.) that every Sri Lankan who believes that there is no North and South divide, who believes that we are all citizens of one country and who wants to experience the pain of a person who has lived in the shadow of war, not by meaningless rhetoric, but by visual portrayals, should view.« (Vicrantha 2001, 13)

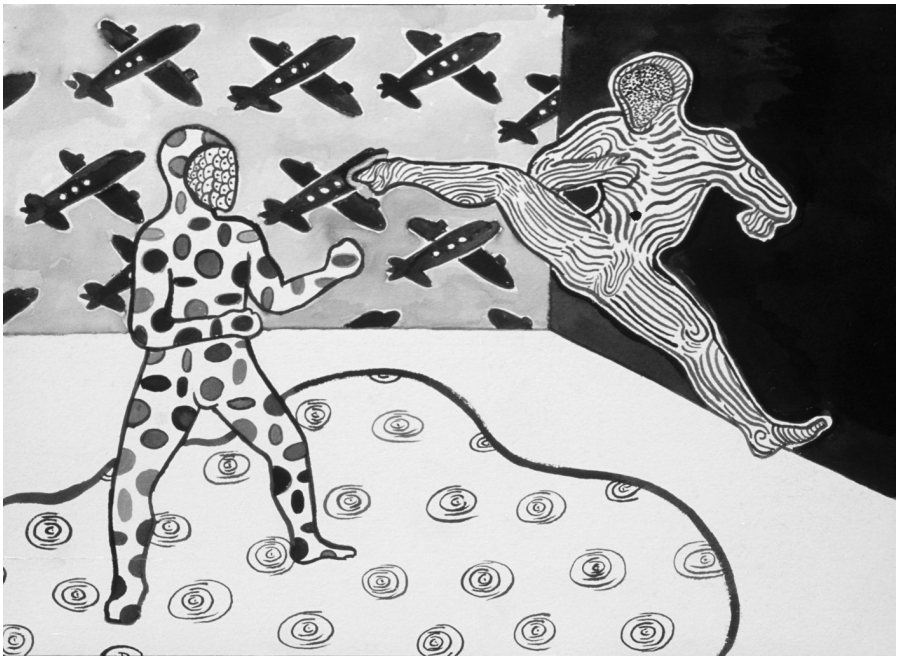


Abb. 57: Muhanned Cader: Fight Club, Tusche auf Papier, 2004 (?)[24]

23 Muhanned Cader in einem Gespräch in der Barefoot Gallery im Oktober 2005.

24 Leider erinnert sich der Künstler bei meiner Nachfrage im Jahr 2005 nicht mehr, welches Bild er ausgestellt hatte. Die Zeichnung steht stellvertretend, um seine Arbeitsweise zu illustrieren.

Seine direkten Erfahrungen von Krieg und Gewalt werden als Qualitätskriterium gewertet im Gegensatz zu einer »meaningless rhetoric«, zu Lippenbekenntnissen von Künstlern, die in Colombo leben und von dem Krieg selbst nicht betroffen sind. Dabei kann das Maß der Betroffenheit durchaus unterschiedlich sein, wie in den biografischen Ausführungen Chandraguptha Thenuwaras deutlich wird oder an dem Beispiel anderer Künstler, die als Jugendliche selbst in Konzentrationslager verschleppt worden waren und diese Erfahrungen künstlerisch umsetzen.

Die Forderung der Rezensenten, ausschließlich durch Bilder selbst eine emotionale Betroffenheit zu erreichen, wird auf diesem Hintergrund unerfüllbar. Fragen danach, wer aufgrund seiner eigenen Betroffenheit berechtigt ist, seine Meinung gegen den Krieg zu äußern, führen ebenso in den Bereich des Absurden wie Forderungen nach allgemeingültigen Regeln für adäquate stilistische Mittel.

Eine Wertung in richtig und falsch erscheint hier ebenso fehl am Platz. Muhanned Caders nihilistisch geprägte Kritik ist sicher berechtigt. Andererseits kann man anderen, die persönlich indirekt unter den Auswirkungen des Krieges leiden, wie Chandraguptha Thenuwara, oder die sich in einer ethischen gesellschaftlichen Verantwortung sehen, wie Jagath Weerasinghe, ihre ehrliche Betroffenheit nicht absprechen.

Die Rezensionen stehen aber auch für eine langsam sich entwickelnde Kultur der lokalen Kritik, die mit ihrem Disput über die Rolle der Künstler und die Rolle von Kunst im Kontext von Krieg und Gewalt zu einem Meinungsbildungsprozess beitragen.

Neue Allianzen

Die Auseinandersetzung mit dem Krieg beeinflusst die Künstler maßgeblich. Sie bemühen sich in der Opposition gegen den Krieg nicht nur um neue künstlerische Ausdrucksformen. Sie gehen über die Möglichkeiten des Tafelbildes hinaus und nutzen bewusst den öffentlichen Raum. Sie verstehen ihre Ausstellungen zunehmend als Möglichkeit zur öffentlichen Meinungsäußerung gegen Krieg und Gewalt, die von den Menschen gehört und zur Kenntnis genommen wird. Sie schließen sich in Aktionsbündnissen zusammen und werden zu Sprachrohren für eine öffentliche Meinung.
Vor allem Chandraguptha Thenuwara setzt künstlerische Aktionen deutlich als politisches Instrument ein und bindet andere Künstler in diese Aktionen ein.

1998 initiiert er als Direktor der Vibhavi Academy of Fine Arts den »Artists Against War: Flag-Project-Workshop« (»Noothana Sithuvam Vansaya«), bei dem Künstler aufgerufen sind, in ihrem eigenen Duktus Fahnen zu gestalten, die dann an prominenten Orten in der Öffentlichkeit als gemeinsame Äußerung der jungen Kunstszene gegen den Krieg gezeigt werden, wie z. B. 1999 bei der Eröffnung des »Shrine of Innocents«. Alle hier vorgestellten Künstler sind bei dieser Aktion vertreten – bis auf Druvinka Madawela.



Abb. 58: Artists for Peace, Mobiles Fahnen-Projekt seit 1999, hier bei der Eröffnung des »Shrine of Innocents«, 1999

Kulturelle Veranstaltungen werden um die Jahrtausendwende immer professioneller als politisches Mittel eingesetzt. Auf die Ermordung von Dr. Neelan Thiruchelvam z. B. reagieren die Künstler zeitnah und direkt mit Aktionen. Der Jurist und anerkannte Menschenrechtsaktivist war ein Parlamentarier der TULF, der Tamil United Liberation Front, zu der sich die tamilischen Parteien Anfang der 70er Jahre zusammengeschlossen hatten. Am 29. Juli 1999 wurde er morgens auf dem Weg zu seinem Büro von einem Selbstmordattentäter ermordet. Wenige Wochen nach dem Attentat prangt in der Kinsey Terrace ein großes Straßenbild, das an die Ermordung Neelan Thiruchelvams an dieser Stelle erinnert.

Ein Vorteil dieser Eingriffe in den öffentlichen Raum ist die direkte Verbindung des Werkes zum eigentlichen Ort des Geschehens. Obwohl das Bild in bunten, hellen Farben direkt auf die Straße gemalt ist und der dichte Verkehr nur selten eine Gesamtansicht erlaubt, weckt das Gemälde eindringliche Assoziationen an das Blut, das nach dem Attentat die Straße einfärbte. Gleichzeitig ermöglicht dieser Bezug das direkte historische Gedenken an ein Ereignis, das in der Vergangenheit stattgefunden hat, und prägt so – auch nach einigen Jahren – das zu erinnernde Ereignis in Verbindung mit diesem Ort in das kollektive Gedächtnis ein.

Bereits ein halbes Jahr später, am 29. Januar 2000, wurde in der Barefoot Gallery in Colombo mit der Ausstellung »Art Exhibition for Peace and Reconciliation« das »Neelan Thiruchelvam Commemorative Programme« eröffnet. Es beteiligten sich zahlreiche lokale Künstler und sprachen sich öffentlich gegen Gewalt und Krieg aus. Darüber hinaus wurde in diesem Zusammenhang die Ausstrahlung des Films

»Death on a Full Moon Day«[25] ermöglicht, der wie andere Filme seiner Art von der Zensur verboten und in Sri Lanka bis zu diesem Zeitpunkt nicht gezeigt worden war.

Die Künstler schließen neue Bündnisse z. B. mit Gruppen aus der Friedensbewegung. Immer weitere gesellschaftliche Bereiche werden so in die Aktionen einbezogen: Die Vibhavi Academy of Fine Arts organisiert die Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Centre for Ethnic Studies (ICES) und der Vereinigung »Law & Society Trust & Thiruchelvam Association«.

Unterschiedliche Kompetenzen der Kunstschaffenden ergänzen sich: Anoli Perera, die sich in ihrer künstlerischen Arbeit nicht direkt mit dem Krieg auseinandersetzt, gibt in Verbindung mit der Ausstellung einen Katalog[26] heraus. Meinungsdifferenzen über die Möglichkeiten von Kunst im Kontext vom Krieg werden überbrückt: Auch Künstler wie Muhanned Cader, die aus theoretischen Gründen eine direkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema ablehnen, beteiligen sich an den Aktionen (vgl. oben).

Neben Ausstellungen, Lesungen und Informationsveranstaltungen werden zunehmend Mittel und Wege der Werbung genutzt: Im gleichen Jahr lanciert eine Vereinigung von Industriellen unter dem Slogan »Sri Lanka First« eine groß angelegte Print- und TV-Werbekampagne mit ganzseitigen Zeitungsanzeigen und Werbe-Spots für den Frieden – gestaltet von Künstlern, die sich zu der Gruppe »Artists for Peace« zusammengeschlossen haben. Einen beeindruckenden Höhepunkt bildet eine Menschenkette, die Friedensinitiativen gemeinsam mit »Sri Lanka First« von Katunayke bis Galle, vom Flughafen bis an die Südspitze der Insel, organisieren.

Die Industriellen motivieren ihre Angestellten, geschlossen an dieser Aktion teilzunehmen. Künstler werden bei diesem Aktionen als Schlüsselfiguren eingesetzt und tauchen als Leitfiguren in den Zeitungsbildern auf.

Die öffentliche Meinung wendet sich in dieser Zeit deutlich gegen den Krieg und ermöglicht den Wahlsieg Ranil Wickramasinghes im Dezember 2001. Der neue Premierminister vereinbart bereits im Februar 2002 einen offiziellen Waffenstillstand.

Im Jahre 2002 gestalten Künstler der Vibhavi Academy[27] im Rahmen des sogenannten »Peace Train Projects« einen Zug, der als Werbeträger für Frieden im öffentlichen Schienenverkehr eingesetzt wird. Künstlerische Mittel werden hier genutzt, um einen öffentlichen Werbeträger zu gestalten.

Auch nach dem Waffenstillstand setzen die Künstler ihre Arbeit fort: 2002 zeigen sie in der Lionel Wendt Gallery in Colombo die Ausstellung »ART PEACE«,

25 Von Prasanna Vithange, (Sri Lanka/Japan) 1999. Der Film hatte bereits bei europäischen und asiatischen Filmfestivals Preise gewonnen (1999 beim Amiens International Film Festival, Fribourg International Film Festival und Singapore International Film Festival). Diese internationale Anerkennung ermöglichte die – limitierte – Ausstrahlung in Sri Lanka.

26 Artists Against Violence: An Art Exhibition for Peace and Reconciliation. Catalogue of the Neelan Thiruchelvam Commemorative Exhibition, 29th January 2000, Colombo, Sri Lanka.

27 Vibhavi Academy of Fine Arts/Road Painting Movement/Artists for Peace together with the Neelam Trust, http://www.peaceinsrilanka.org/preace2005/Insidepage/Peopleforpeace (6.1. 2006).

2003 organisieren Künstler aus Colombo gemeinsam mit Kollegen aus Jaffna, die erste gemeinsame Ausstellung in der lange für viele Sri Lankaner unzugänglichen Hauptstadt des Nordens Jaffna.

Die Künstler nutzen die Möglichkeiten, mit ihren Ausstellungen und Aktionen Stellung zu beziehen, Standpunkte zu äußern, die von gesellschaftlicher und sozialer Bedeutung sind.

Immer mehr Bereiche des öffentlichen Lebens werden so visuell bestimmt. Die Kunstschaffenden bilden Allianzen mit Friedensinitiativen und gesellschaftlichen Gruppen wie »Sri Lanka First«, um diese Projekte umzusetzen. Mit ihren gestalterischen Möglichkeiten geben sie der Friedensbewegung ein Gesicht. Vor allem durch die finanzielle Unterstützung von »Sri Lanka First« werden diese Aktionen mit professionellen Werbekampagnen in den Medien unterstützt und erreichen so einen großen Teil der Bevölkerung.

Zur katalysatorischen Wirkung des Krieges

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg hat eine verbindende Wirkung auf die Künstler. Sie schließen sich trotz unterschiedlicher Auffassungen zusammen, um öffentlich Stellung zu beziehen. Darüber hinaus schließen sie Bündnisse mit anderen gesellschaftlichen Gruppen. Sie reflektieren ihre Rolle in der Gesellschaft und setzen sie bewusst ein. Umgekehrt akzeptieren die Menschen sie in dieser Rolle. Sie werden zu Sprachrohren für eine öffentliche Meinung, die sich im Laufe der Jahre immer mehr für eine Friedenspolitik stark macht.

Die Herkunft der Künstler aus der Mittelschicht, wie sie im Abschnitt zu den biographischen Angaben als typisch für diese Künstler-Generation beschrieben wurde, scheint die Künstler in der offensiven Übernahme einer öffentlichen, gesellschaftlichen Rolle zu bestärken. Sie entsprechen damit den familiären Erwartungen, eine gesellschaftlich relevante Rolle einzunehmen.

Für die künstlerischen Entwicklungen haben diese Auseinandersetzungen katalysatorische Funktion: Neue Stilmittel und Ausdrucksmöglichkeiten wie Installationen, Performances werden erprobt und eingesetzt.

Der Ausstellungsraum wird als Freiraum für politische Äußerungen entdeckt und genutzt. Der Schonraum von Galerien und Ausstellungsräumen und der öffentliche Raum werden bewusst zur öffentlichen Meinungsäußerung und -bildung eingesetzt.

Gleichzeitig arbeiten die Kunstschaffenden damit am Distributionssystemen ihrer Kunst: Neue Ausstellungsmöglichkeiten werden erprobt. Bei dem Versuch, weitere Bevölkerungskreise anzusprechen, spielen der öffentliche Raum und mobile Ausstellungskonzepte eine immer größere Rolle.

Eine besondere Rolle nimmt bei diesen Entwicklungen der Bereich der Erinnerungskultur ein. Sowohl Chandraguptha Thenuwara als auch Jagath Weerasinghe haben hier wiederum eine Vorreiterrolle, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Ausprägungen. Dieser Aspekt wird im folgenden Abschnitt gesondert ausgeführt.

Einflüsse zeitgenössischer Kunst auf aktuelle Entwicklungen lokaler Erinnerungskultur

Im Engagement gegen den Krieg nimmt der Bereich der öffentlichen Erinnerungskultur eine besondere Rolle ein. Wie bereits in den Abschnitten zu Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara anklang, tragen beide Künstler zu neuen Entwicklungen in diesem Bereich bei.

Erstmals setzt Chandraguptha Thenuwara 1997 eine Kunst-Installation als öffentliches Mahnmal gegen den Krieg ein: Er installiert das »Monument for the Innocent Victims of War« im Rahmen seines Barrelism-Konzeptes. Er errichtet die Arbeit ohne offiziellen Auftrag im Außengelände der Vihavi Academy of Fine Arts, da die geplante Installation im Stadtzentrum aus Sicherheitsgründen nicht realisiert werden konnte.[1] Als erstes offizielles Mahnmal für die Opfer des Bürgerkrieges wird im Herbst 1999 der »Shrine of Innocents« eingeweiht. Jagath Weerasinghe hatte im Auftrag der Regierung Chandrika Bandaranaike Kumartungas die künstlerische Konzeption entwickelt. Wenige Monate später, im Februar 2000, wird das »The Monument for Disappeared« an der Seeduwa Junction in Raddoluwa, einem kleinen Ort in der Nähe des Flughafens, des Bandaranaike International Airport, eröffnet. Eine Gruppe von Angehörigen hatte in Zusammenarbeit mit einer Menschenrechtsorganisation Chandraguptha Thenuwara beauftragt, einen Gedenkort für Entführungsopfer zu schaffen: für Menschen, die aus ihrem Alltag gerissen, verschleppt wurden und seitdem verschwunden sind (»abducted people«).

Im folgenden Abschnitt werden diese beiden Projekte vorgestellt und in den Kontext der lokalen Erinnerungskultur eingeordnet. Einleitend wird die lebhafte Präsenz praktizierter Erinnerungskultur im Sri Lanka der 90er Jahre skizziert. Dabei kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, eine Geschichte der öffentlichen Erinnerungskultur nachzuzeichnen.[2] Vielmehr sollen einige prominente Beispiele und lokale Besonderheiten aufgeführt werden, um die Präsenz dieser kulturellen Praxis hervorzuheben und die Relevanz der beiden Projekte einordnen zu können. Mit der Klärung der Begriffe Mahnmal, Denkmal und Monument deutet sich an, dass ein Mahnmal hier als ein Konzept verstanden wird, das sich insbesondere in Europa nach dem zweiten Weltkrieg herausbildet. Diese Lesart wird durch Verweise auf Diskurse in Philosophie und Kunst zur Erinnerungskultur untermauert.[3]

Die Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich entwickelte sich bereits während meines Aufenthaltes in Sri Lanka. Im Jahr 1999 hatte mich Jagath Weer-

---

1 Vgl. Chandraguptha Thenuwara: Die Rolle des öffentlichen Raums für die Kunst.

2 Der Soziologe Sasanka Perera bereitet eine Veröffentlichung zu diesem Themenkreis vor.

3 Wie oben angedeutet entstand die Idee für diesen Teil der Arbeit aufgrund meines Vortrages im Jahre 2000. Damit adressierte der Vortrag zunächst eine andere Zielgruppe. Diese Überlegungen werden teilweise aufgegriffen und weichen daher von dem bisherigen stark induktiv orientierten Verfahren ab, um die Folie für die Betrachtung der Entwicklungen transparent zu machen.

asinghe zu einer Begehung des »The Shrine of Innocents« eingeladen, um seine Konzeption vorzustellen.[4] Der Soziologe Sasanka Perera und der Künstler Jagath Weerasinghe luden mich daraufhin zu einer Podiumsdiskussion, veranstaltet vom Goethe-Institut Colombo, ein (18.9.2000), um den Vortrag[5] einer breiteren Öffentlichkeit zur Diskussion zu stellen. Sie baten um eine Ergänzung durch Beispiele europäischer Gedenkstätten. Sowohl Jagath Weerasinghe als auch Sasanka Perera stellten in dem Zusammenhang ihre Lesart des Mahnmals vor, die dann gemeinsam öffentlich diskutiert wurde. Alle drei Beiträge wurden auf Singhalesisch übersetzt und in der Zeitschrift Pravada als Diskurs veröffentlicht (vgl. Grosser 2001). Bei einer Aktualisierung der Materialien im Jahr 2005 besuchte ich gemeinsam mit Chandraguptha Thenuwara am Jahrestag die im Herbst stattfindende Gedenkveranstaltung bei dem von ihm konzipierten Mahnmal. Die abgebildeten Fotografien der Gedenkorte sind bei diesen Besuchen entstanden.

Hintergründe zeitgenössischer Erinnerungskultur in Sri Lanka

Die Erinnerungskultur in Sri Lanka ist primär von der asiatischen und insbesondere der buddhistischen Kultur geprägt. Vor allem aufgrund der Einflüsse während der Kolonialherrschaft spielen jedoch auch westliche Gepflogenheiten eine Rolle.

Das private Gedenken der größten Bevölkerungsgruppe, der Singhalesen, ist von der buddhistischen Lehre und Tradition beeinflusst. Wie A. G. Kariyaswasam in seinem Artikel über »Buddhist Ceremonies and Rituals« (1995) ausführt, gilt der Buddhismus in Sri Lanka in der Literatur als »Reinform« des Theravada-Buddhismus, der auf den Pali-Schriften basiert. In der Praxis existiert jedoch ebenso eine buddhistische Praxis, die in Verbindung mit der lokalen Kultur und den sozialen und kulturellen Bedürfnissen ihre Zeremonien und Rituale ausgebildet hat. Dieser praktizierte Buddhismus wird in der Lehre meist nicht zur Kenntnis genommen, obwohl nach A. G. Kariyaswasam seine Wurzeln wahrscheinlich bis zu der Zeit des historischen Buddha zurückgehen. Gerade für den Bereich der privaten Erinnerungskultur ist dieser Bereich von besonderer Bedeutung. Für Buddhisten hat der Tod, sowohl für den Verstorbenen als auch für die Hinterbliebenen, eine große religiöse Bedeutung. Für den Verstorbenen beginnt mit dem Tod im Kreislauf der Wiedergeburt der Übergang in eine neue Form der Existenz. Die »karmic forces«, als Ausdruck eines spirituellen Konzeptes, nach dem ein Mensch durch seine phy-

4 Kurz nach der Eröffnung, zu Beginn des Jahres 2000, stellte ich das Konzept des »The Shrine of Innocents« unter dem Titel »Commemorating the Past – The Visual and Theoretical Concept of ›The Shrine of Innocents‹ on the Background of the Discussion in Europe especially Germany« auf dem Kongress »Plural Identities, Multiple Perspectives« vor, den das European Studies Center der Universität Kelaniya gemeinsam mit der Vertretung der Europäischen Union veranstaltete.

5 Commemorating the Past – The Visual and Theoretical Concept of »The Shrine of Innocents« on the Background of the Discussion in Europe especially Germany gehalten bei dem Kongress »Plural Identities, Multiple Perspectives« des European Studies Centre (Univ. Kelaniya) im Jahre 2000.

sischen und geistigen Handlungen während seines Lebens karmische Kräfte angesammelt hat, werden dabei aktiviert.[6] Die Lebenden erinnert der Tod an Buddhas Lehre der Vergänglichkeit (impermanence) und gibt ihnen die Möglichkeit, den Verstorbenen bei seinem Weg zu unterstützen. Beide Aspekte bestimmen die komplexen und genau festgelegten Rituale, die mit dem Tod verbunden sind. Die Rituale werden vor, während und nach der Verbrennung des Körpers durchgeführt.



Abb. 59: Straßendekoration vor dem Haus eines Verstorbenen

Drei Monate nach dem Todestag wird gewöhnlich ein Opferritual, ein Almsgiving (sanghika dana) zelebriert, das dann jährlich wiederholt wird. Dadurch ist das Ahnengedenken eng mit dem Leben verwoben (vgl. Kariyaswasam 1995, 23–26). In Zeitungsanzeigen werden prominente Todestage öffentlich angezeigt.

Dem toten Körper als solchem kommt in der buddhistischen Lehre keine große Bedeutung zu. Sowohl Erd- als auch Feuerbestattungen sind üblich. Nach der Verbrennung kann die Asche auf einem Friedhof beigesetzt werden. Es ist aber auch möglich, einen symbolischen Teil an anderer Stelle wie z. B. dem Hausaltar aufzubewahren. Auffällig ist die visuelle Präsenz vieler Rituale um den Tod in der Alltagskultur: Die Straße vor dem Haus des Verstorbenen ist über einen längeren Zeitraum mit weißen Dekorationen, Girlanden und Transparenten geschmückt.

Zum Bereich der nationalen Erinnerungskultur zählen z. B. Monumente im öffentlichen Raum. Besonders seit der Kolonialzeit sind Denkmäler für Politiker, Staatsmänner und Geistliche üblich. Meist werden die Würdenträger als Bronzestatuen abgebildet und symbolisieren politische und staatliche Macht. Die Skulpturen werden vor allem in städtischen Zentren an zentralen Orten aufgestellt. Neben öffentlichen Plätzen werden größere Straßenkreuzungen (junctions) als prominente Orte bevorzugt. Es ist zu vermuten, dass diese Art der Darstellung auf Einflüsse der Kolonialherren zurückzuführen ist. Soweit bekannt, stammen die meisten Denkmäler aus kolonialer- oder postkolonialer Zeit. Ihre Machart erinnert in der Regel an die Stilrichtung des sozialistischen Realismus und verweist auf die einst enge Beziehung dieses Landes zu sozialistischen Ländern, eine Beziehung, die in der Gestaltung des gesamten öffentlichen Raums, sei es in Film- oder Werbeplakaten, Platzgestaltungen usw., prägend ist. Eine darauf fokussierte Kunst- und Kulturgeschichte ist noch nicht geschrieben.

6 Vgl. zum Begriff »Karma« den Abschnitt zu Druvinka Madawela.

Im Folgenden möchte ich jedoch nicht auf Erinnerungsorte eingehen, die den Machthabern der Gesellschaft gewidmet sind. Die Monumente für Politiker oder den buddhistischen Klerus, für politische oder geistige Würdenträger, für Individuen, welche die Macht innerhalb der sri-lankischen Gesellschaft repräsentieren, werden daher in diesem Kontext nicht berücksichtigt. Im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg und der damit verbundenen Gewalt, die das Leben auf der tropischen Insel seit fast dreißig Jahren dominiert, entwickeln sich neue Formen öffentlicher Erinnerungskultur.

Für die im Bürgerkrieg gefallenen Soldaten werden öffentliche Soldatenfriedhöfe errichtet, die wie die Siedlungen für Kriegsinvaliden jedoch abseits der Großstadt liegen. Meist werden die Soldaten in ihren jeweiligen Gemeinden bzw. hochrangige Militärs auf dem Zentralfriedhof in Colombo bestattet.[7]

Vor allem in den ländlichen, strukturschwachen Gebieten im Süden des Landes, aus denen die meisten Soldaten kommen, entwickeln sich in den letzten Jahren auf privater Initiative neue Formen der Erinnerungskultur im öffentlichen Raum. Bushaltestellen werden von Angehörigen und Freunden als Gedenkorte für ihre Angehörigen gestaltet. Häufig sind diese mit Camouflagemustern bemalt, kombiniert mit einer Fotografie des Gefallenen. Meist dominiert die Camouflage-Bemalung – wie ein Zeichen für die Allmacht des Krieges – gegenüber kleinen schwarz-weißen Fotografien der Toten.



Abb. 60: Bushaltestelle im Kalutara Distrikt

7 Vgl. z. B. Relatives of recently killed Sri Lankan soldiers speak to WSWS, 11.1.2006, http://www.wsw org/articles/2006/jan2006/sril-j11.shtml (10.1.2007); in den tamilischen Gebieten scheinen Soldatenfriedhöfe eine größere Rolle zu spielen, Jaffna Campus Heroes' Memorial unveiled, 24.11.2005, http://www.tamilnet.com (10.1.2007).

Die Angehörigen gestalten diese Orte nicht im Sinne eines Kunstwerkes, sondern als öffentlichen Ausdruck ihrer persönlichen Erinnerung. Diese Erinnerungsorte sind vorwiegend an den Hauptstraßen im Landesinneren anzutreffen, in jenen ländlichen Gebieten, die am direktesten von den Auswirkungen des Krieges betroffen sind. Hier sind die Bauernfamilien häufig gezwungen, ihre Söhne als Ernährer der Familie, zur Armee zu schicken, da der Lebensunterhalt mit den Erträgen aus der Landwirtschaft nicht gedeckt werden kann und keine alternativen Erwerbsquellen verfügbar sind.

Um die Jahrtausendwende entsteht eine weitere neue Form nationaler Erinnerungskultur, bei der Künstler als Mitinitiatoren und Gestalter eine entscheidende Rolle spielen. Der »The Shrine of Innocents« (1999) und das »The Monument for Disappeared« (2000) greifen Aspekte einer Erinnerungskultur für die Opfer von staatlicher Gewalt und Terror im öffentlichen Raum auf, wie sie sich in der westlichen Welt, insbesondere in Deutschland, vor allem nach 1945 entwickelt. Mit der Erinnerungskultur für die Opfer des Nationalsozialismus nimmt diese eine neue Dimension im Gedenken an die Opfer ein.[8]

Begriffsklärung: Zur Unterscheidung von Mahnmal, Denkmal und Monument

Eine facettenreiche historische Entwicklung und vielschichtige lokale Ausprägungen zeitgenössischer Erinnerungskulturen erfordern eine genauere Begriffsklärung. Der deutsche Begriff »Monument« ist lateinischen Ursprungs. Das lateinische »monumentum« als ein Begriff für Erinnerung ist abgeleitet von dem lateinischen Verb »monere« und verweist auf die Wortbedeutung »mahnen«.[9] Das Adjektiv »monumental« im Sinne von »groß« erinnert stark an das Aufkeimen der Einnerungskultur in der modernen westlichen Welt im 18. Jahrhundert, das vor allem von Reiterstandbildern Wilhelms I. geprägt wird. Diese prominenten Darstellungen des Kaisers gehen auf die Antikenrezeption im 18. Jahrhundert zurück und betonen vor allem die Macht des Herrschers. 1793 wurde in Frankfurt am Main das erste Monument für »den toten Soldaten« im Sinne einer Erinnerung an die getöteten Soldaten als individuelle Helden errichtet.[10]

Mit der Entstehung von Mahnmalen für die Opfer des Nationalsozialismus am Ende und nach dem zweiten Weltkrieg richtet sich der Akt des Gedenkens vor allem auf die Opfer.

Der Begriff »Mahnmal« bzw. die englische Übersetzung »memorial« hat eine etymologische Verbindung mit dem griechischen »mnemosynon«, was als »Zei-

8 Ein Ausdruck dieses veränderten Bewusstseins ist ein Gesetz, das in den sechziger Jahren in Deutschland formuliert wurde und das alle Kriegstoten und Opfer von Gewalt und Terror in ihrer Rolle als Opfer berücksichtigt.

9 Das Wort wird seit dem 16. Jahrhundert im Deutschen verwendet, vgl. Drosdowski 1989, 468.

10 Vogt 1993, 18 f.

chen von Erinnerung« übersetzt werden kann. Diese Formulierung impliziert mit dem Akt des Erinnerns ein Individuum, einen Menschen, der in der Lage ist, sich zu erinnern.

In der aktuellen deutschsprachigen Diskussion im Bereich der Erinnerungskultur sind unterschiedliche Begriffe geläufig. Im Kontext der Erinnerungskultur für die Opfer des Nationalsozialismus wird meist der Begriff »Gedenkstätte« verwendet, der im Englischen als »memorial site« zu übertragen wäre. Er bezieht sich hauptsächlich auf Erinnerungsorte, die an dem jeweiligen Ort des zu gedenkenden Geschehens errichtet werden wie in Auschwitz, Breitenau, Birkenau o. a. Innerhalb dieser Gedenkstätten finden wir häufig Denkmäler für die verschiedenen Opfergruppen wie Juden, Kommunisten oder andere.

Beide Begriffe Denkmal oder Mahnmal haben mit dem Wortteil »-mal« eine Verbindung zum Griechischen »mnemosynon« im Sinne eines Zeichens. Ein Mal bedeutet ein Zeichen, das sich von seiner Umgebung unterscheidet. Ein Ort der Erinnerung muss also nicht notwendigerweise eine künstlerisch, bildhauerische oder skulpturale Arbeit sein, sondern muss sich lediglich von seiner Umgebung unterscheiden, als Zeichen erkennbar sein.[11] In Verbindung mit den Wortstämmen denken bzw. mahnen wird die Funktion des Zeichens näher bestimmt. Die Zeichen sollen zum Nachdenken anregen und mahnen. Hans-Ernst Mittig definiert den Begriff »Mahnmal« wie folgt:

> »… ein in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll …«[12]

Dieses Kunstwerk im öffentlichen Raum muss sich von seiner Umgebung unterscheiden, um als Zeichen erkennbar zu sein. Die Funktion des Zeichens zielt darauf ab, die Öffentlichkeit an Personen oder Ereignisse zu erinnern, die sie im Gedächtnis behalten und über die sie nachdenken sollte. Dies impliziert einen Anspruch auf einen Lerneffekt mit dem Ziel, die eigene Gesellschaft weiterzuentwickeln.

Auffällig ist ein der Definition impliziter Anspruch, dass ein Mahnmal ein Kunstwerk sei. Mit dem Begriff »Kunstwerk« wird ein Terminus verwendet, der heute nicht mehr allgemeingültig definiert bzw. dem kein einheitliches Verständnis zugrunde gelegt werden kann. Bedarf es eines Kunstwerkes für einen öffentlichen Erinnerungsort – und wenn ja – was ist darunter zu verstehen? Im Kontext aktueller Erinnerungskultur im Westen werden Mahnmale in den meisten Fällen von Künstlern bzw. von Architekten mit einem künstlerischen Anspruch entworfen. In der Regel sind sie das Ergebnis eines öffentlichen Wettbewerbs. Die Rolle des Gestaltenden wird in diesem Prozess aufgewertet. Der Auswahlprozess ist idealiter mit einer öffentlichen Diskussion verschiedener Konzepte verbunden. Nach aktuellem

11 Vgl. z. B. Cullen 1999, 14.

12 Mittig 1985, 54.

Verständnis wird die öffentliche Diskussion bereits als Teil des Mahnmals verstanden. Teile der Gesellschaft reflektieren in diesen Diskussionsprozessen die Vorstellungen und Selbstkonzepte der Gesellschaft, wie in den letzten Jahren am Beispiel des Mahnmals für die ermordeten Juden Europas in Berlin zu verfolgen war. Als ein zentraler Punkt wird in der Regel thematisiert, ob das jeweilige Mahnmal die angemessene Wirkung evoziert. Damit rückt neben dem Gestaltenden die Darstellungsweise in den Mittelpunkt des Interesses, die nicht zu einer Begriffsklärung beiträgt.

Daher erscheint es angemessener, in der Definition des Begriffs Mahnmal auf die ursprüngliche Wortbedeutung zu verweisen. Die in den etymologischen Wurzeln angelegte Beschreibung eines Mahnmals als ein Zeichen, das von seiner Umgebung unterschieden werden kann, erscheint in diesem Zusammenhang hilfreicher.

Die Definition für Mahnmal soll daher allgemeiner gefasst werden als ein – in diesem Zusammenhang vorwiegend visuelles – Zeichen, das von seiner Umgebung unterschieden werden kann und das uns an Personen oder Ereignisse erinnert, über die wir nachdenken sollen.[13]

Mahnmalskonzepte im philosophischen Diskurs

Es gibt zahlreiche Äußerungen und Meinungen darüber, wie Mahnmale funktionieren sollten.

Als der Philosoph Friedrich Nietzsche im Kontext seiner Würdigung des Vergessens ein kategorisches »Hinweg mit den Denkmälern«[14] forderte, tat er das in Anbetracht der zahlreichen Kaiser- und Ehrenstandbilder am Ende des 18. Jahrhunderts.[15] Bedenkt man aus heutiger Sicht die Überbetonung individueller Macht und Einflussnahme, welche diese Monumente oder Standbilder zum Ausdruck einer starken nationalen Symbolik machen, scheint diese Kritik durchaus gerechtfertigt.

Nach dem zweiten Weltkrieg stand im Mittelpunkt der Diskussion, ob und wie die unvorstellbaren Schmerzen und das Leiden der einzelnen Menschen in einem Kunstwerk zu vermitteln seien. Das Problem der Nicht-Darstellbarkeit wurde vorrangig thematisiert. An die Gefahr einer Ästhetisierung von Leid, das der Intention eines Mahnmals entgegenstehen könnte, denkt Theodor W. Adorno in seinem Essay »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), wenn er formuliert »… nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, warum es unmöglich ward, Gedichte zu schreiben«.[16]

---

13 Für eine weitergehende Definition – was in diesem Rahmen nicht meine Absicht ist – müsste man die historische Entwicklung von Monumenten und Mahnmalen berücksichtigen und die jeweiligen gesellschaftlichen Hintergründe.

14 Vgl. Nietzsche 1994.

15 Nietzsche 1972, 254–261.

16 Adorno 1977, 30. Diese Problematik wird auch durch seine spätere Relativierung dieses prägnanten Satzes nicht aufgelöst: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.« Adorno 1976, 355.

Diese Überlegungen stellen darüber hinaus die Auffassung eines Mahnmals oder eines Kunstwerks als ein allgemeingültiges, auf die Dauer unveränderliches Objekt in Frage. In der aktuellen Diskussion im Zusammenhang mit 9/11, dem Anschlag auf das World Trade Center, werden diese Argumente wieder wichtig.[17]

Die zunehmend abstrakten, nicht abbildenden und prozessorientierten Konzepte der Mahnmale seit den 80er Jahren bis heute können als eine Reaktion auf diesen Diskurs gesehen werden.[18] Doch auch diese Konzepte werden kritisiert. Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss vertritt Ende der 80er Jahre die Auffassung, dass moderne Monumente oder Mahnmale sich ausschließlich auf sich selbst beziehen und auf nichts anderes darüber hinaus verweisen.[19] Daher bestünde die Gefahr, dass sie individuelle Bemühungen um Erinnerung ersetzen. Sie befürchtet, dass wir durch die Stellvertreterfunktion der Erinnerungsorte das vergessen könnten, was in unserer Erinnerung lebendig bleiben sollte.[20] Die Philosophen Hermann Lübbe und Odo Marquard argumentieren in eine ähnliche Richtung. Sie interpretieren die Errichtung von Mahnmalen und Museen als Kompensation für den Verlust an Traditionen in der modernen Gesellschaft. Diese Thesen gehen von einem Verlust an Erinnerungskultur aus. Sie implizieren, dass wir auch im privaten Bereich unserer Toten nicht mehr gedenken.

Aber so lange eine Gesellschaft ihrer Toten gedenkt, funktionieren Mahnmale – eingebunden in den jeweils spezifischen Kontext – als Erinnerungsorte: Für die Angehörigen der Toten sogar bis hin zum Ersatz eines Grabes, falls sie ihre Toten nicht beerdigen konnten. Denn individuelle Erinnerung der Toten und ihrer Geschichten ist Teil eines kollektiven Erinnerungsprozesses, welcher das kollektive Gedächtnis konstituiert.[21] Wie Jan Assmann in den 90er Jahren beschreibt, existiert das kollektive Gedächtnis nicht per se, sondern muss von den Einzelnen in einem gemeinsamen Prozess geschaffen werden. Diese Überlegungen betonen die Rolle des Mahnmals für den Einzelnen und das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft. James Young hebt in diesem Zusammenhang die Interaktion zwischen den Besuchern, den Gedenkenden und dem Mahnmal als dialogische Qualitäten des Gedächtnisraums hervor.[22] Demnach kann ein Mahnmal nur im Kontext einer öffentlichen Diskussion der kollektiven Erinnerung innerhalb einer Gesellschaft seine Funktion entfalten, um nicht Gefahr zu laufen, seine eigentliche Intention in ihr Gegenteil zu verkehren.

Aktuelle Konzepte, so das Denkmal (sic!) für die ermordeten Juden Europas in Berlin, kombinieren unterschiedliche Formen der Erinnerung wie die Verbindung

17 Vgl. z. B. den Essay von Sontag 2003.

18 Dazu gehören z. B. das »Unsichtbare Mahnmal« von Jochen Gerz in Saarbrücken (errichtet zwischen 1990–1993) oder das Mahnmal gegen Faschismus in Hamburg Harburg von Esther und Jochen Gerz (1986).

19 Krauss 1988, 280.

20 Nora 1990, 10 ff.

21 Assmann, Jan 1992.

22 Young 1995, 16.

von Mahnmal und Museum. Durch den Einsatz verschiedener Medien im Sinne einer Inter-Textualität versuchen solche Konzepte die dialogischen Qualitäten von Erinnerungsprozessen lebendig zu halten – entgegen der allgemein abnehmenden Bedeutung einer öffentlichen Erinnerungskultur in unserer Gesellschaft. Individuelle und kollektive Konzepte von der Gegenwart und Vergangenheit werden auf unterschiedliche Weise in diesen Prozessen evident und beeinflussen sich gegenseitig.

Zum Zusammenspiel von Gedächtnis und Erinnerungskultur

Der Bereich der Erinnerungskultur ist bei diesen Prozessen insofern relevant, als die menschliche Erinnerung eine zentrale Rolle bei der Konstruktion des Selbstverständnisses einer Gesellschaft spielt. Erinnerungen stellen in diesem Prozess die Verbindung mit der Vergangenheit her. In einem wechselseitigen Verhältnis bedingen sich Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft: Die Art und Weise, wie wir unsere Vergangenheit erinnern, beeinflusst in entscheidendem Maße die Konstruktion der Gegenwart. Sowohl ein menschliches Individuum als auch eine Gruppe, z. B. eine Gesellschaft oder eine Nation, bedarf der Erinnerung an Vergangenes, um die eigene Gegenwart im Sinne einer Identitätsbildung zu konstruieren. Diese wiederum bestimmt die Perspektiven der Zukunft.[23]

Die Erinnerungen einer Gesellschaft prägen ihre Werte, Überzeugungen, Riten, öffentliche Organisationsformen und Strukturen. Öffentliche Plätze und Einrichtungen wie Museen, Monumente und Mahnmale versuchen, diese Erinnerungen maßgeblich zu beeinflussen.

Öffentliche Orte der Erinnerung sind kontextabhängig und verändern sich bzw. ihre Wirkung mit den Jahren. Sie sind Ausdruck unserer Konzepte von Geschichte, Kultur und Gesellschaft, welche einer fortlaufenden Veränderung unterworfen sind.[24] Sie hängen von der Zeit und dem Ort ihres Entstehens ab. Nicht nur Machthaber einer Gesellschaft kommen und gehen, Erinnerungsorte werden kommentiert oder zerstört. Die Zuschreibungen können sich ebenso ändern wie ihr ästhetischer Stil oder die Interpretation ihrer Intention. Die Wahl des Ortes verweist auf die Wichtigkeit des zu erinnernden Ereignisses für die Gesellschaft. Inschriften interpretieren und kommentieren das Ereignis und die historischen Umstände. Eine eventuelle Diskussion vor oder während der Entstehung, die Entstehungsgeschichte und Rezeption können bzw. müssen als Teil des Mahnmals bzw. der Erinnerungskultur einer Gesellschaft gesehen werden.

Die Wirkung von Erinnerungsorten verändert sich mit dem jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext. Mahnmale oder Monumente werden gestürzt oder verändert, werden zum Mythos, Klischee, geraten in Vergessenheit oder

23 Vgl. Huyssen 1994.

24 Vgl. Spielmann 1992, 103–130 und Assmann, Aleida: Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

bekommen in einem veränderten Umfeld eine andere Bedeutung zugeschrieben. Manchmal vermitteln ein Erinnerungsort und seine Geschichte mehr Informationen über die Zeit und die Umstände seiner Entstehung und über seine Begründer als über das Ereignis, an das erinnert werden soll.

Individuelle und kollektive Konzepte von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beeinflussen sich gegenseitig. Am Beispiel eines Erinnerungsortes können sie in unterschiedlicher Form sichtbar gemacht werden.[25] Oder wie Aleida Assmann formuliert:

> »Dem statischen Speicher-Modell (des Gedächtnisses, d. Verf.) wird ein dynamisch-konstruktives Modell der fortwährenden Umbildung entgegengesetzt, wonach das Gedächtnis die Vergangenheit fortwährend funktional an die Gegenwart anpasst.«[26]

Demnach kann kulturelle Erinnerung nicht als per se existent vorausgesetzt werden, sondern muss als von Individuen und Gesellschaft konstruiert beschrieben werden. Eine solche Sichtweise betont die Bedeutung öffentlicher Erinnerungsräume für das individuelle und kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft.

Deshalb kann eine solche Rolle eines Mahnmals nur im jeweiligen aktuellen Kontext beschrieben werden. Kontextualisierung gewinnt vor allem im Zusammenhang mit der zunehmenden Dynamik kultureller Globalisierungsprozesse an Bedeutung: Die jeweiligen regionalen künstlerischen, kulturellen, historischen und politischen Besonderheiten müssen in die Betrachtung der Erinnerungsorte mit einbezogen werden. Es ist zu untersuchen, ob und wie sich ein Mahnmal auf die zu erinnernden Ereignisse bezieht. Inwiefern bezieht es den Betrachtenden mit ein, wie wird eine Verbindung zu den Ereignissen hergestellt? Welche künstlerischen Mittel verwendet das Mahnmal, bezieht es Komponenten der Alltagskultur bzw. der Religion mit ein? Wird auf die Bedürfnisse der Betrachtenden Rücksicht genommen?

Der Diskurs um die Konzeption und die Rolle der verschiedenen Interessengruppen bei der Errichtung eines Mahnmals muss gleichermaßen berücksichtigt werden wie seine Rezeption. Die öffentliche Diskussion bei der Planung kann ebenso als Teil des Mahnmals verstanden werden wie seine Einbindung in die lokale Alltagskultur.

Bei der folgenden Betrachtung der Erinnerungsorte in Sri Lanka werden die künstlerischen Konzepte im lokalen Kontext verortet und Aspekte der noch jungen Rezeptionsgeschichte einbezogen.

25 Assmann, Jan 1992.

26 Assman, Aleida 1999, 249.

»The Shrine of Innocents«, 1999

Zur Entstehungsgeschichte des Mahnmals

»The Shrine of Innocents« ist das erste Mahnmal in Sri Lanka, das im Auftrag der Regierung von einem Künstler für die Opfer des andauernden Bürgerkrieges errichtet wurde.[27] Anlass für das Mahnmal liefert ein Verbrechen, das Ende der 80er Jahre im Süden der Insel geschah. In Embilipitiya – einem kleinen Ort, 180 Kilometer südlich von der Hauptstadt Colombo gelegen – verschwanden zwischen 1988 und 1989 38 Kinder und Jugendliche. Das Militär hatte sie verdächtigt, gegen die Regierung zu arbeiten und festgenommen. Danach verlieren sich ihre Spuren.

Wie ein Artikel von Amal Jayasinghe in der Tageszeitung »The Island« am 12. Dezember 1999 unter der Überschrift »Embilipitiya agony – parents of missing children still sullen« ausführt, sind die genauen Umstände ihres Verschwindens bis heute ungeklärt. Nach einer dreijährigen Untersuchung, die von internationalen Menschenrechtsorganisationen begleitet worden war, wurden sechs Soldaten und ein Schuldirektor wegen Entführung verurteilt. Sie konnten nicht des Mordes angeklagt werden, da die sterblichen Überreste der Jugendlichen bis heute nicht gefunden wurden. Nach Angaben der Bevölkerung des Ortes hatte jener Schuldirektor die Jugendlichen beschuldigt JVP-Aktivisten[28] zu sein, da sie seinen Sohn wegen einer Liebesaffäre gehänselt hatten. Die Armee ließ nach diesen Aussagen bei der Schließung eines Internierungslagers im Jahre 1989 die unrechtmäßig inhaftierten Jugendlichen verschwinden.[29]

Im Präsidentschaftswahlkampf im Jahre 1994 wurde die Geschichte der verschwundenen Jugendlichen stellvertretend für viele Einzelschicksale ein wichtiges Wahlkampfthema. Die Angehörigen zusammen mit Intellektuellen und Künstlern unterstützten Chandrika Bandaranaike Kumaratunge und ihre Partei, die »People Alliance«, da sie versprachen, sich für die Gewaltopfer und deren Angehörige einzusetzen und auf eine Konfliktlösung hinzuarbeiten. 1994 gewann Frau Bandaranaike mit 62,2 Prozent die Wahlen und übernahm die Regierungsgewalt.

Wie Chandaratne Bandaras in einem Faltblatt[30] beschreibt, formulierten die Eltern der Opfer eine Petition an die Präsidentin, in der sie baten, einen Ort der Erinnerung für ihre verschwundenen Kinder, die Opfer von Embilipitiya, zu errichten. Damit ging die Initiative für das Mahnmal von den Angehörigen der Opfer aus. Die Angehörigen traten für eine Skulptur in ihrem Heimatort Embilipitiya ein. Ihre Idee war eine einfache Figur eines Kindes, das von einem Dämonen (raksha) ent-

27 In der Planungsphase hatte mir Jagath Weerasinghe bei einer Ortsbegehung im Herbst 1999 die Konzeption erläutert und einige noch offene Punkte diskutiert. Wenn nicht anderweitig ausgewiesen, stammen die Hintergrundinformationen aus diesem Gespräch.

28 JVP, Janatha Vimukthi Peramuana oder People's Liberation Front als marxistische Partei mit nationalistischer Prägung, die ihre Ziele auch mit Waffengewalt verfolgt.

29 The Island: Embilipitiya agony – parents of missing children still sullen, 12.12.1999, 5.

30 Das Faltblatt lag zur Eröffnung des Mahnmals aus.

führt wird, errichtet am Ort ihrer schmerzlichen Erfahrung und in Ermangelung von Grabstätten als für sie erreichbarer Ort für ihre Erinnerung.

Die Präsidentin und ihre Regierung griffen die Initiative auf und brachten sie in einen politischen Kontext, ein Vorgang, der ambivalent zu betrachten ist. Aus der bescheidenen, regional verankerten Projektidee der Initiativgruppe wird ein vergleichsweise großer Gedenkort an prominenter Stelle. Grundsätzlich entspricht diese Entwicklung einem Muster, das auch im europäischen Kontext nachvollzogen werden kann: Die Initiative für Mahnmale geht von den Opfern selbst, ihren Angehörigen bzw. von entsprechenden Interessengruppen aus. Wie die Geschichte der Erinnerungskultur nach dem zweiten Weltkrieg zeigt, wurden die ersten Mahnmale für die Opfer des zweiten Weltkrieges und des Holocaust bereits in den Konzentrationslagern von überlebenden Mithäftlingen initiiert. Bis in die 50er Jahre hinein blieb die Initiative in den Händen der Opfer, ihrer Angehörigen und Interessenvertreter. Erst in den 50er Jahren übernahm die Bundesregierung diese Rolle, ein ambivalenter Prozess hin zu einer institutionalisierten Erinnerungskultur, die leicht von Machtinteressen beeinflusst werden kann.

In Sri Lanka vollzieht sich diese Entwicklung in einer komprimierten Zeitspanne. Bereits während des andauernden Konfliktes initiieren die Angehörigen das Mahnmal. Künstler und Intellektuelle unterstützen diese Initiative. Die Regierung greift diese Initiative auf. Sie wird zum Symbol für die Hoffnung auf eine Friedenspolitik, mit der die Präsidentin 1994 den Wahlkampf für sich entscheiden kann. Ende der 90er Jahre wird das Vorhaben realisiert: Das erste Mal in der Geschichte Sri Lankas wird ein Künstler, Jagath Weerasinghe, von der Regierung beauftragt, ein offizielles Mahnmal für die Opfer des zu diesem Zeitpunkt fortdauernden Konfliktes zu konzipieren.

Grundsätzlich kann es als eine bemerkenswerte Initiative einer Präsidentin gewertet werden, dass sie während eines andauernden Konfliktes ein offizielles Mahnmal für seine Opfer initiiert. Andererseits sind in einem solchen Entscheidungsprozess viele verschiedene Interessen verwoben. Die Initiative der Angehörigen und Künstler wird nicht in einen demokratischen Prozess eingebunden, vielmehr greift die Regierung die Idee auf und überführt sie in ein System staatlicher Entscheidungsprozesse.

Der Künstler wurde von der Regierung festgelegt, eine Ausschreibung, ein Wettbewerb und eine damit eventuell verbundene öffentliche Diskussion fehlen. In der Planungsphase wird das Projekt nicht öffentlich diskutiert. Es erfolgt keine Ausschreibung eines Gestaltungswettbewerbs. Ein solcher Wettbewerb hätte eine öffentliche Diskussion über Sinn und Funktion eines Mahnmals auslösen und damit einen wichtigen meinungsbildenden Prozess initiieren können. Ein solcher öffent-

licher Denkprozess hätte bereits als Bestandteil des Mahnmals gesehen werden können, im Sinne einer öffentlichen Reflexion über Erinnerungskonzepte und die Selbstwahrnehmung der Gesellschaft in diesem Kontext.

Das Projekt kostet bis zu seiner Realisierung mehr als 6 Millionen Sri-Lanka-Rupien und wird vor allem von der Regierung und staatlichen Behörden koordiniert.[31] Innenpolitisch steht das Mahnmal für den Friedenswillen der Präsidentin, mit dem sie den Wahlkampf 1994 gewonnen hatte. Während ihrer Regierungszeit hatte sie diese Hoffnungen allerdings nicht erfüllen können.

Zum Zeitpunkt der Eröffnung des Mahnmals (1999) sind die Hoffnungen auf Frieden bereits enttäuscht. Im folgenden Frühjahr (2000) musste die Regierung die größte militärische Niederlage dieses Krieges hinnehmen: Jaffna steht vor dem Fall, die indische Armee ist zur Evakuierung aufmarschiert, um ein Blutbad zu verhindern, und die wichtigste Verbindungsstrasse auf die nördliche Halbinsel, der Elephant Pass, ist verloren.

Das Aufgreifen der Projektinitiative könnte im Sinne einer »good governance« verstanden werden, die sich bemüht, mehr gesellschaftliche Gruppen in die Verantwortung mit einzubeziehen. Ein Gedanke, der im Kontext der Globalisierungsbewegung in den letzten Jahren populär wurde.

Das englische »governance« assoziiert den Begriff »government« (Regierung). Beide Begriffe leiten sich etymologisch von dem lateinischen Verb »gubernare« ab und stehen für die Navigation eines Schiffes oder im übertragenen Sinn im politischen Kontext für die Führung eines Staates.[32] Der Begriff »Governance« ist im Unterschied zum verwandten »Government« weiter gefasst. Zu den Komponenten einer Regierung zählen in der Regel die Verfassung, die Legislative, Exekutive und die Jurisdiktion. Der Begriff »Governance« schließt die Interaktion zwischen diesen formalen Institutionen und denen der Zivilgesellschaft mit ein. Der Begriff wird prozessual verstanden, wobei mehr und verschiedenen Gruppen in einer Gesellschaft Macht und Autorität zugeschrieben wird. Der Begriff hat nicht notwendigerweise eine normative Konnotation.[33]

Auch am Beispiel des »The Shrine of Innocents« kooperiert die Regierung mit neuen gesellschaftlichen Interessengruppen. Deren Forderungen werden aufgegriffen und mit der Umsetzung des Mahnmals realisiert. Allerdings erfolgt keine Einbindung dieses Gedenkortes in das gesellschaftliche Leben durch Gedenktage o. Ä. Der Begriff »governance« ist in diesem Zusammenhang insofern von Be-

31 Wie z. B. die State Engineering Corporation und die Urban Development Authority sowie die Sudu Nelum Movement, eine Vereinigung, die von der Regierung eingesetzt wurde, um ihre politische Ziele zu realisieren.

32 Im Kontext der Globalisierungsdebatte und der Entwicklungspolitik wurde der Begriff Governance das erste Mal 1989 in einer Weltbankstudie wichtig. Diese Studie beschrieb eine Staatskrise südafrikanischer Staaten, die eine Regierungskrise, eine »crisis of governance«, für die schlechte Entwicklung verantwortlich machte. World Bank: Sub-Sahara Africa. From Crisis to Sustainable Growth. A Long-term Perspective Study. Washington (DC), 1989, 60.

33 The Governance Working Group of the International Institute of Administrative Sciences 1996, http://www.gdrc.org/u-gov/work-def.html (15.10.2010).



Abb. 61: Bei der Eröffnung des Mahnmals: Angehörige entzünden Öllampen auf dem Altar

deutung, als bei der Entscheidung für ein Mahnmal im Kontext einer öffentlichen, nationalen Erinnerungskultur die Einflussnahme und die Interessen des Staates wichtig werden – zunächst unabhängig von dem staatlichen System und seiner jeweiligen Beziehung zur Kunstszene. Diese besondere Situation ist auch insofern von Interesse, als der Transfer von visuellen Informationen, einschließlich Bildender Kunst, aber vor allem von Werbung, Fernsehen und Internet u. a. im Kontext der kulturellen Globalisierung immer wichtiger wird. Diese Entwicklungen könnten dazu führen, dass die Verbindungen von Kunst und Governance für beide Seiten – den Kunstmarkt und den Staat – zunehmend bedeutsam werden.

Irit Rogoff beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

> »In today's world, meanings circulate visually in addition to orally and textually. Images convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relation whom we see and whom we do not see, who is privileged within the regime of secularity; which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not; whose fantasies of what are fed by which visual images? Those are the questions which we pose regarding images and their circulation.«[34]

Das Mahnmal wird im Herbst 1999 während des nächsten Wahlkampfes eröffnet. Der Zeitpunkt der Eröffnung, elf Tage vor der Präsidentschaftswahl, mit einer großen Zeremonie mit Angehörigen und Politikern noch vor der endgültigen Fertigstellung der Anlage spricht für eine politische Instrumentalisierung des Projektes. Auch in diesem Wahlkampf war die Gewalt der politischen Parteien, allen voran der JVP, ein wichtiges Thema. Die Präsidentin versucht, an die hoffnungsvolle Stimmung von 1994 anzuknüpfen.

Die Eltern und Angehörigen waren zur Eröffnung gekommen. In öffentlich vorgetragenen Reden und Klageliedern äußern sie ihren Schmerz. Neben den politischen Honoratioren treten Sprecherinnen ihrer Interessengruppe auf. Sie formulieren ihre Zufriedenheit über die Realisierung des Gedenkortes. Als einen wichtigen Punkt nennen sie die öffentliche Anerkennung ihres Leids durch die Regierung. Mit der traditionellen Opferung von Öllämpchen und Blumen auf dem Altar des Mahnmals wird »The Shrine of Innocents« seiner Bestimmung übergeben.

34 Rogoff 2000, 25.

Außenpolitisch wirkt das Friedenssymbol als politisches Signal für die Geberländer.[35] Allerdings sind bei der Eröffnung keine westlichen Repräsentanten anwesend. International wird das Ereignis kaum zur Kenntnis genommen.

Die Konzeption des Mahnmals

Jagath Weerasinghe widmet das Mahnmal allen Opfern der organisierten politischen Gewalt und des Terrors in allen Teilen des Landes, unabhängig von der Region oder den betroffenen Gemeinden. In seiner Konzeption und in einem Faltblatt, das im Mahnmal auslag, formuliert der Künstler eine universelle Erklärung, welche *jegliche* Gewalt im Kontext des Konfliktes verurteilt und *alle* Opfergruppen repräsentiert:

> »… the memorial must embrace all victims of organized political violence and terror in all parts of our (the) country, irrespective of region and the communities that were affected by it. … We as a nation are responsible for the culture of violence in Sri Lanka.«[36]

In seiner Erklärung unterscheidet er nicht zwischen verschiedenen ethnischen Gruppen. Er vermeidet die Reizworte »singhalesisch« und »tamilisch«, die häufig als Antagonisten und Ursache für den Konflikt gesehen werden. Vielmehr appelliert er an die gesamte Nation, für die Gewalt in Sri Lanka Verantwortung zu übernehmen.

Der Ort

Die Wahl des Standortes versinnbildlicht eine ambivalente politische Bedeutung: Das Mahnmal befindet sich in der Nähe des Parlamentsgebäudes neben einer Hauptverkehrsader, einem Ort hoher öffentlicher politischer Relevanz, in der Nähe eines expandierenden Vorortes Colombos, Battaramulla. Diese Gegend gewinnt immer mehr an politischer Bedeutung.

Auf der anderen Seite grenzt es an eine öffentliche Badestelle. Viele Menschen halten sich in diesem Gebiet zur Freizeitbeschäftigung auf, baden, lassen Drachen steigen, picknicken, am Wochenende bietet ein Pferdewagen Rundfahrten an. Diese Nähe könnte eine Einbindung in das alltägliche öffentliche Leben bewirken, Menschen könnten während ihrer alltäglichen Freizeitbeschäftigungen auf das Mahnmal aufmerksam werden.

Visuell bedeutet diese Einbindung jedoch, dass eine weiße, für den westlichen Geschmack eher kitschige Skulptur eines badenden Seejungfrauenpaares und große Werbefahnen mit Coca-Cola-Anzeigen das Straßenbild dominieren. Von Zeit zu Zeit ist der nahegelegene Kreisverkehr mit politischen Bannern und Postern ge-

35 Trotz Wiederaufkeimen der Gewalt und der Kriegshandlungen Anfang 2006 erklärt bis zum Herbst keine der beiden Parteien den Krieg, da die Einstellung der internationalen Hilfsgelder droht.

36 Zitat aus dem Text Chandaratne Bandaras im Handout.



Abb. 62: The Shrine of Innocents, Eingangsbereich 1999



Abb. 63: Seitenansicht des Eingangsbereichs, im Vordergrund der Speer, die Erhöhung und der Kopf des Riesen

schmückt, eine Kombination, die positiv formuliert einen sehr lebendigen Eindruck macht, aber stark ablenkt.

Die Entstehungsgeschichte und die Wahl des Ortes sind ambivalent einzuschätzen. Die prominente Behandlung kann ebenso als politisches Kalkül wie als politische Anerkennung des Geschehens gewertet werden. Für die positive Sichtweise spricht das künstlerische Konzept, welches das Mahnmal ganz deutlich dem Gedenken *aller* Opfer von Gewalt in der Gesellschaft widmet, unabhängig von ihrer ethnischen oder lokalen Zugehörigkeit.

Um einen entsprechenden öffentlichen Denk- und Lernprozess anzustoßen, waren in der Konzeption in Verbindung mit dem Mahnmal ein Museum und ein Informationszentrum geplant. Dokumente und Informationen sollten hier gesammelt und öffentlich gemacht werden. Aufgrund eines Regierungswechsels und der damit veränderten politischen Konstellationen und Interessen konnte dieses Vorhaben jedoch bis heute nicht realisiert werden. Noch ausstehende Pläne wie die Errichtung eines Museums, Gestaltung der Umgebung, Pflege und Bewahrung des Mahnmals wurden nicht weitergeführt bzw. stark vernachlässigt.

Die ästhetische Konzeption

Die äußere Erscheinung des Mahnmals ist zurückhaltend. Von der Hauptstrasse sieht man einen abgeschlossenen, mit Gras bepflanzten Hügel vor einer weiten Sumpflandschaft, auf der schwarze Wasserbüffel weiden. Vor dem Eingang steht ein großer Natursandstein mit einer Tafel. Der Titel »The Shrine of Innocents« ist in singhalesischer, tamilischer und lateinischer bzw. englischer Schrift bzw. Sprache eingraviert. Mit den drei offiziellen Landessprachen verweist der Künstler auf die verschiedenen Kulturräume, die singhalesische, vornehmlich buddhistisch geprägte Kultur, die tamilisch-hinduistische und die westliche, christlich beeinflusste Kultur.

Im Außenbereich des Mahnmals stehen verschiedene Wächterfiguren – eine sehr geläufige Komponente sri-lankischer Architektur. Solche Wächterfiguren finden sich zum Schutz vor bösen Geistern in nahezu jedem Haus. Auf der rechten Seite ragt der Kopf eines großen Riesen als Flachrelief aus der Erde. Er ist als Beschützer von Recht und Ordnung mit einem Speer bewaffnet. Auf der linken Seite steht in Korrespondenz zu dem Relief die Skulptur der Speerspitze.

Direkt neben dem Eingang befinden sich zwei Reliefs mit Göttinnenfiguren, die mit ihren Zeigefingern auf die Erde deuten, eine Geste, die auf eine symbolische Verbindung zwischen den Ereignissen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verweist.

Die Wahl weiblicher Götterfiguren bricht mit lokalen Gepflogenheiten. In der Regel werden männliche Götter als Wächterfiguren am Eingang der Tempel postiert wie in den alten Tempelanlagen von Pollonaruwa oder Anuradhapura. Zur Erklärung seiner Wahl bezieht sich der Künstler auf die Mythologie der Muttergöttin Kuveni, welche ihrer zwei Kinder beraubt wurde, eine mythologische Beziehung, die an das Schicksal der Mütter der verschwundenen Opfer erinnert.

Ein schwarz gepflasterter Pfad leitet den Besucher in das Innere des Mahnmals. Dabei steht dieser für einen Moment auf einer niedrigen Plattform und verändert so den Betrachterstandpunkt. Der Perspektivwechsel soll auf die eigene Position in dem Arrangement aufmerksam machen und so die Interaktion zwischen dem Besuchenden und dem Mahnmal stärken. Die jeweilige individuelle Wahrnehmung wird ganz nach der Theorie Jan und Aleida Assmanns, nach der nur in der Rezeption eines Individuums Erinnerung lebendig werden kann, Teil des Konzeptes und stärkt, wie James Young formuliert, die »dialogischen Qualitäten des Gedächtnisraums«.[37]

Von dieser leichten Erhöhung wird der Blick in das Innere des Mahnmals gelenkt: ein heller offener Raum, dessen Licht von leuchtenden Gelb-, Orange- und Ockertönen bestimmt ist.

Der Grundriss des rechteckigen Innenraums erinnert an einen Sakralraum, der jedoch nicht eindeutig einer Religion zugeordnet werden kann. Jagath Weerasinghe verweist auf den Thivanka-Tempel in Polonaruwa aus dem 12. Jahrhundert. Meine

37 Young 1995, 16.

Assoziationen führen eher zu den Kathedralen, die um die gleiche Zeit in Europa erbaut wurden und eine ähnliche Gliederung aufweisen.

Der Ort lebt von einer lichten und konzentrierten Atmosphäre. Zentraler Bezugspunkt an der Kopfseite des Innenraumes ist ein Altar, ein »mal asna«, auf dem – wie in buddhistischen oder hinduistischen Tempeln üblich – Blumenopfer dargebracht oder Öllämpchen zum Totengedenken angezündet werden können.

Das Relief über dem Altar kann in seinem dreigliedrigen Aufbau als Mandala und Triptychon gesehen werden, als Bezugspunkt für Kontemplation und Konzentration oder Symbol der heiligen Trinität. Die runde, in Gelb und Weiß gehaltene Form assoziiert eine universelle Form, eine Sonne mit einer warmen, hellen Ausstrahlung. Das Mandala oder »shri yantra« dient als Bezugspunkt für Meditation und Konzentration.



Abb. 64: Im Innern des Mahnmals, Blick auf den Altar

Vor dem Altar erstrecken sich zwei rechteckige Felder mit je 19 weißen, hüfthohen Stelen, die für die 38 verschwundenen Jugendlichen stehen.[38] Auf den Stelen ruhen abstrahierte, ovale Ton-Formen, die an Schädel denken lassen. Beide Felder sind mit Tonobjekten bedeckt, die aufgrund ihrer Form und Farbe an Knochen erinnern. Sie sind von den Händen der Angehörigen der Opfer und der die Initiative unterstützenden Intellektuellen und Künstler geformt.

Auf der Rückwand des Innenraums sind Tontafeln angebracht, auf denen die Angehörigen in singhalesischer und lateinischer Schrift ihre Wünsche für die Toten eingeritzt haben.

Mit diesen Komponenten bezieht der Künstler die Angehörigen der Opfer in die Konzeption mit ein. Der Innenraum zeichnet sich – trotz der zahlreichen Komponenten – durch eine formale und atmosphärische Klarheit aus.

Neben dem Altar öffnet sich der Raum in das Gelände. Verlässt man dort den Innenraum, sieht man auf der Rückseite der Wand fünf gelbe, überdimensionale Treppen, die für die fünf Stufen der Erkenntnis in der buddhistischen Lehre stehen.

Im Zentrum des sich öffnenden Geländes steht eine filigrane Steinstele, die wie eine Verbrennungsstätte für Tote konstruiert ist. Den Künstler erinnert diese Form an ein traditionelles sri-lankisches Spiel, bei dem kleine Kinder oder Tiere mit Holzscheiten eingeschlossen werden und sich befreien müssen[39] – nach seinen Aussa-

38 Diese Form der Stele ist griechischen Ursprungs und wurde ursprünglich als Grabstein benutzt. Sie ist eine sehr geläufige Form in westlichen Mahnmalen, wie sie auch in dem Säulenmeer des Berliner Mahnmals für die ermordeten Juden wiederzufinden ist.

39 Diese Deutung erläutert der Künstler Jagath Weerasinghe bei einer gemeinsamen Begehung in der Bauphase des Mahnmals.

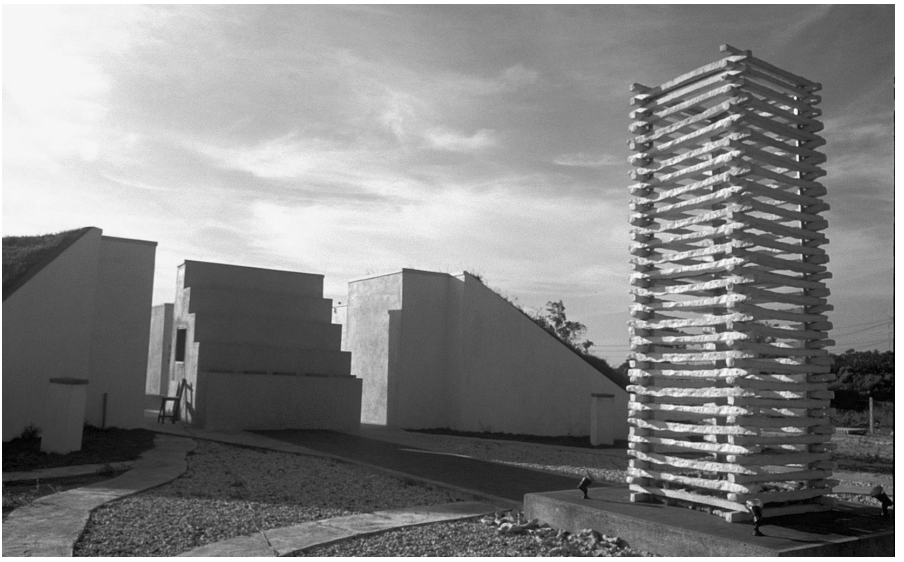


Abb. 65: Die Rückseite der Anlage mit den fünf Stufen und der Steinstele

gen ein Zeichen für eine frühe unschuldige (innocent) Form[40] von Gewalt in der Gesellschaft. Diese Verbindung öffnet die Bedeutung des Erinnerungsortes hin zu einer allgemeingültigen Bedeutung und Verantwortlichkeit und impliziert die Ambivalenz der Täter- und Opferrolle in einer Person.

Der Besucher wird von dem schwarz gepflasterten Wegesystem weitergeleitet, das zur Meditation angelegt ist. Um die Holzstele bilden die Wege die Form eines überdimensionalen Auges.

Auf der Rückseite des Geländes befindet sich die Skulptur einer menschlichen Gestalt: die Figur eines jungen Mannes, der aufrecht steht und in die weite Landschaft des Sumpfgebietes blickt. Die offene Jacke zeigt seinen geschundenen, gefolterten Leib.

Der Künstler formulierte im Gespräch, dass diese Figur in seinem Konzept eine Verkörperung des Individuums darstellt, welches das Leid und den Schmerz ertragen muss. Ein verständliches Argument, wenn man an abstrakte, konzeptionelle Ausführungen in der aktuellen westlichen Mahnmalskultur denkt, die auf die Abbildung eines Individuums im Wesentlichen verzichten. Jagath Weerasinghe wählt eine Position, die das Opfer nicht in einer unterdrückten, z. B. kriechenden oder liegenden Position zeigt, wie in dem Mahnmal von George Segal, das sich an den Bergen toter menschlicher Körper orientiert, die nach der Befreiung der Konzentrationslager in Deutschland von den Amerikanern gefunden und dokumentiert wurden. Der Künstler wählt die aufrecht stehende Haltung, wie sie üblicherweise für Staatsmänner benutzt wird, und betont so die Würde des Verwundeten und lässt

40 Oder besser als »unreflektierte« zu übersetzen?

ihn mit einem geraden Blick in die Zukunft schauen.[41] Eine solche Darstellung steht aber auch für eine hohe Gewichtung des individuellen Körpers – eine Auffassung, die eher einem westlichen Denken entspricht als der buddhistischen Philosophie, für die der Körper selbst – auch in der Erinnerungskultur – kaum eine Rolle spielt.

»The Shrine of Innocents« – eine hybride Fusion westlicher und asiatischer Stilmittel?

Das Mahnmal ist in dieser Konzeption in seiner komplexen Funktion als Erinnerungsort in Sri Lanka ein Novum. In der künstlerischen Konzeption verbindet Jagath Weerasinghe, wie er in seinen Erläuterungen beim Besuch des Mahnmals ausführte, bewusst traditionelle sri-lankische und westliche Konzepte,[42] um den Universalitätsanspruch seiner Arbeit zu unterstützen.

Vor allem im Außenraum verwendet er Formen und Symbole aus der lokalen Tradition, wie sie in der Sakralarchitektur der alten Königsstädte, in hinduistischen Tempeln aber auch in der aktuellen Architektur verwendet werden: Am Eingang befinden sich die flankierenden Reliefs der Muttergöttin Kuveni, die Skulptur eines Riesen mit Schwert und eine Stele mit Dämonen- und Schlangenabbildungen. Allesamt sind Symbole von Wächterfiguren (guardian figures), die auch in der Alltagskultur des Landes in aktivem Gebrauch sind, um Häuser, Gebäude, Eingänge usw. zu schützen; gebräuchliche Symbole, welche die Menschen dazu animieren könnten, sich in das Innere des Mahnmals hineinzubegeben.

Auf den ersten Blick scheint der Innenraum mit seinem klaren Aufbau, der abstrakten Formensprache und hellen Farbigkeit stärker auf zeitgenössische westliche Kunstkonzepte Bezug zu nehmen. Bei näherem Hinsehen changiert diese Wahrnehmung: Das Triptychon kann ebenso als Mandala, der Altar als »mal asna« gesehen werden – oder umgekehrt.

Die Stelen mit den abstrahierten Schädeln, der Altar mit dem Triptychon oder die Skulptur im Außenraum können als Anleihen aus der westlichen Symbol- und Formensprache gedeutet werden. Ebenso könnten die Beispiele als Belege für universelle visuelle Konzepte gelten: Die dreigliedrige Form über dem Altar steht in einer anderen Lesart für ein Triptychon oder Mandala, als Bezugspunkt für Meditation und Konzentration. Die Struktur des Innenraums, welche ebenso auf den Aufbau lokaler Tempelarchitektur verweist wie auf im Westen bekannte Konzepte[43], wird

41 Man unterscheidet drei Typen von Denkmalen: Reiterstatuten, stehende und sitzende Figuren. In der westlichen Welt werden sie meist entsprechend der sozialen und gesellschaftlichen Stellung des Abgebildeten unterschieden: nur Monarchen oder hohe Militärs wie Generäle durften hoch zu Ross gezeigt werden, Staatsmänner stehend, Dichter und Philosophen sitzend. Vgl. Cullen 1999, 31.

42 Er erwähnt in diesem Zusammenhang die zurückhaltende Einbindung des Vietnam Memorials in die Landschaft und die Figurengruppe George Segals »The Holocaust« von 1982.

43 An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass bereits bei diesen traditionellen Formen eine Vermischung von Konzepten stattgefunden haben könnte. Allerdings sind die großen Tempelanlagen in Indien nahezu zeitgleich mit gotischen Kirchenbauten entstanden.

als Ort der Ruhe und Kontemplation empfunden. Der Tisch an der Frontwand fungiert jenseits spezifischer religiöser Praktiken sowohl als Altar oder »mal asna«, als spiritueller Ort für Opfergaben. Diese Komponenten verweisen somit auf grundlegende Bedeutungen und universelle Ideen.

Andere Aspekte der Konzeption, so die Veränderung des Betrachterstandpunktes, rekurrieren auf aktuelle prozessorientierte Kunstformen im Kontext von Erinnerungskultur, wie sie vor allem in den 90er Jahren realisiert werden.[44] Durch Inschriften und Wünsche auf Tontafeln sowie das Formen der Tonklumpen, die den Boden bedecken, werden die Eltern und Angehörigen in das Konzept eingebunden. Dadurch bemüht sich der Künstler, eine Verbindung der Betroffenen zu dem Erinnerungsort herzustellen, ganz im Sinne der Assmann'schen Theorie, dass dieser Ort nur in der Beteiligung und der aktiven Erinnerung der Menschen einen Bestand haben kann. Neben der Möglichkeit zur Meditation und zu rituellen Handlungen erscheint diese aktive Beteiligung der Erinnernden kein neuer Gedanke, sondern verweist auf die lange Tradition aktiv gelebter Erinnerungskultur z. B. im Buddhismus. Die Wortwahl im Titel unterstreicht diese stark buddhistische Prägung, wie sie für das gesamte künstlerische Schaffen Jagath Weerasinghes kennzeichnend ist. Mit dem Begriff »Shrine« verweist er auf einen sakralen, geweihten Ort, der im religiösen Kontext zur Andacht und zum Gedenken genutzt wird. Auch in der Gesamtkonzeption gehen lokale und westliche Komponenten eine Fusion ein: Der Ort wird als Mahnmal geplant, das mit dem in der Konzeption vorgesehenen Museum und Schulungsgebäude in einem ganz aktuellen Sinn als Lernort verstanden werden soll.

Der erste Eindruck mag den westlichen Betrachter irritieren: Ungewohnt scheinen die zahlreichen zusammenkommenden Komponenten. Die visuelle Erscheinung korrespondiert eher mit dem bunten, flirrenden Bild asiatischer Städte als mit einer an Reduktion und Purismus orientierten westlichen Ästhetik. Erst nach der Kenntnis der Bedeutung der einzelnen Komponenten wird das Mahnmal als Gesamtkonzept wahrgenommen, als komplex und nicht als disparat.

Damit kombiniert der Künstler westliche und asiatische Komponenten von Erinnerungskultur, rekurriert auf beide Traditionslinien. Ganz aktuelle Konzepte von Erinnerungskultur (z. B. Beteiligungskonzepte) werden gekoppelt mit buddhistischen Traditionen (z. B. Opfergaben) und praktizierter Alltagskultur (z. B. Wächterfiguren).

Damit fügt sich der »Shrine« organisch in die Tradition lokaler Erinnerungskultur, die nicht erst in aktuellen Konzepten lokale mit westlichen Gepflogenheiten und Praktiken vermischt, wie einleitend angedeutet wurde. Elemente der indischen Kultur werden ebenso assimiliert wie Gepflogenheiten der Kolonialherren. So steht die Anbetung hinduistischer Gottheiten nicht im Widerspruch zum Buddhismus und Bronzedenkmäler wichtiger Persönlichkeiten fügen sich nahtlos in das Stadtbild. Der Künstler greift in seiner Konzeption ganz bewusst auf verschiedene ihm be-

44 Vgl. z. B. das Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt von Esther und Jochen Gerz, das 1986 in Hamburg-Harburg errichtet wurde.

kannte Möglichkeiten zurück. Es liegt an unserer Betrachtung, ob wir diese Kombination verschiedener Komponenten, Stilmittel oder mögliche unterschiedliche Lesarten als hybride Fusion einzelner Kulturen oder als grundlegende universelle Konzepte sehen, die in verschiedenen Kulturen angelegt waren oder in beiderseitigen Assimilationsprozessen transferiert wurden. Der Begriff der Hybridität mag dabei irreführend erscheinen, da er eher mit aktuellen Globalisierungsprozessen gekoppelt scheint und in diesem Beispiel die historischen Traditionslinien offensichtlich sind. Gerade im Bereich der Erinnerungskultur wird deutlich, dass eine deutliche Trennung einzelner Kulturen nicht tragfähig ist.

Zur Rezeption des Ortes

Sowohl die Wahl des Ortes als auch die Verbindung von traditioneller Alltagskultur und einer nach ästhetischen Kriterien klaren formalen Gestaltung scheinen ein viel versprechendes Konzept für einen lebendigen Erinnerungsort, der in das Leben der Menschen eingebunden sein kann. Die ersten Reaktionen bei den Eröffnungsfeierlichkeiten waren sehr positiv: Die Angehörigen hatten ihre Zufriedenheit über die öffentliche politische Anerkennung der Geschehnisse zum Ausdruck gebracht, welche sie mit der Errichtung des Mahnmals verbunden sahen. Sie betonten, dass sie sich glücklich schätzten, nun einen Ort der Erinnerung zu haben, da sie ihre Angehörigen nicht hatten begraben können. Eventuell strittige Punkte wie die Wahl des Ortes und die Nähe des Zeitpunkts der Eröffnung zum Wahlkampf wurden positiv als öffentliche Anerkennung gewertet. Zwei Jahre später, im Interview im Jahr 2002, spreche ich Jagath Weerasinghe auf die Rezeption des Mahnmals an. Der Künstler unterbricht meine Nachfrage bezüglich der Rezeption des Gedenkortes:

> S. G.: And if you think of the people and their reaction towards the memorial what …
>
> J. W.: (unterbricht) No, you know what this is, yeah. At the beginning the reaction was very good. As you know I have records, I know people who are security people, yeah. At the night of the millennium 2000 there have been people, more than thousand people visited at that night and several just sat there, it was clean and all this, and people were really experiencing it and lit lamp there. People were coming to that, but when it was abandoned as you know … They, none of them has totally gone out of memory or practice, nobody is like going in there. But it looks like that it is totally abandoned from outside … and also they do not let people go inside, because there is no proper security there and system.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Zunächst hatte es den Anschein, als ob das Mahnmal gut angenommen werde. Die Reaktionen der Menschen schätzt Jagath Weerasinghe positiv ein, z. B. hätten zum Jahrtausendwechsel dort mehr als tausend Menschen gesessen, Lichter entzündet und die Atmosphäre auf sich wirken lassen, ohne den Ort zu verschmutzen. Danach wurde der Zugang aus Sicherheitsgründen verboten und der Ort verwaiste. Eine kontinuierliche Einbindung in die Alltagskultur fand nicht statt. Es wurden

keine Gedenktage eingerichtet oder zelebriert. Uneingeschränkt konstatiert der Künstler im Interview im Jahre 2002 den schlechten Zustand des Mahnmals:[45]

> S. G.: You mentioned just now this »Shrine of Innocents« several times and we spoke about it before and at our discussions and I think I basically understood your concept there. What do you think about the development in the last years at the shrine.
>
> J. W.: Now it is in a very bad shape.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Eine solche Entwicklung kommt für ihn jedoch nicht völlig unerwartet, in zweifacher Verneinung formuliert er:

> J. W.: … But you know it is not a thing that I did not expect …
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Was er jedoch nicht vorausgesehen habe, seien die Reaktionen des Ministeriums gewesen. Empört formuliert er, dass die Regierung Frau Kumaratungas ihre Aufgabe nicht zu Ende gebracht habe, und führt aus:

> J. W.: …, but also there is one aspect that I did not expect, actually happened, that was that you know, … Madam Kumaratunge's government really did not take, you know, finish the job that … like minister Samaraweera. I mean, he was also the minister of urban development, so this shrine came directly under his ministry. But we could not finish or do all things and get this permanent electrical connection or water connection or do the other things and all that. But what it means is, like you know, that these political parties have their own agendas and priorities … they sometimes get distracted from the waves that supported them. Or the waves or social waves that really respect them and liked them and looked after them and they get caught in different social waves. This is more or less exactly what happened for instance with this government … ahh and they got so distracted from the social waves and movements that supported them to power and all that. So, this »Shrine of Innocents« was the symbol of the social waves or social movements that supported them to power, but you know, as they lost their power, it's like … see, they did not take care of it. It is not a matter of gravings.
>
> (Jagath Weerasinghe Interview 2002)

Der Künstler sucht die Gründe für die Vernachlässigung des Ortes auf der politischen Ebene. Der Minister für Stadtentwicklung, dem die Projektbetreuung unterstand, installierte z. B. keine ständige Wasser- und Stromversorgung, die für eine Instandhaltung der Gedenkstätte unerlässlich wären.[46] Zudem fehle es an Sicherheitsbeamten und ein Schild untersage den Eintritt.

Jagath Weerasinghe ist enttäuscht, dass sich die Regierung von den gesellschaftlichen Kräften, die sie 1994 an die Macht gebracht hatte, abgewandt hat. Die Gedenkstätte war für die Initiatoren ein Symbol für ihre Hoffnung auf Frieden, den sie mit einer Regierung Kumaratunga verbanden. Er sieht den Ort mittlerweile als

45 Wie oben erwähnt, war das Mahnmal aufgrund früherer Gespräche nicht Gegenstand des Interviews.

46 Zitate aus einem Interview der Autorin mit Jagath Weerasinghe in Colombo im Mai 2002.

ein Symbol für die gesellschaftlichen Kräfte, welche die Regierungsbildung unterstützten und nun von der Regierung vernachlässigt werden. Er wirkt über diesen Prozess enttäuscht, bewertet ihn aber nicht als bewusste Strategie der Regierung.[47] Eine zeitweilige Vernachlässigung der Pflege hatte er in seinem Konzept bereits einkalkuliert:

> J. W.: … But then I decided in such a way, even if you neglected it for three or four years, its intern, its core will not be destroyed, but you will have to have some security there so that people, humans will not go in and destroy it. But the natural environment will not destroy it, it gets more and more meaning, because I was there yesterday with a friend of mine. I mean it looks totally overgrown and all that, but when you walk into that chamber itself it is perfect. It is clean, and neat and that's all. It still has that power to make you forget the outside world and take you there, so … this is what I always wanted. This is why I said that this is a memorial or a monument that you have to discover. This was my intention. And also it is, for me it is the strengthening point and for some it is the weak point. It never shouts at you: »Hey I am here, I am important come and look at me«. Until you look, it is not there. It has certain details from outside. Unless you are interested you will never find it. That was my whole device, this is why I called it the middle class moaning. Anyway, I know it you always liked it and that people like Sasanka think …, but some people see it as a weak point, but it is actually my very calculated strong point. And even after these major changes in government it was never attacked. Usually it would have been attacked. So I think, my point of strength is really preserving it. There is nothing, is nothing pompous about it; it is not imposing itself upon anything or anybody unless you feel really insulted. Anyway, I am still proud of it, and I will always be proud of it, because when I was there yesterday I felt, yeah, I mean it is working. It is working what I wanted to do. But then like … There are so many monuments like this that are not really shouting at you, you know, if you do not see it you do not see it. Even the Vietnam memorial is like that. You do not see, it is built on a low ground level and you never see it. But it is all that is built around it that makes you go, that pulls people to go there.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Der Hügel kann von außen mit Pflanzen überwachsen, das Kernstück bleibt trotz des tropischen Klimas geschützt und behält sein klares Konzept, so lange es vor menschlicher Zerstörung verschont bleibt. Der Innenraum als ein Ort der Ruhe und spirituellen Klarheit kann immer wieder entdeckt werden: Diese Konzeption war von Sasanka Perera in der gemeinsamen Podiumsdiskussion am Goethe-Institut (2000) als Schwachstelle des Konzeptes deklariert worden, da es zu wenig Außenwirkung habe. Umgekehrt sieht der Künstler genau darin die eigentliche Stärke seiner Konzeption, da sie das Mahnmal vor möglichen politischen Veränderungen und Umwälzungen schützt. Selbst nach dem Regierungswechsel sei es nicht zerstört worden und verharre nun in einem Ruhezustand, bereit für eine Wiederentdeckung.

47 Wie z. B. Sasanka Perera in der gemeinsamen Podiumsdiskussion im Goethe-Institut Colombo.

Bei diesen Überlegungen muss berücksichtigt werden, dass es seit der Eröffnung (1999) einige politische Veränderungen gegeben hat: Ranil Wickramasinghe löste 2001 Chandrika Kumaratunga als Premierminister ab, Mahinda Rajapakse übernahm 2005 die Regierungsmacht. Ranil Wickramasinghe vereinbarte bei seiner Machtübernahme umgehend einen Waffenstillstand mit den Tamil Tigers. Er setzte konkrete deeskalierende Maßnahmen in die Tat um. Bereits am Tag nach seiner Wahl waren die Militärwachposten, die sogenannten Checkpoints, aus dem Stadtbild Colombos verschwunden und die Menschen konnten ungehindert in ihrem eigenen Land in den lange Zeit unzugänglichen Norden und Osten reisen. Diese konkreten Maßnahmen hatten auf das Lebensgefühl der Menschen eine profunde Wirkung: Geschäfte und Lokale wurden eröffnet, ein neues Leben erfüllte die Stadt bis in die Nacht hinein. Der Verkehr war entzerrt, da bisher aus Sicherheitsgründen gesperrte Straßen geöffnet wurden. In diesem Kontext wäre die Etablierung von Gedenktagen eine politische Entscheidung, die an die Politik der Vorgängerin angeknüpft hätte. Mit der Regierungsübernahme Mahinda Rajapakses wurden nationale Interessen gestärkt. Seit Januar 2006 eskalierten die Kämpfe und die Gewalt erneut.

Durch die Errichtung des Mahnmals während des Krieges spielen parteipolitische Erwägungen eine größere Rolle als seine universelle Aussage gegen Krieg und Gewalt. Rückblickend erscheint das Mahnmal als ein politisch missbrauchtes Symbol.

Auf dem benachbarten Gelände, auf dem ein Museums- und Informationszentrum vorgesehen war, wurde eine Off-Road-Rennstrecke installiert, die jedes Wochenende Hunderte von Menschen anlockt. Ironischerweise setzten die Veranstalter in analoger Manier zum Gedenkstein des Mahnmals einen Stein, der den Namen der Rennstrecke deklariert. Im Jahre 2005 wurde das Feuchtgelände für einen Golfplatz trockengelegt. Es gab zwar eine Vereinbarung mit den Betreibern des Golfplatzes, das Mahnmal in die Landschaftsgestaltung und -pflege mit einzubeziehen, aber de facto rückt es immer mehr in Vergessenheit.

Es stellt sich die Frage, warum das Mahnmal nicht in die alltägliche Erinnerungskultur eingebunden wird. Die ästhetische Konzeption bezieht sich sehr deutlich auf die Alltagskultur Sri Lankas, auf ungeschriebene Formen der kulturellen Selbstvergewisserung und Selbstvergegenwärtigung.[48] Warum trägt der »The Shrine of Innocents« nicht zu diesen gesellschaftlichen Prozessen bei, zumal die Erinnerungskultur im Sinne eines Ahnengedenkens im Land sehr lebendig ist? Die Erinnerung an die Toten, an die eigene Vergangenheit und Vergänglichkeit, ist, wie eingangs beschrieben, über Jahre hinweg mit Riten und Gebräuchen des Alltagslebens verknüpft.

Warum wird das Mahnmal nicht in diese Gepflogenheiten eingebunden?[49] So könnte die Abwesenheit der Eltern und Angehörigen der Opfer, die öffentliche Ig-

48 Vgl. Assmann, Jan 1992.

49 Als sich diese Entwicklung abzeichnete, initiierte die Autorin in Zusammenarbeit mit dem Soziologen Dr. Sasanka Perera und dem Künstler Jagath Weerasinghe eine Podiumsdiskus-

noranz des Ortes als Ausdruck eines stillen Protestes gesehen werden. Der Soziologe Sasanka Perera führt in seinem Diskussionsbeitrag die mangelnde Akzeptanz auf Machtspiele und politische Einflussnahmen zurück und schlägt vor, das Mahnmal von staatlicher Seite stärker einzubinden und zu bewerben: Er empfiehlt, Gedenktage auf nationaler Ebene einzuführen, beleuchtete Schilder anzubringen, Artikel in Schulbüchern und Reiseführern zu veröffentlichen usw.

Vielleicht ermöglicht die geschlossene Konzeption ein Überdauern des Gedenkortes, wie der Künstler erhofft. Und vielleicht wird das Mahnmal bei seiner Wiederentdeckung dann nicht mehr (nur) für das Gedächtnis an die Toten von Krieg und Gewalt in Sri Lanka stehen, sondern auch für das Engagement der Eltern, Angehörigen und Friedensaktivisten für den Frieden. Oder die Geschichte seines Aufbaus und Vergessens wird zum Symbol für politische Machtspiele und das unterschiedliche politische Verhalten einzelner Regierungen im Umgang mit dem Krieg.

»The Monument of the Disappeared« von Chandraguptha Thenuwara

Aufschlussreich ist die Geschichte eines Erinnerungsortes, der wenige Monate später eröffnet wurde: »The Monument of the Disappeared«, konzipiert von Chandraguptha Thenuwara. Wie der Titel andeutet, ist dieses Mahnmal den Verschwundenen gewidmet, jenen Menschen im Land, die ohne Hinweise aus ihrem Leben gerissen werden und nicht wieder aufzufinden sind.

Das Mahnmal befindet sich in Raddoluwa, einem kleinen Ort in der Nähe des Bandaranaike International Flughafens in Sri Lanka. Insgesamt ist die Anlage sehr viel bescheidener aufgebaut. Sie ist deutlich kleiner als »The Shrine of Innocents« und mit weniger finanziellen Mitteln ausgestattet und errichtet worden. Der Gedenkort befindet sich direkt an einer Straßenkreuzung und ist durch seine erhöhte Lage fast vollständig einzusehen.

Mit dem direkten Bezug zu einem Verbrechen erhält dieser Ort eine besondere Bedeutung. Am 27. Oktober 1989 waren hier Ranjith Herath und M. Lionel, ein Rechtsanwalt und ein Arbeiter, verschleppt und ermordet worden. Ihr Schicksal steht für das vieler Menschen, die in der näheren Umgebung und auf der ganzen Insel verschwunden sind. Ihr Todestag ist für den alljährlichen Gedenktag vorgesehen. Damit ist – ganz nach buddhistischer Tradition – ein Jahrestag festgelegt, der jedes Jahr mit besonderen Zeremonien begangen wird.

Fünf Jahre nach seiner Eröffnung, am 27. Oktober 2005, besuchte ich das Mahnmal aus Anlass der Feierlichkeiten zum Jahrestag gemeinsam mit Chandraguptha Thenuwara. In diesem Jahr war die Veranstaltung mit einem Malwettbewerb an den Schulen der Region gekoppelt, dessen Preisträger in einer Ausstellung gegenüber dem Mahnmal vorgestellt wurden. Eine ausliegende Informationsbroschüre

sion zu der Konzeption des Mahnmals und seinem derzeitigen Stand. Die Vorträge und die Diskussion dieser Veranstaltung wurden auf Englisch gehalten. Die Beiträge wurden im Sinne eines Diskurses ins Singhalesische übersetzt und in einer lokalen Zeitschrift PRAVADA (Issue No. 19–20, July–December 2001) veröffentlicht. Die Auflage war in kurzer Zeit ausverkauft.

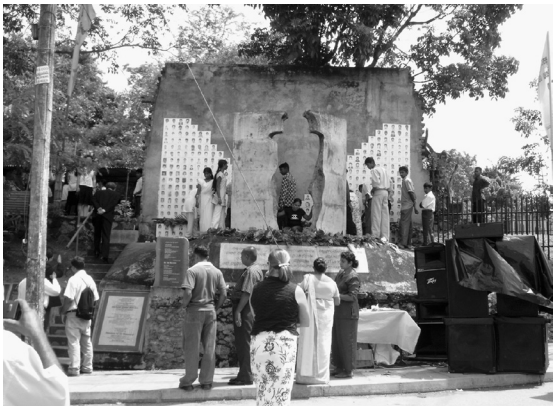


Abb. 66: »The Monument of the Disappeared« am Gedenktag im Oktober 2005

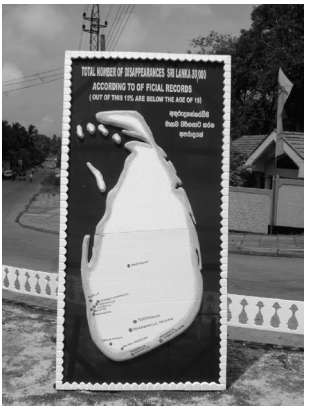


Abb. 67: Plakat auf der Straßenkreuzung vor dem Mahnmal

erläutert die Konzeption des Mahnmals und stellt die Gruppe der Angehörigen vor. Bis heute ist diese Gruppe weiter aktiv. Zum Beispiel hat sie eine Broschüre mit Erfahrungsberichten von Betroffenen herausgegeben. Finanziell ermöglicht werden diese Aktionen ebenso wie die Veranstaltung zum Jahrestag von einer koreanischen Organisation »The May 18 Memorial Foundation«, deren Repräsentanten ebenfalls anwesend waren.

Eine Landkarte in plakativen Schwarz-Orange-Tönen, direkt auf der Straßenkreuzung postiert, zeigt die Orte der Verschleppungen. Danach sind zwischen 1987 und 1991 laut offizieller Angaben über 30 000 Menschen verschwunden, 15% von ihnen unter 19 Jahren.[50]

Am Treppenaufgang zum Kernstück der Anlage befindet sich eine Bronzetafel, die in den drei offiziellen Amtssprachen das Eröffnungsdatum, den 4. Februar 2000, anzeigt. Die Inschrift des Mahnmals prangert jede einzelne Entführung und das Verschwinden eines jeden einzelnen Menschen in dieser Region und im ganzen Land an. Der Text ist in Singhalesisch, Tamilisch und Englisch eingraviert. Zudem nennt diese Tafel den Namen des Künstlers, der dieses Mahnmal ausgehend von der Initiative und unter der Leitung der Angehörigen, Freunden und der Human Rights Commission gestaltet hat. Damit macht die Inschrift die Autorenschaft deutlich und nimmt maßgebliche Personen gleichzeitig in die Verantwortung.

Das Gelände ist an dieser Stelle etwas erhöht, so dass der Hang Raum für die Gedenktafel und einen Steinsockel bietet, auf dem das Gedicht »By the Wayside« von Basil Fernando eingraviert ist. Das Gedicht greift die lokale Situation auf und transformiert sie metaphorisch:

50 Laut einer Pressemeldung von Amnesty International geht die UN aktuell 5749 offenen Fällen von erzwungenen Verschleppungen nach. 5700 disappeared in Sri Lanka: AI, http://www.dawn.com/2007/08/15/int5.htm (Oktober 2008).

By the Wayside

The wreath
with the name attached is for you
who have no grave.

As the place of earth
which embraced you
could not be found,
this wreath was placed by the way side.

Forgive me.
Forgive me
for placing a memorial for you
By the roadside.

Einleitend thematisiert das Gedicht das fehlende Grab, das dieser Erinnerungsort ersetzen soll, um der Toten zu gedenken. Allerdings drückt die Formulierung »As the place of earth which embraced you« ein tiefes Vertrauen aus, dass der Tote an einer nicht bekannten Stelle von der Erde umschlossen und aufgenommen wurde. Im Gedicht entschuldigt sich der Autor für den Platz neben der Straße, wobei diese Orte in Sri Lanka sehr wichtig sind. An den jeweiligen zentralen Orten, den Straßenkreuzungen innerhalb eines Ortes, konzentrieren sich meist Geschäfte. Diese Wegkreuzungen dienen zudem als Orientierungspunkte.

Neben den Tafeln führen einige Stufen zum eigentlichen Zentrum des Ortes. Das Kernstück des Mahnmals bildet eine große Bronzeskulptur. Ihre Seitenteile umreißen die Negativform einer abwesenden, menschlichen Gestalt. Die beiden Flächen sind in der Mitte aufgebrochen und klaffen auseinander.

Die menschliche Negativform ist ein Motiv, das im malerischen Werk Chandraguptha Thenuwaras bereits angelegt ist und auf den Aspekt der Entkörperlichung verweist. Die Abwesenheit eines menschlichen Individuums, die Leerstelle, die nach dem Verschwinden entsteht, wird direkt visualisiert und mit einfachen Mitteln, entsprechend der Intention des Künstlers für viele verständlich, visuell umgesetzt.

Hinter der Bronzeskulptur befindet sich eine schlichte, nicht verputzte Mauer, die nach und nach mit weißen, rechteckigen Kacheln ergänzt wird, auf denen Schwarz-Weiß-Fotografien der Verschwundenen eingebrannt sind.[51]
Die Porträtfotografien stammen aus Pässen oder anderen Dokumenten. Sie zeigen die Menschen im Halbprofil, meist mit ernster Miene. Die Kacheln bilden um die Mauer einen Rahmen, der nach innen treppenförmig geöffnet ist. Das Mahnmal ist damit nicht abgeschlossen, weitere Bilder von Opfern können ergänzt werden. Das Konzept macht deutlich, dass der Krieg noch nicht abgeschlossen ist und bis heute immer wieder Menschen verschwinden. Insgesamt ist die Anlage offen gestaltet und von der Straße aus einzusehen. Die Negativform der Bronzeskulptur lenkt

51 Diese Art von offiziellen Porträtfotografien werden auch an den Bushaltestellen von den Angehörigen verwendet.



Abb. 68: Ausschnitt des »The Monument of the Disappeared« (die Bronzeskulptur)

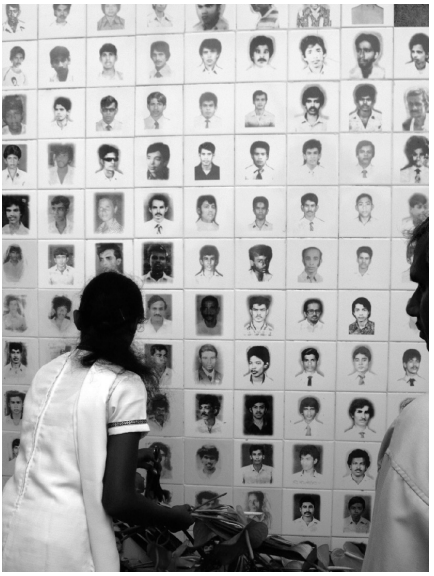


Abb. 69: Junge Frauen legen vor den Abbildungen der verschleppten Personen Blumen nieder (2005)

den Blick auf die dahinter liegende Wand, fokussiert die Wahrnehmung auf die Abbildungen der Opfer.

Hinter dem Mahnmal befindet sich ein Platz, auf dem Angehörige der verschiedenen Religionen, in dieser Gegend vor allem Christen und Buddhisten, ihre Gedenkzeremonien abhalten und sich die Menschen versammeln können.

Die Initiative für dieses Mahnmal ging von den Freunden und Angehörigen der Opfer aus, die sich zu einem Verein zusammenschlossen: der Vereinigung der Familien der Verschleppten (Families of the Disappeared). Organisiert wurde die Errichtung des Mahnmals von einer Vereinigung von Arbeitern in der nahe gelegenen Freihandelszone. Finanzielle Unterstützung fanden sie durch die Asian Human Rights Kommission. Bis heute wird die Initiative maßgeblich von der Vereinigung der Familien der Verschleppten (Families of the Disappeared)[52] und der asiatischen Menschenrechtskommission (Asian Human Rights Kommission, Hongkong) getragen. Darüber hinaus wird sie von einer koreanischen Stiftung der »The May 18 Memorial Foundation« finanziell unterstützt.

In diesem Fall haben sich die Betroffenen nicht an die Regierung gewandt, sondern sich zu einem Verein zusammengeschlossen, um selbst ihre Interessen zu vertreten. Sie haben sich die nationalen und internationalen Organisationsformen

52 Die Vereinigung hat die Geschichten von einigen Familien in einem Buch veröffentlicht: An Exceptional Collapse of the Rule of Law. Told through stories by the families of the disappeared, (Hrsg.) Families of the Disappeared/Asian Human Rights Commission, 2005 (?).



Abb. 70: Gedenkveranstaltung im Jahr 2005

der NGOs (Non-Government-Organisationen) zu Nutze gemacht, um sich in diesen Strukturen international zu vernetzen.

Das Mahnmal erfüllt, trotz bescheidener Dimensionierung und einer künstlerisch wenig aufwendigen Gestaltung, seine eigentliche Bestimmung: In enger Verbindung mit religiösen Handlungen, Riten und Bräuchen verbindet sich das Gedenken mit einer Perspektive auf Zukünftiges, auf Hoffnungen und Wünsche – eine Kombination, die eine Verbindung des Gedenkens, der Kenntnis des Geschehens, mit einer angenehmen Erfahrung, dem religiösen Akt, und einer Einsicht für die Zukunft wahrscheinlicher macht.

Es kann nicht beurteilt werden, wie stark das Mahnmal in alltägliche Zeremonien eingebunden ist und wie viele Menschen es unabhängig von diesem Gedenktag besuchen. Allerdings macht sein Beispiel deutlich, welches Gewicht einer kalendarischen und globalen Einbindung zukommt.[53]

Die Konzeption des »The Monument of the Disappeared« nutzt globale Strukturen kultureller Globalisierung, um politischen Interessen von Minderheiten unter widrigen gesellschaftlichen Gegebenheiten öffentliches Gewicht zu verleihen und diese durchzusetzen und damit lokale Interessen einer bestimmten Bevölkerungsgruppe und ihre Demokratisierungsbestrebungen zu stärken. Aufgrund dieser neuen Möglichkeiten und der Unterstützung im globalen Kontext können sich die Betroffenen sehr viel unabhängiger von nationalen Machtinteressen machen. Damit besteht die Möglichkeit, eine regionale politische Instrumentalisierung zu relativieren.

Dieses Mahnmal bildet somit ein Gegenstück zum »The Shrine of Innocents«, das als ambitioniertes Projekt der damaligen Regierung zunächst mit großem finanziellem Aufwand errichtet wurde, aber letztlich selbst Opfer lokaler Machtstrukturen wurde. Die Unterschiede in den Konzepten weisen zudem auf die wichtige Rolle von Individuen, von Verantwortlichen, die sich für ein aktives Erinnern einsetzen. Sie bestätigen die Assmann'sche These, dass nur eine gelebte Erinnerungskultur zu einem kulturellen Gedächtnis beiträgt. Die Errichtung und Pflege institutioneller Gedenktage kann dabei eine entscheidende Rolle spielen.

Beide Beispiele aktueller Erinnerungskultur in einem asiatischen, postkolonial geprägten Land liefern interessante Einsichten bei der Diskussion um die Frage, welche Rolle institutionelle Erinnerungsorte für eine Gesellschaft haben können und lassen maßgebliche Einflüsse kultureller Globalisierungsprozesse sichtbar werden.

53 Wahrscheinlich würde ein solcher Akt, wie sich ja auch bei der Eröffnungszeremonie gezeigt hat, auch beim »The Shrine of Innocents« nicht abgelehnt.

Einflüsse von Globalisierungsprozessen auf die Entwicklung der lokalen Kunstszene

Wie in der Einleitung formuliert, versteht sich diese Arbeit zur zeitgenössischen Kunst Sri Lankas als ein Beitrag innerhalb einer allgemein zu beobachtenden Öffnung des Kunstdiskurses. Diese Öffnung wird häufig als Erweiterung verstanden und in Analogie zur Weltwirtschaft gerne mit dem Begriff »Globalisierung« assoziiert.

In der Theoriediskussion ist strittig, ob die Geschichte der Globalisierung bereits auf die Herrschaftsstrukturen antiker Weltreiche oder die Kolonialgeschichte angewandt werden kann. Der Terminus taucht 1961 erstmals in einem englischsprachigen Lexikon auf. Seit den 80er Jahren wurde Globalisierung zu einem Kernbegriff der wissenschaftlichen und politischen Diskussion. Er beschreibt keinen Endzustand, sondern einen Prozess, in dessen Verlauf der Umfang und die Intensität nationale Grenzen überschreitender Verkehrs-, Kommunikations- und Austauschbeziehungen rasch zunehmen. Die trennende Bedeutung nationalstaatlicher Grenzen wird brüchig: die Wirkungen grenzüberschreitender ökonomischer, sozialer und politischer Aktivitäten für nationale Gesellschaften verstärken sich, viele Probleme laufen quer zu den territorialen Grenzen, immer mehr Ereignisse werden weltweit gleichzeitig wahrgenommen und wirken sich mit zunehmend kürzeren Verzögerungen an unterschiedlichsten Orten der Welt aus.[1] Karl Hörning verbindet den Begriff der Globalisierung vorwiegend mit den Entwicklungen der Kommunikationstechniken. Der zunehmende Austausch betrifft dabei auch den kulturellen Bereich:

> »Die Evolution der Kommunikationsverhältnisse hat zu einer unvorstellbaren Produktion, Zirkulation und einem immensen Austausch von Kultur geführt. Global operierende Kommunikationssysteme berühren fast jeden sozialen Prozeß. Die Medien durchdringen das Alltagsleben.« (Hörning/Winter 1999, 7)

Bezogen auf Sri Lanka mit seiner langen Kolonialgeschichte und der Inselsituation sind Aspekte des Austausches, des Handels, der Vermischung, aber auch von Hegemonialmachtbestrebungen keine Entwicklungen, die mit der Ausprägung des Begriffs Globalisierung ihren Anfang nehmen. Insbesondere Arjun Appadurai (1990, 2) und Roland Robertson (1994) betonen, dass grenzüberschreitende Prozesse und Beziehungen kein neues Phänomen darstellen. Sie verweisen darauf, dass seit dem 15. und 16. Jahrhundert durch Eroberung, Handel und Migration eine Intensivierung gesellschaftsübergreifender Entwicklungen festzustellen sei (Appadurai 1990, 2).

Abermals verstärkt wurde dieser Vernetzungsprozess durch den Kolonialismus, verbunden mit einer Expansion des Kapitalismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Strittig scheint, ob aktuelle Globalisierungsprozesse als eine Fortführung des

---

1 Vgl. hierzu auch Wolfgang Welschs Ausführungen zur Transkulturalität (Welsch 1995 und 1999).

Kolonialisierungsprozesses verstanden werden können. Im aktuellen Erleben bestätigen z. B. die britischen Wurzeln der Verwaltung und des Bildungssystems die Kontinuität dieser Entwicklungen. Zudem verstärkt die Inselsituation Sri Lankas eine Kontinuität der kolonialen Systeme durch die starke Abhängigkeit vom Welthandel.

In der Globalisierungsdebatte kann demnach nicht auf eine eindeutige Begriffsdefinition zurückgegriffen werden – wie auch Clifford Geertz konstatiert. Im Allgemeinen jedoch wird Globalisierung auf das wirtschaftliche Zusammenwachsen von Märkten bezogen. Die damit verbundenen Prozesse werden zunächst im Hinblick auf wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Entwicklungen betrachtet. Die Entwicklungen der kulturellen Bereiche stehen in der Regel nicht im Mittelpunkt der Diskussion, wenn auch die Relevanz der Globalisierungsprozesse für das gesellschaftliche und kulturelle Leben unstrittig ist. »Die Entfaltung des Weltmarktes«, argumentiert z. B. Kevin Robins, »hat tiefreichende Folgen für Kulturen, Identitäten und Lebensstile.«[2] Diese Prozesse, die mit der Globalisierung verwoben sind, jedoch kulturelle Bereiche betreffen, werden als kulturelle Globalisierung bezeichnet:

> »Die Globalisierung ökonomischen Handelns wird begleitet von Wellen kultureller Transformation, einem Prozeß, den man ›kulturelle Globalisierung‹ nennt. Dabei geht es sicherlich auch und zentral um die Fabrikation kultureller Symbole – einen Vorgang, der sich allerdings seit langem beobachten läßt.« (Beck 1998, 80–81)

Wie in den bisherigen Ausführungen anklang, ist im kulturellen Bereich des Sri Lankas der 90er Jahre eine deutliche Aufbruchstimmung zu verzeichnen. Meine Tätigkeit als DAAD-Lektorin, die Ausreise nach Sri Lanka und das Kennenlernen einer anderen Kultur verbanden mein eigenes Erleben mit diesen Entwicklungen. Im Alltag war die Zunahme des Warenflusses z. B. durch die zunehmende Verfügbarkeit westlicher Konsumgüter und neuer Technologien spürbar. Wie in den bisherigen Ausführungen, u. a. in der unterschiedlichen Entwicklung der beiden Mahnmale, bereits anklang, waren auch im kulturellen Bereich globale Einflüsse spürbar.

Viele der Kunstschaffenden waren zu Beginn der 90er Jahre von ihrem Studium aus dem Ausland zurückgekehrt und versuchten mit ihren Ideen die lokale Szene zu gestalten. Neue Ausstellungsorte – wie die Heritage Gallery – boten eine Plattform für neue künstlerische Ideen. Sie entwickelten sich zum Kristallisationspunkt einer neuen Szene. Die Kulturinstitute stärkten mit »International Artist Camps« den internationalen Austausch. Einrichtungen wie die Vibhavi Art Academy trugen zu einer Differenzierung des Ausbildungssystems bei. Vor allem um die Jahrtausendwende bereisten zahlreiche Kuratoren die Insel, um sich über die Kunstszene zu informieren.

---

2 Vgl. Robins, K.: Traditions and Translation: National Culture and its Global Context, in: Corner, J./Jarvey, S. (Hrsg.): Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture, London 1991, 28 ff., zitiert nach Beck 1997, 80.

Aufgrund dieser Beobachtungen und Erfahrungen erschien die Frage nach Globalisierungsprozessen in der Entwicklung zeitgenössischer Kunst ein relevanter Aspekt und wurde als letzter Fragenkomplex in das Interview aufgenommen. Gemäß der bereits beschriebenen Struktur des Leitfadens führe ich die Fragen im Interview ausgehend von den eigenen Erfahrungen der Kunstschaffenden ein. Anknüpfend an die Darstellung ihrer Themen und Intentionen der eigenen künstlerischen Arbeit, frage ich nach ihrer Wahrnehmung des Verhältnisses der eigenen kulturellen Traditionen zur westlichen Kunst.

Eine Nachfrage führt den Begriff des Kunstmarktes ein, wobei mich einerseits die lokalen, aber auch die internationalen Entwicklungen interessieren. Im lokalen Kontext hatten sich Ende der 90er Jahre einige private Galerien etabliert, die einen deutlichen Aufschwung verzeichneten. International waren die Aktivitäten von Sothebys in Indien im Gespräch. Erst zum Ende des Interviews nenne ich den Begriff »Globalisierung« – verbunden mit der relativierenden Formulierung »so called«, um eine Setzung zu vermeiden, und frage nach möglichen Einflüssen auf die eigene künstlerische Arbeit. Obwohl neue Medien in dieser Zeit in Sri Lanka als künstlerisches Ausdrucksmedium keine Rolle spielen, frage ich, diesen Themenkreis abschließend, nach ihrer Rolle für das eigene Tun.

Die Globalisierung aus Sicht der Kunstschaffenden

Auf die Frage, ob die Globalisierung einen Einfluss auf ihre Arbeiten habe, antwortet im Jahr 2002 fast die Hälfte der Befragten spontan, sie hätten noch nicht darüber nachgedacht (Druvinka Madawela, Jagath Weerasinghe).

Im Gespräch mit Druvinka Madawela sorgt die Frage für Unverständnis und löst einen schnellen Wechsel von Fragen und Antworten aus. Das erste Mal im Interview reagiert sie mit einem höflichen »Wie bitte?«, fragt nach dem Bezug (»Für mich?«) und versucht die Frage zurückzugeben: »Was denkst du?«

> S. G.: Has the so-called globalization any impact on your artwork?
>
> D. M.: Pardon?
>
> S. G.: Has the so-called globalization any impact on your artwork?
>
> D. M.: For me?
>
> S. G.: And for your work?
>
> D. M.: I think so … I haven't thought about it. … What do you think?
>
> S. G.: (beide lachen) I don't know.
>
> D. M.: … it has to come. Sabine, we're all living in this world at the moment – it has to come right? … if some kind of painting … of contemporary …, but I think it has to come.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Schließlich antwortet sie nachdenklich, dass es wohl so kommen müsse, da wir alle in diesem Moment auf dieser Erde lebten, eine Erklärung, die an das in ihrer

Arbeit präsente spirituelle Denken anschließt und auf weitere Denkansätze, die sich in Begriffen wie »Malerei«, »zeitgenössisch« andeuten, gar nicht weiter eingeht. Mit der direkten Ansprache »Sabine« verleiht sie der Äußerung eine gewisse Eindringlichkeit.

Koralegedara Pushpakumara, der Künstler, der am stärksten vom lokalen Kontext geprägt ist, schätzt die Globalisierungsprozesse aufgrund der zunehmenden Kommunikation, verbunden mit einem kulturellen Austausch zwischen den Menschen und insbesondere bezogen auf die Wahrnehmung seiner Arbeiten, positiv ein:

> Ü.: He thinks positive about the globalisation …, because it will have more communication … and cultures and especially related to his work … people will communicate more and more through expression … then I also asked him if there is not also a negative impact on our country … especially the villages in the Kandy district … in the villages the people think different … then he tells me his (Nachfrage in Singhalesisch, Antwort)
>
> He says that the so-called glorified villages in Sri Lanka … we talk about the beauty of the villages …, but that's something one heard or has seen in his own perception … that there is a beautiful village … you should go and see, but for him this is not relevant … it is how he *feels* (betont) about a place … regarding the question whether globalisation has a positive or a negative impact. He thinks it has a positive impact, but the negativity depends on how people see. … you know additional question I asked.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Selbst auf die suggestive Nachfrage des Übersetzers, ob es nicht auch negative Seiten dieser Entwicklung gebe vor allem für die ländlichen Regionen[3], aus denen auch der Künstler stammt, pariert dieser, es komme nur auf die Sichtweise an, und betont den positiven Einfluss.

Auch Jagath Weerasinghe gerät bei dieser Frage ins Stocken. Er fragt zunächst nach, ob sich die Frage nur auf den Markt und finanzielle Aspekt beziehe, stellt fest, dass er noch nicht über die Rolle der Globalisierung nachgedacht habe, und schließt seine Überlegungen mit der Feststellung ab, dass seine Überlegungen zu diesem Thema noch sehr vorläufig seien:

> J. W.: Globalisation, only in terms of market and funding? I do not know if … deep we are (?) certain things, because of globalisation … I do not know if we are, you know … I have no idea about. Let me see …
>
> S. G.: Maybe it is not relevant for you?
>
> J. W.: Yeah, maybe I have not thought of it as such. This is what I try to make out of it, I have not thought about it. No one in this country of my generation of my novel group (?), is doing things, because there is an international art market for it. It is only because that we have discussed, thought and talked about it that we, we are doing all the younger generation artists and then there are artists who are (?). But maybe we got some strength from the globalisation process in terms of international art exhibitions and ideas coming through these things to do certain things. If it's not

3 Mit dem Topos »beautifull villages« spielt Srimal Heenatigale auf Martin Wickramasighes Idealisierung des Landlebens an, vgl. oben.

> for this international support like recognition, I do not know. Because, I, maybe we wouldn't be doing this much, but then we did not change and we also got support, so I do not know how, how to say, that if it did not happen, what we would do. I don't know how to answer that, think about it. Maybe it kind of threatened us, you know, I am sure it gave us more confidence. 'Cause even if you do not like it here, there are some people who like us. There are like international exhibitions who think that we are doing great you know, the Japanese gave this twenty-minute documentary on me, which is of course, makes me feel great. It used to be some esteem and work … and even this interview that you are doing tells me, that you are taking me an important person. You take my work seriously, so globalisation … well no, but it does in a way. I will not give you a definite answer to that. It is very vague.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Er beginnt laut nachzudenken und betont dabei zuerst, dass sich in seiner Generation niemand mit seiner Arbeit nach dem internationalen Markt ausrichtet. Dann fallen ihm internationale Ausstellungen ein, ein Bericht über seine Arbeit im japanischen Fernsehen, das Interview selbst, welches er als äußere Bestätigung seines Tuns auffasst. Allerdings möchte er diese aber nicht eindeutig mit dem Begriff Globalisierung verbinden und bei seinen vagen Andeutungen bleiben. Damit ist das Thema zunächst abgeschlossen. Am Ende des Gesprächs greift der Künstler die Frage erneut auf. Ohne Übergang bringt er ein weiteres Beispiel an, anhand dessen er die neu gewonnene Eigenständigkeit der lokalen Kunstszene betont:

> J. W.: You know, globalisation has all, all sorts of aspects. But we kind of being found taking these things more serious and more important. On the other hand we do not think that it is important to be exhibited in other countries anymore. At least I don't, the others think very seriously about it. We only think of sending our work unless it is considered progressive by a friend of ours, you know, to whom we can not say no and all that kind of thing. If not, I do not care if my work is shown outside of Sri Lanka anymore. Those days I wanted that great feeling you like … such the white skin masters like my art or Europeans like my art …, but I have kind of lost it. I really do not care … even most of Sri Lankan artists do not think about the West at all. You know, we spend days talking about art without mentioning a Picasso now. That is a very strange thing. Sabina, the point is, but that strength is coming with globalisation. I think so now. Because it gave all of a sudden, all of that has given us a certain strength to thinking people in our parts of the world. Just to me, you know … when I just turn back and find your own identity, it is regionalism. You know the importance is given to your own regionalism. Like Asia Pacific region has come as an entity. We are working more or less within that thing and we have enough people to write about our art, and they write also in English and we kind of do not think that we necessarily have to be shown in the great market to feel great anymore. Or in the British Museum or Tate or what ever. I do not know if there are any (?) about it. I have come across so many Indian artists and it does not really matter, it does matter in some ways, it is always great to be a good show, your work all over the world. But it is more of … I like it more as a means of showing my work than to feel great about it, to feel that I am a great artist. No, I already have that kind of life. It is kind of a, I think it is this post modern condition like, it is not this one avant-garde artist that is leading everybody else, it is not like that, anyway. That is one other aspect.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Globalisierung hat nach der Beschreibung des Künstlers viele Facetten, eine davon sei ein neu gewonnenes Selbstbewusstsein der Kunstschaffenden. So legten sie keinen Wert mehr auf Ausstellungen in anderen Ländern, »… außer man werde von einem Freund vermittelt, dessen Bitte man nicht abschlagen könne.« Früher sei es auch ihm wichtig gewesen, dass »die weißhäutigen Herren« seine Kunst mögen, heute sei ihm das nicht mehr wichtig. Die meisten Künstlerkollegen dächten nicht mehr über den Westen nach. Früher hätten sie tagelang über Picasso geredet. Die Stärke komme mit der Globalisierung. Es gehe nicht mehr um Bestätigung von außen, vielmehr fühle er, dass er ein großer Künstler sei. Das sei die postmoderne Situation, nicht mehr die, dass ein Avantgarde-Künstler zum Leitbild für alle anderen werde.

Anoli Perera hatte im Gespräch bereits im Zusammenhang mit den kulturellen Einflüssen auf die allgemeine Globalisierung verwiesen. Auf die konkrete Nachfrage hebt sie besonders die Bedeutung des zunehmenden Informationsflusses hervor:

> S. G.: You mentioned the process of globalisation. Do you see any concrete impact on your work?
>
> A. P.: Ah, I mean even the fact that I was going to see Louis Bourgeois exhibition and are aware of other exhibitions, even hearing of Damien Hurst is part of globalisation earlier we wouldn't have been able in the internet … all the art sites. Yeah, I think it's quite an influence. Linking with outside is important … and even the technology things, the digital arts all that it has come here … so you're influenced you want to try those in your work … in that sense, yeah.
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Sie verweist erneut auf die für sie eindrückliche Louis-Bourgeois-Ausstellung und die Möglichkeit, durch Reisen neue Eindrücke und Informationen zu erhalten. Dem Internet komme als Informationsquelle eine besondere Bedeutung zu.

Ähnlich argumentiert Chandraguptha Thenuwara. Die Künstler hätten Zugriff auf immer mehr Informationen, die sie in ihre eigene Arbeit einbeziehen könnten:

> S. G.: Do you think the so called globalisation has any impact on your artwork?
>
> C. T.: … Ah … no actually … impact means … now it's very open … a lot of things coming and going … and globalisation opens not our eyes and Europeans eyes I think … this year … a lot of people coming, more than before … now they see something if they are interested … that's the main impact …, because we have to do our things … now might be the European art world open up their eyes maybe because of globalisation … that's the main impact … we have more chances to do our own work which is bad or good or ugly or so … primitive or naïve … we can represent anywhere who we are … we have to continue our work … without the European museums say … that's the main impact globalisation is giving … main thing out of globalisation a lot of … surplus money get Euro centric or America centric markets. That's the world … real meaning of globalisation they want to sell their weapons and other things in this Asian and Pacific area … for them that is the globalisation, but we have now because of that … might be because of this some different kind of art … otherwise globalisation use to rethink about the situation you know now you're not in an island … that's the main impact of globalisation …

> we are not in an island … Sri Lanka cannot anymore be an island … any continent cannot be a continent … now you have to think without barriers … that's the only chance to globalise …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Allerdings spezifiziert Chandraguptha Thenuwara den Aspekt der Öffnung vor allem bezogen auf den Westen: Dieser müsse seine Augen öffnen, und wenn sie wollten, könnten die zahlreichen Kuratoren, die aktuell die Insel bereisen, etwas Neues entdecken. Sie selbst – die lokalen Künstler – könnten nur in ihrer Arbeit fortfahren, sei diese gut oder schlecht, schön oder hässlich, primitiv oder naiv. Mit diesen Begriffspaaren verweist er ironisch auf traditionelle Dichotomien. Als eigentliche Motivation für die Öffnung des Westens sieht der Künstler letztlich marktwirtschaftliche Interessen wie Waffenexporte nach Asien. Die kulturellen Entwicklungen seien ein Nebenprodukt, gespeist durch überschüssige Geldmittel. Allerdings führten diese allgemeinen Globalisierungsprozesse dazu, dass Sri Lanka nicht mehr isoliert stehen könne, die Inselsituation und kontinentale Grenzen könnten keine Rolle mehr spielen. Diese Situation müsste das Denken öffnen. Darin sieht er die einzige Chance für eine positive Deutung der Globalisierung.

Im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum Kunstmarkt kommt Chandraguptha Thenuwara auf diesen Aspekt zurück: Er betont noch einmal, dass im Wesentlichen der Westen umdenken müsse. Durch die Grenzöffnungen in Europa und die Beendigung des Kalten Krieges sei nun die Gelegenheit gekommen, sich über die zweite und dritte Welt Gedanken zu machen. Selbst wenn diese Einteilung im Bezug auf Werte und Normen Bestand habe, so bestünde durch die Globalisierungsprozesse zumindest eine Chance zur Öffnung:

> C. T.: … globalization, it expands … releasing barriers, … even Europe … now they don't have anti terrorist moves … the cold war is over … now they have chance to think what is happening in the third world also … European norm first, second and third world …, but globalization opens this situation …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Chandraguptha Thenuwara ist der einzige der befragten Künstler, der einen sehr konkreten Bezug herstellt: Insbesondere für politische Künstler liefern die Globalisierungsprozesse viel Material und Ideen. In der Krise floriere die Kunst und gerade deshalb verändere sie sich. Sie müsse nicht nur ihren Gegenstandsbereich ändern, neue Themen bearbeiten, sondern auch ihre Sprache ändern, um die Dinge benennen zu können:

> C. T.: … for us the political artists this situation gives more chances to produce more interesting art work … material … bad times gives chances to artist … lot of material to artist … it gives more ideas … mainly in the current society … in the crisis art is flourishing … that's why art changes here … you have to find a new language to say things … those things are happening …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Insgesamt spielt die Frage der Globalisierung für die eigene Arbeit offensichtlich keine große Rolle bzw. haben die Künstler zu diesem Zeitpunkt – im Jahr 2002 – noch nicht weiter darüber nachgedacht, obwohl Anoli Perera im Interview selbst auf diese Prozesse verwiesen hatte.

Der Kunstmarkt

Mehr Redeanlass bietet die Nachfrage nach der Rolle des Kunstmarktes. Bereits in der Vorbefragung hatten einige der Befragten Angaben zu ihrer Situation als Künstler gemacht. Wie in den Ausführungen der Kunstschaffenden immer wieder anklingt, beginnt sich in Sri Lanka während der 90er Jahre das Distributionssystem – insbesondere für zeitgenössische Kunst – zu differenzieren. Galerien entstehen ebenso wie neue Ausstellungsräume. Als Zielgruppen für die Ausstellungen gelten die lokale Mittel- und Oberschicht und die Expatriates.

Alle hier vertretenen Künstler waren seit den 90er Jahren mit Einzelausstellungen in Colombo vertreten und bestreiten ihr Einkommen oder einen Teil davon aus dem lokalen bzw. internationalen Kunstmarkt. Mich interessiert nun ihre Einschätzung des Kunstmarktes – zum einen bezogen auf das lokale Marktgeschehen, aber auch ihre Sicht des globalen Geschehens und dessen Einflüsse auf den lokalen Markt. Je nach Verlauf des Gesprächs versuche ich die Frage neutral zu stellen und sehr allgemein »nach dem Kunstmarkt« zu fragen, ohne bereits zwischen lokal und global zu unterscheiden und damit eventuell eine Gewichtung vorwegzunehmen.

Jagath Weerasinghe

Der Künstler fühlt sich der aktuellen Kunstszene zugehörig und drückt dies auch durch die »Wir-Form« aus. Er ist sich seiner Rolle als Künstler in der gegenwärtigen Gesellschaft durchaus bewusst, versucht diese zu reflektieren und einzukalkulieren. Ein Thema, das er im Interview der modernistischen Haltung seines Lehrers H. B. Karunaratne entgegensetzt, ist der wirtschaftliche Aspekt von Kunst. Provokant formuliert der Maler: Kunst ist Geschäft, aber natürlich ist Geschäft keine Kunst, wie auch Wissenschaft ein Geschäft ist, aber nicht umgekehrt. Jagath Weerasinghe meint, dass man sich dieses Umstandes bewusst sein und die Kunst entsprechend einsetzen solle. Man müsse die Gesetzmäßigkeiten dieser Netzwerke und Verbindungen erkennen und nutzen, was in keiner Weise moralisch verwerflich sei. Für ihn ist ein solcher Einsatz eher eine politische als eine künstlerische Haltung:

> J. W.: But what I … what we believe is that art is business, but of course business is not art, in that we agree … that we understand. Science is business, but business is not science. You know that if there is a big difference between … that means that art can produce well, it can bring you money in capitalism … business. For that to happen you have to manipulate a network, give a price to your work, and so in a certain way … do a certain … sense your market, so that is business, that is business. But there is nothing wrong in it. It is wrong when you do not acknowledge it, when you do not understand what you are doing … instead understanding it by giving it so many other terms … But any of this criticism does not undermine the value for the

> artistic view. It has nothing to do with art as such. It has everything to do with this, shall I call it a political way, not as an artistic view. Not the beauty of this art, but it is the way that it represents this, so that we do everything against that. And with the standard of living it has a very high deep character from the very beginning. He was more like us, he was more like …[4]
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Das Ausmaß der Provokation wird deutlich, wenn man eine Äußerung seines Lehrers H. A. Karunaratne gegenüberstellt, der sich ganz klar gegen jeden kommerziellen Aspekt von Kunst, insbesondere von Malerei, wendet: »It is done by the artist for him to gain joy. Once an artist produces a high quality work of art, he does not feel like selling it. After all, happiness cannot be bought with money.«[5]

Auf die allgemein gehaltene Frage nach dem Kunstmarkt – gegen Ende des Interviews – antwortet der Künstler sehr spontan und sichtlich erfreut und stolz, dass dieser gar nicht so schlecht sei wie sein Ruf. Wie könne der Kunstmarkt schlecht sein, wenn er sich mit den Einnahmen aus nur einer Ausstellung sein Auto kaufen könne?[6]

> S. G.: If you think of the art market in this context?
>
> J. W.: Well, the art market, well you know, the art market is not as bad as it is. How can I say bad, 'cause I bought my car with all that money I got from my earlier painting exhibition. Just one exhibition. But you know, the context is such. We have been forced to paint like Goya, or at least to think like Goya. Because while Goya was the predict (?) of the royal family, he was also the royal court painter, but what that means, is that he was the court painter, but he saw so many other things. So he did paintings with two different actives, so art market today in Colombo like tragedy, meditations, introvertness when it is personal, not tragedy when it is social. So I always make art in that sense, that kind of art, for these major galleries here. But then I make other kinds of art, as part of those exhibitions or for special other places. I think that this is the only way one can do it. I will, I will never look down on the art market, 'cause they are for us to live. And I am happy that they like at least this much of styled art rather than these landscapes or George Keytian kind of stuff or you know that kind of art. You know, they like my decapitated heads?
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Nach wenigen Sätzen beginnt er diese Äußerungen zu kontextualisieren. Er vergleicht die Situation der sri-lankischen Künstler mit Goya, der am spanischen Königshof gearbeitet hat und zwischen Auftragsarbeiten und freien künstlerischen Arbeiten unterschied, um mit den Einnahmen aus der einen Tätigkeit seine andere Arbeit zu ermöglichen. Jagath Weerasinghe sieht sich in einer vergleichbaren Situation: Auf der einen Seite bedient er den Geschmack des Kunstmarktes in Colombo, der private Themen, Introvertiertheit und Meditation schätze, hingegen soziale und

4 Ausführungen des Künstlers im Zusammenhang mit der Beschreibung seines Lehrers.

5 Zitiert nach www.bayvon.com (10.5.2004), Ausführungen des Künstlers im Zusammenhang mit der Beschreibung seines Lehrers.

6 Dazu muss man wissen, dass Autos in Sri Lanka aufgrund der hohen Importzölle sehr teuer und mit einem mittleren Gehalt kaum zu bezahlen sind. Vgl. die Ausführungen zu dem Beispiel im Kapitel zu Jagath Weerasinghe.

politische Äußerungen ablehne. Er sieht es bereits als Fortschritt, dass nicht nur die Ästhetik der »43 Group« (»George Keytian kind of stuff«) wertgeschätzt wird. So richtet er sich auf der einen Seite nach dem Publikumsgeschmack, auf der anderen Seite nutzt er Gelegenheiten, um politisch zu arbeiten. Diese Haltung wird im lokalen Diskurs der Kunstschaffenden nach seiner Darstellung heftig diskutiert. Dennoch bedient der Maler den Markt. Die Frage ist für ihn nicht, ob er mit dieser Haltung akzeptiert wird, sondern ob er als Künstler den Markt akzeptiert.

Provizierend frage ich nach, ob er mit dieser Doppelstrategie den Markt ausnutze, und löse damit einen weiteren Redefluss aus:

S. G.: So you are using them?

J. W.: Yeah, … well not using them. Why should they not have our art? … this is the kind of arguments that I have with my colleagues here like we can not only paint for the international corporate money, 'cause when we do this installations and these international artists workshops, then we can work a cinnamon tree into that artwork. That happens within the support of the international corporate money. It is that money that makes this kind of art. So, why are we doing only for that market? Why are we acknowledging only that kind of money? I mean I have a very political explanation to that, why one should do that, (beginnt mit der Hand auf den Tisch zu klopfen, im Rhythmus seines Sprechens, zunehmend lauter werdend) 'cause Sri Lanka has a new middle class coming up. Their kids have gone abroad and studied and they have a new sense of art. And the thing is business, I will say that art is business and it is a political business. I have my duty to educate them and give them things they can live with. So that they will not … go … distract. They will not go for some other … which we think … according to our view … lower quality of art. So I think it is an important political responsibility on us. We are living in a very transitional point. I know, I have realised, that no one will buy Brillo-Boxes in Colombo as art as it happened in New York in the seventies. Guggenheim or what ever … That means Sri Lankan capitalist, Sri Lankan wealthy class or wealthy individuals in Colombo, are not real capitalist emergence. They are very good, sensitive, wealthy persons or wealthy farmers. So I am using this in a very positive sense, if you are caught in this, you have to do it in such a way. So their attitude towards art is different, they would not like Brillo-Boxes, they want, they have this whole idea of individuality of artists with them. They have this whole faith in creativity, they also have this faith and stuff: individuality, originality that are all fake myths now. We know now that there is nothing like that. Art is an historical production. That is why you go to art school and what is only, if there is anything original, what it means to me today is, that you rephrase certain things in relation with contemporary context that is all. But in this class of people they have this whole idea of uniqueness, individuality, unique style, originality and all these things. And I do not blame them for that, 'cause that is coming from, in a way, postcolonial thinking and also … Why do kings and the royalties want art? 'Cause that exalted themselves. If my art is highly meditative and extremely deep and you Sabine have been working hard and earned so much money. By spending 100 000 LRS you become deep and meditative (schnitzt mit den Fingern) like this … Because you like this so called artist who has been trained and all that so … there is … I am not in a kind making fun of it, but there is something very serious about it, because the fact that you could spend 100 000 LRS for an artwork if the artist can be meditative … at least he sells you what he want to be … what kind of soul you are you know what I mean. So it is not totally fact, it has

> meaning in it …, but in the same time that meaning is more rooted in feudalism. In pre-modern thinking … rather than capitalist, modern thinking. You know, that by now I am a capitalist.
>
> He, he, he … (gemeinsames lachen) A capitalist, not in an American sense, but more like a Scandinavian sense … (lachen) …
>
> S. G.: That's not my topic, I'm not writing about capitalism … (beide lachen)
>
> J. W.: So what I am telling you is that the art market is good. But the art market is very living; the art markets thinking its capacity to life, the capacities of appreciate. Art is kind of limited by modernist thinking. But having said that we are highly appreciative about the capacity to tolerate us. …
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

In seinen weiteren Ausführungen beschreibt der Künstler die anderen Zusammenhänge, in denen er seine Arbeiten öffentlich machen kann. Er führt aus, dass er auch diese Bereiche durch äußere Interessen beeinflusst sieht. Als Beispiel führt er die Installationen bei den Künstlerworkshops an, die vor allem mit finanzieller Unterstützung aus dem Bereich der internationalen Zusammenarbeit realisiert werden. Daher geht es aus seiner Sicht nicht darum, ob man sein Tun nach dem Markt ausrichtet, als vielmehr darum, ob ein Markt besser sei als der andere. Er sieht die Kunstproduktion im internationalen Kontext nicht als Freiraum, sondern als einen anderen Markt mit eigenen Kriterien und Kategorien.

In diesem Zusammenhang konstatiert der Maler eine langsame Veränderung des »Kunstgeschmacks«. Er kommt auf die Käufer seiner Kunst zu sprechen, die er als »neue Mittelschicht« identifiziert, die im Ausland studiert hat und dort einen neuen, aus seiner Sicht eigenen Kunstgeschmack entwickelt hat. Die Wahl des Kunstobjektes sieht Jagath Weerasinghe als Ausdruck für die politische und ästhetische Einstellung des Käufers. Das Kaufverhalten der sri-lankischen Käufer unterscheidet er von dem der »westlichen Kapitalisten«. Am Beispiel der Warhol'schen »Brillo-Boxes« führt er dies aus: Nach seiner Einschätzung würde in Colombo niemand diese Arbeit kaufen. Dies sieht er als Beweis, dass die sri-lankanischen Kapitalisten keine wirklichen Kapitalisten seien, sondern sensible Individuen mit einem Glauben an die Individualität, Originalität und Kreativität einer Künstlerpersönlichkeit. Er bewertet diese Kriterien zwar im gleichen Atemzug als »fake Mythen« – die er ja in ihrer Ausprägung von Privatheit oben kritisiert hat –, dennoch unterscheiden sie den asiatischen vom westlichen Kapitalisten. Gleichzeitig bestärkt er seine Auffassung von Kunst als historischem Produkt und die aktuelle Kunstproduktion als ein Übertragen bestimmter Themen und Dinge in eine aktuelle Situation und nicht als genialogische Neuschöpfung. Das Festhalten der Reichen an jenen überkommenen Werten im Sinne eines Künstlerklischees bewertet er als Ausdruck postkolonialen Denkens: Er sieht den Kunstmarkt als politisches Geschäft in dem Sinn, diesen Geschmack, diese Kriterien mit seinen Arbeiten weiter schulen zu wollen. Dazu bewegt er sich jedoch in einem solchen Rahmen, der für die Käufer erträglich ist. Er produziert Kunst, mit der sie leben können, die sie nicht verstört. Er möchte sie davon abhalten, Kunst zu kaufen wie die der »43 Group««, die aus seiner Sicht

von »geringerer Qualität« sei. Das sieht er als seine politische Verantwortung in der augenblicklichen gesellschaftlichen Übergangssituation.

In diesem Zusammenhang kommt Jagath Weerasinghe auf die wichtigsten Galerien und ihre Protagonisten zu sprechen. Zunächst betont der die Bereitschaft und den Idealismus von Nazreen und Dominic Sansoni, den Betreibern der Barefoot Gallery, ihre Räumlichkeiten für experimentelle Arbeiten zur Verfügung zu stellen:

> J. W.: … They have, you have people like Nazreen. I think she is a phenomenon, Nazreen and Dominique giving their gallery to all this bloody crazy work, which is not bringing them any bloody cent only making them immortalised in the history of art. I mean, how can you explain that … you know I mean that Dominique and Nazreen are a phenomenon, we should be ever grateful to that. Same time Shanty, Shanty is not that open, Shanty is not as open for us as up to now. Today … (?) It is not so. But he still likes, he does not like the kind of very abstract … he likes our, he likes my work tremendously. He likes Thenu's work, but that is not the kind of … what I am telling you is that they are not as modern as such, modernist thinking as such, but they are also changing. Remember they are spending money; they are spending colours and canvas … so they have to be more cautious about it. Now, art is not cheap, to buy one of my work you know a common man standard, you know two months of university lecturer's salary they have to spend on that, so that is not a joke. So I am basically happy with the art market. While I criticise them, at the same time they are criticising me. They tell me like »how can anyone live with your art«, I think it is a very good argument. They have all the right to say that like »your art is so disappointing«. As my friend Ashley he just told me: »It was very disappointing what you have done«, which was very true. It was disappointing. I am not trying to do a work that is palpable to his eyes, I try to do like you know, this soldiers kept and this figures you know I am trying to do something else. So of course, I am not painting to a formula, but he has the money so if he likes to buy my art he has to like it. So it is true, but …
>
> When somebody says that, either good or disappointing, that is the point that I like very much, then I know that he tries to engage with art. So Shan, you know, this is the most beautiful thing about Shan, even some younger artists are so scared by that. Shan is continuously trying to engage with you. But he says all this extremely hard to take stuff, but which is the most positive thing. If someone looks at your paintings and says nothing, well, it is an insult basically, you should take it as an insult. (lacht) Say it is good or it is boring or what ever that means that he tried to engage with it or could not or whatever. So anyway, I am very, very positive of the art market. You know, it is a dialectical process. It will definitely change, but ok, I tell you. The art was, … that Shan, like in 1992, of my artwork, but he likes them now. Then he says that he has changed me, but actually we have both changed. Shan, Dominique and Naz all are good friends, Shan is the art nut, he has changed as well as I have and so we have a very symbiotic relationship I think so, at least in my case. Because since I understand culture and art history and cultural theories I understand this very much.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Er hebt hervor, dass die Barefoot Gallery mit ihren Ausstellungen kein Geld verdiene, sondern nur in der Kunstgeschichte für ihr Engagement für die zeitgenössische lokale Kunst Anerkennung fänden.

Die Barefoot Gallery war die erste Einrichtung, welche in einem eigens umgebauten Gebäude im Kolonialstil eine eigene Galerie einrichtete, die im Sinne eines White Cubes relativ neutral gehalten und von den Verkaufsräumen des an der Haupteinkaufsstraße, der Galle-Road, gelegenen Geschäftes getrennt war. Zeitlich fand der Umbau nach der Schließung der Heritage Gallery statt. Die Barefoot Gallery entwickelte sich zum neuen Szenetreffpunkt. Wie Jagath Weerasinghe beschreibt, nahm die Galeristin Nazreen Sansoni kaum Einfluss auf die künstlerische Arbeit.

Im Gegensatz dazu stehe Shan Fernando, der Besitzer des Gallery Cafés, auf den sich Jagath Weerasinghe in den weiteren Ausführungen bezieht. Das Gallery Café war die nächste Galerie, die eröffnet wurde. Die Galerieräume sind mit einem Restaurant kombiniert, das geschmackvoll im Kolonialstil gehalten ist. Die Geschäftsräume sind ebenfalls getrennt. Das Ambiente als auch die Haltung des Galeristen repräsentieren eine bestimmte prägende Ästhetik. Den Versuch des Galeristen, auf die konkrete künstlerische Arbeit Einfluss zu nehmen, entschuldigt der Künstler etwas mit der Betonung einer »freundschaftlichen Kritik«, die, auch wenn sie negativ ausfalle, besser sei, als wenn die künstlerische Arbeit keine Emotionen hervorrufe. Und schließlich habe Shan Fernando mittlerweile seinen Geschmack weiterentwickelt und unterstütze auch seine Arbeit. Während im Gallery Café die wirtschaftlichen Interessen unverhohlen deutlich werden, sind sie im Kontext der Barefoot Gallery verhaltener. Sicher unterstützen die Galeristen, Kunstschaffende wie z. B. Druvinka Madawela mit regelmäßigen Zahlungen, bieten Freiräume für Experimente und schaffen einen inspirierenden Rahmen mit ihren stimmungsvollen Eröffnungsveranstaltungen. Allerdings beschreibt die Galeristin im Jahr 2005 selbst in einem Gespräch mit der Autorin, dass Ende der 90er Jahre ein Boom im lokalen Kunstmarkt zu verzeichnen war. Zahlreiche der von mir besuchten Ausstellungen waren ausverkauft, wie auch Druvinka Madawela und Jagath Weerasinghe in ihren Interviews beschreiben.

Auf ein Abflauen des Trends reagierte die Galerie mit längeren Ausstellungssequenzen. Zudem erschloss sie einen neuen Markt, indem sie den Garten, in dem sich mittlerweile ein Restaurant zum Mittagstreffpunkt entwickelt hat, für musikalische Veranstaltungen umbauen ließ – Maßnahmen, die durchaus wirtschaftliche Interessen erkennen lassen.

Anoli Perera

Wie in der Interviewauswertung ausgeführt, sieht sich Anoli Perera als etablierte Künstlerin, die innerhalb der lokalen Szene eine eigene Position entwickelt hat. In der Vorabbefragung hatte sie die einleitende Frage eindeutig auf die Inhalte ihrer Arbeit bezogen. Sie organisiert Kunstveranstaltungen, arbeitet professionell als Künstlerin und wird in diesem Kontext entsprechend wahrgenommen:

Die Frage nach dem Kunstmarkt beantwortet sie eher knapp. Nachfragen stimulieren keinen längeren Redefluss. Für sie ist entscheidend, dass der lokale Markt sehr klein und von dem individuellen Geschmack Einzelner bestimmt sei. Eine

Einschätzung, die sicher in Zusammenhang mit der beschriebenen Problematik in der lokalen Rezeption ihrer Installationen zu sehen ist. Die Künstlerin vermisst regulierende Instrumente wie Museen, die neue Entwicklungen bestärken – eine Aufgabe, der Museen allerdings nur selten nachkommen.[7]

> S. G.: And if you think of the art market?
>
> A. P.: The local art market is very small … I would say … and the art market is dictated by individual taste of people … ah, because you don't have museums to endorse things like … so …, but the international market … Sri Lanka has not got into that international market … open to us … still except Fuko Art Museum, but these are only two institutions … still they are closed.
>
> S. G.: You think that's a question of time?
>
> A. P.: That's a question of time for instance. Amish Kapoor, who is such a big name and in India there is always the connection with the market and it's always like people like … there work is only bought by some people, but Sri Lanka is not there … it takes some time.
>
> S. G.: But altogether it's a question of time?
>
> A. P.: I mean, if we can still keep the foreign curators interested in Sri Lanka and if still Sri Lankan artists can go outside there is possibility. At the same time there is this possibility to become enclosed again … just it's just the case if Sri Lanka can keep the international audience interested in Sri Lanka …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Sie verweist auf das Fukuoka Museum in Japan, das diese Rolle in der Region übernommen hat. Das Fukuoka Museum war 1999 eröffnet worden. Es ist Teil eines städtischen Entwicklungsprogramms, das sich um eine Interaktion zwischen verschiedenen asiatischen Kulturen bemüht. Mit unterschiedlichen Programmen fördert das Museum dieses Vorhaben: Es erstellt eine Sammlung moderner und zeitgenössischer asiatischer Kunst in der Region, die es in einem Online-Katalog systematisiert.[8] Alle drei Jahre veranstaltet es eine entsprechend ausgerichtete Triennale. Künstler, Kunstwissenschaftler und Kuratoren können sich für Forschungsaufenthalte bewerben. Als Auswahlkriterium formuliert das Museum auf seiner Website eine innovative künstlerische Haltung, die über den im asiatischen Kontext bestehenden Rahmen hinausgeht und dabei keine westliche oder traditionelle Kunst imitiert.

Für die sri-lankischen Kunstschaffenden ist dieses Museum eine wichtige Einrichtung, viele von ihnen waren mit Arbeiten zur Triennale eingeladen und/oder durch Ankäufe gefördert worden.

Durch eine Nachfrage lenkt sie – eingedenk der Erfolgsgeschichte von Anish Kapoor – ein, dass die Entwicklung eines größeren Marktes bzw. eine Einbindung des

---

7 Wie am Beispiel der Distributionsgeschichte der Arbeiten Blinky Palermos gezeigt werden konnte, übernehmen in den 70er und 80er Jahren vor allem die Galerien diese Aufgabe. Die Museen präsentierten neue Arbeitsansätze nur mit einer deutlichen Verzögerung (vgl. Grosser 1996, 44 ff.).

8 Die hier vorgestellten Kunstschaffenden sind bis auf Druvinka Madawela vertreten.

lokalen Marktes in globale Zusammenhänge eine Zeit dauern könne. Allerdings sieht sie auch die Gefahr, dass das aktuell bestehende Interesse wieder abflauen könne:

> S. G.: You think that's a question of time?
>
> A. P.: That's a question of time for instance. Anish Kapoor who is such a big name and in India there is always the connection with the market and its always like people like … there work is only bought by some people, but Sri Lanka is not there … it takes some time.
>
> S. G.: But altogether it's a question of time?
>
> A. P.: I mean, if we can still keep the foreign curators interested in Sri Lanka and if still Sri Lankan artists can go outside there is possibility. At the same time there is this possibility to become enclosed again … just it's just the case if Sri Lanka can keep the international audience interested in Sri Lanka …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Selbst einige Nachfragen lösen bei Anoli Perera zu diesem Thema keinen Redefluss aus. Bezüglich möglicher Perspektiven bleibt sie verhalten: Wenn es gelänge das Interesse der westlichen Kuratoren aufrechtzuerhalten, wäre eine positive Marktentwicklung möglich. Andernfalls sieht sie die Gefahr einer Rückkehr in die Isolation.

Chandraguptha Thenuwara

Chandraguptha Thenuwara beschreibt sich selbst in der E-Mail-Befragung als etablierten Künstler und definiert seine Rolle als politischer Künstler und »Barrelist«. Allerdings verweist er in diesem Zusammenhang direkt auf seine ökonomische Situation:

> S. G.: How is your situation as an artist at the moment?
>
> C. T.: I have recognition as an artist. As the initiator of VAFA, I intervene the society opening up alternative art space for Sri Lanka. As a figurative artist and »Barrelist« I made influence to Sri Lankan Art Scene. Most of my new works are not salable. Because of that I couldn't live only doing art. Unfortunately to live I have to do teaching. It takes a lot of time from me. But I enjoy it. I learn every day.
>
> (E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 1.4.2002)

Mit seinem Konzept des »Barrelism« hat sich Chandraguptha Thenuwara von der Tafelmalerei entfernt. Da die Installationen kaum verkäuflich sind, kann er nicht ausschließlich von Kunstverkäufen leben und muss einen Teil seines Geldes als Kunstlehrer an der Vibhavi Academy u. a. erwirtschaften.[9] Darüber hinaus nimmt er als politisch Handelnder mit der Freien Kunstschule Einfluss auf den Bildungsbereich. Als Begründer der Vibhavi Art Academy hat er im staatlich dominierten Ausbildungssystem einen Freiraum geschaffen.

9 Vgl. die Ausführungen zu Chandraguptha Thenuwara im Kapitel: »Der Werdegang der Künstler und die Darstellung biografischer Aspekte im Gespräch mit den Künstlern«.

Auf die allgemeine Frage nach dem Kunstmarkt reagiert Chandraguptha Thenuwara mit einer Nachfrage, ob der lokale oder internationale Markt gemeint sei. Er nehme nicht an, dass sri-lankische Kunst international gekauft werde. Allerdings habe man begonnen sie wahrzunehmen. Diese Idee zieht sich leitmotivisch durch seine Ausführungen. Er beschreibt eine internationale Öffnung durch die Globalisierung, die sich unter anderem konkret darin äußert, dass in den letzten Jahren zunehmend internationale Kuratoren die Insel bereisten:

> S. G.: And if you think of the art market itself?
>
> C. T.: Hm, ja … within Sri Lankan art market?
>
> S. G.: No, worldwide.
>
> C. T.: Worldwide …, but still I don't think they are buying Sri Lankan art to European Museums or galleries, but we see that they're looking to the art in Asian context … at least they are looking … (Unterbrechung)
>
> S. G.: Art market we're speaking about …
>
> C. T.: Yeah, and only thing is, because of this new situation Sri Lankan art market … now there are new art forms in the galleries, no, … ugly artwork can be shown … it's changing … that's the main impact, because of the broadening ideas … some new rich classes also have … to be a good art collector they have to buy ugly art work, you know, … at least one ugly work (lacht) might be … may be … still they're trying to do good artwork … not interfering their personal lives … you know … calm and quiet artwork they prefer … private people …, but thing is now a lot of outside galleries are coming to Sri Lanka … Australians, Japanese, European … curators are coming to Sri Lanka … earlier they had government to government relations … now even European galleries won't depend on them they can decide on their own …, but with the release from the state control might be we have a chance they can decide on their own the Sri Lankan art scene is very interesting for them … the globalisation changed their situation in Europe and the American lands … Asia has to keep its rich art culture in its own land, that's why Japan wants to buy good Asian art for its museums, and Australians want to support Asian art forms it helps …, but still Sotheby's and those kind of art auctioneers are not coming to Sri Lanka, they might come, first they started from India now …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Die Möglichkeit zu einem individuellen, persönlichen Austausch im Kunstkontext bewertet der Künstler für den lokalen Kontext als wichtigste Auswirkung der Globalisierung. Der bisher stark staatlich gelenkte, kontrollierte und gesteuerte Kunstmarkt lasse Kunstaustausch und -transfer nun nicht mehr nur als intrastaatliche Kooperation zu. Dies mache die sri-lankanische Kunstszene für die europäischen Kuratoren erreichbar und damit als neuen Markt interessant. Aus seiner Sicht werde asiatische Kunst zumindest wahrgenommen, selbst wenn sie noch nicht von den großen europäischen Galerien und Museen gekauft wird.

Die Globalisierung bewirkt nach Chandraguptha Thenuwaras Wahrnehmung nicht nur ein Umdenken und eine Öffnung in Sri Lanka. Besonders entscheidend sei für ihn, dass sich auch Europa und Amerika nun für den asiatischen Markt öffneten. Nach der Beendigung des Kalten Krieges böte sich Raum für neue The-

menfelder. Man wende sich der zweiten und dritten Welt zu. Wenn auch die Hierarchie der Normen bestehen bleibe, Europa an erster Stelle, dann erst die zweite und dritte Welt, so nehme man diese zumindest wahr. Die Globalisierung öffne in diesem Sinn Grenzen. Dieses zunehmende Interesse führe gleichzeitig dazu, dass Asien seine reiche Kultur schützen müsse. Japan begreift Chandraguptha Thenuwara in diesem Prozess als Protektor des asiatischen Erbes, der durch Ankäufe das asiatische Kulturgut schützen und für die eigene Region erhalten möchte. Australien funktioniere im weltweiten Geschehen gleichsam als Vermittler zwischen Ost und West, indem er als westlich geprägter, jedoch lokal Asien nahestehender Kontinent asiatische Kunst unterstütze: Dennoch sieht der Künstler kleine Länder wie Sri Lanka innerhalb einer regionalen Hierarchie, die Vor- und Nachteile birgt. Er nennt das Nachbarland Indien mit seinem gewaltigen und beeindruckenden kulturellen Erbe, das vom Westen an erster Stelle wahrgenommen werde und mittlerweile auch für das Auktionshaus Sotheby's zum interessanten Markt avanciert.

Den lokalen Kunstmarkt sieht Chandraguptha Thenuwara aufgrund dieser Entwicklungen in einem Umbruch. Die Vorstellungen von Kunst veränderten sich, neue Kunstformen hielten in Galerien Einzug. Er beschreibt einen dialektischen Prozess: Einerseits öffnen sich die Galeristen neuen Ideen, aber auch die Käufer verschließen sich diesem neuen Gedankengut nicht und verändern ihr Kaufverhalten.

Viele der hier befragten Künstler meinen, die Kaufentscheidung der lokalen Käufer sei von »Schönheitskriterien« bestimmt. Das Schönheitsideal scheint die Frage der Kunstform zu dominieren. Durch die Öffnung der letzen Jahre gehört es nach Chandraguptha Thenuwaras Argumentation mittlerweile auch für einige Sammler zum Selbstverständnis, zumindest durch ein Beispiel ihre Aufgeschlossenheit mit einem »hässlichen« Kunstwerk unter Beweis zu stellen, wenn auch die meisten Privatpersonen immer noch ein gutes, sprich stilles und ruhiges, nicht störendes Kunstwerk bevorzugten.

Für die eigene Arbeit, die Wahl der Themen und der Themenvielfalt sieht Chandraguptha Thenuwara – insbesondere für politische Künstler – infolge der Globalisierung und der damit verbundenen Krisen und Veränderungen neue Möglichkeiten. Schlechte Zeiten böten viel Material und Ideenpotenzial für politische Künstler. In der Krise blühe die Kunst, da sie Ausdrucksmöglichkeiten für die Opposition biete.

> C. T.: … even don't thinking about that kind of things, the art market, for us the political artists this situation gives more chances to produce more interesting art work … material … bad times give chances to artist … lot of material to artist … it gives more ideas … mainly in the current society … in the crisis art is flourishing … that's why art changes here … you have to find a new language to say things … those things are happening … globalization, it expands … releasing barriers, … even Europe … now they don't have anti terrorist moves … the cold war is over … now they have chance to think what is happening in the third world also … European norm first, second and third world …, but globalization opens this situation …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Aber aufgrund dieser Prozesse verändert sich auch die Kunst selbst. Sie muss eine neue Sprache und Ausrucksformen finden, um angemessen reagieren zu können. Gerade in der Arbeit Chandraguptha Thenuwaras wird dies sehr deutlich. Mit seiner naturalistisch geprägten sowjetischen Ausbildung stößt er an Grenzen und erschließt sich mit dem »Barrelism« neue Ausdrucksmöglichkeiten. Gerade diese Installationen zeigen, dass nicht nur die neue Sprache ausschlaggebend ist. Die Objekte und Installationen sind auch konkreter einzusetzen. Die Installationen werden im Außenraum, im öffentlichen Raum, zu einer konkret erlebbaren Intervention, die als Irritation im Sinne neuer Sehgewohnheiten auf der individuellen Ebene ansetzt und durch die konkrete Wieder-in-Besitznahme des öffentlichen Raumes politische Dimensionen erreicht.

Druvinka Madawela

Druvinka Madawela bezieht sich in ihrer Antwort zunächst auf den Kunstmarkt Indiens, da sie noch nicht in vielen asiatischen Ländern war:

> S. G.: How do you see the relation between the Western and the Eastern World with respect to the art markets?
>
> D. M.: I think in … I'd like to talk about India …, because I haven't been to many Asian countries right … I know about India, the Indian market they go for Indian artists …, because of investment, they think it's a investment for them somehow … that's why I say the art somehow is stagnant, because … the artist they have a lot of knowledge, they use the form their time is good their sense is good their culture is good they have everything right? But they earn the scene right and it's the same its like Seneka Senanaike here … He's earned his series and that's going on … I can't do that … I think someone has to develop, no … if something is new I think the development has to come … and in the Western world somehow they are not restricted in that sense … they experiment more they take things they discard things and take things … they use of it they use like squeezing the environment or canvas … here it's different … you have this large canvas and you take it to the environment and just squeeze it without knowing what your painting will look like … It's very different … for a young artist. One thing is their something is their social way they're brought up think first decide then and then you start doing something … planned … you get like 100 students 90% of … 90 of them can't afford they have the skill, but they are too scared of wasting paint or this or that … all have the expenses …, but they (die Studierenden im Westen, d. Verf.) are more open to experiment.
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Die Inder kaufen nach Druvinka Madawelas Darstellung indische Kunst vorwiegend aus Gründen finanziellen Investments. Aus diesem Grunde, glaubt sie, stagniere die indische Kunstszene, weil sie keiner Entwicklung bedürfe. Die indischen Künstler verfügten über das Wissen, den Gebrauch der Formen, einen kulturellen Hintergrund, über ein gutes Gespür, dennoch fehle ihnen der Drang nach Innovation, Experiment und Entwicklung. Sie vergleicht die Haltung mit der Seneka Senanaikes, der eine Masche entwickelt habe, die sich gut verkaufe, und der sich daher künstlerisch nicht weiterbewege. Die eigene künstlerische Entwicklung sieht sie, wie sie an anderer Stelle betont, auch für ihre eigene Arbeit als wesentliches

Qualitätskriterium. Bei einer solchen Einschätzung steht das künstlerische Tun im Mittelpunkt.

Im Vergleich mit der westlichen Kunstwelt sieht sie in diesem Punkt ein Qualitätskriterium des Westens. Aus ihrer Sicht sind die Künstler im Westen in diesem Sinn nicht begrenzt, sie verfolgen den Drang nach Innovation und Weiterentwicklung konsequent. Sie seien weniger an materielle Grenzen, finanzielle Limits gebunden.

S. G.: One time you mentioned that your work is better sold abroad than here?

D. M.: Yes … well, I have … everything here … that's true … well, I have no idea … I must keep track, because it's important, but it's true … I think the Netherlands, the people from the Netherlands they tend to like maybe the color or … something like … sort of … they get attracted to … so then I sell … and now the Sri Lankans have also portraits done … now it's both ways at one time it was only foreigners … that's because Sri Lakan are conservative … what is this how I … It had to be some kind of sceneries, it had to be a portrait or some kind of …, but now things have changed so people are also buying …

(Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Auf die konkrete Nachfrage nach den Absatzmöglichkeiten ihrer Malerei bestätigt sie die von Chandraguptha Thenuwara beschriebene Veränderung des Kaufverhaltens: Zunächst seien ihre für den lokalen Kontext eher dunklen Arbeiten vorwiegend von Ausländern, insbesondere Niederländern, gekauft worden. Dies habe sich durch die öffentliche Anerkennung ihres Werkes jedoch geändert, so dass es mittlerweile auch lokale Käufer nachfragten.

Koralegedara Pushpakumara

Pushpakumara kann mit der Frage nichts anfangen. Er fragt nach dem Begriff »Kunstmarkt« und sagt, er habe noch keine anderen Länder gesehen.

S. G.: What does he think about the Eastern world and the Western world in respect to the art market?

Ü.: Art market? In the sense selling or in the sense of an industry?

S. G.: The market in the sense of buying and selling art.

Ü.: The influence?

S. G.: No, the relation between the East and the West with respect to buying and selling art.

Übersetzung

Ü.: … But he has not seen the other countries.

(Sie reden auf Singhalesisch über Pakistan.)

In Pakistan, he says that easel painting canvases has much more market than installation … He thinks that in another country like Germany, that there are specialised places for installation, canvas paintings or … there are specialised places for installation, for example museums … and in Sri Lanka he thinks, people are still not buying installations, we still don't have proper places to exhibit them. And also there

> are no proper places to install them, the market has not developed for installations other than canvases, they can be sold easily, that's what he thinks.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Für den Verkauf von Malerei schätzt der Künstler den lokalen Markt als gut ein. Problematisch sieht er die Ausstellungsmöglichkeiten für neue Kunstformen wie Installationen. Ausgehend von seiner Erfahrung in Pakistan nimmt Koralegedara Pushpakumara an, dass es in anderen Ländern mehr Ausstellungsflächen und damit Verkaufsmöglichkeiten für Installationen gebe.

Die Rolle der neuen Medien

Die neuen Medien spielen in der zeitgenössischen Kunst Sri Lankas im Vergleich zu anderen asiatischen Ländern eine geringe Rolle. Mit neuen Medien ist dabei nicht nur die New Media Art gemeint, die ein relativ anspruchsvolles technisches und technologisches Wissen verlangt, sondern auch andere Bereiche wie Videos oder Video-Installationen werden kaum eingesetzt. Jagath Weerasinghe sucht im Interview in seiner Antwort auf die Frage nach der Rolle der neuen Medien eine schlüssige Erklärung. Er bestätigt den Eindruck, dass die neuen Medien für die lokale Kunstszene keine so entscheidende Rolle spielen wie für einige andere südasiatische Länder, so z. B. Japan oder Thailand:

> J. W.: Yes, new media not this high tech media. No, we want to and we try to use TV, TV monitors, TV clips and all that kind of stuff, yes. But we are not yet very much into kind of art that some south Asians, the Japanese or the Thai are distributing. We are not so much into TV and that kind of electronic media, electronic gadgets and digital arts. Sri Lankans are not that much into that. One reason is that it is so expensive. There is one product that I have in my mind, that is six or eight TV monitors. And finding that is a major problem so, you have that, we are not into those certain things, because we do not have that material culture or supporting system. New and new digital art is not very much … big thing … you know … certain technologies are still luxury technologies in Sri Lanka. Technology to become an art expression, art extinct expression, that technology have to be a part of that city's or society's life. For example like twenty years ago, thirty years ago a refrigerator was a luxury technology in Sri Lanka. It was used to be put in your visiting hall, not in your kitchen in Sri Lanka. Now it's in the kitchen, the refrigerator technology is a social technology. It is a part of the societies life, so it has a life meaning. Social meaning, rather than elite, you know status quo expression. That is real life. So like that, computers and computer technology and digital art all this are not real life experience as yet. Yes it is there, but you know.
>
> (Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002)

Einleitend unterscheidet Jagath Weerasinghe zwischen neuen Medien und »high tech media« und bestätigt, dass sich die Kunstschaffenden zwar nicht um letztere, wohl aber um den Einsatz von Monitoren und Videos bemühten – aber dennoch auch diese keine Rolle in der lokalen Szene spielten. Zum einen nennt er die hohen Kosten, die wie bei allen importierten Luxusgütern durch die hohen Zölle be-

dingt sind. Aus diesem Grund hätten die neuen Medien noch keinen Einzug in den Alltag der Menschen genommen. Er verweist auf das Beispiel des Kühlschranks, der noch vor einigen Jahren als Vorzeigeobjekt im Wohnzimmer präsentiert wurde, im Zuge seiner zunehmenden Verbreitung und Einbindung in das alltägliche Leben jedoch mittlerweile als Gebrauchsgegenstand seinen Platz in der Küche einnimmt. In ähnlicher Weise stünde ein Einzug der neuen Medien in den Kunstkontext aus.

Zunächst scheint diese Erklärung sehr schlüssig, dass Dinge im alltäglichen Leben eine Rolle spielen oder eine Bedeutung für das Sozialleben erlangen müssen, um in der Kunst thematisiert oder als Medium eingesetzt zu werden. Auf der anderen Seite könnte man dagegenhalten, dass auch noch vor einigen Jahren die Garagen der Häuser zum Wohnzimmer hin geöffnet waren, um das eingestellte Gefährt in den Wohnraum einzubeziehen.

Mittlerweile blockieren zahlreiche Autos die Straßen – ohne nennenswerte Preissenkungen.[10] Auch teure Fernsehgeräte sieht man abends beim Vorbeigehen in einfachen Ein-Raum-Hütten. D. h., diese Luxusgüter finden trotz ihrer überhöhten Preise Einzug in den Alltag. Aber vielleicht trifft Jagath Weerasinghes Argument eher für die Art und Weise der Verwendung zu. Es könnte sein, dass die neuen Medien als Statussymbol gelten, aber nicht in anderer Form in das Leben eingebunden sind, so dass sie über die Bedeutung als Statussymbol hinaus symbolisch zu besetzen bzw. so zu funktionalisieren wären, dass sie als künstlerisches Medium Verwendung finden.

Anoli Perera verweist darauf, dass ihr die neuen Medien nicht zur Verfügung stehen, obwohl sie über einen privaten Computer mit E-Mail und Internet-Zugang verfügt und das Internet als Informationsquelle nennt. Sie sieht andere künstlerische Arbeiten mit neuen Medien eher als Anregung für ihre eigenen Arbeiten und sie verwehrt sich dagegen Ideen zu kopieren:

> A. P.: No not much. Probably in the future, at the moment I don't have the possibilities with me, in the future maybe. I experiment with those and try some things. It's more than the technology the ideas have influenced me in my work from outside. The possibilities you see some work elsewhere with other medium, than you think o.k. you can do that more than really copying an idea …
>
> (Interview mit Anoli Perera, 2002)

Auf eine insgesamt eher untergeordnete Rolle der Materialität deutet der Umgang mit den gängigen Materialien hin. Immer wieder wird in den Interviews betont, dass Leinwand und Farbe als teuer gelten und daher nicht gerne experimentiert wird. Auf der anderen Seite verwenden die Kunstschaffenden gerade die teuer importierte Acrylfarbe. Nur Druvinka Madawela experimentiert mit der Erstellung eigener Malmaterialien aus handelsüblichen Pigmenten aus Indien. Wie ausgeführt beschäftigt sie sich primär mit malerei-immanenten Fragestellungen. Sehr deutlich formuliert sie allerdings ihre indirekte Bezugnahme auf die neuen Medien unter

10 Diese Entwicklung greift Anoli Perera mit ihrer Arbeit »A Vehicle Called Women« auf.

dem Begriff der »Simplifizierung«. Dies ist eine Arbeitsweise, die sie für ihr eigenes künstlerisches Handeln als zentral erkannte und die man sowohl auf Computerarbeiten als auch auf Malerei anwenden könne.[11] Aus ihrer Sicht ist es unerheblich, welches Medium man wähle, man entscheide je nach Neigung, ausschlaggebend sei vielmehr die Arbeitsweise.

> D. M.: On my art, yes, why not … I might not be playing with the camera. I'm playing with the paint and all that, but … the word … you see the word simplification … you simplify something, it all comes through that …, because you watch the video installation one of them was just a woman crying … on and off this woman crying … so that sort of thing inspires me … you know what I mean … its simplifying, its nothing more, you know what I mean?
>
> It's all the same thing, if you take a piece of paper, a sculpture … it's all compact in mind … I suppose, if you interview that person he might have Hiroshi (?) and have the same thing you know … you ask that person about painting, if that influences his video thing … it's the same thing …, but different medium … Hiroshi likes this and I like that, you know …
>
> (Interview mit Druvinka Madawela, 2002)

Wie sie bereits im Zusammenhang mit ihrer eigenen Arbeit ausgeführt hat, steht für die Malerin die visuelle Wirkung oder Überzeugungskraft eines Kunstwerkes im Mittelpunkt. Die Idee ist aus ihrer Sicht Teil eines Konzeptes, aber vor allem solle eine künstlerische Arbeit visuell überzeugen, als Malerei, Skulptur oder Installation. Letztlich müsse ein Raum bespielt werden, ob dieser zwei- oder dreidimensional sei. Welche Materialien verwendet werden, ob Farbe, Stahl oder Computer, sei unerheblich, entscheidend sei die visuelle Wirkung.

Für Chandraguptha Thenuwara haben die neuen Medien durch seine Arbeitsweise als politischer Künstler mit Aktionen im öffentlichen Raum vor allem als Distributionsmedium eine Bedeutung:

> C. T.: Yeah, especially not impact … I had a lot of opportunities to project my ideas through media … for example barrelism, I can't show it everywhere, I install it somewhere media people, friends come and shoot it with their media … it is a very good chance for the political artist other than the conventional art … I think media connection …, because music and the media are more public art forms … it can go without elements … and media give more chances than impact … it opened the gallery space … the virtual space … without walls it can be used media as a museum without walls … it has to be …, but still media help understanding only few human … come to us and want to show art, then its open art …, but media has to be changed … to understand how they can use artists to … they are not using artists … there are rare opportunities … where we get those … our authority, my authority as political artist can have impact to them … to make a program out of my art …
>
> (Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002)

Der Künstler nutzt die neuen Medien als Distributionsmedium, um seine Ideen zu verbreiten. In diesem Sinn bezeichnet er die Medien als »Museum ohne Wände«,

11 Vgl. ausführlicher im Kapitel zu ihrer künstlerischen Arbeit.

das verstärkt im öffentlichen Raum operiert. Damit gehört für ihn die Arbeit mit neuen Medien zu seinem Bemühen um eine Öffnung der traditionellen Ausstellungsräume, der Galerien und Museen, um eine zunehmende Unabhängigkeit von einem materiellen Medium der Vermittlung anzustreben. Daher sieht er weniger eine Beeinflussung der Kunst durch die Medien als bessere Verbreitungs- und Distributionsmöglichkeiten. Allerdings meint er, dass er als politischer Künstler noch darauf Einfluss nehmen müsse, dass mehr gute Kunstprogramme gemacht würden.

Im Gespräch mit Koralegedara Pushpakumara unterbricht der Maler spontan eine Nachfrage des Übersetzers. Die Frage nach den neuen Medien löst eine spontane, direkte Reaktion aus. Der Künstler wartet nicht auf die Übersetzung, sondern reagiert direkt:

> S. G.: You mentioned the process of globalisation. Do you see any concrete impact on your work?
>
> K. P.: (antworted spontan selbst) Computer internet very important. (singhalesisch)
>
> Ü.: He thinks that's very important …
>
> K. P.: (singhalesisch)
>
> Ü.: … he thinks it is important, because he gets easy access to different things very easy access to different parts different things through internet, therefore he is very impressed about the culture of India.
>
> (Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002)

Die Erklärung verweist vor allem auf die Informationsmöglichkeiten durch das Netz. Sonderbar scheint das Beispiel des benachbarten Indien, das er über das Internet als beeindruckende Kultur kennen gelernt hat. Da Pushpakumara vor allem singhalesisch kommuniziert, könnte dieses Beispiel zeigen, dass die Informationsmöglichkeiten des Internets durch sprachliche Vorgaben eingegrenzt werden. Es verdeutlicht aber auch, wie begrenzt der Informationsfluss in Sri Lanka insgesamt einzuschätzen ist. Die Kultur des benachbarten Indiens ist nicht aus Büchern oder anderen Quellen bekannt, sondern wird erst durch das Internet zugänglich.[12]

Die Kunstschaffenden beziehen sich in ihren Antworten auf die Frage nach den neuen Medien auf verschiedene Aspekte. Koralegedara Pushpakumara betont spontan die Wichtigkeit des Internets als Informationsquelle. Chandraguptha Thenuwara prägt die interessante Metapher eines »Museums ohne Wände«, das vor allem für politische Künstler zur Verbreitung ihrer Ideen wichtig sei.

12 Bei Chandraguptha Thenuwara, Koralegedara Pushpakumara und Jagath Weerasinghe löst die Frage nach den neuen Medien eine Bezugnahme auf traditionelle Kunstformen oder das Kunsthandwerk aus, vgl. ausführlicher in den jeweiligen Interviewauswertungen. Koralegedara Pushpakumara bemerkt an dieser Stelle im Interview von sich aus, dass er entsprechend der Familientradition durch den Vater von der Ausbildung her Schreiner sei und dass er diese Arbeit auch als Kunstform ansehe. Darüber hinaus rege sie ihn zum Zeichnen an und veranlasse ihn, selbst Keilrahmen zu bauen und zu bespannen.

Anoli Perera und Jagath Weerasinghe verweisen darauf, dass die neuen Medien als künstlerische Medium bisher keine Rolle in Sri Lanka spielt. Offen genannt werden zunächst pragmatische Gründe, wie die relativ hohen Kosten.

Allerdings scheint die mangelnde Verfügbarkeit nur bedingt plausibel: Fernsehgeräte und Mobiltelefone sind weit verbreitet. Filme sind nicht nur als Raubkopien einfach zu erwerben. Der Zugang zu Internet und E-Mail ist in Colombo für die allgemeine Öffentlichkeit sehr viel einfacher geworden und mittlerweile zur privaten Nutzung in der gehobenen Mittelschicht üblich. Die Vibhavi Academy of Fine Arts ist ebenso wie »Theerta« seit 2002 mit Computern und Bildbearbeitungsprogrammen auf dem aktuellen Stand ausgestattet. Auch an den Universitäten werden zunehmend Computerzentren eingerichtet, die für die Studierenden zugänglich sind. Dennoch haben die neuen Medien in den aktuellen Ausstellungen kaum eine Bedeutung. Auf Anregung des von den auswärtigen Kulturinstituten veranstalteten Artist Camps wurde 2001 das Thema Fotografie und Bildbearbeitung gewählt. In diesem Rahmen wurden einige erste Versuche unternommen, die bisher – soweit bekannt – kaum aufgegriffen wurden.

In den Antworten von Jagath Weerasinghe und Druvinka Madawela klingt allerdings an, dass die Gründe auch im künstlerischen Selbstverständnis zu suchen sein könnten. Diese These kann hier nicht abschließend beantwortet werden.

Globalisierung als Chance?

Wie die horizontale Auswertung der Fragen zu Einflüssen der Globalisierung in den Interviews mit den Kunstschaffenden zeigt, löst die Frage nach den Einflüssen der Globalisierung auf die eigene künstlerische Arbeit insgesamt wenige Reaktionen aus. Zwei Personen antworten, sie hätten noch nicht darüber nachgedacht. Für niemanden bietet die Frage einen Redeanlass, zu einem größeren Kontext auszuholen. Die Frage löst kaum Emotionen aus.

Insgesamt werden Globalisierungsprozesse von den Befragten – für mich überraschend – positiv bewertet. Chandraguptha Thenuwara beschreibt zwar Wirtschaftsinteressen als eigentlichen Antrieb für die Globalisierung, sieht diese Mechanismen kritisch, hofft aber vor allem auf die positiven Begleitumstände, die Öffnung der Märkte und den allgemeinen Geldfluss, an dem man partizipieren möchte.

Auch Jagath Weerasinghe und Anoli Perera, die beide einige Jahre in den USA gelebt und studiert haben, formulieren keine kritische Perspektive.[13]

Als wichtigsten Aspekt im Kontext kultureller Globalisierungsprozesse nennen die Kunstschaffenden die Zunahme des Informationsflusses, einerseits als Basis für

13 Nur Muhanned Cader fängt bei der Frage an zu fluchen und schimpft, es ginge doch nur um Waffenverkäufe und Geld. Er sieht auch keine Nische oder Chance in dem globalen Marktgeschehen für kleinere Länder, sondern sieht sie den Marktmechanismen ausgeliefert. Leider konnte dieses Interview nicht transkribiert werden, da die Aufnahme aus technischen Gründen zerstört worden war.

die eigene künstlerische Arbeit, aber auch im Sinne einer zunehmenden Reisefreiheit, die ihnen den Besuch internationaler Ausstellungen ermöglicht.

Wie insbesondere Chandraguptha Thenuwara ausführt, waren lange Zeit die Kulturinstitute mit ihren Bibliotheken die einzigen offen zugänglichen, international ausgerichteten Informationsorte. Hier war auch ein Internetzugang möglich – abgesehen von den sich zahlreich etablierenden Internetcafés. 2003 wurde die Vibhavi Art Academy mit Computerarbeitsplätzen ausgestattet. Heute kommuniziere ich mit allen Interviewpartnern – bis auf Druvinka Madawela, die das Mobiltelefon als Kommunikationsmedium bevorzugt – über E-Mail.

Auch über die Rolle der neuen Medien wird kaum gesprochen. Obwohl die Technik grundsätzlich zur Verfügung steht und im Alltag durch Mobiltelefone, Fernseher usw. weit verbreitet scheint, finden die neuen Medien als Form des künstlerischen Ausdrucks kaum Verwendung. Erklärungsversuche, dass die Ursachen hierfür in den hohen Kosten zu suchen sind, scheinen nur bedingt tragfähig. In den Aktionen gegen den Krieg zeigten die Kunstschaffenden in der Kooperation mit der Industrie in breit angelegten Werbekampagnen in Zeitungen, Zeitschriften bis hin zu Fernsehspots, dass diese Medien durchaus nutzbar gemacht werden können.

Im Artist Camp im Jahre 2003 wurde von den organisierenden Kulturinstituten bewusst eine Stärkung fotografischer Arbeitsansätze forciert. Aber auch diese Initiative fand keinen Nachhall.

Wahrscheinlicher scheint, dass diese Medien letztlich nicht auf das Interesse der Kunstschaffenden stoßen.

Druvinka Madawela erklärt präzise, wie sie die Arbeitsweisen der Simplifizierung, die sie anhand eines Videos beschreibt, in ihrer Malerei aufgreift. Für sie geht es weniger um die Wahl des Mediums als vielmehr um die Umsetzung bestimmter Arbeitsweisen.

In eine ähnliche Richtung argumentiert Anoli Perera, obwohl sie letztlich materielle Gründe anführt, die sie von der Arbeit mit neuen Medien abhalten und auf mehr technische Möglichkeiten in der Zukunft hofft.

Etwas ausführlicher reagieren die Interviewpartner auf die Frage nach dem Kunstmarkt. Alle Befragten haben sich in der Gesellschaft ein Auskommen als Künstler erarbeitet. Wie mehrfach angedeutet, profitieren sie von der Stärkung der neuen Mittelschicht.

Anoli Perera, Chandraguptha Thenuwara und Koralegedara Pushpakumara thematisieren in diesem Zusammenhang die Rolle des lokalen Kunstgeschmacks, die für den Kauf entscheidend ist. Obwohl alle übereinstimmend das Aufkommen einer neuen Mittelschicht beschreiben, die als Kunstkäufer aktiv wird, ist die Bereitschaft zum Kauf experimenteller Arbeiten mit neuen Materialien verhalten.

Wie bereits an anderen Stellen beschrieben, sind in dieser Hinsicht deutliche Unterschiede zwischen lokalen und internationalen Kriterien spürbar. Vor allem Anoli Perera profitiert in diesem Zusammenhang mit ihren neueren Arbeiten von erstarkenden regionalen Netzwerken, durch Kooperationen von Theerta mit Indien, Pakistan und Nepal oder z. B. der Tätigkeit des Fukuoka Museums in Japan.

Durch diese Öffnung erschließen sich für die Kunstschaffenden weitere Ausstellungsmöglichkeiten und Märkte mit anderen Kriterien. Alle Beteiligten registrieren durch diese Öffnung auch eine Veränderung und Liberalisierung des lokalen Geschmacks. Allerdings ergeben sich durch die unterschiedlichen Kriterien, die für die Kunstschaffenden sehr deutlich spürbar sind, auch Spannungsverhältnisse. Diese thematisiert vor allem Jagath Weerasinghe in seinen Ausführungen.

Er ist in materieller Hinsicht der erfolgreichste Künstler im lokalen Kontext und rekurriert in seinen Überlegungen eher auf moralische Fragen. Er reflektiert darüber, dass der Kunstmarkt als solcher nicht schlecht sein könne, da er ihm sein Auskommen ermögliche. Gleichzeitig wehrt er sich gegen eine Disqualifizierung des lokalen Marktes gegenüber internationalen Geldgebern, wie sie in der Diskussion unter den Kunstschaffenden geläufig scheint. Letztendlich handle es sich in beiden Fällen um kapitalistische Förderstrukturen.

Die insgesamt geringe Resonanz auf die Fragen nach Einflüssen kultureller Globalisierungsprozesse könnte darauf verweist, dass sich die Kunstschaffenden nicht bewusst in Beziehung zu diesen Prozessen sehen. Durch die Ausgestaltung ihrer Rolle als bildende Künstler in der Gesellschaft wird jedoch deutlich, dass sie sehr wohl neue Möglichkeiten, z. B. der Netzwerkbildung und internationaler Förderstrukturen nutzen.

Durch ihr Engagement für den Ausbau der Ausbildungs- und Distributionssysteme für zeitgenössische Kunst in Sri Lanka und der Region, durch den Aufbau von Vibhavi, Theerta u. a. begrenzen die Kunstschaffenden ihre Aktivitäten nicht auf die reine Kunstproduktion, sondern erschließen neue Tätigkeitsfelder als Vermittler, Lehrer, Kuratoren, Kritiker usw., die auch in wirtschaftlicher Hinsicht nicht nur für fast alle Interviewpartner, sondern auch für die nachfolgende Generation neue Möglichkeiten eröffnen. Damit entsprechen sie – wenn auch nicht bewusst – einem neuen Rollenverständnisses eines Kunstschaffenden in einer globalisierten Welt.

Zeitgenössische asiatische Kunst und Erinnerungskultur zwischen Indigenisierung und Globalisierung

Im letzten Kapitel werden die Entwicklungen in der Kunstszene Sri Lankas um die Jahrtausendwende unter zwei Perspektiven vertiefend betrachtet.

Unter der Überschrift »Sri Lankas Kunstszene um die Jahrtausendwende« wird auf der Grundlage der bisherigen Beschreibungen und Ergebnisse die Relevanz dieser Künstlergeneration im lokalen Kontext herausgearbeitet. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern von einer neuen Künstlergeneration zu sprechen ist, die sich durch spezifische Themen und Arbeitsweisen auszeichnet. Ihre Bezugnahmen auf lokale und internationale Traditionslinien werden dabei berücksichtigt. Denn obwohl die meisten aktuellen kulturwissenschaftlichen Theorien davon ausgehen, dass Kulturen nicht isoliert existieren und distinguierende Betrachtungsweisen eher vermieden werden[1], schwingt die Unterscheidung zwischen indigenen und globalen Traditionen, zwischen Eigenem und Fremdem im lokalen Diskurs mit.[2] Die Generation der 90er Jahre verortet aktiv ihre eigene Rolle als Künstler und ihr eigenes Tun im lokalen und internationalen Kontext und stellt bewusst unterschiedliche Bezüge her. Im Interview wurden diese Unterscheidungen aufgegriffen.

Bezüge zu Prozessen kultureller Globalisierung werden unter dem Titel »Zeitgenössische Kunst im Kontext kultureller Globalisierung« aufgezeigt. Die zusammengetragenen Materialien, die gewonnenen Erfahrungen und erworbenen Kenntnisse werden darauf hin befragt, wie sich aktuelle Prozesse kultureller Globalisierung für die erstarkende Kunstszene dieses asiatischen Landes bemerkbar machen, dessen Entwicklung nicht nur von der »eigenen 2500-jährigen Geschichte«, sondern auch von kolonialen Hegemoniebestrebungen geprägt wurde.

Die Darstellungen der Kunstschaffenden, die Betrachtung der Kunstwerke sowie die weiteren Beschreibungen und Ergebnisse werden unter diesen Gesichtspunkten zusammengeführt. Weiterführende Forschungsfragen werden aufgezeigt bzw. Hinweise auf im phänomenologischen Sinn vergleichbare Situationen gegeben.

Vor allem im Blick auf die Entwicklungen kultureller Globalisierung soll der explorative Ansatz dieser Untersuchung noch einmal betont werden, der zahlreiche Ansätze für weitergehende Forschungsarbeiten aufzeigt.

---

1 Vgl. die Ausführungen zu Welsch im Methodenteil oder z. B. Assmann, Aleida 2006.

2 Wie z. B. in den Beiträgen der Künstler bei einer Podiumsdiskussion im Goethe-Institut 1997 deutlich wurde, war die Frage nach der Rolle der Kunst für die nationale Identitätsbildung ein wichtiges Thema im lokalen Diskurs nach der Unabhängigkeit. Das Thema war bei dem ersten Internationalen Künstlercamp im gleichen Jahr aufgrund der Äußerung eines französischen Teilnehmers aufgekommen, der Beiträge seiner sri-lankischen Kollegen als »nicht sri-lankisch« bezeichnet hatte. Vgl. den Abschnitt »Die Aufbruchsituation der 80er Jahre«.

Sri Lankas Kunstszene um die Jahrtausendwende

Die Künstlergeneration der 90er Jahre

Wie bereits bei der Darstellung der biografischen Aspekte anklang, kristallisiert sich im Sri Lanka der 90er Jahre eine neue Künstlergeneration heraus. Die Auswertung der Interviews, die Darstellung der fünf künstlerischen Positionen und die Entwicklungen im Bereich der Erinnerungskultur untermauern die These, dass die Kunstschaffenden nicht nur ihre Rolle in der Gesellschaft neu bestimmen und eigene Organisationsstrukturen etablieren, sondern auch formal und inhaltlich zu Neuentwicklungen im Kunstbereich beitragen.[3] Die Kunstschaffenden verstehen sich selbst im Kontext einer Kultur, die komplex, veränderbar und facettenreich erscheint.[4]

Wie ausgeführt stammen die meisten Angehörigen dieser Künstlergeneration nach eigenen Angaben aus der sich nach der Unabhängigkeit neu etablierenden, lokalen Mittelschicht.[5] Die Interviewpartner thematisieren in den Beschreibungen ihres biografischen Werdegangs übereinstimmend den mehr oder weniger stark formulierten Auftrag ihrer Familie, eine wirtschaftlich und sozial gesicherte gesellschaftliche Position zu erreichen. Die Profession des Künstlers wird dabei zunächst

---

3 Mit diesen Entwicklungen befindet sich Sri Lanka auf dem Weg zu einer Kulturgesellschaft, wie sie als Phänomen der Moderne mit fünf charakteristische Merkmalen definiert wird: »1. Kulturgesellschaften als Phänomene der Moderne sind soziale Formationen, in denen die Probleme materieller Reproduktion (Güterversorgung) zumindest auf grundsätzlicher Ebene gelöst sind. Mit dem Bedeutungsschwund der industriellen Arbeit ergeben sich immer größere Spielräume für multikulturelle Gestaltungsmöglichkeiten und Selbstentfaltungschancen innerhalb von Lebenswelten. 2. Dieser Zuwachs an individuellen Optionen geht einher mit einer Tendenz zur Individualisierung und Pluralisierung von Lebensformen sowie einer Ästhetisierung des Alltagslebens. Soziale Integration ist alltagskulturell d. h. durch symbolische Codes vermittelt (Schulze 1992, Michailow 1994). 3. Sinn wird eine knappe Ressource, weil er zwar ins Zentrum des individuell zu gestaltenden Lebens tritt, aber nicht mehr durch autoritätsgebietende Glaubensmächte oder überlieferte Traditionen gestiftet werden kann, die ihrerseits mit der Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral, Kunst den Maßstäben kommunikativer Rationalität unterworfen werden. (Habermas 1981) 4. Die Produktion symbolischer Güter nimmt gegenüber der materieller Güter stetig zu (Kommunikation/Texte/Daten/Zeichen/Bilder). 5. Mediengesellschaft in dem Sinn, dass ein System ausdifferenzierter Medien als symbolische Mächte die Wirklichkeit nicht nur durch Informationsvermittlung transparent macht, sondern textuell und und visuell konstruiert und inszeniert.« Müller-Dohm 1997, 83 (Fußnote 2).

4 Ganz im Sinne eines dynamischen Kulturverständnisses: »Kultur muß als Ort des Widerstreits zwischen Repräsentationen von Welt, Subjekt, Geschichte usw. verstanden werden. Politische und kollektive Subjekte sind keine vorgefundenen Gegebenheiten, sondern diskursive Ereignisse.« (Bronfen/Marius/Steffen 1997, 11)

5 Der Begriff »Mittelschicht« wird nicht eindeutig gefasst und in den Beschreibungen zwar häufig, aber eher vage verwendet. Für eine genauere Beschreibung dieser Entwicklungen müssten weitere Untersuchungen angestellt werden, z. B. die jeweilige Kastenzugehörigkeit der Eltern genauer betrachtet werden. Die Tatsache, dass keiner der Interviewpartner die Kastenzugehörigkeit von sich oder der Familie nennt, weist eher darauf hin, dass eine derartige Zuordnung abgelehnt wird.

nicht als Berufsziel angestrebt, obwohl die meisten der Befragten auf ein künstlerisches Talent verweisen, das von Kindheit an vorhanden sei.

Die meisten Kunstschaffenden dieser Generation haben nach dem Bachelor-Abschluss im Ausland studiert, da sich das eigene Ausbildungssystem noch im Aufbau befand. Anfang der 90er Jahre kommen sie von ihren Auslandsaufenthalten zurück und versuchen mit ihren Ideen die lokale Szene zu gestalten. Sie setzen sich bewusst mit ihrer Rolle als Künstler in der Gesellschaft auseinander und konstruieren diese neu.

Vor allem im Zusammenhang mit Anoli Pereras Auseinandersetzung mit ihrer Frauenrolle und Zugehörigkeit zur neuen Mittelschicht wird dies deutlich. Aber auch Jagath Weerasinghe konstruiert sich durch die Auseinandersetzung in seiner künstlerischen Arbeit als »buddhistischer, singhalesischer Mann« oder Chandraguptha Thenuwara als »politischer Künstler«.

Dabei verstehen sie ihre Rolle als Kunstschaffende nicht auf die künstlerisch-praktische Tätigkeit begrenzt, sondern beschreiben ihre Funktionen auf verschiedenen Ebenen: Jagath Weerasinghe unterscheidet explizit drei Arbeitsbereiche: als Aktivist, Lehrer und Künstler – drei Bereiche, die sich aus seiner Sicht gegenseitig beeinflussen und bedingen. Auch Anoli Perera verweist auf ihre gesellschaftliche Anerkennung als Kunstaktivistin. Sie reflektiert vor allem die Rolle der Frauen im Kontext rasanter gesellschaftlicher Veränderungen. Neben der inhaltlichen, künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Themenkreis engagiert sie sich als Kritikerin und Kuratorin. Mit den entsprechend vielschichtigen Möglichkeiten, die sich aus diesen Tätigkeiten ergeben, setzt sie sich vor allem für Künstlerinnen ein.

Chandraguptha Thenuwara definiert sich in Abgrenzung von den Idealen einer »eternal art« explizit als politischer Künstler, der sich nicht nur in seiner künstlerischen Arbeit, sondern auch mit dem Aufbau einer privaten Kunstakademie und politischen Aktionen für gesellschaftliche Veränderungen einsetzt.

Koralegedara Pushpakumara greift als Schüler Jagath Weerasinghes thematisch vor allem die Frage nach der eigenen Identität, seiner Rolle als Mann auf und beteiligt sich an politischen und erzieherischen Aktivitäten. In seinen Ausführungen nimmt die politische Arbeit jedoch ebenso wie bei Druvinka Madawela keine gleichermaßen wichtige Stellung ein. Er profitiert z. B. mit seiner Ausbildung an der Vibhavi Academy oder seiner Arbeit als Lehrerausbilder für die ländlichen Regionen bei »Theerta« bereits von den neu geschaffenen Infrastrukturen.[6]

Die Ansprüche hinsichtlich einer politischen und gesellschaftlichen Wirkung der künstlerischen Arbeit scheinen dabei mit dem familiären Auftrag auf eine bessere gesellschaftliche und wirtschaftliche Position zu korrelieren: Je stärker dieser familiäre Auftrag von den einzelnen empfunden wird, desto stärker engagieren sich

6 Hinzu kommt, dass handwerkliche und künstlerische Arbeit in seiner Familie traditionell verankert ist. Dementsprechend wird seine künstlerische Arbeit von der Familie nicht in Frage gestellt. Auch Druvinka Madawela beschreibt die familiäre Tradition als unterstützend. Die beiden jüngeren Künstler empfinden keinen familiären Druck hinsichtlich einer Verbesserung ihrer gesellschaftlichen und sozialen Stellung.

die Kunstschaffenden politisch und gesellschaftlich als Kunstaktivisten, wie sie sich selbst bezeichnen.

Abgrenzung von der »Generation der Väter«

Die Künstler(innen)-Generation der 90er Jahre setzt sich in ihrer Haltung bewusst gegen die erste wichtige Künstlergruppe – die sogenannte »43 Group« – ab. In der lokalen Literatur gelten diese als diejenigen, die nach der Unabhängigkeit von den Kolonialherren in den 50er Jahren das Tafelbild in Sri Lanka etablierten.[7] Ihre Mitglieder kamen zum größten Teil aus der Oberschicht. Professor Dissanayake stellt die hohe gesellschaftliche Akzeptanz ihres Schaffens fest, prangert jedoch ihre Zugehörigkeit zur privilegierten, kolonialen Elite an:

> »Though their artwork is highly recognized in the country until today the background of the 43 group was mainly influenced by the apparently aspireable middle class culture of the colonial rulers:
> Up to the 1970s, the official visual art scene belonged largely to the privileged colonialized elite, those with the means to purchase paintings and the leisure to learn to appreciate them. There were exceptions to this generalization. Manjusiri had been a Buddhist monk, a few artists came from humble origins. But all were educated enough to support themselves with ›white collar‹ employment, even to travel abroad. Among the 43 Group, all spoke English well or reasonably well, and all but Manjusiri had Christian, not Buddhist, backgrounds.«
>
> (Dissanayake 1998, o. S.)

Kunst und Musik wurden von den Angehörigen der »43 Group« zunächst im Sinne einer Freizeitbeschäftigung, einer »past-time« als Ausdruck kultureller Bildung kultiviert. Obwohl sie damit ein bildungsbürgerlich geprägtes Ideal von den Kolonialisten aufgriffen und neu besetzten sowie inhaltlich Vorstellungen eines idealisierten Exotismus bedienten, wurden sie diesbezüglich im lokalen Diskurs kaum kritisiert.[8] Das künstlerische Werk der »43 Group« wurde sowohl von den westlichen Rezipienten, vor allem in Frankreich, als auch vom lokalen Publikum anerkennend aufgenommen.

Beruflich gingen sie zunächst im Wesentlichen »White-Collar Professions« z. B. als Juristen nach. Zahlreiche Angehörige dieser Künstlergeneration hatten die Gelegenheit in Europa, vorzugsweise in Paris zu studieren. Künstlerische Studiengänge spielten dabei aber kaum eine Rolle. Geprägt von den Eindrücken der Kunstszene im Paris der 50er und 60er Jahre, griffen sie Impulse des Impressionismus, Kubismus, Futurismus und der abstrakten Kunst auf. Ihr wichtigstes Medium wurde das Tafelbild. Thematisch dominierten idealisierte Darstellungen ländlicher Szenen, Personen- und vor allem Frauendarstellungen. Ihre Malereien, besonders die von Ivan Peris oder George Keyt, prägen bis heute das lokale Kunstverständnis: Ihre

7 Diese Entwicklungen sind noch kaum erforscht. Aktuell bereiten Seneka Bandaranaike und Thamotharampillia Shanaathanan Untersuchungen vor (vgl. S. 342).

8 Vgl. Grosser (2004).

Themen und Motive sind deutlich als sri-lankisch zu identifizieren, stilistisch orientieren sie sich an der Klassischen Moderne. Vor allem Abstraktionstendenzen wurden im lokalen Kontext als neue künstlerische Ausdrucksform wertgeschätzt. Bis heute gilt abstrakte Kunst als neue, »moderne« Kunstform.

Wie Jagath Weerasinghe ausführt, kann auch in der Einschätzung des Werkes der »43 Group« nicht von einer Übernahme oder Kopie westlicher Konzepte gesprochen werden. Nur bestimmte Aspekte und Themen werden selektiv rezipiert und in eigenem Duktus verarbeitet.[9]

Im lokalen Diskurs spielt vor allem die mit einem idealisierten Sri-Lanka-Bild verbundene Aufwertung des Landlebens eine Rolle. Nach nationalistisch geprägter Auffassung sollten dort traditionelle Werte und Ideale gegenüber den negativen Einflüssen westlicher Kolonisatoren überdauern und Bestand haben, wie Martin Wickramasinghe in seinem Buch »Aspects of Singhalese Culture« (1952) ausführt.

Inwieweit diese Ideale einer heilen exotischen Welt westlichen oder lokalen Vorstellungen entsprachen und in welchem Verhältnis beide zu sehen sind, wäre ein spannendes Thema für weitere Nachforschungen – wie bereits im Gespräch mit Anoli Perera bei der Erörterung eigener »Exotismen« deutlich wurde.

Ein Ergebnis des Schaffens der »43 Group« ist eine Moderne eigener lokaler Prägung[10], welche die Kriterien des lokalen Kunstgeschmacks bis heute bestimmt. Die Lehrergeneration der Kunstschaffenden der 90er Jahre repräsentiert diese »lokale Moderne«. Diese Zusammenhänge thematisieren die Kunstschaffenden im Gespräch immer wieder, z. B. derart, dass sie sich gegen die von den Lehrenden vermittelten vermeintlichen Ideale einer Moderne stellen, wie dies Chandraguptha Thenuwara und Jagath Weerasinghe beschreiben.[11]

Die Abgrenzung kommt einem Generationskonflikt gleich, den die neue Generation ausficht. Diese Werte sind in einer Umgebung, die Jagath Weerasinghe sehr treffend als »screwed up« bezeichnet, nicht angemessen. Je nachdem, wie stark diese Werte von der jeweiligen Lehrerpersönlichkeit repräsentiert wurden und als wie verbindlich sie empfunden wurden, lehnen sich die jungen Kunstschaffenden dagegen auf. Darüber hinaus verweisen alle der hier interviewten Kunstschaffenden auf die in diesem Zusammenhang geprägten, ästhetischen Ideale des lokalen Marktes, gegen die sie ihre eigene Arbeit mit ihrer eigenen, jeweils spezifischen Ästhetik durchsetzen müssen, wie Druvinka Madawela mit ihren dunklen Farben,

9 Jagath Weerasinghe verweist in seinem Vortrag im Goethe-Institut im Sommer 2007 auf die selektive Rezeption bestimmter Phänomene. Es wurde vorwiegend Picasso, Braque, der Futurismus und Kubismus zum Vorbild genommen, die mit neuen Themen für den lokalen Kontext adaptiert wurden.

10 Die Formulierung spielt auf den Titel der Ausstellung »Die Anderen Modernen« (1997) an. Hug relativiert in seinem Katalogbeitrag die verschiedenen »Modernen«.

11 Auf der anderen Seite ist als lokale Tradition die Sittara-Malerei wichtig, die ebenfalls von dieser Generation gepflegt wird und mit der aus der indischen Tradition übernommenen Kopistentradition verbunden ist: Demnach ist das höchste anzustrebende Ziel eine sehr gute Kopie. Aspekte der Innovation oder Veränderung gelten nicht als künstlerische Werte.

Anoli Perera mit ihren Installationen und neuen Materialien oder Chandraguptha Thenuwara mit seinem Konzept des »Barrelism«.[12]

Eine Generation mit eigenen Themen

Vor diesem Hintergrund und eingedenk einer politischen und gesellschaftlichen Situation, die im höchsten Maße von dem postkolonialen Kontext und der andauernden politischen Gewalt im Land bestimmt ist, scheint es plausibel, dass die Kunstschaffenden ihre persönliche Erfahrung als Individuum in einer komplexen und komplizierten sozialen, politischen und ökonomischen Umgebung als wichtigste Motivation für ihr künstlerisches Handeln hervorheben.

Der soziale, politische Blick und die Frage nach der eigenen Identifikation eng verbunden mit Klassen- und Genderfragen gewinnen in diesem Umfeld zunehmend an Bedeutung. Dementsprechend greifen sie diese Themen auf. Ausgangspunkt, Basis und Motivation für ihre künstlerische Arbeit ist ihre in dieser Situation geprägte, eigene persönliche Erfahrung. Dieser von den Künstlern formulierte politische und gesellschaftliche Anspruch mag mit ein Grund dafür sein, dass in den 90er Jahren stark inhaltlich bzw. thematisch bestimmte Arbeiten dominieren.

Sei es wie bei Chandraguptha Thenuwara, der sich in seinen Arbeiten vor allem mit politischen Fragen beschäftigt, wie bei Anoli Perera, die ihre Rolle als Frau und Künstlerin im Kontext einer aufbrechenden Gesellschaftsordnung reflektiert, oder Jagath Weerasinghe und Koralegedara Pushpakumara, die sich mit ihren Rollen als Mann und der Suche nach der eigenen Identität auseinandersetzen.

Druvinka Madawela, die vor allem malerische Fragestellungen thematisiert, erklärt sich mit den Kollegen und Kolleginnen solidarisch und stellt durch den Titel ihrer Ausstellung »Refugees Series« den politischen Bezug her. Die Erprobung neuer Maltechniken in Verbindung mit einer Reflexion malerei-immanenter Fragen stellt im lokalen Kontext ebenfalls ein Novum dar.

Damit werden neue Themen im Kunstkontext relevant: Fragen nach der persönlichen Identität als Mann oder Frau einschließlich der eigenen sexuellen Identität werden ebenso wichtig wie die Rolle als Künstler oder Buddhist bzw. die eigene Rolle im Zusammenhang mit der andauernden Gewalt. Diese Themen prägen die Kunstszene Sri Lankas um die Jahrtausendwende.

Im Laufe der Zeit beschäftigen sich immer mehr Kunstschaffende mit neuen technischen Möglichkeiten, nicht nur bezogen auf Malerei, sondern auch im Bereich der Installation oder mit bis dato als kunsthandwerklich identifizierten Techniken wie Keramik.[13]

12 Nur Koralegedara Pushpakumara stellt diese Abgrenzung nicht deutlich her. Seine frühen Arbeiten »Chair« oder »Bed« mit den überdimensionalen männlichen Genitalien wirken dagegen eher wie eine bewusste Provokation.

13 Vgl. die Abschnitte weiter unten.

Identitätssuche

Vor allem das malerische Frühwerk der Kunstschaffenden ist thematisch von der Suche nach der eigenen Identität geprägt. Am deutlichsten formuliert Jagath Weerasinghe: »Das Thema bin ich selbst«. Vor allem in seinen frühen Zeichnungen und Malereien tauchen häufig Männerfiguren auf, die sich gegen die engen Grenzen des Bildformats aufzulehnen scheinen.[14] Seine Malweise ist von einem expressiven Malstil geprägt. In dieser Zeit verwendet er vor allem gedeckte, gebrochene Farben (s. Farbabb. 12, S. 173).[15]

Koralegedara Pushpakumara greift das Thema der Suche nach dem eigenen Selbst in der Serie des »Unsettled Man« auf. Es bleibt bis in die aktuellen Arbeiten hinein für ihn bestimmend. Seinen Fokus richtet er dabei zunehmend auf die männliche Sexualität. Stilistisch scheint er sich am Duktus seines Lehrers zu orientieren.

Deutlicher als seine Kollegen rekurriert Chandraguptha Thenuwara in seinen frühen Selbstporträts auf Stilmittel westlicher Künstlerporträts. Bereits hier scheint er seine Auffassung von Stilmitteln Bildender Kunst als Komponenten einer Sprache vorwegzunehmen, die er unabhängig von ihren Differenzen und ihrem jeweiligen Entstehungskontext aufgreift und in seinem jeweiligen individuellen Sinn einsetzt.[16]

Die beiden Künstlerinnen rücken ihre eigene Person bei der Bearbeitung des Themas weniger deutlich in den Mittelpunkt. Anoli Perera setzt sich mit Fragen weiblicher Identitäten in gesellschaftlichen Zusammenhängen auseinander. Sie thematisiert vorwiegend Frauenrollen in einer sich rapide verändernden postkolonialen asiatischen Gesellschaft. Aspekte von Sexualität, Erotik verbunden mit Schönheitsidealen, wie sie in der Werbung und in der Filmwelt »Bollywoods« vermittelt werden, spielen eine große Rolle. Während sie in den Serien »A Vehicle Called Women«, »The Entagled Web« und »Billboard Girls« diese Bezüge deutlich in den Vordergrund stellt, richtet sie in ihrer »Erotic Journeys Serie« ihren Blick sehr persönlich auf die weibliche Sexualität und zwingt den Rezipierenden mit dem Bildaufbau, seine Betrachterrolle an den Grenzen zum Voyeurismus zu reflektieren.

Obwohl Druvinka Madawela immer wieder ihr vorrangiges Interesse an malerischen, technischen und formalen Fragestellungen betont, scheinen in ihrer Malerei immer wieder persönliche Bezüge auf, sei es im Aufgreifen von runden Formen und kühlen Farben während ihrer Schwangerschaften oder der stärkeren Personifizierung der dunklen Silhouetten, die an Porträts von ihr und ihrem zweiten Mann erinnern.

---

14 Diese Art, die Figur in die Bildgrenzen zu zwängen, wird von vielen sri-lankischen Künstlern aufgegriffen. Diese Darstellungsweise taucht sowohl in Arbeiten von Chandraguptha Thenuwara als auch bei Koralegedara Pushpakumara auf, ein Beleg für seine einflussreiche Rolle als Katalysator bei der Ausprägung der jungen Szene.

15 Vgl. die Ausführungen zur »Broken Stupa«.

16 Vgl. die Analyse und Beschreibung zweier früher Selbstporträts in dem Abschnitt »Zwischen den Welten«.

In der weiteren Werkentwicklung tritt die individuelle künstlerische Handschrift der einzelnen Kunstschaffenden immer deutlicher in den Vordergrund.

In-Besitznahme des öffentlichen Raums

Der Bürgerkrieg und die andauernde politische Gewalt, die das Leben dieser Generation nachhaltig beeinflussen, wirken wie Katalysatoren auf die künstlerischen Entwicklungen. Wie gezeigt wurde, tragen diese Themen maßgeblich dazu bei, dass die Künstlerinnen und Künstler sich zusammenschließen und neue Aktionsformen und Ausdrucksmöglichkeiten erproben. Im Bemühen um eine Beeinflussung der öffentlichen Meinung gewinnt die Kunst im öffentlichen Raum eine besondere Bedeutung. Galerien und Ausstellungsräume werden als Schonräume für eine freie Meinungsäußerung genutzt. Neue künstlerische Formen gewinnen in diesem Zusammenhang an Bedeutung und fördern insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Bereich der Erinnerungskultur.

Mit Installationen greifen die Künstler in den öffentlichen Raum ein. Wie an Chandraguptha Thenwuaras »Barrelism«-Konzept deutlich wird, müssen dabei einige Schwierigkeiten überwunden werden. Die In-Besitznahme und Schaffung eigener Räume hilft dabei, die eigene Meinung öffentlich machen zu können. Vor allem der »Barrelist« betont in diesem Zusammenhang die Rolle des öffentlichen Raums. Er nutzt den Schonraum von Galerien und Ausstellungsräumen gezielt für seine politische Arbeit. Zunehmend organisieren sich Künstler wie er, Jagath Weerasinghe und Anoli Perera in verschiedenen Organisationsformen, wie z. B. im Kontext der Vibhavi Art Academy oder der Künstlerorganisation »Theerta«. Beide Einrichtungen schaffen sich eigene Galerieräume für Ausstellungstätigkeiten.[17] Sie kooperieren zunehmend mit anderen gesellschaftlichen Gruppen, um ihren Einfluss zu vergrößern.

Mit variablen Konzepten wie dem »Fahnenprojekt« oder dem »Peace Train Project« entwickeln sie subtile Instrumente, die auf immer weitere Bereiche des öffentlichen Lebens Einfluss nehmen. Durch Allianzen mit anderen Gruppierungen und Bevölkerungsgruppen sind auf dem Höhepunkt der Bewegung im Jahre 2001/2002 durch finanzielle Unterstützung der Industrie große Werbekampagnen in den Medien möglich. Sie nutzen künstlerische Mittel zur gesellschaftlichen Einflussnahme – eine Strategie, die auch in den Bereich der Erinnerungskultur übergreift.

Mit der Errichtung von Mahnmalen und Erinnerungsorten für die Opfer des Bürgerkrieges und der politischen Gewalt nehmen die Kunstschaffenden aktiv Einfluss auf eine gelebte Erinnerungskultur. Sie greifen Aspekte der lebendigen, lokalen Erinnerungskultur auf und gestalten mit künstlerischen Mitteln öffentliche Orte des Gedenkens als Zeichen gegen den fortdauernden Krieg und die Gewalt. Sie gestalten aktiv das kollektive Gedächtnis und beeinflussen über die Mahnmale das

17 Diese Entwicklungen sind vergleichbar mit der Gründung der Produzentengalerien z. B. in Deutschland vor allem in den 70er und 80er Jahren.

kulturelle Gedächtnis, welches in der kollektiven Erinnerung das Denken und Erleben der Menschen beeinflusst.[18] Auf diese Weise nehmen sie Einfluss auf die Entwicklung neuer gesellschaftlicher Konzepte.[19]

Am Beispiel des »The Shrine of Innocents« konnte gezeigt werden, dass der federführende Künstler Jagath Weerasinghe bewusst westliche Konzepte von Erinnerungskultur aufgreift, die sich vor allem seit dem 2. Weltkrieg herausbilden.[20] Allerdings wird auch deutlich, dass er sich mit seiner Konzeption nicht in Opposition zu gegenläufigen politischen Entwicklungen stellen konnte.

Das »The Monument for the Disapperared« hingegen, mit dem Chandraguphta Thenuwara stärker an lokale Traditionen anknüpft und sich formalästhetisch an einer im lokalen Kontext etablierten Formensprache orientiert, jedoch konzeptionell mit einer Einbindung in globale Förderstrukturen eine ganz aktuelle Kunstkonzeption realisiert, erweist sich im Vergleich und gemessen an der Akzeptanz in der Bevölkerung als erfolgreicher. Dieses Beispiel zeigt neue Möglichkeiten in der Nutzung globaler Förderstrukturen für die Stärkung lokaler Demokratisierungsprozesse.

Ästhetische Charakteristika

In den Abschnitten zu den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern wurden die unterschiedlichen Besonderheiten und Spezifika ihrer Arbeitsansätze und ihrer künstlerischen Werke herausgearbeitet. An dieser Stelle wird der Frage nachgegangen, ob die Generation der 90er Jahre einen eigenen Stil ausbildet. Trotz aller Unterschiede in ihren Werken verbinden sie einige spezifische stilistische Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltung und ihres Wirklichkeitsbezugs.[21]

Für alle Kunstschaffenden spielt die Malerei über einen langen Zeitraum eine zentrale Rolle. Obwohl in der Tradition der buddhistischen Kunst die Skulptur ein zentrales Medium darstellt, wählen die meisten Kunstschaffenden das Tafelbild als künstlerisches Medium, das – wie ausgeführt – im lokalen Diskurs als eine Übernahme von den Kolonialherren gesehen wird. Der folgende Abschnitt belegt jedoch, dass diese Malerei einen ganz eigenen Stil ausbildet.

---

18 Vgl. zu den Begriffen des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses vgl. Assmann, Jan 1992, 15–48 und Assmann, Aleida 1999, 408–413.

19 Diese Prozesse erinnern an die Entwicklung der Mahnmale in Deutschland am Ende des zweiten Weltkrieges. Es wäre interessant hier weitere Forschungen bezüglich der Gemeinsamkeiten und Unterschieden in diesen Entwicklungen anzustellen

20 Inwiefern diese Entwicklung in Analogie zur Übernahme des Tafelbildes durch die Kolonialherren zu sehen ist, böte ein spannendes Forschungsfeld.

21 Diese Sichtweise hatte ich bei der Konferenz am Goethe-Institut in Colombo im Sommer 2006 vorgestellt. Alle Künstler waren zu diesem Seminar eingeladen. Bis auf Druvinka Madawela, die sich zu diesem Zeitpunkt in Indien aufhielt, nahmen alle teil. Chandraguptha Thenuwara, Anoli Perera und Jagath Weerasinghe waren der Einladung zu eigenen Redebeiträgen gefolgt. Koralegedara Pushpakumara nahm teil und alle beteiligten sich rege an den Diskussionen.

Mit der politischen Ausrichtung ihrer Kunst führt die Generation der 90er Jahre – wie oben dargelegt – neue Themen in den Kunstdiskurs ein. Durch die starke inhaltliche Auseinandersetzung steht die Mitteilungsfunktion der Bilder im Mittelpunkt. Dem Inhalt kommt eine große Bedeutung zu. Malerei wird voranging als Zeichensystem aufgefasst, mit dem bestimmte Inhalte und Aussagen transportiert werden. Ideen von Illusionsräumen spielen ebenso wenig eine Rolle wie malereiimmanente Fragen und Aspekte von Wirklichkeitsabbildung, wie sie für die Entwicklung moderner und aktueller westlicher Malerei wichtig waren und teilweise noch sind.

Visuelle Referenzen

In den Interviews und in der Auseinandersetzung mit den Kunstwerken wird immer wieder deutlich, dass die spezifische visuelle Umgebung eine wichtige Rolle spielt.[22] Diese ist nicht auf die jeweilige Kunsttradition zu begrenzen. Eindrücke aus dem religiösen Leben sind ebenso prägend wie alltägliche visuelle Erfahrungen: Sei es das gleißende Licht der Tropen, in dem die leuchtenden Farben, die vorzugsweise von den Kunstschaffenden eingesetzt werden, an Aufdringlichkeit verlieren und den Bildern erst zu einer visuellen Präsenz verhelfen: seien es die flirrenden, überladenen Bilder der Straßenszenen, in denen ebenso wie in den religiösen Tempelbildern eine Gleichzeitigkeit der größten Gegensätze und Widersprüche möglich ist.

Nationale Symbole

Auf die konkrete Situation in ihrer Umgebung verweisen die Kunstschaffenden häufig durch nationale Referenzen oder Symbole. Sowohl die trauernden Frauenfiguren Chandraguptha Thenuwaras als auch die Jagath Weerasinghes tragen den Sari, die Nationaltracht der Frauen (s. Farbabb. 15, S. 174).

Die Kunstschaffenden stellen mit der Referenz auf solche Symbole einen direkten Bezug zur Umgebung her. Vor allem Jagath Weerasinghe sucht die Auseinandersetzung mit seiner buddhistischen Identität, die sich in der gebrochenen Form der Stupa, des Blumenaltars, des onanierenden Shiva[23] oder mit Kommentaren und

22 Die Prägung zeitgenössischer künstlerischer Arbeit durch die visuelle Umgebung war auch Thema im Juni 2006 bei einem Seminar des Goethe-Instituts. Der geladene tamilische Künstler T. Shanatanaan verweist in seinem Vortrag mit Dias von hinduistischen Ritualen und Straßenszenen aus Jaffna ebenfalls auf die visuelle Umgebung der dortigen Künstler, deren Arbeiten sich deutlich von denen der singhalesischen Künstler in Colombo unterscheiden.
Sein Beitrag bestätigt zum einen die aufgrund der Kriegssituation notwendige Eingrenzung der sri-lankischen Kunstszene auf Colombo und die These, dass es besonders angesichts der zunehmenden kulturellen Vielfalt und Diversität im Kontext kultureller Globalisierung notwendig ist, den jeweiligen spezifischen visuellen Kontext zu berücksichtigen.

23 In der buddhistischen Praxis werden auch Göttinnen und Götter aus dem Hinduismus eingebunden: »›I am interested in how this came about in Sri Lanka. Maybe, this is a residue of pre-Buddhist beliefs. Some of the deities we worship are south Indian deities,‹ he said. For instance, ›Iyyanar‹ worship (widely prevalent in Tamil Nadu) was confined to a locality in the island. The ›Pitiye‹ worship on the central highlands ›is blatantly south Indian, but Sinhala

Zitaten in singhalesischen Schriftzeichen repräsentiert. Allerdings klang bei der Vorstellung dieser Werke bereits an, dass diese Verweise leicht als nationalistische Haltung missinterpretiert werden könnten.

Koralegedara Pushpakumara unterläuft in seinen Referenzen jeden Anklang nationaler Tendenzen. Auch er verwendet vor allem in seinen Installationen direkte Zitate nationaler Symbole, zum Beispiel die Anfangsbuchstaben des singhalesischen Alphabetes in der Installation »22 Bags«. Allerdings stellt er diese nationalen Zeichen gleichwertig neben alltägliche Referenzen, wie die einfachen Stofftaschen, Zigaretten oder Tabletten eines Reisenden, nimmt ihnen damit jede Überhöhung und unterläuft somit die Gefahr nationalistischer Konnotationen.

Einerseits begründet sich diese Bezugnahme auf die visuelle Umgebung durch das Aufgreifen aktueller politischer und gesellschaftlicher Themen. Andererseits taucht sowohl im lokalen als auch im internationalen Diskurs von Rezipientenseite immer wieder der Anspruch auf, zeitgenössische asiatische Kunst als eben solche identifizieren zu wollen.

Im lokalen Kontext steht dieser Wunsch im Zusammenhang mit der Idee, dass Kunst vor allem nach der Unabhängigkeit von den Kolonialherren ein Ausdruck der neu zu bestimmenden »nationalen Identität« sein könnte. Besonders diese Zusammenhänge bergen leicht die Gefahr nationalistischer Ausprägungen. Vor allem bei Anoli Perera, Druvinka Madawela, Koralegedara Pushpakumara und Chandraguptha Thenuwara werden diese Zeichen jedoch so subtil benutzt, dass sie der Gefahr einer Schematisierung sowohl lokal als auch international entgegenwirken.

Aber auch das internationale Publikum möchte Kunst aus fremdkulturellen Kontexten als fremd, asiatisch, sri-lankisch etc. identifizieren können. Ist dies nicht der Fall, besteht die Gefahr, dass die Kunstwerke vermeintlich bekannt erscheinen und als Kopie von scheinbar bereits Bekanntem missverstanden werden.[24]

Auf der Rezipientenseite erfordern diese Bezüge vor allem in internationalen Rezeptionszusammenhängen eine kontextuelle Einbindung, um nicht in exotische Schemata zu verfallen. Sari-tragende Frauen werden leicht als exotische Schönheiten identifiziert. Die nationale Diskussion um den Sari als Nationaltracht, der die Frauen zu vermeintlichen »Blumen der Nation« macht und die Wahl der Kleidung für Frauen zum politischen Statement werden lässt, kann dabei kaum vorausge-

---

Buddhists have great faith‹ in this deity. People worshipped the Devol deity on the southern coast. There was Buddha Vishnu. ›Pathini‹ worship was strong among the Sinhalese. (Pathini worship, the goddess symbolising fidelity, is prevalent in Tamil Nadu and Kerala). ›Pathini is a Buddhist deity and there is a shrine for her in Kandy. We consider her a Buddha, like Vishnu and Skanda. We have Buddhisised Hindu gods and deities,‹ Dr. Dharmadasa said. This was syncretism – two religions coming together and mixing up.« (Subramanian 2005)

24 In den Kennzeichnungen der Kunstwerke auf der documenta XII wurde auf eine Angabe des Herkunftslandes der Künstlerinnen und Künstler verzichtet. Dies kann zum einen darin begründet sein, dass die Nationalität durch wechselnde Wohnorte nicht eindeutig zu bestimmen sein mag, zum anderen macht unsere Suche nach diesen Angaben die Denkstrukturen deutlich, das jeweilige Werk in den lokalen Kontext einzubinden, was, wie ausgeführt, einerseits notwendig ist, andererseits auf Rezipientenseite die Gefahr einer Kategorisierung beinhaltet.

setzt werden. Dies wird erst durch die Einbeziehung der öffentlichen Diskussion deutlich.

Der Einsatz von Medienbildern

Eine weitere direkte Bezugnahme auf die konkrete Lebenswirklichkeit erfolgt durch den Einsatz fotografischer Ausschnitte aus Medienbildern. Diese Bildzitate werden direkt in die Malerei eingebunden. Durch diese collagenartige Einbindung werden konkrete Themen aufgegriffen und neu besetzt. Die Kunstschaffenden verwenden häufig fotografische Ausschnitte aus Print-Vorlagen: Anoli Perera benutzt Frauenbilder aus der Werbung und bekannte Bollywood-Idole, welche die lokalen Schönheitsideale maßgeblich prägen.

Jagath Weerasinghe greift auf die großformatigen Anzeigen der lokalen Geschäftswelt zurück, welche im wirtschaftlichen Aufschwung nach 2002 – verstärkt durch den Waffenstillstand und die Tsunami-Gelder – zunehmend das Straßenbild der Hauptstadt bestimmen.

Koralegedara Pushpakumara zitiert – angeregt durch Filme, die er als Student an der Vibhavi Academy gesehen hat – Schwarz-Weiß-Fotografien rauchender Figuren, brennender Zigaretten und überquellender Aschenbecher als Ausdruck eines bestimmten Lifestyles.

Druvinka Madawela experimentiert kurzzeitig in der Serie »Karmic Forces« mit dem Einsatz von Zeitungsausschnitten im Sinne einer Collage. Gemäß ihrer Arbeitsweise greift sie vor allem gestalterische Momente auf wie z. B. den Rhythmus der gedruckten Schriftzeichen, den sie in feinen Strukturen aufnimmt. Lediglich der Titel, der identifiziert werden kann, könnte als inhaltliches Moment im Sinne eines Bildtitels verstanden werden.

In Chandraguptha Thenuwaras Werk spielen Medienbilder keine entscheidende Rolle, allerdings gewinnt das Fass in seinem »Barrelism« als direktes und indirektes, visuelles und plastisches Zitat aus der städtischen Umgebung zentrale Bedeutung.

Alle Kunstschaffenden beziehen in diesem Sinne Bildmedien zum Verweis auf konkrete gesellschaftliche Verhältnisse in ihre künstlerische Arbeit mit ein.

Neue Medien spielen als künstlerisches Medium jedoch keine Rolle – wie bereits in den Interviews anklang. Das herausgearbeitete spezifische Bildverständnis stützt allerdings die Vermutung, dass die Gründe für die unbedeutende Rolle der neuen Medien als Kunstform nicht nur in äußeren Bedingungen, sondern eher im künstlerischen Selbstverständnis liegen könnten.[25]

25 Bei Ausstellungsbesuchen in Taiwan (2003 und 2004) fielen vor allem die sinnlichen, haptischen Aspekte auf, mit denen sich die zahlreichen Arbeiten im Bereich New Media Art und neue Medien beschäftigten – ein weiteres Indiz, das Fragen nach kulturellen Prägungen von Medienkunst evoziert.

Bezüge zur traditionellen Tempelmalerei

Eine weitere prägende Erfahrung der visuellen Umgebung ist die Tempelmalerei. Die eindrückliche Wahrnehmung dieser sakralen Malereien während ihrer Kindheit hebt vor allem Anoli Perera ausdrücklich hervor. Besonders die fremde Umgebung in den USA rücken diese Kindheitserinnerungen in ihr Bewusstsein. Eine bewusste Bezugnahme hinsichtlich der malerischen Stilmittel auf diese Malereitradition beschreibt sie allerdings nicht.[26] Erst bei der näheren Beschäftigung mit ihrem Werk und der Tempelmalerei wird deutlich, wie verwoben die Bezüge zwischen ihrer Malerei und der Tempelmalerei sind – nicht im Sinne eines Bezugspunktes für eine Identifikation einer nationalen Identität, sondern im Hinblick auf die visuellen Gestaltungsmittel und Prinzipien.

Die Tempelmalerei in Sri Lanka hatte mit floral-organischen sowie grafischen Ornamenten zunächst schmückenden Charakter. Inhaltlich steht die Darstellung von Jataka-Geschichten im Mittelpunkt, die aus dem Leben Buddhas erzählen. Die Geschichten werden wie in einer Bildergeschichte in einzelne Sequenzen unterteilt, um den Inhalt der Geschichte zu vermitteln. Wie in der sakralen, mittelalterlichen Malerei Europas ist nicht der abbildende, sondern der zeichenhafte Aspekt der Malerei wichtig. Die Figuren und Dinge werden eher schematisiert wiedergegeben, der Inhalt der Geschichte steht im Vordergrund. Einzelne Aktanten sind als Buddha, Prinzen o. Ä. zu identifizieren – wobei keine Ähnlichkeit mit historischen Figuren angestrebt wird.

Das erzählerische Moment wird ausgeschmückt mit vielen farbigen Details. Dabei werden die Geschichten nicht nur linear erzählt: Räume, Flächen stehen gleichwertig neben-, unter- und übereinander. Eine lineare Erzählhaltung, die zeitliche Abfolgen oder Hierarchien bestimmt, ist von untergeordneter Bedeutung.

Darüber hinaus sind einige charakteristische formale Merkmale kennzeichnend. Im Folgenden betrachte ich insbesondere die Merkmale, die eine Verbindung zur zeitgenössischen Kunst aufweisen: die Farbigkeit, die Raumdarstellung und die Behandlung des Bildraums sowie den Zeichenaspekt verbunden mit einem stark erzählerischen Charakter.

Die Farbigkeit

Die Tempeldarstellungen weisen – wie im Bildbeispiel aus Hindangala – eine reduzierte Farbpalette auf, die sich in den einzelnen Perioden und Regionen leicht wandelt. Die Farbe wird häufig flächig verwendet. Meist setzen die in vielen Fällen unbekannten Maler Primärfarben ein, die selten gemischt werden.

Ein flächiger Farbauftrag spielt vor allem in Anoli Pereras und Koralegedara Pushpakumaras frühen Arbeiten eine Rolle.

Anoli Perera arbeitet mit einer reduzierten Palette, setzt meist Primärfarben, ein klares Rot, Gelb und Blau in Kombination mit Weiß und Schwarz. Sie trägt die

26 Allerdings spielen formale Fragen in ihren Beschreibungen insgesamt eine untergeordnete Rolle.

Farbe flächig auf und umgrenzt die Flächen mit dunklen Linien. Die klarem Farben setzt sie in kräftigen Farbkontrasten gegeneinander. Köpfe stellt sie meist im Profil oder Halbprofil dar – Darstellungsweisen wie sie auch in der lokalen Tempelmalerei charakteristisch sind. Sehr deutlich erscheinen die Parallelen in der Gegenüberstellung der Malerei aus Hindagala und der »Erotic Journey Serie« von Anoli Perera (1999).

In Hindagala wird die Geschichte des König Dhammasonda II. erzählt: Eine Frau versucht den meditierenden Dhammasonda zu leiblichen Freuden zu überreden. Die verschlossene Tür symbolisiert seinen Widerstand.

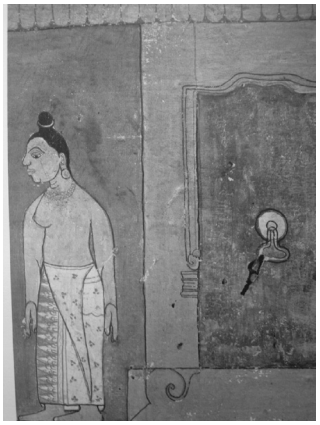


Abb. 71: Hindagala[27]: Plate 22 The story of King Dhammasonda 2, Inner East Wall



Abb. 72: Anoli Perera: My Erotic Journey, ca. 45 × 45 cm (?), 1999 (s. auch Cover-Collage)

Die Bilder weisen starke Parallelen in der Farbpalette auf: Blau, Rot in Kombination mit Lachs und Weiß, abgegrenzt durch schwarze Linien und einige schwarze Akzente. Der flächige Farbauftrag wirkt fast achtlos, er ist weder deutlich strukturiert noch homogen. Die Köpfe sind im Profil ausgeführt. Schwarze Umrisslinien unterstützen den Zeichencharakter. Selbst die weiblichen Reize der vermeintlichen Verführerin spielen keine Rolle in der Darstellung, die Brust ist ebenso zeichenhaft angedeutet wie der übrige Körper.

27 Vgl. Chutiwongs, Nandana/Prematilleke, Leelandana/Silva, Roland: Paintings of Sri Lanka, Archaeological Survey of Sri Lanka Centennary Publications Central Cultural Fund Colombo 1990, 30 Volumes. Die Abbildung stammt aus dem Band des Hindagala Rajamaha Vihara (Tempel) in Kandukarapahala Korale. Dieser befindet sich im Udapalata District, Kandy, in der Galaha Straße, 5 km von der Kandy Straße entfernt. Nach den Angaben aus dem Katalog stammen die ersten Malereien aus dem 7. Jahrhundert. Dem Stil nach sind die meisten wahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert, der Kandy-Periode, einige Übermalungen können auf das Jahr 1937 datiert werden. Es werden Themen aus dem Leben Buddhas dargestellt. Gelb, rötliches Braun, grüne Blätter und Weiß dominieren, die Linien sind v. a. in Rotbraun gehalten. Der Stil orientiert sich an der Gupta-Periode, wie in Ajanta und Badami, mit srilankischen Besonderheiten, insbesondere einer starken Stilisierung.

In beiden Bildern strukturieren Rahmen den Bildraum. In der Tempelmalerei von Hindagala trennt ein Türrahmen verschiedene Bildebenen. Er rückt den vergleichsweise detailliert ausgearbeiteten Türgriff in den Mittelpunkt, der in seiner Form an ein Lingam[28] erinnert. Der Bilderrahmen in Anoli Pereras Arbeit rückt eine liegende, nackte Frauenfigur in das Blickzentrum des Betrachtenden. Die Malerin stellt verschiedene Ebenen im Bild gleichwertig nebeneinander: handgeschriebene Textpassagen, lineare Zeichnung, ein dreidimensionales Farbfoto, malerisch gestaltete Farbflächen. Der erzählerische Aspekt, verbunden mit einer Kombination farbiger Flächen, ist wichtig.

Insgesamt werden von den Kunstschaffenden gerne bunte, grelle Farben eingesetzt. So beschreibt Chandraguptha Thenuwara ein Erlebnis an der Moskauer Akademie, wonach die Kommilitonen seine Malerei aufgrund der kräftigen Farben als asiatisch identifizieren. In seinem Werk spielen vor allem intensive Rot-, Gelb- und Orange-Töne eine wichtige Rolle. Die Farben setzt er einerseits in seinen Anti-Kriegsbildern auf plakative Art und Weise ein, in seinen Frauendarstellungen wirken sie andererseits warm und emotional.

Jagath Weerasinghe benutzt zunächst gebrochene, schmutzige Farben – in ähnlicher Weise, wie er gegen eine gelungene Komposition anzumalen scheint, versucht er, wie in der Serie der »Broken Stupa«, klare, bunte Farben zu brechen. Erst um die Jahrtausendwende wird seine Malerei leichter. Er setzt zunehmend grelle Farben ein: ein klares, kühles Gelb in Kontrast zu einem tendenziell grellen Pink. Im Gespräch im Jahre 2005 bei »Theerta« bestätigt er jedoch meinen Eindruck, dass diese Arbeiten eher modisch und gefällig wirken könnten, und wendet sich wieder stärker früheren Ansätzen zu: der Provokation, wie mit seinem onanierenden Shiva, und der Irritation, dem Aufbrechen von Sehgewohnheiten mit einer Serie von Zeichnungen eines tanzenden Shiva, der sich partout nicht ins Format fügen mag.

Besonders mit der Ausstellung im Jahr 2002 fällt Koralegedara Pushpakumara durch seine brillante Farbgebungen auf, die er räumlich einsetzt. Abgeschrägte Rahmen verstärken die plastische Bildwirkung. Die Farben entwickeln eine eigene Plastizität, in der die Figuren und Szenen nahezu ortlos zu schweben scheinen. Sie erinnern mit den voluminös gestalteten Farbräumen an Graubners Farbkissen. Pushpakumara jedoch kombiniert seine Farbräume mit einer visionären Präsenz menschlicher Figuren.

Druvinka Madawela arbeitet kontinuierlich mit dunklen, gedeckten Farben. Wobei – wie in der Beschreibung ihrer Schichttechnik ausgeführt – durch die Überlagerungen zahlreicher bunter Schichten die intensive Farbigkeit spürbar bleibt. Allerdings erscheint diese gedeckte Farbigkeit für das lokale Publikum gewöhnungsbedürftig. Wie die Künstlerin beschreibt, wurden ihre Arbeiten zunächst vor allem von ausländischen Käufern erworben.

28 Vgl. die Ausführungen im Kapitel zu Druvinka Madawela.

Der Bildraum

Besonders bemerkenswert ist die Behandlung des Bildraums. Kennzeichnend ist das Nebeneinander verschiedener Bildebenen. Die zentralperspektivische Darstellungsweise als die vermeintlich ideale Umsetzung einer Wirklichkeitswahrnehmung gewinnt für keinen der Kunstschaffenden eine Bedeutung.[29] Vor allem Druvinka Madawela und Koralegedara Pushpakumara kommen im Umgang mit dem Bildraum zu sehr individuellen Bildlösungen.



Abb. 73: Druvinka Madawela: o. T., ca. 120 × 120 cm, 2001; s. auch Farbabb. 2, S. 169

Die Besonderheit der Raumauffassung wird in der Nachbarschaft des Blicks in die Höhle von Dambulla und Druvinka Madawelas Malerei offensichtlich: Durch die Umsetzung vielgestaltiger Bildebenen eröffnet sich ein Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten zu einer Zeit, Prinzipien, die ihre Ursprünge in asiatischen Philosophien suchen, aber auch für aktuelle philosophische Modelle Relevanz haben.

Die Analogien im Umgang mit dem Bildraum zu den Traditionslinien buddhistischer Kunst erscheinen als ein zentrales Moment der stilistischen Besonderheit. Raum wird durch den Umgang mit Farbe und Form realisiert. Erst in der späten Kandy-Periode wird im Zusammenhang mit kolonialen Einflüssen die zentralperspektivische Darstellungsweise aufgegriffen.



Abb. 74: Blick in die Höhle von Dambulla

In der aktuellen, westlichen kunstwissenschaftlichen Literatur gilt die Zentralperspektive nicht nur als eine neue Technik der Renaissancemaler, sondern steht für eine Ausprägung einer Malweise, welche darüber hinaus die Weltsicht der abendländischen Malerei in charakteristischer Weise bis heute bestimmt. Erst in der Moderne wird dieses Prinzip aufgebrochen und bestimmt häufig indirekt durch kunstimmanente Bezugnahmen den Kunstdiskurs bis in die Gegenwart. Bereits Panofsky beschrieb die Neupositionierung des Individuums, die durch diese Weltsicht erfolgt:

> »Der Vorgang der Projektion eines Gegenstandes auf eine Fläche in solcher Weise, daß sich das ergebende Bild durch die Distanz und den Ort eines ›Gesichts-Punktes‹ determiniert ist, versinnlicht gleichsam die Weltanschauung einer Periode, die eine historische Distanz – zwischen sich und der klassischen Vergangenheit einge-

29 Eine Ausnahme bildet das Bild »Women on the Street« (Öl auf Leinwand, 109,4 × 90 cm, 1988) von Chandraguptha Thenuwara. Es zeigt, dass die Abwesenheit der zentralperspektivischen Darstellung nicht mit einem Kompetenzmangel zu erklären ist. Vielmehr verdeutlicht dieses Beispiel, dass der Künstler dieses Stilmittel ebenso einsetzt wie andere malerische Darstellungsweisen.

> schaltet und dem Geist des Menschen einen Platz ›im Mittelpunkt des Universums‹ zugewiesen hatte, genauso wie die Perspektive seinem Auge einen Platz im Mittelpunkt ihrer graphischen Darstellung zuweist.« (Panofsky 1977, 346)

Die Perspektive verändert nicht nur die Bilder, sondern auch die Stellung des Betrachtenden. Das Subjekt »ist der Bezugspunkt des Erkennens«, mithin wird die Zentralperspektive »eine symbolische Form dieser anthropozentrischen Einstellung« (Imdahl 1979, 192). Neuere Forschungen der Hirnforschung bestätigen, dass die Zentralperspektive keine natürliche Sehweise repräsentiert, sondern als Illusionstechnik zu verstehen ist, die bestimmte Verhältnisse konstruiert:

> »Sie (die Zentralperspektive, d. Verf.) repräsentiert einen stetigen homogenen und unendlichen Raum. Solcher Raum ist ein mathematisches Konstrukt; er gibt keineswegs den faktischen psychologischen Raumeindruck eines Subjektes wieder. Denn daß wir die planperspektivische Darstellung oft als natürlich und daher richtig qualifizieren, zeigt nur, wie sehr die zentralperspektivische Illusionstechnik in unserer Kultur ihre toposbildende Funktion entfalten konnte.« (Krämer 1995, 131)

In Europa werden auf diese Weise gewonnen bzw. dargestellte Informationen mit den Begriffen »naturgetreu« und »wahr« in Verbindung gebracht:

> »Dieses Wissen erhob Anspruch auf Wahrheit, situationsunabhängige Geltung, Objektivität, intersubjektive Überprüfbarkeit, Widerspruchsfreiheit der Aussagen und Autonomie des sprachlichen Textes – in Summe die Wissenschaftskriterien, die bis heute in den gängigen Wissenschaftstheorien postuliert werden.« (Schmidt 1998, 103)

Diese Prinzipien verknüpfen sich mit der Entwicklung des Tafelbildes und der Idee des Bilderrahmens als Grenze der Welt und Rahmen für ein Welttheater. Erst die ungegenständliche Kunst kommt zu der Einsicht, das Bild selbst als Materie zu begreifen, die einen eigenen Raum beschreibt und nicht nur als unbehandelte Leinwand zur Schaffung eines eigenen Illusionsraums dient.

Für die sri-lankischen Maler spielen diese Traditionen keine Rolle, auch nicht exnegativo, wie es durch die Bezugnahme auf die Klassische Moderne plausibel wäre – dieser Aspekt des abendländischen Tafelbildes, der eng mit der abendländischen Philosophie verwoben ist, wird nicht rezipiert. Vielmehr wird die subtile Verbindung mit der buddhistischen Philosophie deutlich, wie sie sich bereits im Kapitel zu Druvinka Madawela ankündigte und wie im nächsten Abschnitt anhand der Zeichenhaftigkeit und des Realitätsbezugs der Arbeiten weiter ausgeführt wird.[30]

Zeichenhaftigkeit und Realitätsbezug

Die Abwesenheit der zentralperspektivischen Raumdarstellung steht in enger Verbindung mit dem stark zeichenhaften Charakter der Arbeiten. Malerei wird als Zeichen verstanden, bei dem die Aussageabsicht eine starke Rolle spielt: Die sri-lankischen Künstler begreifen Malerei vor allem als symbolische Form.

30 Obwohl die Arbeiten von Kushan Manjusiri nicht berücksichtigt werden, die explizit buddhistische Themen in eine zeitgenössische Bildsprache übertragen.

In dieser Zeichenhaftigkeit stehen verschiedene mögliche Stile gleichwertig nebeneinander, ebenso wie verschiedene Szenen und Sphären gleichberechtigt und ohne Hierarchien sind. Der Aspekt der Abbildung spielt in der Tradition der buddhistischen Kunst – wie in der Einleitung ausgeführt – eine untergeordnete Rolle, nicht nur bezogen auf die Abbildung Buddhas, sondern ebenfalls bezogen auf die Abbildung von Realität.

Der aktuellen, erlebten Realität kommt nicht die ausschließliche Bedeutung zu wie in der abendländischen, mit entsprechenden Konzepten von Wirklichkeit verbundenen Tradition. Das menschliche Sein ist nicht nur bezogen auf die erlebte Realität von Relevanz. Wie im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur ausgeführt und wie auch in Druvinka Madawelas Konzept der »Karmic Life Forces« anklingt, werden andere Möglichkeiten der Existenz mit einbezogen. Dass dieses Denken nicht nur auf spirituelle Bereiche, sondern auch für ganz aktuelle Ansätze z. B. in der Mikrobiologie eine Rolle spielt, klingt in ihren frühen Arbeiten an. Darüber hinaus kann das Material als Materie verstanden werden, die sie direkt in ihre Bildwelten einfügt und neu besetzt. Dies ist ganz im Sinne ihrer Bezugnahme zur Realität, die sie im Gespräch sehr genau beschreibt: Sie nimmt Objekte, Gegenstände, Menschen, Ereignisse als Anlass für ihre Malerei. Gedanken hinsichtlich einer Abbildung von Realität verbunden mit Ansprüchen einer naturalistischen Darstellungsweise spielen dabei keinerlei Rolle.

Diese Haltung formuliert Druvinka Madawela besonders nuanciert. Sie prägt aber auch die Arbeitsweise der anderen Malerinnen und Maler. Sie gewinnen dadurch die Freiheit zur Erschaffung eigener Bilder-Welten mit vielen Möglichkeiten. Verschiedene Realitätsebenen können gleichzeitig Bestand haben. Das Nebeneinander verschiedener Sphären ist ebenso möglich wie die Verbindung von realen und spirituellen Räumen. Verschiedene Welten mit eigenen Zustands- und Daseinsformen stehen gleichberechtigt nebeneinander. Hinsichtlich einer solch symbolhaften Verwendung von Gegenständen und Figuren ergeben sich Verbindungslinien zwischen dem sehr gegensätzlichen Werk von Anoli Perera und Druvinka Madawela.

Auf diesem Hintergrund müssen die Malerinnen und Maler in ihrer künstlerischen Entwicklung keine Loslösung vom Postulat der Abbildbarkeit von Realität vollziehen. Dieser für den westlichen Kunstdiskurs prägende Aspekt wird im srilankischen Diskurs nicht aufgegriffen. Es wird einsichtig, warum es für Koralegedara Pushpakumara unverständlich ist, wenn ich seine Installation »Canopy in the Sky« als ein Zitat des Tafelbildes verstehe, und warum er betont, dass der »Unsettled Man« nicht durch seine Umgebung bestimmt ist. Und es wird verständlich, warum Sanjeewa Kumara[31] im Gespräch erklärt, dass er ungegenständliche Kunst als »langweilig« empfinde.[32] Die Thematik hat für den asiatischen Kontext keine Relevanz.

31 Ein Maler aus dieser Generation, der sich in der Erhebungsphase der Interviews zum Studium in den Niederlanden befand.

32 Gespräch der Autorin mit Sanjewa Kumara im Jahre 2005.

Eingedenk des philosophischen Hintergrundes erhalten die Ausführungen Gottfried Boehms eine ganz neue Bedeutung: »Die Erkenntnisvermittlung von Kunstwerken liegt in der Erfahrung des fiktional geschaffenen, vom Kunstwerk gebildeten und nicht in der nach- oder abgebildeten Realität.« Dies ist eine Sichtweise, die in den Bildkonzepten dieser Generation im Umfeld eines buddhistisch geprägten Landes bereits selbstverständlich impliziert scheint. Interessant wäre ein Vergleich mit zeitgenössischer Kunst in anderen buddhistisch geprägten Ländern.

Installation als neue Kunstform

Die im Ausland ausgebildeten Kunstschaffenden bemühen sich in den 90er Jahren verstärkt um eine Öffnung des Tafelbildes.

Jagath Weerasinghes »Yantra Gala« und Anoli Pereras Ausstellung »In the Entangled Web« zeigen, dass es sich zunächst um inszenierte Ausstellungen handelt, bei denen die einzelnen Bilder und Objekte zwar zusammen inszeniert werden, aber als solche noch eigenständig funktionieren und in andere Zusammenhänge gebracht werden könnten.

Vor allem Anoli Perera beschreibt im Interview deutlich den Anteil, den Einladungen zu internationalen Workshops und die damit verbundenen Arbeitsbedingungen an dieser Entwicklung haben. Während sich Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara sehr intensiv im lokalen Kontext mit dem Bezug der Kunst zum öffentlichen Raum auseinandergesetzt haben, werden in Anoli Pereras Installationen die Beeinflussung durch internationale Ausstellungsmöglichkeiten und Erwartungen deutlich. Ihre Installationen werden zunehmend reduzierter und entsprechen so mehr und mehr den Kriterien des westlichen Marktes. An ihrer Entwicklung ist die Beeinflussung durch eine steigende Zahl internationaler Kontakte deutlich nachzuvollziehen.

Koralegedara Pushpakumara steht für das andere Extrem. Er verweigert sich einer Auseinandersetzung mit den Diskussionen, die in seinem Umfeld geführt werden. Installationen tauchen in seinem Werk nicht als eine Öffnung des Tafelbildes oder als inszenierte Ausstellung auf, sondern scheinen so selbstverständlich, wie in der lokalen Tradition rituelle Inszenierungen und Schaffung von Raum üblich sind und ästhetisch inszeniert werden – eine Linie, auf die Chandraguptha Thenuwara im Interview verweist.

Koralegedara Pushpakumara schafft bereits in seinem Frühwerk deutlich ortsbezogene Bilder, die nicht von der Ausstellungssituation oder dem Gedanken einer inszenierten Ausstellung ausgehen. In seinen frühen Arbeiten, »Bed« oder »Chair« sind die Objekte wie selbstverständlich im Raum arrangiert.

Vielleicht ist diese Selbstverständlichkeit ein Beleg für Chandraguptha Thenuwaras These, dass Installation als gestalterisches Prinzip bereits in den Inszenierungen und Arrangements im Rahmen ritueller Handlungen in der Kultur vorhanden ist, die von einigen in dieser Tradition aufgegriffen wird und nicht in einer kunstim-

manenten Auseinandersetzung neu erschlossen und erarbeitet werden muss – eine Sichtweise, die in weiteren Studien zu überprüfen wäre.

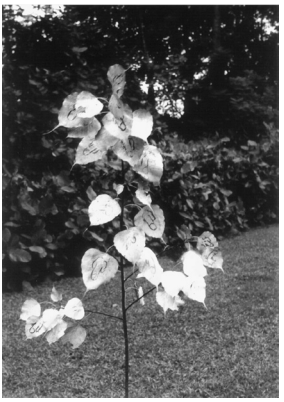




Abb. 75a–b: Koralegedara Pushpakumara: Bokolaya, 1999

Auch Chandraguptha Thenuwaras Installationen im Kontext des »Barrelism« greifen auf vorhandene Inszenierungen im öffentlichen Raum zurück und bringen diesen in den Galerieraum. Nach seiner Darstellung war sein primäres Anliegen in diesem Zusammenhang weniger die Auseinandersetzung mit dem Thema Installation als vielmehr die Neu-Besetzung des Galerieraums bzw. die Nutzung des öffentlichen Raums für seine politischen Ideen.

Die Entwicklung der Installation als Kunstform wird damit durch vielfältige Bezugnahmen und deren Zusammenspiel charakterisiert. Ausgangspunkt war die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum als Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung. Ebenso deutlich werden hier jedoch die internationalen Einflüsse durch Workshops und Künstleraustauschprogramme.

Völlig unabhängig davon scheint die Möglichkeit, Installation als indigene Komponente aufzufassen, die schon immer im Umgang mit Plätzen und Räumen gegeben war, häufig verknüpft mit rituellen Handlungen.[33] Die starke Dominanz des Tafelbildes als künstlerisches Medium nimmt deutlich ab. Auch in dieser Hinsicht kommt die Generation der 90er Jahre zu eigenen Lösungen, die interessante Zwischenbereiche eröffnen.

33 Wie Chandraguptha Thenuwara in seinem Interview ausführt. In der etymologischen Bedeutung des Wortes *kala* für Kunst ist die Verbindung zu anderen Tätigkeiten als Künsten angelegt ebenso wie die Verbindung zur Magie. Mit den Zeichnungen auf Fächerpalmblättern finden sich im Bereich der Magie sehr bemerkenswerte visuelle Ausdrucksmittel. Interessant ist, dass diese Aspekte nicht aufgegriffen werden.

Lokaler Diskurs und Bezugnahmen

Zwischen den Kunstschaffenden dieser Generation besteht – wie beschrieben – ein reger Austausch. Sie arbeiten auf verschiedenen Ebenen zusammen. Obwohl sich die fünf Protagonisten selbst sehr bewusst voneinander absetzen, bildet sich ein lokaler Diskurs heraus, der nicht auf einen inhaltlichen oder politischen Austausch begrenzt ist, sondern sich auch in der künstlerischen Arbeit spiegelt.

Die gegenseitige Einflussnahme bleibt nicht auf das Lehrer-Schülerverhältnis begrenzt, wie es hier am Beispiel von Jagath Weerasinghe und Koralegedara Pushpakumara angedeutet wurde. Pushpakumara greift Themen auf und entwickelt sie in seinem eigenen Stil weiter. Auch innerhalb der Szene sind deutliche Bezugnahmen zu beobachten, z. B. in den Veränderungen in Anoli Pereras letztem Werkzyklus, der Serie »Goddess Descending«. Die farbige Gestaltung der Fläche und das Arrangement der »schwebenden Figuren« weichen deutlich von ihrer bisherigen Arbeitsweise ab und erinnern an die Farbräume Koralegedara Pushpakumaras aus dem Jahr 2002. Durch die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen, die – wie ausgeführt – stark durch das Engagement der Kunstschaffenden gegen den Krieg geprägt ist, wird diese Bezugnahme gefördert. Durch die Äußerung in eigenen Rezensionen, Ausstellungskatalogen und Kritiken wird dieser Diskurs öffentlich gemacht und trägt mit zu der Ausbildung der lokalen Szene bei. In Verbindung mit strukturellen Entwicklungen im Ausbildungs- und Ausstellungsbereich tragen alle Faktoren zur Ausbildung einer neuen Kunstwelt bei.

Dieses Umfeld schafft positive Voraussetzungen für die Entwicklung der nächsten Künstlergeneration. In Sri Lanka hat sich eine Kunstszene ausgebildet, die ihre eigenen Produkte hervorbringt – nicht nur im Sinne von künstlerischen Produkten, sondern auch im Sinne lokal ausgebildeter Künstler.

Moderne, postmoderne oder postkoloniale Kunst?

Als Bezugs- und Orientierungspunkte, aber auch zur Einordnung der eigenen Arbeit bzw. der zeitgenössischen Kunst Sri Lankas fallen immer wieder die Begriffe der Moderne, der Klassischen Moderne oder der Postmoderne. Wie die Ausführungen zu den Interviews verschiedentlich zeigen, müssen die Begriffe differenziert verwendet werden, da sie in den jeweiligen Kontexten unterschiedlich gefüllt und weiterentwickelt werden.[34]

In der Regel beziehen sich die Kunstschaffenden in den Interviews im Zusammenhang mit der Frage nach künstlerischen Vorbildern auf die europäische Klassi-

34 Hill beschreibt für Malaysia »… subtle differences between Western notions of ›modernism‹ and Asian notions of ›modernism‹.« Und weiter: »Where modernism in the West might be associated with ideas concerning progress, in many Asian countries – such as Malaysia – it is identified more with breaking away from colonialism and with the power of nationalism … Many aspects of Asian modernism, he told me, might equate better with Western notions of post modernity.« (Hill 1997, o. S.)

sche Moderne, wie z. B. Anoli Perera, die ihre Hinwendung nach Europa und den USA, zur »Klassischen Moderne, dem Impressionismus, Braque und anderen« als prägend für ihre frühe künstlerische Entwicklung ansieht. Diese Orientierung an der europäischen Klassischen Moderne bedeutet, dass zumindest in einer frühen Phase Kunst in der Regel mit der westlichen Kunstwelt gleichgesetzt wird: Die Errungenschaften in diesem Bereich werden akzeptiert, die westlichen Maßstäbe anerkannt. Dies spricht dafür, dass die westliche Kunstwelt als Instanz grundsätzlich akzeptiert wird. Alle Interviewpartner erkennen die Klassische Moderne als Bezugspunkt an.

Nur Chandraguptha Thenuwara kritisiert in seinen Ausführungen, dass lange Zeit die »Größe der Kunst« im Westen gelegen habe und ein Ziel der Kolonialisten eine Kultivierung der »Primitiven« gewesen sei. Dennoch stellt auch er die Klassische Moderne nicht grundsätzlich in Frage. Bei Koralegedara Pushpakumara, der sich ausschließlich auf den lokalen Kontext bezieht, spielt die Klassische Moderne als Orientierungspunkt keine Rolle.

Daneben beziehen sich alle Befragten gleichermaßen auf »eigene Traditionen« wie die »43 Group«, die Tempelmalereien in Dambulla und Kandy oder die Malereien in Sigiriya sowie die Elephant Caves in der Nähe Bombays (Mumbais) als weitere Bezugspunkte ihrer künstlerischen Entwicklung. Die gleichgewichtige Relevanz der eigenen künstlerischen Traditionen ist unstrittig und wird als selbstverständlich gesehen.

In der Bezugnahme auf lokale Kunst spielt darüber hinaus die »Moderne« eine Rolle, wie sie im lokalen Kontext rezipiert, umgesetzt und der Generation der 90er Jahre durch lokale Vorbilder vermittelt wird.

Zur besseren Unterscheidung verwende ich daher den Begriff der lokalen Moderne und der Klassischen Moderne, ohne implizieren zu wollen, dass die westliche Moderne, die damit gemeint ist, klassisch im Sinne eines zu verallgemeinernden Leitbildes wäre. Diese Unterscheidung soll zudem darauf verweisen, dass die weiteren Entwicklungen der Moderne vor allem nach 1945 kaum zur Kenntnis genommen werden.

Gegenüber der lokalen Moderne besteht bei den meisten Interviewpartnern starker Abgrenzungsbedarf. Vor allem in den Interviews mit Jagath Weerasinghe und Chandraguptha Thenuwara spielt die Abgrenzung von den lokalen Ikonen und den von ihnen repräsentierten Idealen eine entscheidende Rolle. Für beide verkörpern ihre Lehrer Stanley Abeysinghe und H. A. Karunaratne die Ideale einer Moderne, die im lokalen Kontext gelten. Einerseits akzeptieren sie in asiatischer Tradition ihre Lehrpersönlichkeiten, lehnen sich als junge Künstler jedoch gegen diese auf.

Reibungspunkte bieten lokale Lesarten der Klassischen Moderne, wie sie durch die Lehrer repräsentiert werden. Immer wieder fallen Begriffe wie eine perfekte Komposition oder Abstraktion, an denen sich die Künstler reiben. Vor allem Chandraguptha Thenuwara, Koralegedara Pushpakumara und Jagath Weerasinghe ver-

stehen eine perfekte Komposition als Postulat der Moderne.[35] Dieses nach ihrem Empfinden zentrale Konzept der Moderne lehnen sie ab, da es nicht mit ihren Erfahrungen einer fragilen, unbestimmten und fragmentarischen bzw. fragmentierten Umgebung übereinstimmt. Jagath Weerasinghe formuliert die Frage, wie er eine perfekte Komposition schaffen könne, wenn um ihn herum alles verworren sei. Diese Haltung bestimmt die Diskussion der Künstlergeneration der 90er Jahre. Sie unterscheiden ihren eigenen Ansatz von dem der lokalen Moderne.[36]

Am Medium des Tafelbildes als Ausdrucksmittel halten sie zunächst jedoch fest. Mit ihren Arbeiten wollen sie die in der lokalen Rezeption vermittelten Ideale der Klassischen Moderne aufbrechen. Diese Abgrenzung erinnert an einen Generationenkonflikt, bei dem sich die nachfolgende Generation von ihren Vorgängern abgrenzt. Einerseits werden die Vorbilder anerkannt, aber auch gleichzeitig kritisiert und in Frage gestellt, um einen eigenen Standpunkt zu entwickeln.

Für Koralegedara Pushpakumara als Künstler einer Generation, die direkt in Sri Lanka ausgebildet wurde, ist das Verhältnis zu seinem Vorbild und Lehrer Jagath Weerasinghe ungebrochen und entspricht eher einem traditionellen asiatischen Lehrer-Schüler-Verhältnis, bei dem der Schüler dem Meister folgt.

Im Gegensatz zu der Generation Jagath Weerasinghes, die sich noch stark mit den lokalen Adaptionen der Klassischen Moderne auseinandersetzt und von dieser Auseinandersetzung zum großen Teil absorbiert wurde, kann sich Koralegedara Pushpakumara frei entfalten. Druvinka Madawela befindet sich durch ihr Studium in Indien nicht in einer direkten Auseinandersetzung mit den lokalen Traditionen. Sie betont, dass sie in Indien freier arbeiten kann.

Mit der Zeit steigt das Selbstbewusstsein der Kunstschaffenden. Die Auseinandersetzung und Reibung an Vorbildern wird immer unbedeutender.

Der Begriff des Postkolonialismus wird in den Dialogen von den Kunstschaffenden pragmatisch verwendet: Nach der Unabhängigkeit von den Kolonisatoren befindet sich das Land in einer postkolonialen Phase (postcolonial condition), die auch bezogen auf die Kunstentwicklungen einige Veränderungen gebracht hat. Theoretische Probleme in der Begriffsbildung werden dabei ebenso wenig berücksichtigt wie Überlegungen, ob sich die Herrschaftsstrukturen subtil fortsetzen.

---

35 Wobei dies m. E. eine lokale Besonderheit darstellt, welche die weiteren Entwicklungen im Bereich der westlichen Kunst nicht berücksichtigt.

36 Für Indonesien und die Philippinen trifft Jim Supangkat eine ähnliche Unterscheidung: »It is clear that Indonesia and The Philippines were not untouched by modernisation and modernity when modernism was codified in the 1950s. Modern art in Indonesia is not only an adaptation of the modernism of the 1950s, but also, a continuity of local developments since the eighteenth century. Hence there must be another kind of modernism beside Western modernism within the development of modern art in the two countries. I have identified this predicted condition – the plurality of modernism – as multimodernism. Multimodernism is a platform for discussing multimodernity: a condition which is a convention based on Western concepts of modernisation/modernity and ›manyness‹, which is related to different realities of modernity.« (Hill 1997, o. S.) Auch bezüglich der Umsetzung der Vorstellungen von »Moderne« in verschiedenen Lebensbereichen in unterschiedlichen Regionen der Welt könnten hier weitere Schlüsse gezogen werden.

In der Zeit nach der Unabhängigkeit gilt die Bildende Kunst als ein Bereich, der bei der Ausbildung einer neuen, eigenen nationalen Identität helfen könnte.[37] Wie Chandraguptha Thenwuara und Anoli Perera ausgeführt haben, werden internationale Kontakte im kulturellen Bereich von der Regierung in diesem Sinn eingesetzt. Mit der Zeit verändern sich die äußeren Bedingungen. Wie Chandraguptha Thenuwara in seinem Interview ausführt, lässt die staatliche Einflussnahme in den 80er und 90er Jahren nach und der Aufbau direkter Kontakte wird möglich.[38]

Für eine Charakterisierung der künstlerischen Arbeiten dieser Generation erweisen sich die Begriffe der Moderne, Postmoderne bzw. des Postkolonialismus aus verschiedenen Gründen als ungenügend. Sie sind im westlichen Theoriekontext geprägt und repräsentieren damit die westliche Perspektive, die sie damit zur Grundlage eines Beschreibungsversuches machen. Der Eigenständigkeit der Werke dieser Generation werden sie damit nicht gerecht. Lokale Assimilationen der Begriffe werden im Transfer ebenso wenig berücksichtigt wie Einschränkungen, Konkretisierungen oder Differenzierungen, die sich im westlichen Theoriekontext ergeben haben. Die Ausführungen bestätigen damit zum Teil Jagath Weerasinghes Aussage, der formuliert:

> »It is difficult to place contemporary thinking in Sri Lankan art in a historical context. The theoretical basis, evolutionary history and implicit or explicit conceptualization of current art practice defy descriptions in terms of categories such as modernism or post-modernism. To say quite simply it is ›post-traditional‹ gives one breathing space. But this characterization itself is misleading – one can often see underneath a yearning for tradition, for an ideal lost, for roots in the past. Its immediate stylistic qualities have something in common with Euro-American modernism. At the same time, the critical stance on which most current artworks are constructed presents a post-modernist aura. Just as the ox-cart and the microchip jostle in the streets of Colombo – a post-colonial, historical space in which the history of technology is tuned in its head – post-traditional, para-modern art practices addresses this confusing situation cheerfully, confidently, violently, with a sense of tragic irony.«[39]

Nicht nur die Begriffe der Moderne und Postmoderne erweisen sich als ungenügend zudem ist, wie vorgeschlagen, ist zwischen der lokalen Moderne und der Klassischen Moderne zu unterscheiden.[40] Außerdem spielen durch die Bezugnahmen zur Tempelmalerei, aber auch durch die allgemeine visuelle Erfahrungswirklichkeit die eigenen Traditionen eine große Rolle.[41] Aus diesem Grund scheint der Begriff »post-traditional« nur für bestimmte Aspekte eingeschränkt zutreffend und

37 Vgl. den gleichnamigen Abschnitt.

38 Vgl. die Äußerungen des Künstlers im Abschnitt »Kunstmarkt«.

39 Jagath Weerasinghe: Arlink 2000, auf: http://www.artsrilanka.org/today/body.html (15.08.2007).

40 Auf die Entwicklungen der amerikanischen Moderne, die Weerasinghe an dieser Stelle zudem erwähnt, beziehen sich die hier befragten Kunstschaffenden kaum.

41 Auch die Entwicklungen im Bereich der Installation können einerseits als ein Aufgreifen westlicher Impulse, aber auch als eine Fortsetzung bekannter Handlungsmodi gelesen werden.

deshalb ebenfalls ungenügend. Wie der Begriff »paramodern« zu verstehen ist, bleibt unklar.[42]

Festzuhalten bleibt, dass die hier vorgestellten Künstler – um noch einmal den eingangs erwähnten Aspekt der Zeitzeugenschaft aufzugreifen – Repräsentanten einer sehr spannenden »Zwischenzeit« sind. Ihre Arbeiten sind auf verschiedenen Ebenen deutlich von der Auseinandersetzung mit eigenen Traditionen bestimmt. Auf der anderen Seite stehen immer mehr Informationen zur Verfügung und die Kunstschaffenden ordnen sich selbst im Kontext des internationalen Geschehens ein. Sie greifen selbstbewusst Anregungen auf und entwickeln und nutzen Organisationsstrukturen auf internationaler Ebene. In ihren künstlerischen Arbeiten kommen sie zu sehr spezifischen, eigenständigen Ergebnissen, die als zeitgenössische sri-lankische Kunst nicht mit den Begriffen der Moderne oder Postmoderne zu fassen sind.

Von den Grenzen der Begriffe

Die Grenzen der Begriffe werden im Gespräch mit den Kunstschaffenden auf einer weiteren Ebene deutlich. In den Interviews verwenden die Gesprächspartner Termini wie »Exotik«, »Material Culture« oder »Visual Culture«. Sie nehmen damit Bezug auf aktuelle Theorieansätze, insbesondere aus dem »Postcolonial Discourse« und den »Visual Culture Studies«.

Besonders deutlich wird dies im Gespräch mit Anoli Perera und Jagath Weerasinghe, die beide einen Teil ihrer Ausbildung in den USA absolvierten. Die Ausführungen zu den Interviews zeigen aber auch die damit verbundene Problematik.

Aktuelle Theoriemodelle wie die Visual Culture oder die Postcolonial Theory werden rezipiert und zur Kenntnis genommen, die Kunstschaffenden beziehen sich in ihrer Rollenkonstruktion auf entsprechende Begrifflichkeiten. Bei näherer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass eher die Präsenz der Themen wesentlich ist und die Inhalte jeweils individuell gefüllt werden.

Die Kunstschaffenden verwenden die Termini in einer sehr persönlichen Prägung, die weder mit dem Gebrauch im lokalen, noch mit dem im internationalen Diskurs übereinstimmt. Aus diesem Grund versperren diese Begriffe eher die Sicht, als dass sie zu einer Klärung beitragen. In Verbindung mit der künstlerischen Arbeit konkretisiert die visuelle Umsetzung die jeweilige Bedeutung, wie am Beispiel der Ausstellung »In the Entagled Web« am Motiv der Spinne ausgeführt wurde.

---

42 Es ist nicht deutlich, wie der Begriff Paramodernism verstanden wird. In der Wortbedeutung meint die Vorsilbe »para« lediglich »neben«. Die Definitionen, die ich nachvollziehen konnte, beziehen sich zum einen auf indigene Gesellschaften, was für Sri Lanka nur eingeschränkt zutrifft, zum anderen auf die negativen Seiten der Moderne, die nach dem Ende der Moderne weiter das globale Geschehen bestimmen (z. B. Riggs 1969, 220–234), was hier ebenfalls nicht zutrifft.

Im Kontext transkultureller Prozesse erfordert diese Situation sowohl für die Produzenten als auch für die Rezipienten von Kunst eine sehr genaue spezifische Explikation der jeweiligen Bedeutungen, um zu sinnvollen Aussagen kommen zu können. Die Grenzen der Begriffe und mögliche unterschiedliche Prägungen und Lesarten müssen berücksichtigt werden. Die starke Betonung beschreibender Verfahren, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wurde, wird damit bestätigt.

In diesem Prozess wurde wiederholt deutlich, dass fest gefügte Sehgewohnheiten – unterstützt von ungenügenden Begrifflichkeiten – leicht die Spezifik und Komplexität der jeweiligen Situation übersehen lassen. Die Einbeziehung des Kontextes verbunden mit einer polyperspektivischen Betrachtungsperspektive bietet eine Möglichkeit, sich dieser anzunähern.

Zeitgenössische sri-lankische Kunst im Kontext kultureller Globalisierung

Im Sri Lanka der 90er Jahre entwickelt sich eine der vielfältigen neuen Kunstwelten, die im Zuge kultureller Globalisierungsprozesse eine immer größere Rolle spielen. In den Interviews schwingt dieses Thema nicht nur bei den expliziten Fragen zu diesem Themenkreis mit, auf die – wie ausgeführt – eine relativ verhaltene Resonanz erfolgt. Dennoch sind Einflüsse kultureller Globalisierungsprozesse beobachtbar.

Zeitgenössische Künstler als »Kosmopoliten« und »Cultural Broker«

Prägend ist für die meisten Kunstschaffenden die Möglichkeit zu einem Studium im Ausland. Aus dieser Zeit verfügen die meisten über Auslandserfahrungen. So lebten und studierten Anoli Perera und Jagath Weerasinghe für einige Zeit in den USA. Chandraguptha Thenuwara konnte in der ehemaligen Sowjetunion Erfahrungen sammeln und Druvinka Madawela behält bis heute die während des Studiums erworbenen Kontakte und Arbeitsmöglichkeiten in Indien aufrecht. Nur Koralegedara Pushpakumara hat abgesehen von einem Workshop in Pakistan keine Auslandserfahrung.

Von allen werden weniger die Studieninhalte selbst als prägend erlebt als vielmehr das Kennenlernen einer fremden Kultur. Alle heben positiv eine offene Haltung der Lehrenden hervor, die es ihnen ermöglicht, eigene Erfahrungen zu sammeln und diese umzusetzen. Prägende Kunsterlebnisse sind dabei nur für Chandraguptha Thenuwara, der die Moskauer Kunstsammlungen besucht, relativ eng mit dem Studium gekoppelt. Anoli Perera ist von einer Louise-Bourgeois-Ausstellung in Schweden fasziniert, Druvinka Madawela von der Installationskunst in Europa. Die allgemeine Erfahrung einer fremden Kultur ist bei allen Ausführungen voranging.

Alle Kunstschaffenden heben hervor, dass durch die internationalen Erfahrungen, verbunden mit der steigenden Verfügbarkeit neuer Medien und der damit einhergehenden Zunahme an Informationen, die künstlerischen Referenzen vielfältiger werden. Die Auswahl ihrer Bezugspunkte erfolgt allerdings – wie bereits bei der »43 Group« – stark selektiv. Es fällt auf, dass sich die Kunstschaffenden kaum auf den kunstimmanenten Diskurs des Westens zu Fragen der Komposition oder der Abstraktion beziehen. Unabhängig vom Ausbildungsort – sei es die USA, die ehemalige Sowjetunion oder Indien – spielt die Kunst der 60er und 70er Jahre[43] keine Rolle. Für die formale Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen sind vor allem die Installation und die Erinnerungskultur wichtig.

---

43 Die auf der documenta XII von Roger M. Buergel und Ruth Noack mit der Leitfrage »Ist die Moderne unsere Antike?« ganz zentral als Kristallisationspunkt »unserer« Moderne gezeigt wird. Die hier vorgestellten Ausführungen stellen diese Frage und ihre Implikationen grundsätzlich in Frage.

Selbstbewusst begreifen sich die Kunstschaffenden als Bestandteil eines internationalen Kunstdiskurses. Während sich die älteren Künstler noch stark mit dem lokalen Konzept der Moderne auseinandersetzen, sehen sich die jüngeren Künstler wie Anoli Perera und besonders Druvinka Madawela sowie Koralegedara Pushpakumara selbstverständlich in der Position, aus allen ästhetischen, visuellen oder künstlerischen Mitteln und Möglichkeiten wählen zu können – ganz in postmoderner Manier. Vielleicht sind sie es, die sich relativ wenig gegen lenkende Lehrerpersönlichkeiten abgrenzen mussten, die ihr eigenes Tun wenig politisch legitimieren, die am freiesten von diesen Möglichkeiten Gebrauch machen. Für ihre Auswahl richtungweisend ist die eigene Wahrnehmung ihrer Umgebung, auch wenn sie sich auf unterschiedliche Bereiche beziehen.

Chandraguptha Thenuwara vergleicht in diesem Zusammenhang in seinen Ausführungen die Kunst mit einer Sprache. Die verschiedenen Stilrichtungen Bildender Kunst versteht er als Sprachen, deren Komponenten frei zitiert werden können. Dieses Prinzip setzt er in seiner künstlerischen Arbeit konsequent um. Das Nebeneinander des »Barrelism« und einer gegenstandsbezogenen Malerei, die Stilelemente der Pop Art ebenso zitiert wie die Bildsprache des Expressionismus, ist nur auf diesem Hintergrund verständlich und wird so im Sinne eines Konzeptes verständlich. Andernfalls könnte die konsequente Umsetzung dieses Arbeitsprinzips, das zu einem vermeintlich heterogenen Werk führt, leicht als disparat missverstanden werden.

Allerdings werden konzeptionelle Aspekte wie die Einbindung in globale Strukturen, die am Beispiel des »The Monument for the Disappeared« beschrieben wurde, nicht explizit als Bestandteil des Kunstwerkes deklariert. Eine Nachfrage der Autorin an Chandraguptha Thenuwara im Jahre 2005, dass die beschriebene Disparatheit seines Werkes nur als Konzept verständlich werde, wurde zwar von ihm bestätigt, spielt aber in seinen Ausführungen zu seiner künstlerischen Arbeitsweise unter diesem Gesichtspunkt keine Rolle.[44]

In ironischer Weise reflektiert die bewusst gewählte Disparatheit im Werk Thenuwaras die unterschiedlichen Kriterien westlicher und lokaler Kunstrezipienten und Käufer, die sie bedient. Der Künstler erklärt eindeutig, dass er für den jeweiligen Kontext die entsprechende Sprache wähle, die jeweils verständlich sei – entsprechend seinem vorrangigen Ziel, seine politische Aussage zu vermitteln. Die Widersprüche spiegeln sich in der Rezeption seiner Werke: In internationalen Ausstellungen im Ausland ist er vor allem mit seinem »Barrelism«-Konzept erfolgreich; die lokale Kritik lobt seine expressive Malerei.

Sein Konzept bestätigt sich auch bei seinem Mahnmal »The Monument for the Disappeared«. Im Vergleich zu Weerasinghes »The Shrine of Innocents«, das trotz seiner komplexen Konzeption und aufwendigen Gestaltung bereits nach kurzer Zeit in Vergessenheit geraten ist, kommen jährlich zahlreiche Menschen zu den Gedenkveranstaltungen. Dafür scheint – wie ausgeführt – nicht nur das visuelle

44 Dies könnte damit zusammenhängen, dass konzeptionelle Ansätze im lokalen Diskurs als künstlerische Strategie keine Rolle spielen.

Konzept ausschlaggebend, sondern auch die Einbindung in globale Strukturen – also auch in diesem Sinne eine ganz aktuelle künstlerische Konzeption.[45]

Auch die anderen Kunstschaffenden verweisen immer wieder darauf, dass sie sich in lokalen und internationalen Zusammenhängen unterschiedlichen Beurteilungskriterien ausgesetzt sehen – sei es das Postulat der abstrakten Kunst, das als Merkmal aktueller Kunstproduktion noch zu Beginn der 90er Jahre in Sri Lanka favorisiert wurde, wie Chandraguptha Thenuwara nach seiner Rückkehr aus der ehemaligen Sowjetunion feststellt, oder die dunkle Farbigkeit bei Druvinka Madawela und die Raumbezogenheit bei Anoli Perera. Selbst die Lokalikone Jagath Weerasinghe muss sich mit dem Geschmack eines Galeristen auseinandersetzen. Ein weiteres Kennzeichen kultureller Globalisierungsprozesse scheint jedoch eine deutliche Veränderung dieser Kriterien, bei der sich wiederum unterschiedliche Entwicklungen gegenläufig bedingen.

Die Studienaufenthalte erlauben den Kunstschaffenden nicht nur Einblicke in andere Kulturen, sondern ermöglichen durch die Auseinandersetzung über einen längeren Zeitraum eine intensive Auseinandersetzung mit diesen: »One consequence of these changes (der kulturellen Globalisierung, d. Verf.) is that more and more people are now involved with more than one culture.« (Featherstone 1995, 8) Damit gehören die Kunstschaffenden zu den sogenannten transnationalen Eliten[46], die sich im Zuge von Migrationsbewegungen v. a. im ausgehenden 20. Jahrhundert herausbilden. Hannerz prägt für Menschen, die intensiv in verschiedene Kulturen involviert sind, den Begriff »Kosmopolit« (z. B. Hannerz 1995, 252).[47]

Mobilität und Reisemöglichkeiten, verbunden mit einer Erweiterung des eigenen Horizontes, sind ein wichtiges Thema, das in den Interviews immer wieder auftaucht. Meist wurde als erstes prägendes Erlebnis das Verlassen der Hauptstadt Colombo hervorgehoben.

Nach dem Auslandsstudium bemühen sich die Kunstschaffenden in ihrer Heimat um eine Verbesserung ihrer Möglichkeiten. Durch den Aufbau selbstverwalteter Organisationsformen wie »Theerta« und die bewusste Einbindung in globale Netzwerke und Strukturen, z. B. durch Austauschprogramme, können sie ihre Mobilität deutlich vergrößern und haben bessere Zugriffsmöglichkeiten auf Informationen, einerseits bedingt durch neue Technologien, aber auch durch die bewusste Pflege von Netzwerken. Auch in dieser Hinsicht bauen sie ihre privilegierte Stellung in der Gesellschaft aus.

---

45 Der Begriff der Postmoderne erweist sich für diese Arbeiten allerdings angesichts der visuellen Ästhetik, die sich deutlich an der Klassischen bzw. der lokalen Moderne orientiert, unangemessen, vgl. die Ausführungen weiter oben.

46 Vgl. z. B. Pries 1999. Der Begriff der transnationalen Elite ist nicht gleichzusetzen mit einer »international capitalist class«, wie immer wieder diskutiert wird (siehe z. B. Hymer 1979). Robinson und Harris geben in ihrem Artikel einen Überblick über die Verwendung der Begriffe in diesem Zusammenhang, vgl. Robinson/Harris 2000.

47 Dieser ist insofern dem Begriff transnational vorzuziehen, als er nicht die Existenz von abgeschlossenen Nationen voraussetzt, vgl. Welsch 1995.

Die Relevanz verbesserter Kommunikations- und Reisemöglichkeiten durch neue Technologien, wie sie von Theoretikern wie z. B. Karl Hörning und Rainer Winter[48] als zentrales Moment kultureller Globalisierungsprozesse beschrieben wird, bestätigt sich damit. Allerdings zeigt das Beispiel der Kunstszene in Sri Lanka auch die aktive Beteiligung der Protagonisten an diesen Entwicklungen.

Die Künstlergeneration der 90er Jahre entwickelt ein immer größeres Bewusstsein über die zunehmende globale Integration (vgl. die These von Robertson 1994, 8). Mit den im Ausland gewonnenen Erfahrungen und den in der Ausbildung erworbenen Kenntnissen kommt sie mit einer veränderten Wahrnehmung in ihr Land zurück. Alle verweisen darauf, dass sich ihre Perspektive durch diese Zeit verändert und ihr weiteres künstlerisches Schaffen maßgeblich geprägt wird. Besonders Anoli Perera erläutert ausführlich, wie das eigene Bild von der Heimat durch die Distanz zunächst wichtig, aber auch idealisiert wird, und dass nach der Rückkehr ein neues politisches und gesellschaftliches Verständnis ihren Blick schärft.

Die mit dem Auslandsaufenthalt verbundene Distanz zum eigenen Land und seiner Kultur, das Kennenlernen einer anderen Lebenswirklichkeit, die Erfahrungen des Fremdseins helfen ihr und den anderen Künstlern, mit einem geschärften, bewussteren Blick in die eigene Gesellschaft zurückzukehren. Sie nutzen diese Erfahrungen verbunden mit neu erworbenem Wissen und Kenntnissen, um gesellschaftliche und soziale Zusammenhänge, Politik und Kultur neu wahrzunehmen, zu analysieren und zu bewerten.

Die Distanz zum Eigenen wird bei allen als wichtig beschrieben, um mit »anderen Augen« sehen zu können.

Nach ihrer Rückkehr arbeiten sie bewusst an der Konstituierung der eigenen Rolle im lokalen Kontext. Sie setzen sich intensiv mit ihrer Rolle auseinander und konstruieren diese neu. Sie verorten sich als Künstler, als Frau oder Mann, als Buddhist, in einer postkolonial geprägten, asiatischen Gesellschaft. Vor allem für die Angehörigen der Mittelschicht eröffnet diese Situation – wie vor allem von Anoli Perera beschrieben – neue Möglichkeiten in der Gesellschaft, die mit zunehmendem Einfluss verknüpft sind.

Die gesellschaftliche Einflussnahme der Kunstschaffenden geht deutlich über die Konstruktion der eigenen Rolle und die eigene künstlerische Arbeit hinaus. Sie initiieren zahlreiche Entwicklungen, die nicht auf den Kunstkontext begrenzt sind. Sie engagieren sich durch strukturelle Arbeit im Bildungssektor und dem Ausstellungswesen. In ihrer künstlerischen Arbeit erweitern sie durch die Auseinandersetzung mit der Rolle des öffentlichen Raums für politische Kunstaktionen und ihre Beiträge zum Bereich der Erinnerungskultur das Spektrum des Möglichen.

In diesem Sinn fungieren sie insbesondere in ihrem Herkunftsland als »Cultural Broker« (Hannerz 1995, 241). Durch die bewusste Verbindung der künstlerischen mit politischer und gesellschaftlicher Arbeit nehmen die Kunstschaffenden weitrei-

48 Vgl. z. B. Hörning/Winter 1999.

chenden gesellschaftlichen Einfluss. Kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen beeinflussen sich gegenseitig.

In den Ausführungen der Kunstschaffenden steht das als selbstbestimmt empfundene Handeln der Einzelnen im Vordergrund. Die Generation der 90er Jahre ist sich ihrer lokalen Situation als auch der internationalen Entwicklungen im Kontext der allgemeinen und kulturellen Globalisierung sehr bewusst. Sie konstruieren und etablieren ihre neue Rolle in der Gesellschaft. Sie versuchen, auf gesellschaftliche Entwicklungen Einfluss zu nehmen.

Dabei setzen sie auf verschiedenen Ebenen an: Sie entwickeln nicht nur ihre eigene künstlerische Arbeit, sondern arbeiten bewusst an der Konstruktion ihrer Rolle im Kontext der aktuellen gesellschaftlichen Realität. Vor allem Anoli Perera, Chandraguptha Thenuwara und Jagath Weerasinghe unterscheiden in ihren Ausführungen sehr deutlich ihre verschiedenen Rollen als Künstler und »art activists«.

In diesem Prozess kann die Künstlerrolle immer weniger als »Habitus« im Bordieu'schen Sinn eines stillen Herrschaftsbereichs von reproduzierbaren Praktiken und Dispositionen, eines »tacit realm of reproducible practices and dispositions« (Appadurai 1990, 18) verstanden werden. Das Leben und die Identitäten der Künstler konstruieren sich dabei kaum innerhalb traditionell vorgegebener Rahmen (Appadurai 1990, 18). Vielmehr kann die Künstlerrolle als ein alternativer Lebensentwurf (possible lives) verstanden werden, der geprägt von den Auslandserfahrungen während des Studiums als neues Identifikationsmodell in den lokalen Kontext getragen wird.

Zudem profitieren die Kunstschaffenden von der allgemein starken Dynamik kultureller Globalisierungsprozesse. Das zunehmende Interesse der westlichen Kunstwelt an Asien ist auch in Sri Lanka spürbar. Wie vor allem Chandraguptha Thenuwara beschreibt, steigt die Zahl der interessierten Kuratoren aus dem Westen, welche die Insel bereisen. Nicht nur Anoli Perera hofft, dass diese Entwicklung weiter anhält und nicht nach einem kurz aufkeimenden Interesse ein Rückfall in die Isolation droht.

Sehr konkret sind die Auswirkungen regionaler Entwicklungen spürbar. Die Aktivitäten des Fukuoka Art Museums tragen zu einer steigenden, überregionalen Bekanntheit der hier vorgestellten Kunstschaffenden bei. Im Rahmen ihrer Geschäftsbeziehungen unterstützt auch die Barefoot Gallery im Rahmen ihrer Geschäftsbeziehungen nach Japan, Malaysia und auf die Malediven diese Entwicklung.

Insbesondere mit dem Aufbau von »Theerta«, einer selbst verwalteten Künstlerorganisation, bemühen sich die Kunstschaffenden um eine internationale Netzwerkbildung. »Theerta«, gefördert von HIVOS und der Ford Foundation, konzentriert sich auf einen Aktionsraum, der nicht an nationale Grenzen gebunden ist (siehe auch Featherstone 1995, 8) und offensives Networking betreibt. Noch stärker als die Vibhavi Art Academy, bei der die Ausbildung von Künstlern im Vordergrund steht, nutzt »Theerta« globale Strukturen und legt den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf das Networking. Sie veranstalten Künstleraustauschprogramme (Residencies),

internationale Workshops, Ausstellungen usw. und pflegen Kontakte zu vergleichbaren Organisationen in den Nachbarländern, wie Khoj (Indien), VASL (Pakistan), Britto Arts Trust (Bangladesh) und Sutra (Nepal). Damit stehen zunächst regionale Interessen im Vordergrund. Als Kooperationspartner aus westlichen Ländern wird das Museum of Far Eastern Antiquities (Schweden) und das Museum der Weltkulturen (Frankfurt) genannt. Beide Organisationen stehen in ethnologischen Traditionslinien. Geprüft werden Kooperationen mit anderen selbstverwalteten Organisationen wie dem Triangel Art Trust (UK) oder resartists (Niederlande), einem weltweiten Netzwerk für Künstlerprogramme.

Wie eng allerdings gesellschaftliche und globale Entwicklungen mit individuellem Engagement verbunden und für ihr Gelingen maßgeblich sind, zeigt sich an den beiden vorgestellten Mahnmalen. Mit dem »The Shrine of Innocents« und dem »The Monument for the Disappeared« werden zwei sehr gegensätzliche Konzeptionen vorgestellt, die sich im Hinblick auf kulturelle Globalisierungsprozesse sehr unterschiedlich darstellen.

Vor allem in Jagath Weerasinghes Mahnmal spielen nicht nur im Titel religiöse Bezüge eine große Rolle, die in ihrer Visualität jedoch nicht auf eine Religion festgelegt sind, sondern universell spirituell angelegt sind. Komponenten der lebendigen, lokalen Erinnerungskultur verknüpft er bewusst mit Aspekten einer westlichen Erinnerungskultur, wie sie sich insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg herausbildet.

Ironischerweise gerät dieses Mahnmal, das zunächst von der lokalen Regierung als offizielles Mahnmal deklariert wird, in die widerstreitenden Interessen lokaler Machtpolitik. Es wird nicht in den Alltag der Menschen eingebunden und gerät schnell in Vergessenheit.

Chandraguptha Thenuwara realisiert nahezu zeitgleich ein wesentlich bescheideneres Mahnmal, das mit individuellen Porträts der Opfer einen direkten persönlichen Bezug herstellt und mit der Bronzeskulptur an lokale Sehgewohnheiten anknüpft. Dies ist ganz im Sinne des Statements des Künstlers, der versucht eine jeweils adäquate Bildsprache zu wählen, die von den Menschen verstanden wird.

Durch seine Organisationsstruktur gewinnt dieses Mahnmal jedoch höchste Aktualität. Die Angehörigen schließen sich wie beim »The Shrine of Innocents« zu einer Interessengemeinschaft zusammen. Allerdings nutzen sie globale Netzwerke und Strukturen zur Realisierung und Pflege ihrer persönlichen Ideen. Bei den jährlichen Gedenktagen verknüpfen sie diese globalen Bezüge mit der lokalen Lebenswirklichkeit der Betroffenen. Dadurch ist dieser Ort bis heute Teil einer lebendigen Erinnerungskultur, die aktiv ein politisches Signal setzt.

Die Relevanz globaler Förderstrukturen zeigt sich nicht nur an der unterschiedlichen Rezeptionsgeschichte der beiden Mahnmale. Allerdings belegt dieses Beispiel auch, dass die notwendige Förderung in diesem Fall nicht von einem westlichen Land, sondern von Korea geleistet wird.

Inwieweit die Aktivitäten der Kunstschaffenden in globalen Strukturen tatsächlich selbstbestimmt sein können, wird sich erst aus der historischen Distanz entschei-

den lassen. Im Jahr 2002, nach dem von Ranil Wickramasinghe ausgehandelten Waffenstillstand, erschienen die Aktionen der Künstler gegen den Krieg als erfolgreicher Bestandteil des Friedenprozesses. Nach der Regierungsübernahme durch Mahinda Rajapakse, die mit einer stillschweigenden Fortsetzung der Kriegshandlungen im Jahr 2006 verbunden war, schienen die politischen Entwicklungen im Gang der Geschichte das dominierende Element.

Wichtig erscheint mir jedoch, dass die Kunstschaffenden in dem Bewusstsein der Möglichkeit einer aktiven Teilnahme agieren. Durch die Etablierung und Anerkennung als Künstler in der Gesellschaft erreichen sie dieses Ziel, zumindest für ihren Bereich. In einigen Fällen, wie z. B. die Rezeptionsgeschichte des »The Monument of the Disappeared« zeigt, geht diese Einflussnahme deutlich über die persönliche Ebene hinaus. Die aktive Rolle der Kunstschaffenden muss im Kontext kultureller Globalisierungsprozesse dabei entsprechend zur Kenntnis genommen und berücksichtigt werden.

Denn obwohl gegenläufige historische Entwicklungen nicht immer zum Erfolg führen, wie z. B. an der Rezeptionsgeschichte des »The Shrine of Innocents« oder dem erneuten Aufflammen des Bürgerkrieges im Jahr 2005 zu sehen ist, der als deutlicher Rückschlag für die Friedensbewegung aufzufassen ist, die von den Kunstschaffenden, wie im Kapitel »Kunst und Krieg« ausgeführt, kräftig unterstützt wurde, muss dennoch die aktiv gestaltende Teilnahme der Kunstschaffenden an der Konstruktion ihrer eigenen Rolle, aber auch hinsichtlich gesellschaftlicher Entwicklungen hervorgehoben und in der Theoriebildung berücksichtigt werden.

In den Beispielen wird immer wieder deutlich, dass die Imagination, im Sinne Arjun Appadurais die Fähigkeit einer Vorstellungskraft, die über die örtlichen Gegebenheiten hinausgeht (vgl. z. B. Appadurai 1990), eine entscheidende Rolle spielt. Allerdings ist diese in den Beschreibungen der Kunstschaffenden nicht in einer solchen Konsequenz entterritorialisiert, wie dies der Kulturtheoretiker in seinen von Migrationsbewegungen ausgehenden Überlegungen annimmt. Um Zusammenhänge zwischen Identität, Raum und Globalisierung in Migrationsprozessen fassen zu können, schlägt Appadurai die Unterscheidung von »place« und »location«, »locality« und »neighbourhood« vor (Appadurai 1995). Er beschreibt die Welt als entterritorialisierte Ethnolandschaften (Ethnoscapes), in der Orte zur persönlichen Identitätsbildung immer weniger mit aktuellen Lebensräumen (locations) zusammenfallen.

Die hier vorgestellten Menschen halten sich jedoch nur für einen bestimmten Zeitraum in einer anderen Umgebung auf. Die Rückkehr an den Ausgangsort und die Neubestimmung der eigenen Situation in diesem Kontext nimmt bei den meisten einen wichtigen Stellenwert ein. Der Imagination kommt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu, denn sie ermöglicht eine Konstruktion von Konzepten, die – wie die Ausführungen gezeigt haben – nicht mit traditionellen lokalen Vorstellungen und Lebensentwürfen deckungsgleich sein müssen. Dabei sind Entwicklungen möglich, die nicht eindeutig einer Kultur zugeordnet werden

können.[49] Sie werden in Anlehnung an Homi Bhabas Konzept des »dritten Ortes« als sogenannte »dritte Kulturen« bezeichnet (Featherstone 1995, 8), die nicht an bestehende nationale oder kulturelle Grenzen gebunden sind.[50]

Diese Entwicklungen sind in besonderer Weise »transkulturell«, als sie Protagonisten aus dem Zentrum und der Peripherie zusammenführen, wie vor allem an kulturellen Projekten und der Netzwerkarbeit der Kunstschaffenden deutlich wird:

> »People from both center and periphery, and from different centers and different peripheries, engage in ongoing management of meaning within them (den transnationalen Berufskulturen d. Verf.) … in a joint construction of meaning and cultural form.« (Hannerz 1992, 249)[51]

Allerdings sind gleichzeitig gegenläufige Entwicklungen zu beobachten. Einerseits bewegen sich die Kunstschaffenden immer stärker in globalen Strukturen, gleichzeitig beschreiben alle, wie die Möglichkeit zu einer Distanz von der eigenen Kultur und der Blick zurück eher zu einer Verstärkung eines nationalen Bewusstseins führen.

Ein interessantes Beispiel bietet in diesem Zusammenhang ein Artikel von Gunadasa Amarasekera über »Knowledge and Culture«. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist seine Sorge um eine immer größere Einflussnahme des Westens.[52] Er argumentiert, dass es in der philosophischen Tradition der Aufklärung keinen Raum für immaterielle Themen wie »Kultur« gegeben habe[53] und dass vielmehr die buddhistische Philosophie, in welcher der Geist an höchster Stelle steht, sich seit jeher mit dem menschlichen und damit mit dem kulturellen Bewusstsein auseinandersetzt.[54]

In dieser Argumentation kann deutlich die Rückbesinnung auf das Eigene als Reaktion auf Globalisierungsprozesse nachvollzogen werden.

---

49 »Carried by social networks which are not wholly based in any single territory.« (Hannerz 1992, 249)

50 Für Bhaba manifestiert sich die Spaltung des sprechend-gesprochenen Subjektes als das Paradox, dass die Nation das Volk einerseites als gegebene historische Präsenz bezeichnet und zugleich im performativen Vollzug seiner Erzählungen von Nation konstruiert wird. Hier sieht er die Möglichkeit für einen dritten Ort, von dem aus der/die Untergebene sprechen kann (vgl. Spivak 1993, 66–11).

51 Solche Modelle machen es auch möglich, die Begegnung eines Forschenden im Sinne einer globalen Ökumene der gegenseitigen Verbindungen zu beschreiben (Hannerz 1992).

52 »As Western influence and economic power spreads across the globe its ways of thinking … follows suit.« (Vgl. Amarasekera 2001,14)

53 »In these Cartesian ideas/tradition (der Aufklärung, d. Verf.) was no place for anything non-material as culture.« (Vgl. ebd.)

54 »We have in our recent writings in Sinhala used the term ›chintanaya‹ which gives the idea of a more dynamic force permeating through every cell of our conscious as well was unconscious being guiding our thoughts and actions, I think the best descriptions of culture has been given by Buddha: first stanza of the Manowagga in Dhammapada: Mind is supreme; it is the forerunner of everything. We are made of the mind. What Buddha refers here to as the mind is obviously not the physical organ the brain; it is the consciousness, the cultural consciousness, the culture.« (Vgl. ebd.)

Appadurai wies darauf hin, dass sich Globalisierung und Ethnizität gegenseitig bedingen (vgl. Appadurai 1990). Wie in dem Beispiel erscheint die Stärkung ethnischer Identität leicht als vermeintlicher Schutz gegen die Macht des Globalen.

Einige Künstler wie z. B. Sanjeewa Kumara befürchten aufgrund der besonderen Situation in Sri Lanka in einer Verknüpfung von ethnischen und nationalen Fragen die Gefahr eines aufkeimenden postmodernen Nationalismus. Dieser richte sich weniger gegen eine konkrete andere Kultur, sondern allgemein gegen relativierende und verunsichernde Prozesse. Er steht in enger Verbindung mit der Entwicklung eines neuen nationalen Selbstbewusstseins, für das die Kunst eine entscheidende Rolle spielen sollte, wie im Abschnitt »Zu den Entwicklungen nach der Unabhängigkeit: Kunst als Ausdruck für eine Suche nach nationaler Identität« ausgeführt wurde.[55]

Die Künstlergeneration der 90er Jahre bemüht sich in dieser Diskussion um eine eigenständige Position. Vor allem Jagath Weerasinghe setzt sich mit seiner Identität als Mann, Buddhist und Singhalese auseinander. Diese Begriffe sind als Identifikationsmomente für ihn vor allem durch äußere Faktoren wie den Krieg, das Verhalten des Klerus im Konflikt usw. in Frage gestellt.

Er thematisiert diese Fragen, wie am Beispiel der Serie »The Broken Stupa« ausgeführt, in seiner Malerei. Mit seinen Referenzen auf nationale Symbole begibt er sich dabei manchmal in Grenzbereiche, die nicht eindeutig identifiziert werden können.

Für Anoli Perera als Frau und Künstlerin, und Chandraguptha Thenuwara in seiner Ehe mit einer Tamilin erscheint diese Verunsicherung sehr viel persönlicher. Die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung durch die Kunst und direkte internationale Kontakte spielen in ihrer Auseinandersetzung eine wichtige Rolle.

So sind auch in diesem Bereich gleichzeitig gegenläufige Entwicklungen zu verzeichnen: Die starke Rückversicherung im Eigenen resultiert nicht zuletzt aus einer weltweiten Anerkennung von Kultur und kulturellem Partikularismus als universellem Wert. Dieser geht einher mit der globalen Anerkennung eines Rechtes auf eine eigene Kultur und auf kulturelle Selbstbestimmung (Roberston 1994, 130). Tendenzen zur Ethnizität stehen dabei neben neuen Möglichkeiten transkultureller Bezugnahmen.

Entstehung einer neuen, regionalen Kunstwelt

In den vorliegenden Ausführungen erweisen sich kulturelle Globalisierungsprozesse nicht als Wellenbewegung, die neben wirtschaftlichen Entwicklungen verlaufen – eine Vorstellung, die eng mit dem einige Zeit in der Globalisierungsdiskussion dominierenden Konzept der »McDonaldisierung« verbunden war und diese prägte. Gemeint ist damit die These von der Konvergenz der globalen Kultur. Dieses

55 Die häufig zitierte »2500-jährige Kulturgeschichte« wird dabei mit der Dominanzkultur der Singhalesen verbunden und negiert jegliche Anteile anderer Kulturen an dieser Geschichte.

Zusammenwachsen der Welt bezieht sich vor allem auf eine Waren-Welt, die als »McWorld« (Benjamin R. Barber) oder »McDonaldisierung« (George Ritzer) beschrieben wird. Damit ist vordergründig das Zusammenwachsen von Konsumwelten gemeint. Wie die Begrifflichkeiten nahelegen, geht dieser Prozess mit einer Amerikanisierung einher. Die kulturellen Entwicklungen werden dabei in enger Verbindung mit marktwirtschaftlichen Prozessen verstanden.

Die Dominanz Amerikas betrifft nicht nur in die Warenwelt, sondern ebenso die Kulturindustrie, vertreten durch Disney, MTV oder die Internet-Betreiber Yahoo oder AOL. Das heißt, man geht von einer Universalisierung im Sinne einer Vereinheitlichung von Lebensstilen, kulturellen Symbolen und transkulturellen Verhaltensweisen aus. Diese Perspektive birgt eine negative Utopie: Es entsteht keine Welt, in der die Anerkennung von Vielfalt verbunden mit wechselseitiger Offenheit und pluralistisch-kosmopolitischen Selbst- und Fremdbildern wichtig ist, sondern eine Waren-Welt, in der lokale Kulturen und Identitäten entwurzelt werden. Mit diesen Entwicklungen scheint – vor allem verbreitet durch die Medien – eine Bilderwelt verknüpft, die einige Theoretiker fast schon von einer Weltkultur sprechen lässt (vgl. Wagner 2001, 11).

Die vorliegenden Ausführen belegen, dass im Bereich der Bildenden Kunst diese Dominanz der amerikanischen Kultur nicht festgestellt werden kann. Mitteleuropa gilt aus Sicht der Kunstschaffenden als Zentrum der Klassischen Moderne, die in Kombination mit asiatischen Traditionslinien als Ausgangspunkt für die eigene künstlerische Arbeit genannt werden.

Wichtig aus dem amerikanischen Kontext sind Theorieansätze aus dem Bereich der Visual Culture, Postcolonial Culture etc., deren Terminologien und Denkansätze aufgegriffen und individuell neu besetzt werden.[56]

Das Beispiel der Entwicklung der Kunstszene in Sri Lanka zeigt vielmehr, dass in diesem vermeintlichen Universalisierungsprozess, der zunächst von einer westlichen Dominanzkultur geprägt zu sein schien, wie die im lokalen Diskurs gängige These von der Übernahme des Tafelbildes von den Kolonialisten nahelegt, Paradoxien und Ambivalenzen zu beobachten sind.

Auch scheint es nicht um die Durchsetzung des scheinbar besten Konzeptes zu gehen: Die Prozesse laufen vielmehr selektiv ab, verändern die Bedeutungen und Inhalte. Die Form des Tafelbildes hat die sri-lankische Szene lange Zeit dominiert – jedoch ohne die in der abendländischen Tradition damit verbundenen Techniken und Konzepte. Der kunstimmanente Diskurs, der die Diskussion im Westen bis heute prägt, wird nicht wahrgenommen und nicht aufgegriffen. Darüber hinaus werden die Kunstschaffenden bei diesen Modellen nicht in der ihnen wichtigen Rolle als aktiv Handelnde erfasst. Diese Prozesse führen neben einer zunehmenden globalen Integration zu einer globalen Fragmentierung und Differenzierung. Roland Robertson spricht von der Dialektik der Globalisierung, bei der gleichzeitig

56 Dies spricht z. B. für eine stärkere Förderung geisteswissenschaftlicher Forschung auch in Mitteleuropa in diesem Bereich.

Entgegengesetztes möglich und wirklich wird.[57] Die zunehmende Globalisierung führt zu einer neue Betonung des Globalen mit einer lokalen Verortung.[58] Wie dieses und andere Beispiele zeigen, werden kulturelle Komponenten von außen selektiv rezipiert und in vielen Fällen »indigenisiert« (Appadurai 1995, 295), d. h. in einem Prozess der aktiven Aneignung und Reformulierung oder Transformation werden sie an den lokalen kulturellen Hintergrund, die Erfahrungen, Vorstellungen und Bedürfnisse der Menschen angepasst. Oder wie Hannerz formuliert: »The meaning of the transnational cultural flow is thus in the eye of the beholder.« (Hannerz 1992, 243)

Dieser Prozess ist Teil der von Appadurai beschriebenen Ideoscapes, im Sinne einer Verbreitung von Ideen und Werten als Teil eines Globalisierungsprozesses. In diesem Prozess werden auch globale kulturelle Unterschiede und Heterogenitäten deutlicher als bisher wahrgenommen. »The periphery … takes its time in reshaping that metropolitan culture which reaches there to its own specifications.« (Hannerz 1992, 238)

Dieser aktive Aneignungsprozess wird von allen Kunstschaffenden hervorgehoben. Sie betonen ihre aktive Beteiligung an kulturellen Prozessen und sehen sich in der Lage, aus der Vielzahl der Möglichkeiten frei wählen zu können. Sie empfinden sich in einer Situation, in der sie auf alle möglichen und vorhandenen Ressourcen zugreifen können.

Der Einzelne erhält Zugriff auf einen immer größeren Teil des weltweiten kulturellen Inventars. Die Variationsbreite, die hinsichtlich der wahrgenommenen Bilder und Bedeutungen, der individuellen Beziehungen und Netzwerke, der Erfahrungen und Interessen ohnehin zwischen den einzelnen Mitgliedern einer Gesellschaft besteht, potenziert sich im Rahmen kultureller Globalisierungsprozesse.

Idealiter können sich in einer solchen Situation synkretistische Kulturen entwickeln, d. h. Kulturen, die sich aus Komponenten unterschiedlicher Herkunft zusammensetzen. Wie die Analyse einiger Kunstwerke gezeigt hat, können einige der hier vorgestellten Werke, wie die Malerei Druvinka Madawelas oder das Konzept des »The Shrine of Innocents«, durchaus in diesem Sinn gelesen werden.

Es konnte deutlich gemacht werden, dass diese Prozesse nicht zu einer Vereinheitlichung von Bedeutungen, Werten und kulturellen Formen, sondern im Bereich der Kunst eher zu einem größeren Facettenreichtum führen könnten.

---

57 Zitiert nach Beck 1997, 85; Robertson 1994.

58 Auch dieser Begriff entstand in Zusammenhang mit wirtschaftlichen Entwicklungen. Glokalisierung meint zunächst die notwendige Verbindung des Ortsspezifischen mit dem Globalen als Voraussetzung für den Markterfolg. Mc Donalds und MTV mussten in Indien erkennen, dass sie mit ihren ursprünglichen, westlichen Konzepten keine Marktanteile erwerben konnten und modifizierten ihre Konzepte mit lokalen Komponenten: d. h. es geht nicht darum, die eigene Kultur aufzuoktroyieren, sondern darum, Teil der jeweiligen lokalen Kultur zu werden. Der Musiksender MTV operiert entsprechend mit lokalen Varianten, McDonalds passt seinen Speiseplan an die regionalen Bedürfnisse an.

Diese Entwicklungen sprechen eher für eine stärkere Regionalisierung und gegen die Entwicklung einer Weltkunst, sie sich in den Bildwelten der Medien anzudeuten scheint.

Die vorliegenden Ausführungen bestätigen vielmehr eine These, die auch von der Kunstkritikerin Geeta Kapur vertreten wird, dass in aktuellen Globalisierungsprozessen immer mehr Lokalitäten in ein weltumfassendes Netzwerk eingebunden werden – auch im Bereich der Kunst:

> »There is a certain kind of parallel developement of regions now, and that's for the best. I'm not saying that regionalism is important; what I'm saying is that there are parallel expositions and parallel discourses, and it's not necessary to have everything come to Europe or go to America. If it happens, then good: it means that there is a greater balance of exchange, that a new form of internationalism is developing. On the other hand, it doesn't seem to trouble me very much anymore.«[59]

Wie die ästhetische Analyse und die Einordnung der Arbeiten in den lokalen Kontext gezeigt haben, entwickelt die Generation der 90er Jahre künstlerische Werke, die eigene Wege gehen. Einerseits sind sie von den lokalen Gegebenheiten der visuellen Umgebung sehr deutlich geprägt. Durch collagenartige Verwendung von Bildfragmenten wird diese zum Teil direkt aufgegriffen. Andererseits ist das buddhistische, spirituelle Denken prägend. Momente von Gleichzeitigkeit, der Parallelität verschiedener Ebenen usw. sind charakteristisch. Das Medium des Tafelbildes als lokale Vorliebe bleibt bis heute bestimmend. Erst gegen Ende des Jahrtausends wird das Prinzip der Installation erprobt.

Gleichzeitig impliziert dieser Fluss eine Zunahme externer kultureller Elemente für alle Seiten. Es stellt sich die Frage, inwieweit mit dieser gegenseitigen Beeinflussung kultureller Formen, wie z. B. mit der Übernahme des Tafelbildes oder Aspekten moderner Erinnerungskultur, eine implizite Übernahme von Bedeutungen verbunden ist, inwieweit bestimmte Funktionen, Werte oder Lebensweisen mit übernommen werden oder ob eine Re-Interpretation stattfindet bzw. ob sie mit lokalen kulturellen Kontexten verknüpft werden.

Im Bereich der künstlerischen Entwicklungen in Sri Lanka deutet sich an, dass es sich in den meisten Fällen nicht um eine Übernahme im Sinne einer Kopie handelt, sondern in der Regel um selektive Prozesse mit eigener inhaltlicher Gewichtung.

Bezogen auf eine kulturelle symbolische Reflexivität, wie sie Beck als Schlüsselfrage der kulturellen Globalisierung begreift, leistet die Künstler- und Künstlerinnengeneration der 90er Jahre eine deutliche Weiterentwicklung. Durch die Entwicklung eigener neuer Konzepte, die sich – wie ausgeführt – stark auf die visuelle Erfahrungswirklichkeit des eigenen Alltags bezieht, öffnet sie den Horizont der transkulturellen Produktion durch Sinnwelten und kulturelle Symbole und stellt sich selbst neu her (vgl. Beck 1997, 88).

So kann die Übernahme des Tafelbildes nicht im Sinne eines Universalisierungsprozesses verstanden werden, sondern als eine Weiterentwicklung im Sinne eines

---

59 Aus einem Interview mit Geeta Kapur vom 2.8.1997, auf: http://www.universes-in-universe.de/doc/opinion/e_kapur.htm (2.9.2006).

neuen Konzeptes mit anderen philosophischen Referenzen wie z. B. auf die buddhistische Philosophie. Darüber hinaus verzichten die Kunstschaffenden auf eine perspektivische Darstellung und ein Postulat naturalistischer Abbildung und verstehen Bilder als symbolische Ausdrucksformen, bei denen Verschiedenes gleichzeitig durch unterschiedliche Bezugnahmen dargestellt werden kann. In diesem Sinn repräsentieren die Kunstschaffenden eine interessante Entwicklungsphase, bei der indigene und universelle Facetten eine Rolle spielen.

Wie diese Entwicklung weitergeht, hängt sicher auch mit der Entwicklung der verschiedenen Kunstmärkte zusammen. Einige Kunstschaffende verweisen auf die rasante Entwicklung des indischen Kunstmarktes, der das internationale Interesse auf die Region, jedoch vor allem auf das benachbarte Indien, lenkt. Die Aktivitäten des Fukuoka Art Museums in Japan und die Forschungs- und Ausstellungstätigkeiten in Australien könnten zu einer ausgleichenden Stärkung der gesamten Region beitragen. Die neu besetzte Rolle des Künstlers bietet in der sri-lankischen Gesellschaft eine neue Nische, die, wie sich bereits durch jüngere Künstler wie Pale Pothupitiya abzeichnet, auch für die nachfolgende Generation zu einem interessanten Modell wird.[60] Es bleibt zu hoffen, dass die ausgebildeten lokalen Strukturen stark genug sind, dass sich diese neue Kunstwelt weiter eigenständig entwickelt und nicht von scheinbar universellen Gestaltungsregeln einer möglichen Ausprägung visueller Formen dominiert wird.

Wie auch immer sich die Kunstszene Sri Lankas weiterentwickelt, scheint es in Zukunft für alle Protagonisten im Kontext kultureller Sinnproduktion wichtig, das Zusammenwirken verschiedener Faktoren zu bedenken. Ein gleichberechtigter Dialog zwischen Partnern, bei dem der eine durch die Andersartigkeit des anderen die eigene Besonderheit erkennt und das Andere als Bereicherung empfindet, kann zu diesem Prozess beitragen.[61]

Dieser Prozess erfordert von allen Beteiligten gegenseitige Anerkennung und insbesondere von den diskursdominanten Protagonisten die Bereitschaft zu einer Öffnung in dem Sinn, dass scheinbar Bekanntes nicht in vorgefertigte Kategorien gepresst wird, sondern versucht wird, dieses im spezifischen Kontext zu verstehen. Dabei sind interessante Entdeckungen möglich. Der Grat zwischen scheinbar bekannten, kitschigen und innovativen Bildwelten ist dabei schmal. Konzepte von Authentizität scheinen angesichts solcher Entwicklungen immer weniger haltbar, vielmehr sollten Prozesse eines »global cultural interplay« gefördert werden.

60 Allerdings scheint die nachfolgende Generation vor allem Ansätze aufzugreifen, die eher einer westlichen Ästhetik entgegenkommen.

61 Wimmer bezeichnet diesen Gedanken mit dem Begriff des Polylogs. Er geht von einem gegenseitigen Nicht-Kennen aus, bei dem keiner der Beteiligten außer Frage steht: »Neue Wege gegenseitigen Verstehens und gegenseitigen Überzeugens auf der Grundlage epistemischer Gleichrangigkeit sind zu entwickeln und praktizieren. Darauf beruht die Idee des Polylogs.« (Wimmer 2001, 391)

Dabei ist es wünschenswert, dass Prozesse kultureller Vermischung nicht verstärkt in eine Richtung – vom Zentrum zur Peripherie – verlaufen, wie Sasanka Perera in seinem Essay »Cultural Consequences of Globalisation« kritisiert[62], und damit Teil eines erstarkenden Hegemonialsystems bleiben. Vielmehr sollte die steigende kulturelle Vielfalt von verschiedenen Seiten rezipiert werden. Eine gegenläufige Entwicklung kann, wie aufgezeigt, durch kulturelle Aktivitäten bedingt verstärkt werden. Diese Arbeit möchte zu dieser Option einen kleinen Beitrag leisten.

An diesen Prozessen müssen Ausstellungsmachende, Forschende, Lehrende und Vermittler verstärkt ansetzen. Dabei ist es wichtig, dass verschiedene Auffassungen von Kunst zum Ausdruck kommen. Selbst im lokalen Kontext Sri Lankas kann diesbezüglich keine eindeutige Antwort gefunden werden und insbesondere im interkulturellen Diskurs um Kunst und Kultur wird diese Frage erneut wichtig.

Eine transkulturelle Rezeption zeitgenössischer Kunst kann in diesem Kontext einen Beitrag zu einer Sensibilisierung leisten. Den kulturellen Wert eines Kunstwerkes zu erkennen, bedeutet für die Rezipienten, ihrer Situationierung in einem historischen, lokalen und kulturellen Kontext Rechnung zu tragen. Entgegen einer Vereinnahmung durch Theoriebildung oder Interpretation erscheint es innerhalb einer Welt, die sich nur noch mit pluralen Konzepten beschreiben lässt, im Sinne einer progressiven Identitätspolitik notwendig, das Kunstwerk unter der Möglichkeit von Mehrfachkodierungen zu betrachten. Eine multiperspektivische Lesart oder Betrachtungsweise[63] kann dabei die Adäquatheit einer Lesart erhöhen.

Vor allem im Blick auf die pädagogische Vermittlungsarbeit ist zu bedenken, dass kulturelle Besonderheiten nur gedeihen können, wenn gleichzeitig eine Bereitschaft ausgebildet wird, für Unbekanntes mögliche Verstehenskonzepte zu entwickeln, wobei die Einbeziehung von Kunst aus unbekannten Kulturen in den Lehrkanon zu einer erhöhten Betrachterkompetenz führt.[64]

Dies erscheint umso wichtiger, als eine zunehmende, teilweise temporäre Migration realer Personen und die globale Zirkulation kultureller Zeichen heute das, was früher als »fremd« und »exotisch« ausgegrenzt werden konnte, inmitten des Eigenen wiederkehren lassen. Diese Entwicklungen führen zu einer Mehrfachkodierung von personaler wie kollektiver Idenität, je nach Situation, Kontext und Bezugsrahmen. Das Phänomen, dass Unbekanntes in unserer Mitte auftaucht, sollte

62 Sasanka Perera 2002, o. S. Allerdings ist in den letzten Jahren mit dem Erstarken der asiatischen Märkte wie China oder Indien ebenso ein umgekehrter Prozess erkennbar: Zunehmend sind asiatische Modelle in der westlichen Werbung vertreten und das Fernsehen strahlt Hindi-Filme aus Bollywood aus. Im Kunstbereich werden, wie einleitend ausgeführt, verstärkt Ausstellungen mit asiatischen und afrikanischen Künstlern gezeigt. Ansätze einer Multidirektionalität des grenzüberschreitenden Flusses kultureller Komponenten sind zu beobachten, wie einleitend z. B. für den Ausstellungsbereich beschrieben wurde. In diesem Prozess ist der Westen gut beraten, in seinem eigenen Interesse eine zunehmende Öffnung anzustreben und nicht auf eine nicht mehr haltbare vermeintliche Vormachtstellung zu beharren.

63 Oder nach Welsch »polyperceptual«.

64 Erste Überlegungen für pädagogische Konsequenzen habe ich z. B. auf der INSEA Tagung 2007 in Heidelberg vorgestellt (vgl. Grosser 2007a, Grosser 2007b).

nicht als Problem betrachtet werden, sondern als Chance verstanden werden, uns selbst als andere zu verstehen.[65]

Der Umgang mit Kunstwerken in Vermittlungssituationen kann dabei zu einem Modell und Trainingsfeld für den Umgang mit mehrfach kodierten, komplexen Identitäten werden, die innerhalb eines pluralen Bezugsrahmens von »Welt« anzusiedeln sind. Wertfragen können dabei nicht ausgeschlossen werden – was dazu führt, dass moralische und humanistische Tendenzen wieder ins Spiel kommen. Verstärkt sind Fragen zu stellen wie: Was für eine Welt ist dies? Was ist in ihr zu tun? Welches meiner Ichs soll es tun?

65 Vgl. Kristeva 1990.

Literatur[1]

1. International Artist Camp, (5.–15.5.1997 Kandalama, 24.–28.5.1997 Colombo), Ausst. Kat., Goethe Institut (Hrsg.), Colombo 1999.

Adam, Markus: Die Entstehung des Governance-Konzepts bei Weltbank und UN, in: E+Z – Entwicklung und Zusammenarbeit, Nr. 10, Oktober 2000, 272–274.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt a. M. 1976 (1. 1966).

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften Bd. 10, Frankfurt a. M. 1977.

Altheide, David L.: Qualitative Media Analysis. Qualitative Research Methods, Vol. 38, Thousand Oaks 1998.

Amarasekera, Gunadasa: Knowledge and Culture, in: The Island, 2.5.2001, 14.

Angehrn, Emil: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung, in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text), 59–74.

Appadurai, Arjun: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, in: Public Culture – Bulletin of the Center for Transnational Cultural Studies, Vol. 2, No. 2, Frühjahr 1990, 1–24.

Appadurai, Arjun: Disjuncture and difference in the Global Cultural Econcomy, in: Featherstone, Mike (Hrsg.): Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity, London (6.) 1995, 295–310.

Appadurai, Arjun: Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization, Minneapolis 1998.

Appadurai, Arjun (Hrsg.): Globalization, Durham 2001.

APT 2002: Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat., Seear, Lynne (Hrsg.), Queensland Art Gallery, Brisbane 2002.

Archer, William G./Paranavitana, Senerat: Ceylon. Tempelbilder und Felsmalereien. Veröffentlicht von der New York Graphic Society in Übereinkunft mit der UNESCO, München 1957.

Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hrsg.): The Post-Colonial Studies Reader, New York 1995.

Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft, Berlin 2006.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen, München 1992.

Attequa, Ali: The Rise of Modernity in South Asia, in: Timeline of Art History: The Metropolitan Museum of Art, 2000, www.metmuseum.org/toah/hd/rmsa/hd_rmsa.htm (10.5.2007).

Aubert, Hans-Joachim: Sri Lanka. Kunst und Reiseführer, Stuttgart 1984.

Baigell, Matthew/Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

1 Wenn ein Autor mehrere Veröffentlichungen in einem Jahr aufweist, wird die Jahreszahl mit Kleinbuchstaben (Autor 2000a) unterschieden.

Bandaranayake, Senake/et. al.: The Settlement. Archaeology of the Sigiriya Dambulla Region, Colombo 1990.

Bandaranayake, Senake/Fonseka, Manel: Ivan Peries: Paintings 1938–88, Colombo 1996.

Bandaranayake, Senake/Jayasinghe, Gamini: The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka, Colombo 1986.

Bandaranayake, Senake: Fusion of »bleeding heart« with »thinking mind«, in: The Sunday Observer, 22. November 1992, 23.

Banks, Marcus: Visual Methods in Social Research, London/New Delhi 2001.

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990 (1. 1982).

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1988 (3.).

Bätschmann, Oskar: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Bd. 1, Reihe DuMont TB 83, Köln 1979, 460–484.

Baumann, Peter M./Claus-Bachmann (Hrsg.): Women and Music in Sri Lanka, WOM (The World of Music), 46 (3), Univ. Bamberg 2004.

Bechert, Heinz/Gombrich, Richard: Der Buddhismus, Geschichte und Gegenwart, München 2000, 140–168.

Beck, Ulrich: Was ist kulturelle Globalisierung? Frankfurt a. M. 1997.

Bell, H.C.P.: Interim Report on the Operations of the Archaeological Survey at Sigiriya, 1987, Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch 48, 1987.

Below, Irene.: Wenn die Kunst aus ihrem elitären weißen Ghetto ausbricht, in: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

Below, Irene: von berlin bis istanbul, bilbao, hofgeismar … kunst als vorreiter der globalisierung – art as politics, vervielfältigte Broschüre, Bielefeld 2002.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Belting, Hans (Hrsg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern, Ostfildern bei Stuttgart 1996.

Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, München 1995.

Belting, Hans u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988.

Belting, Hans: Das Werk im Kontext, in: Ders., u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, 222 ff.

Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998.

Belting, Hans/Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes, München 1995.

Berg, Bruce L.: Qualitative Research, Methods for the Social Sciences, Massachusets 1995 (1. 1989).

Beyer, Oskar: Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte, Dresden 1923.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, (Freudl, Jürgen/Schiffmann, Michael: Übersetzung) Tübingen 2000.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, New York 1994.

Blossfeld, Hans -Peter/Klijzing, Erik/Mills, Melinda (Hrsg.): Globalization, Uncertainty and Youth in Society, London 2006.

Blumer, Herbert: Der methodologische Standort des symbolischen Interaktionismus, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1973, 80–146.

Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Maar, Christa/Burda, Herbert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 28–43.

Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1994.

Boehm, Gottfried: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Gadamer, Hans-Georg/Boehm, Gottfried (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, 444–471.

Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995.

Boehme, Hartmut: Einführung in die Ästhetik, in: Paragrana, Bd. 4, H. 32, Berlin 1995, 240–254, zitiert nach: http://www.culture.hu-berlin.de/HB/volltext.html (1.2.2007).

Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang: Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung, Wiesbaden 2005 (2.).

Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung [19 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 5 (3), Art. 1. Verfügbar über: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-04/04-3-1-d.htm (02.10.2006).

Bohnsack, Ralf: Standards nicht-standardisierter Forschung in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 8, 2005, H. 4, 63–81.

Bohnsack, Ralf: Bildinterpretation, in: Ders. (Hrsg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung, Opladen 2003, 18–22.

Bohnsack, Ralf: Qualitative Methoden der Bildinterpretation, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 6, 2003, H. 2, 239–256.

Bohnsack, Ralf: Dokumentarische Methode, in: Hug, Theo (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften Bd. 3, Baltmannsweiler 2001, 326

Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Sozialforschung, Opladen 1999.

Bonami, Francesco (Hrsg.): Echoes: Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions, New York 1996.

Bordieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. (8.) 1996, (1.1979).

Bordieu, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, 307–336.

Brebeck, Wulff E. (Hrsg.): Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus, Marburg 1992.

Breidenbach, Joana/Zukrigel, Ina: Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt, München 1998.

Brill, E. J.: The Cursing Practice in Sri Lanka as a Religious Channel for Keeping Physical Violence in Control: The Case of Seenigama J. P. Feddema, Journal of Asian and African Studies 32, No. 3–4, 1997, 202–222.

Brix, Lothar: Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, St. Michael (Österreich) 1982.

Brockhaus, DTV Lexikon, Brockhaus GmbH Mannheim, (3.) 1997, Bd. 17.

Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Therese (Hrsg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte, Studien zur Inter- und Multikultur, Band 4, Tübingen 1997.

Brunner, Ewald Johannes: Interpretative Auswertung, in: Huber, Günter/Mandl, Heinz: Verbale Daten, Basel 1982, 197 ff.

Bryson, Norman (Hrsg.): Visual Culture, Images and Interpretations, Hannover 1994.

Bude, Heinz: Die Kunst der Interpretation, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg, 569–578.

Burda, Hubert/Maar, Christa (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004.

Burrichter, Rita/Eckhardt, Juliane/Grosser, Sabine/Vorst, Claudia (Hrsg.): Ästhetisches Lernen. Fachdidaktische Grundfragen und praxisorientierte Konzepte im interdisziplinären Kontext von Lehrerbildung und Schule, Frankfurt a. M. 2007.

Bührmann, Andrea D.: Rezension zu: Alexander Bogner, Beate Littig & Wolfgang Menz (Hrsg.) (2002). Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung [19 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 5(3), Art. 1. Verfügbar über: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-04/04-3-1-d.htm (10.11.2007).

Canagasabey, Rohan: An exhibition on dislocation and the self, http://shanaathananthegallery.blogspot.com/(1.6.2006).

Cat's Eye: The Female Body and the Male Gaze, in: The Island, 3.10.1999, 15–18.

Chandraguptha Thenuwara, Ausst. Kat., Paradise Road Galleries, Colombo 2001.

Chandragupta Thenuwara: Moskow Paintings, The National Art Gallery, Ausst. Kat., Colombo 1992.

Chutiwongs, Nandana/Prematilleke, Leelandana/Silva, Roland: Paintings of Sri Lanka, Archaeological Survey of Sri Lanka Centennary Publications Central Cultural Fund, Colombo 1990, 30 Volumes.

Cities on the Move, Ausst. Kat., Hanrou, Hou/Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.), Wien/Bordeaux/Tokio/London 1998–1999, Ostfildern Ruit 1997.

Clark, John (Hrsg.): Modernity in Asian Art, The University of Sydney, East Asian Studies Number 7, Sydney 1993.

Clark, John: Modern Asian Art, Sydney 1998.

Classen, Constance: World of Sense: Exploring the Senses in History and Across the Cultures, London 1993.

Claus-Bachmann, Martina: Jataka Narrations as Multimedial Reconstructive Embodiments of the Psychic System Buddha Shakyamuni, in: the world of music, 44, 2, 2001, 115–34.

Clifford, James: Partial Truths, in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hrsg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkley 1986, 1–26.

Collier, Edward J./Collier, Malcolm.: Visual Anthropology: Photography as Research Method, New York 1986 (1. 1967).

Constantine, G. R.[2]: My Narratives, The myth of the middle class woman, in: The Island, 3.10.1999, 5/7, http://lakdiva.org/island/i991003/leisure.htm (20.06.2006).

Coomaraswamy, Ananda K.: Mediaeval Sinhalese Art, Sri Lanka 1979 (3.).

Coomaraswamy, Ananda K.: Christian & Oriental Philosophy of Art, New York 1956 [Zuerst: Why Exhibit Works of Art? London 1943].

Coomaraswamy, Ananda: Medieval Singhalese Art, Essex 1908. Nachdruck als: Arts and Crafts of India and Ceylon, New York 1964.

Crafty Thoughts, Ausst. Kat., The University of Liverpool Art Collections, Kuratorin Sharmini Pereira, Liverpool 2003.

Crafty Thoughts, http://www.liv.ac.uk/artgall/Archive%20Pages/ag-crafty.htm (30.3.2006).

Cullen, Michael: Wo liegt Hitler? Öffentliches Erinnern und kollektives Vergessen als Stolperstein der Kultur, Berlin 1999.

Das Marco Polo Syndrom, Neue Bildende Kunst, 4/5, 1995.

David, Catherine (Hrsg.): Politics, poetics. documenta X, Ausst. Kat., Ostfildern Ruit 1997.

De Alwis, Tissa, in: The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999 [the 5th Asian art show]: The commemorative exhibition of the inauguration of Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka City: Fukuoka Asian Art Museum, 1999, 274–275.

De Silva Early, R. K.: Prints of Ceylon (Sri Lanka) 1800–1900, Sri Lanka 1985.

De Silva, P.H.D.H.: The Tivanka Pilimage at Polonnaruwa, http://www.lankalibrary.com/phpBB/viewtopic.php?t=923&sid=c4da1fbb4facb8df979a37cd62e2feb3 (27.11.2006).

De Silva, R. K.: Early Painters of Ceylon, http://www.artsrilanka.org/colonila/body.html (25.01.2006).

De Silva, R. K.: In Search of Indigenous Artists, http://www.artsrilanka.org/essays/indigenousartists/index.html (9.10.2006).

De Zoete, Beryl: Dance and Magic Drama in Ceylon, London 1957.

Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Hrsg.): Handbook of Qualitative Research, Thousand Oaks u. a. 1994.

Denzin, Norman K.: Interpretive Interactionism. Applied Social Research Methods Series, Vol. 16, Newbury Park 1989.

Denzin, Norman K.: The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods, New York 1978 (2.).

Deraniyagala, S. U./Jaysainghe, Gamini: Belanwila Murals, Sri Lanka 2002.

Dhammika, Venerable Shravasti: The Buddha's true face, in: The Island, 13.3.2001.

Dharmasiri, Albert: Copying of paintings, Sri Lanka 1996.

Dharmasiri, Albert: Jorj Kitge Gotami Vihara bitu situvam, Sri Lanka, Kala Mandalaga 1991.

Dhammika, Venerable Shravasti: Good Question, Good Answer, The Corporate Body of the Buddha Educational Foundation, Taipei, Taiwan (distributed by Sarana Seva Foundation, Sri Lanka) 1. 1987.

2 In Sri Lanka ist es üblich die Anfangsbuchstaben der Vornamen vor den Namen zu stellen: z. B. H. B. Perera, diese werden mit dem Namen genannt und ausgesprochen. Daher ist es bei einigen bekannten Namen nicht möglich die Vornamen herauszufinden.

Dharmasiri, Albert: Modern Art in Sri Lanka, http://www.artsrilanka.org/43group/body.html (25.1.2006).

Dharmasiri, Albert: Modern Art in Sri Lanka: The Anton Wickremasinghe Collection, Sri Lanka 1988.

Dijkstra, Bram: Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siecle Culture, Oxford 1986.

Dissanayake, Ellen: Moods and Modes of Art in the 1970s, in: Moods and Modes: Fifty Years of Sri Lankan Painting, The George Keyt Foundation, Colombo 1999 (?), o. S.

Dissanayake, J. B.: Rataka mahima: Mulkirigala, Sri Lanka 1997.

Dissanayake, S. B.: Bringing to life what's disturbing, Exhibition at the Heritage Gallery, Sept. 1997, Colombo 1997.

Dissanayake, S. B.: Druvinka at the 706 Gallery, Text zur Ausstellung 28.–11. März (1998?).

Dissanayake, S. B.: Druvinka's Art, from Contemporary Forces of Evil to a Personal history, Exhibition in the Barefoot Gallery 2001, Colombo 2001.

Dissanayake, S. B.: Endless Subject, Exhibition of recent paintings by Druvinka at the 706 Gallery, 3.–10. Dezember 1998, Colombo 1998.

Dissanayake, S. B.: The Colour of Stone, in: Sunday Observer, 9.5.2004 (Ankündigung der Ausstellung in der Barefoot Gallery vom 11.–23. Mai 2004).

Dissanayake, S. B.: Art Without Frontiers: »A poem divides into various gardens«, in: 1. International Artist Camp 15.5.1997, Kandalama, 24–28.5.1997, Colombo, Ausst Kat., (Hrsg.) Goethe-Institut, Colombo 1999, 12.

Dissanayake, S. B.: Paintings and Painters of Sri Lanka 1948–1998: Independence's Stepp Children Looking beyond Post Modernism, in: Moods and Modes: Fifty Years of Sri Lankan Painting, The George Keyt Foundation, Colombo 1999 (?), o. S.

Dittmar, Norbert: Transkription: Ein Leitfaden mit Aufgaben für Studenten, Forscher und Laien, Wiesbaden 2004 (2.).

Documenta u. Museum Fridericianum (Hrsg.): documenta XI, Ausst. Kat., Ostfildern 2002.

Domrös, M.: Sri Lanka. Die Tropeninsel Ceylon, Wissenschaftliche Länderkunden 12, Darmstadt 1976.

Drosdowski, Günter (Hrsg.): Etymologie, Duden Bd. 10, Mannheim, Dudenverlag 1989.

Druvinka paints how she feels, http://origin.island.lk/2001/04/08/featur10.html, 10.2.2002.

Druvinka, Madawela: Art Beyond Boundaries, www.eodel.com/events/druvinka.htm (10.2.2002).

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München 1994 (8.).

Edrisinha, Lalith: The Mace and The Man, in: Sunday Observer, Colombo, Sri Lanka, 8.2.2004, http://www.sundayobserver.lk/2004/02/08/fea05.html (21.9.2005).

Fabian, Johannes: Time and Other. How Anthropology Makes its Object, New York 1983.

Families of the Disappeared/Asian Human Rights Commission (Hrsg.): An Exceptional Collapse of the Rule of Law. Told through stories by the families of the disappeared, Sri Lanka 2005 (?).

Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks, Translated by Charles Lam Markmann, New York 1967.

Featherstone, Mike: Global Culture: Introduction, in: Ders. (Hrsg.): Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity, London u. a., (6.) 1995, 1–14.

Fisher, Robert E.: Buddhist Art and Architecture, London 1993.

Flick, Uwe: Triangulation: eine Einführung, Wiesbaden 2004.

Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Hamburg 2002 (6.).

Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Hamburg 2000.

Flick, Uwe: Triangulation, in: Flick, U./Kardorff, Ernst von/Keupp, H./Rosenstiel, Lutz von/Wolff, S.: Handbuch qualitativer Sozialforschung, Weinheim 1995, 432–434.

Flick, Uwe: Entzauberung der Intuition. Systematische Perspektiven – Triangulation als Strategie der Geltungsbedürftigkeit qualitativer Daten und Interpretationen, in: Hoffmeyer-Zlotnik, Jürgen (Hrsg.): Analyse verbaler Daten: über den Umgang mit qualitativen Daten, Opladen 1992, 11–55.

Flick, Uwe: Annäherung an das Fremde – Perspektiven und Probleme qualitativer Methoden in der Ethnomedizinischen Forschung, Curare – Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie, 9, 3, 1986, 195–204.

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf 1991.

Flusser, Vilém: Phänomenologische Skizzen, München 1993.

Flusser, Vilém: Vom Virtuellen, in: Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.), Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk. München 1993, 65–71.

Foster, Yolanda: The performance of Hybridity in the Visual Culture of No-Order Group of Sri Lanka, in: Silva, Neluka (Hrsg.): The Hybrid Island: Culture Crossing And The Inventions Of Identity in Sri Lanka, Colombo 2002.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1971 (1. 1966).

Francis, Krishan: Parents, relatives pay homage to Sri Lankan soldiers killed in two-decade separatist war, in: Mailapitiya, 7.6.2006, http://www.theacademic.org (7.6.2006).

Frédéric, Louis: Buddhismus – Götter, Bilder und Skulpturen, Paris 2003.

Friebertshäuser, Barbara: Interviewtechniken – ein Überblick, in: Friebertshäuser, B./Prengel, A. (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft, Weinheim 2003, 371–395.

Friede, Claus/Seyfarth, Ludwig (Hrsg): Polypolis. Kunst aus Megastädten Asiens – Art from Asian Pacific Megacities, Kunsthaus Hamburg, Ausst. Kat, Freiburg i. Breisgau 2001.

Friedrich, Annegret: Projektionen – Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

Friedrichs, Jürgen/Lüdtke, Hartmut: Teilnehmende Beobachtung, Berlin 1971.

Fuchs, Peter: Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit, Frankfurt a. M. 1992.

Fukuoka Asian Art Museum (Hrsg.): The First Fukuoka Asian Art Triennial, Ausst. Kat., Fukuoka 1999.

Fukuoka Asian Art Museum (Hrsg.): The Second Fukuoka Asian Art Triennial, Ausst. Kat., Fukuoka 2002.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Gesammelte Werke, Bd. 1 Tübingen 1986 (1. 1960).

Garz, Detlef/Kraimer, Klaus: Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1994.

Geertz, Clifford: Spurenlesen – Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten, München 1997.

Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller, Frankfurt a. M. 1991.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur, in: Ders.: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M. 1987 (1. 1973), 7–43.

Geertz, Clifford: The Interpretations of Cultures, New York 1973.

Geiger, Wilhelm: Culture of Ceylon in Mediaeval Times, (Hrsg.: Bechert, Heinz), Wiesbaden 1960 (1. 1899).

Geiger, Wilhelm: The Trustworthiness of the Mahavamsa, in: The Indian Historical Quarterly 6, No. 2, 1939, 205–228.

Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997.

Giddens, Anthony: Interpretative Soziologie. Eine kritische Einführung. Frankfurt a. M. 1984.

Giddens, Anthony: The Consequences of Modernity, Cambridge 1990.

Girtler, Roland: Methoden der Feldforschung, Wien, Köln, Weimar 2001 (4.).

Gohr, Sigfried (Hrsg.): Die Geschichte des Künstlers. Jahresring 39, Jahrbuch für moderne Kunst, München 1992.

Gohr, Siegfried: Die Legende vom Verschwinden des Künstlers, in: Gohr, Siegfried: Die Geschichte des Künstlers, Jahresring 39, München 1992.

Göller, Thomas: Kulturverstehen. Grundprobleme einer epistemologischen Theorie der Kulturalität und kulturellen Erkenntnis, Würzburg 2000.

Gombrich, Richard/Obeyesekere, Gananath: Buddhism Transformed: Religious Change in Sri Lanka, Princeton, New Jersey 1988.

Goonatilake, Susantha: Anthropologizing Sri Lanka: A Eurocentric Misadventure, ndiana 2001.

Goonesekera, Kshanika: Canvases that Inspire, in: Daily Mirror, Freitag, 29.4.2005.

Goonesekera, Naomi: Painting the faceless, Rezension der Ausstellungsreihe »Refugees Series« in der Barefoot Gallery, 11.–20. Dezember 1996.

Goonetileke, H.A.I.: A Biographical Sketch, in: George Keyt: A Felicitation Volume, George Keyt Foundation Committee, Colombo 1977.

Goonetileke, H.A.I.: George Keyt: A Life in Art, The George Keyt Foundation, Colombo 1989.

Gottowik, Volker: Konstruktionen der Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation, Berlin 1997.

Green, Charles: Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennia«, Art Journal, New York, Winter 1999, Vol. 58, No. 4, 81–87.

Grosser, Sabine: Pushing the Limits – The Imaginary Spheres of the Sri Lankan Painter Sanjeewa Kumara – Artikel zum Ausstellungskatalog, Colombo Sri Lanka 2010.

Grosser, Sabine: Picturing Paradise and Beyond/Les représentations du paradis et au-delà, in: Serendipity, Exhib. Cat., 22.10.–10.1.2009, Mona Bismarck Foundation, Paris, 2009, 39–49 (engl./franz.).

Grosser, Sabine: Contextualising Contemporary Sri Lankan Art/Le Contexte de l'Art Contemporain au Sri Lanka, in: Expressions d'Indépendance, Exhib. Cat., Mona Bismarck Foundation 4.4.–12.7., Paris, 2008, 51–75 (engl./franz.).

Grosser, Sabine: Bildwelten – Ästhetisches Lernen im Kontext kultureller Globalisierung, in: Burrichter/Eckhardt/Grosser/Vorst (Hrsg.): Ästhetisches Lernen. Fachdidaktische Grundfragen und praxisorientierte Konzepte im interdisziplinären Kontext von Lehrerbildung und Schule, Frankfurt a. M. 2008, 27–43.

Grosser, Sabine: Ander(e)s Sehen. Methodische Überlegungen für einen adäquaten Umgang mit zeitgenössischer Kunst aus einem unbekannten (kulturellen) Kontext, in: Kunst und Ethnographie, in der Reihe Berliner Blätter – Zeitschrift der Gesellschaft für Ethnographie, Heft 2, 2007 (Grosser 2007a).

Grosser, Sabine: Transcultural Learning in the Art Classroom, Vortrag auf der INSEA Konferenz in Heidelberg (CD) sowie im Tagungsband des Insea Regional Congress Seoul, Korea 20.–24.08.07, 2007 (Grosser 2007b).

Grosser, Sabine: Keeping up with the Time – The Role of Museums in the Distribution of Contemporary Art Looking at an Asian Country, Vortrag bei der Tagung »The Interplay of Art and Globalisation – Consequences for Museums« am IFK – Internationales Forschungszentrum Kulturwissenchaften, Wien Januar 2007 (im Archiv).

Grosser, Sabine: Changing Worlds: Music, Women and Fine Arts in Postcolonial Sri Lanka, in: Baumann, Max P./Claus- Bachmann, Martina (Hrsg.), WOM (The World of Music), 2004, 46 (3), Univ. Bamberg, 101–119.

Grosser, Sabine: Kräfte des Karmas: Sri Lankas Kunstszene zeigt Flagge, in: Lindinger + Schmid (Hrsg.): Kunstzeitung, Nr. 92, April, 22, 2004.

Grosser, Sabine: Remembering our Past, Concepts of Memorials: Intercultural Contrasts between Germany and Sri Lanka, (in Sinhala), in: PRAVADA (Sinhala), Issue No. 19–20, July–December 2001.

Grosser, Sabine: »The Shrine of Innocents«, Towards the visual and theoretical concept of the Shrine of Innocents on the background of the discussion in Europe especially Germany, Vortrag bei der European Studies Conference der Kelaniya University/European Union, Colombo 2000 (im Tagungsband).

Grosser, Sabine: Palermo – Eine Annäherung an seine Arbeit und deren Rezeption, Frankfurt a. M. 1996.

Groves, Paul A.: Economic Development and Social Change in Sri Lanka: A Spatial and Policy Analysis, New Delhi 1996.

Gumbrecht, Hans Ullrich: Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a. M. 2004.

Gunasinghe, Siri: An Album of Buddhist Paintings of Sri Lanka, Department of National Museums, Sri Lanka 1978.

Guttandin, Friedhelm: Die Relevanz des hermeneutischen Verstehens für eine Soziologie des Fremden, 458–481, in: Jung, Thomas/Müller-Dohm, Stefan (Hrsg.): »Wirklichkeit« im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1993.

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, Handlungsrationalität und gesellschafltiche Rationalisierung, Frankfurt a. M. 1981.

Habermas, Jürgen: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1970.

Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Globalisierung, in: Hörning, Karl (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen, Frankfurt a. M. 1999, 393–441.

Hall, Stuart: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997.

Halpé, Ashley: The Tortuous Path: Modernity and Alienation in Sri Lankan Art, in: George Keyt: A Felicitation Volume, George Keyt Foundation Committee, 1977, o. S.

Hannerz, Ulf: Cosmopolitans and Locals in World Culture, in: Featherstone, Mike (Hrsg.): Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity, London u. a. (1. 1990), 1995 (6.), 237–251.

Hannerz, Ulf: Cultural Complexity, New York 1992.

Hannerz, Ulf: Transnational Connections, London 1996.

Hanru, Hou: Vernissage, Museum Ludwig Köln, Nr. 20, Köln, 1999, 56.

Hanru, Hou/Obrist, Hans Ulrich: Cities on the Move, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 1997.

Hansen, Klaus (Hrsg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in der Geisteswissenschaft, Tübingen 1993.

Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): Die Anderen Modernen, Ausst. Kat., Berlin 1997.

Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): Neue Kunst aus Afrika, Ausst. Kat., Berlin 1996.

Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst, München 1974.

Hauser-Schäublin, Brigitta/Röttger-Rössler, Birgit (Hrsg.): Differenz und Geschlecht – Neue Ansätze in der ethnologischen Forschung, Berlin 1991.

Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München 1998.

Haustein, Lydia: Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität, Haus der Kulturen Bd. 1, Göttingen, 2005 (Haustein 2005).

Haustein, Lydia: Interview mit Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet, in Kunsthistorische Arbeitsblätter (KAb 11/2004), http://www.kabonline.de/KAB/Inhaltsverzeichnisse/Inhalt1.htm#11/04 (5.5.2005) zitiert nach: Reader der internationalen Kulturkonferenz Identität versus Globalisierung, Heinrich Böll Stiftung, Haus der Kulturen der Welt Berlin 20.–22. Januar 2005 (Haustein 2005 a).

Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt a. M. 1977.

Heinrichs, Jürgen: Wilde Künstler. Über Primitivismus, art brut und die Trugbilder der Realität, Hamburg 1995.

Helfferich, Cornelia: Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews, Wiesbaden (1. 2004), 2005 (2.).

Heller, Agnes: Von einer Hermeneutik in den Sozialwissenschaften zu einer Hermeneutik der Sozialwissenschaften, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 39 (1987), 425–451.

Hellmann-Rajanayagam, Dagmar: The Tamil Tigers, Beiträge zur Südasienforschung 157, Stuttgart 1994.

Herrlitz, Hans-Georg/Rittelmeyer, Christian (Hrsg.): Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur, Weinheim/München 1993.

Hettige, Siri T./Meyer, Markus (Hrsg.): Sri Lanka at Crossroads. Dilemma and Prospects after 50 Years of Independence, Delhi 2000.

Hill, Peter: Multi-modernism on the Rim, a Review of the Catalogue to the Second Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, The Artists Newsletter, February, Sunderland, UK, 1997 (Hill 1997, o. S.).

Hitzler, Ronald: Sinnwelten. Ein Beitrag zum Verstehen von Kultur, Opladen 1988 (Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Forschung, Bd. 110).

Hitzler, Ronald: Sinnrekonstruktion. Zum Stand der Diskussion (in) der deutschsprachigen interpretativen Soziologie [35 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 3(2). Verfügbar über: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-02/2-02hitzler-d.htm (13.06.2007) (Hitzler 2002).

Hitzler, Ronald/Eberle, Thomas S.: Phänomenologische Lebensweltanalyse, in: Flick, Uwe/, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, München 2001, 109–118.

Hoffmann, Detlef (Hrsg.): Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte, in der Reihe: Loccumer Protokolle 21/02, Rehburg-Loccum 2003.

Höhmann, Katrin/Stambrau, Doris: Themenheft; »Annäherung an das Fremde«, Kunst + Unterricht 9/1994.

Honer, Anne: Das Perspektivenproblem in der Sozialforschung, in: Jung, Thomas/ Müller-Dohm, Stefan (Hrsg.): »Wirklichkeit« im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1993, 241–257.

Honer, Anne: Interview, in: Bohnsack, Ralf (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2003, 94–99.

Honold, Alexander/Köppen, Manuel (Hrsg.): Die andere Stimme. Das Fremde in der Kultur der Moderne, Reihe Studien zur Literatur und Kulturgeschichte Bd. 13, Köln 1999.

Hopf, Christel/Weingarten, Elmar (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung, (Üs.: F./P. Büchner) Stuttgart 1993 (3.).

Hopf, Christel: Qualitative Interviews. Ein Überblick; in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung: Ein Handbuch, Reinbek 2000, 349–360.

Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999.

Huber, Andreas: Die Angst des Wissenschaftlers vor der Ästhetik, zu: Jo Reichertz: Zur Gültigkeit von Qualitativer Sozialforschung. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research (Online-Journal), 2, 2001. http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-01/2-01huber-d.htm (13.06.2007).

Hug, Alfons: Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Ausst. Kat., Berlin 1997.

Hug, Theo (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften, Bd. 3, Baltmannsweiler 2001.

Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hrsg.): Philosophielexikon, Reinbek bei Hamburg 1997.

Hung, Wu: The Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting, Chicago 2000.

Huyssen, Andreas: Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne, in: Young, James E. (Hrsg.): Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale, Stätten des Gedenkens, München 1994.

Hymer, Stephen: The Multinational Corporation: A Radical Approach, Cambridge (England) 1979.

ILMES – Internet-Lexikon der Methoden der empirischen Sozialforschung (http://www.lrz-muenchen.de/~wlm/ilm_e4.htm (12.4.2002).

Imdahl, Max: Gesammelte Schriften, 3 Bände, ((Hrsg.) Boehm, G.) Frankfurt a. M. 1996.

Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik, München 1996 (Imdahl 1996 a).

Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit: zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.

Imdahl, Max: Überlegungen zur Identität des Bildes, in: Marquard, O./Stierle, K. (Hrsg.): Reihe: Poetik und Hermeneutik. München 1979, 187–211.

Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien, Ausst. Kat., Stuttgart 1987.

Jagath Weerasinghe: Exhibition of Recent Paintings (9.–23.7.1999), Ausst. Kat., Paradise Road Galleries, Colombo 1999.

James, William: Der Wahrheitsbegriff des Pragmatismus, in: Ders.: Was ist Pragmatismus? Weinheim 1994.

Jameson, Frederic/Miyoshi, Mazao (Hrsg.): The Cultures of Globalization, Durham, NC 1998.

Jayasinghe, Amal: Embilipitiya Agony – Parents of Missing Children Still Sullen, in: The Island: 12.10.1999, 5.

Jayawardena, K.: Nobodies to Somebodies. The Rise of the Colonial Bourgeoisie in Sri Lanka, London 2002.

Jung, Thomas/Müller-Dohm, Stephan: »Wirklichkeit« im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1993.

Jurkowski, Henryk: Cross Cultural Influences between Asian and European Puppetry, o. J.

Kade, Jochen/Seitter, Wolfgang: Lebenslanges Lernen. Mögliche Bildungswelten. Erwachsenenbildung, Biographie und Alltag, Opladen 1996.

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1994.

Kapur, Geeta: Interview vom 2. August 1997, auf: http://www.universes-in-universe.de/doc/opinion/e_kapur.htm (2.9.2006).

Kariyaswasam, A. G.: Buddhist Ceremonies and Rituals of Sri Lanka, The Wheel Publication, No. 402/404, Kandy/Sri Lanka 1995.

Kasten in Sri Lanka, auf: http://www.nucleus2000.de/srilanka/features/kasten/kasten01.htm (19.9.2005).

Katz, Felicia S.: Shapes of flowing Softness Create Oneness, Exhibition in the Barefoot Gallery Carmic Forces, 7.–18.6.2000.

Keats, Daphne M.: Interviewing – A Practical Guide for Students and Professionals, Buckingham/Philadelphia, 2000.

Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans, u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, 240–257.

Kemp, Wolfgang: Masaccios »Trinität« im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21, 1986, 45 ff.

Kemp, Wolfgang: Wissen in Bildern – Intuitionen in Kunst und Wissenschaft, in: Burda, H./Maar, C. (Hrsg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 382–406.

Kingsley Gunatillake, Exhibition of Paintings, Ausst. Kat. Paradise Road Galleries (Hrsg.), Colombo 2001.

Klärner, Andreas: Rezension zu: Roland Girtler (2002), Methoden der Feldforschung, in: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line

Journal], 3(4) (August 2002), http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/4-02/4-02review-klaerner-d.htm [26.8.2004].

Kleinmann, Bernd/Schmücker, Reinhold (Hrsg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion, Darmstadt 2001.

Knox, Robert: An Historical Relation of Ceylon, Colombo (1. 1681), 3. 1981.

Kögler, Hans-Herbert: Die Macht des Dialogs. Kritische Hermeneutik nach Gadamer, Foucault und Rorty, Stuttgart 1992.

Koller, Hans Christoph: Hermeneutik, in: Bohnsack, Ralf (Hrsg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung, Opladen 2003, 83–85.

König, René/Silbermann, Alphons: Künstler und Gesellschaft, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 17/1974.

Körner, Hans: Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter, in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Hemut (Hrsg.): Bescheibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 397–424.

Kowal, Sabine/O'Connel, Daniel C.: Zur Transkription von Gesprächen, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung: Ein Handbuch, Reinbek 2000, 437–446.

Krämer, Sybille: Vom Trugbild zum Topos. Über fiktive Realitäten, in: St. Iglhaut u. a. (Hrsg.): Illusion und Simulation. Begegnungen mit der Realität, Ostfildern 1995, 130–137.

Krauss, Rosalind: The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (Mas)/London 1988.

Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, Frankfurt a. M. 1979.

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, (Üs.: Rajewsky, X.) Frankfurt a. M. 1990.

Kultermann, Udo: Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida, München 1991.

Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Ausst. Kat., Graz 1997.

Lamnek, Siegfried: Phänomenologie, in: Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung, Band 1, Methodologie, München 1988, 51–64.

Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken, Bd. 1 Methodologie, Weinheim 1995 (3.), 107–125 & 207–218.

Langer, Susanne K.: »Reflections on Art«, 1958, XII, zitiert nach: Kultermann, Udo: Kunst und Wirklichkeit: Von Fiedler bis Derrida: zehn Annäherungen, München 1991.

Leggewie, Claus: Kulturen der Welt – Weltkultur? Zur Einführung, in: Transit Europäische Revue, 17, Frankfurt a. M., Sommer 1999, 3–11.

Lenk, Hans/Maring, Matthias: Welt ist real, aber Welterfassung interpretativ. Zur Reichweite der interpretatorischen Erkenntnis, in: Friebertshäuser, Barbara/Prengel, Annedore (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München 1997, 209–220.

Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasarl, Diderot, Goethe), in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hrsg.): Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986, 93–114.

Loer, Thomas: Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Werkanalyse von Paul Cézannes »Montagne Sainte-Victoire« (1904/6) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der

Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung, in: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus: Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1994, 341–382.

Logical Pervasions of the Technical Terms for the Different Types of Karmic Aftermath, http://www.berzinarchives.com/sutra/sutra_level_4/logical_pervasions_technical_terms.html (10.06.2005)

Lüders, Christian: Beobachten im Feld und Ethographie, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung: Ein Handbuch, Reinbek 2000, 384–401.

Luhmann, Niklas: Weltkunst, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, 55–102.

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a. M. (2.) 1991.

Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1990

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Engelmann, Peter (Hrsg.), Wien 1999 (1. 1979).

MacKenzie, John M.: Orientalism: History, Theory, And The Arts, Manchester 1995.

Makulloluwa, W. B.: Dances of Sri Lanka, Colombo 1976.

Malinowski, Bronislaw: Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes, Neuguinea 1914–1918, Frankfurt a. M. 2000 (2.).

Mannheim, Karl: Strukturen des Denkens, (Kettler, David/Meja, Volker/Stehr, Nico (Hrsg.)), Frankfurt a. M. 1980.

Mannheim, Karl: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk, (Wolff, Kurt (Hrsg.)), Berlin/Neuwied 1964.

Manogaran, Chelvadurai/Pfaffenberger, Brian: The Sri Lankan Tamils. Ethnicity and Identity, Boulder, CO 1994.

Markar, Farah Macan: 4. July 1983: Uncommemorative Commemoration, http// www.4_July1983UncommemorativeCommemoration.htm (25.1.2006).

Marker, Marvan: Art of Protest, in: Sunday Times, 24.12.1995, 3.

Marotzki, Winfried: Leitfadeninterview, in: Bohnsack, Ralf (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2003, 153–154.

Marotzki, Winfried: Thematisches Interview, in: Bohnsack, Ralf (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Leske & Budrich, Opladen 2003, 153–154.

Martin, Jean Hubert: Magicièn de la Terrre, Ausst. Kat., Paris 1989.

Martin, Jean Hubert: Modernität als Hindernis für die gerechte Beurteilung der Kulturen, in: Reader der internationalen Kulturkonferenz: Idenität versus Globalisierung, Heinrich-Böll-Stiftung, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 20.–22. Januar 2005.

Matthes, Joachim: The Operation called »Vergleichen«, in: Ders.: Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs. Soziale Welt, Sonderband 8, Göttingen 1992.

Mayer, Markus/Rajasingham-Sennayake, Darini/Thangarajah, Yuvi (Hrsg.): Building Local Capacities for Peace. Rethinking Conflict and Development in Sri Lanka, Delhi 2003.

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse [28 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 1(2), 2000,

http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-00/2-00mayring-d.htm (2.05.2004) (Mayring 2000).
Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung, Weinheim 1996 (3.).
McArthur, Meher: Reading Buddhist Art, London 2002.
McGuire, Cecilla: Contradictions on canvas, in: Daily Mirror, 10.5.2003.
McLuhan, Marshall: Understanding Media, New York 1964.
Mead, Georg H.: Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1978, 187–221.
Medis, Darshana: A conversation with Sri Lankan artist Chandraguptha Thenuwara, 25.11.1999, World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/cam-n19.shtml (16.6.2003).
Medis, Darshana: A superb exhibit on militarism, Camouflage: An Exhibition of Paintings and Etchings by Chandraguptha Thenuwara, 19.11.1999, World Socialist Web Site www.wsws.org/articles/nov1999 (16.6.2003).
Melber, Henning: Der Weißheit letzter Schluß. Rassismus und kolonialer Blick, Frankfurt a. M. 1992.
Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995, 42 ff.
Mersmann, Birgit: Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenchaft? Von der Notwenigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 49, 1, 2004.
Merton, Robert K./Kendall, Patricia L.: Das fokussierte Interview, in: Hopf, Christel/Weingarten, Elmar (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung. (Üs.: F./P. Büchner) Stuttgart 1993 (3.), 171–204.
Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: ExpertInneninterview, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden 2000, 326–329.
Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: Das Experteninterview – Wissenssoziologische Voraussetzungen und methodische Durchführung, in: Friebertshäuser, Barbara/Prengel, Annedore (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft, Weinheim/Basel 1997, 481–491.
Mietzner, Ulrike: Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen und historischen Forschung, 2004, http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=394&type=diskussionen (14.05.2005).
Mitchell, William J. T.: Der Pictorial Turn, in: Kravagna, Christian: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, 15–40.
Mitchell, William J. T.: Picture Theory, Chicago 1994.
Mollenhauer, Klaus: Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation, in: Friebertshäuser, Barbara/Prengel, Annedore (Hrsg.): Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft, Weinheim, München 1997, 247–264.
Mollenhauer, Klaus: Streifzug durch fremdes Terrain: Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht, in: Ders.: Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion. Weinheim/München 1986, 38–68.
Mollenhauer, Klaus: Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion, Weinheim/München 1986.
Mollenhauer, Klaus: Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung, Weinheim/München 1983.

Monier-Williams, Monier: Sanskrit-English-Dictionary, Oxford (1. 1899) 1988.

Moods and Modes: 50 Years of Sri Lankan Painting, Ausst. Kat., (Hrsg.) George Keyt Foundation, Colombo 1998.

Morris, Charles W.: Ästhetik und Zeichentheorie, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt a. M. 1982, 356–381.

Mösender, Karl: Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft, in: Hansen, Klaus (Hrsg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in der Geisteswissenschaft, Tübingen 1993, 59–79.

Moser, Heinz: Einführung in die Praxisforschung, in: Hug, Theo: Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften, Bd. 3, Hohengehren 2001, 322 ff.

Müller-Dohm, Stefan: Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Jung, Thomas/Müller-Dohm, Stefan (Hrsg.): »Wirklichkeit« im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 1993, 438–457.

Müller-Dohm, Stephan: Bildanalyse als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in: Hitzler, Roland/Honer, Anne (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, Opladen 1997, 81–108.

Neumann, Gerhard/Weigel, Sigfrid (Hrsg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000.

Nevill, Hugh: Sinhalese Folklore, Journal of the Royal Asiatic Society (Ceylon Branch) 14, 1971, 58–90.

New Approaches in Contemporary Sri Lankan Art, The Gallery of Colombo 17th May – 23rd May, Ausst. Kat., (Hrsg.) British Council, Colombo 1994.

New Order: Contemporary Visual Art in Sri Lank, Issue 26, 2000, 72–77.

Nietsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Schriften Zur Literatur und Philosophie der Griechen, (Hrsg.) Landfester, Manfred, Frankfurt a. M. 1994 (1. 1873).

Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hrsg.): Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. I–III, Berlin 1972, 254–261.

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

Nürnberger, Marianne: Dance is the Language of the Gods. The Chitrasena School and the Traditional Roots of Sri Lankan Stage Dance, Amsterdam 1989 (Nürnberger 1989 a).

Nürnberger, Marianne: Ritueller Geschlechterwandel der Tänzer Sri Lankas, in: Verkehren der Geschlechter, Reflexionen und Analysen von Ethnologinnen, Wien: Reihe Frauenforschung, Band 10, 1989 (Nürnberger 1989).

Obeyesekere, Gananath: Imagining Karma. Ethical Transformation in Amerindian, Buddhist and Greek Rebirth, Berkeley 2003.

Otto, Torsten: Geschichte Sri Lankas seit der Unabhängigkeit, http://www.suedasien.net/laender/sri_lanka/geschichte.htm#republik (13.10.2006)

Pakianathan, Daveena: Druvinka's art is immersed in the subconscious: Shades of India, in: Sunday Observer, 5.11.2003, http://www.sundayobserver.lk/2003/05/11/fea12.html (15.1.2006)

Palihawadana, M./Weeratunge, S./Goonatillake, M. H.: Abhinandana, Papers on Indology, Buddhism and Fine Arts, A Felicitation Volume presented to Jayadeva Tilakasiri, Colombo 1991.

Panhans-Bühler, Ursula: Chinas new Chinatowns, in: Polypolis, Ausstellungskatalog Kunsthaus Hamburg 2001.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975 (1. 1955), 36–67.

Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.

Paranavitana, Senarat: Sigiri, the Abode of a God-king, Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch, n. s. 1, Colombo 1950.

Peetz, Georg: Erhebung und Auswertung autobiografisch-narrativer Interviews, http://www.georgpeetz.de/texte/aunarr.htm (5.4.2004).

Pereira, Sharmini: New Approaches in Contemporary Sri Lankan Art, National Art Gallery of Colombo 1994.

Pereira, Sharmini: To talk with a degree of serendipity?, in: Artlink (Australia), Vol. 20, No. 2, July 2000, 46–48.

Perera, Anoli: Jagath Weerasinghe, http://www.bayvon.com/artists/bvjw026.asp (7.7.2007).

Perera, Anoli: Reclaiming Histories …, in: Reclaiming Histories: A Retrospective Exhibition of Women's Art, Sapumal Foundation, Ausst. Kat., Colombo 2000, o. S.

Perera, Anoli (Hrsg.): Artists Against Violence: An Art Exhibition for Peace and Reconciliation, Catalogue of the Neelan Thiruchelvam Commemorative Exhibition, Ausst. Kat., Colombo 2000 (Perera 2000a).

Perera, Anoli: A new order: contemporary visual art in Sri Lanka, in: Art Asia Pacific, 26, 2000, 72–77.

Perera, Anoli: Defining Authenticity, in: Goethe Institute Colombo (Hrsg.): 1. International Artist Camp 5.–15. May 1997 Kandalama, 24.–28 May 1997 Colombo, Ausst. Kat., Colombo: Gunaratne Offset, 1999, 6–9 (Perera 1999).

Perera, Anoli: State of Sri Lankan Art, Frontline 16, Februar, Chennai, India, 1999, 13–26 (Perera 1999a).

Perera, Anoli: Is Artist's Freedom a Negotiated Autonomy?, KHOJ India International Artists Workshop, catalogue, New Delhi, India, 1999 (Perera 1999 b).

Perera, Anoli: A living legacy: the contemporary art scene of Sri Lanka, in: The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999 [the 5th Asian art show]: the commemorative exhibition of the inauguration of Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka City: Fukuoka Asian Art Museum, 1999, 268–271. (Perera 1999c)

Perera, Anoli: New Strokes in »Independent Art«. Introduction to the exhibition of paintings commemorating 5o years of Sri Lankan independence, The Sunday Leader, Colombo,15.2.1998.

Perera, Anoli: A Socio Political Reading of Yantra Gala and the Round Pilgrimage, an Exhibition of Paintings and Installations by Jagath Weerasinghe, Heritage Art Gallery, Colombo, Daily News, 8.10.1997, 29 sowie Sunday Observer, 5. und 12.10.,1997.

Perera, Ranjith: My Impressions, in: Goethe Institute Colombo (Hrsg.), 1. International Artist Camp 5.–15. May 1997, Kandalama, May 1997 Colombo, Ausst. Kat., Colombo 1999, 24–28.

Perera, Sasanka: Alternate Space: Trivial Writings of an Academic, Colombo 2005.

Perera, Sasanka: Cultural Consequences of Globalisation, in: The Island 23.1.2002.

Perera, Sasanka: Public Spaces and Monuments: Politics of Sanctioned and Contested Memory, Paper presented at the conference ›Current Anthropological Research in Sri Lanka‹, in: PRAVADA (Sinhala), Issue No 19–20, July-December 2001

Pickerodt, Gerhart/Koebner, Thomas (Hrsg.): Die andere Welt: Studien zum Exotismus, Frankfurt a. M. 1987.

Pieris, L.S.D.: Endangered Cultural Artefacts. Ritual Drawings on Palm Leaves. A Vital Link with the Past: Yantra Drawings, http://www.artsrilanka.org/essays/essays/Ritual Drawings on Palm Leaves.htm (6.10.2006).

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung, in: Zeitschrift für Qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 2, 2000, 343–364.

Pink, Sarah: Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research, London, New Delhi 2001.

Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau, Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt a. M. 1998.

Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1992.

Pries, Ludger: Migration and Transnational Social Spaces, Aldershot 1999.

Raabe, Eva/Suhrbier, Mona (Hrsg.): Sinnwelten, Ausst. Kat, Frankfurt a. M. 1997.

Radin, Paul: The Method and Theory of Ethnology, New York 1966 (1933 1.).

Raffael, Suhanya: Embodies Terror – Yantra Gala and the Round Pilgrimage, http://www.bayvon.com/artists (17.3.2006).

Raulff, Ulrich: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003.

Rauschenberger, Hans: Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit im pädagogischen Prozeß. Zur Interpretation eines Interpretationsprozesses, in: Bildung und Erziehung, 3, 1988, 271–279.

Reclaiming Histories – A Retrospective Exhibition of Women's Art, Sapumal Foundation Gallery, Ausst. Kat., Colombo 2000.

Reed, Susan A.: The Transformation of Ritual and Dance in Sri Lanka, Kohomba Kankariya and the Kandyan Dance, Ph. D. dissertation, Brown University, 1990.

Reichertz, Jo: Zur Gültigkeit von Qualitativer Sozialforschung [76 Absätze], Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 1(2), 2000. http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-00/2-00reichertz-d.htm (13.06.2007).

Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings by Harry Pieris, Sapumal Foundation, Ausst. Kat., Colombo 1984.

Richardson, Stephen A./Snee Dohrenwend, Barbara/Klein, David: Die »Suggestivfrage«. Erwartungen und Unterstellungen im Interview, in: Hopf, Christel/Weingarten, Elmar (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung. (Üs.: F./P. Büchner) Stuttgart 1993 (3.), 205–231.

Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung (Bd. III): Die erzählte Zeit, München 1991 (1.1985).

Riggs, Fred: The Structures of Government and Administrative Reform, in: Braibanti, Ralph u. a. (Hrsg.): Political and Administrative Development, Durham NC, 1969, 220–234.

Risse, Thomas: Konstruktivismus, Rationalismus und Theorien Internationaler Beziehungen – warum empirisch nicht so heiß gegessen wird, wie es theoretisch gekocht wurde, in: Hellmann, Gunther/Wolf, Klaus Dieter/Zürn, Michael (Hrsg.):

Forschungsstand und Perspektiven der Internationalen Beziehungen in Deutschland, 1–35, http://www.fu-berlin.de/atasp (15.3.2005).

Robertson, Caroline Y./Winter, Carsten: Kulturwandel und Globalisierung, Baden-Baden 2000.

Robertson, Roland: Globalization: Social Theory and Global Culture, London u. a., (3.) 1994.

Robinson, I. William/Harris, Jerry: Towards a Global Ruling Class? Globalisation and the Transnational Capitalist Class, in: Science & Society, Vol. 64, No.1, Spring 2000, 11–5411 (zitiert nach Http://www.net4dem.org/mayglobal/Papers/RobinsonHarris7_16.pdf (01.09.2007).

Robinson, Tara: Light behind the Swirling Darkness, in: Sunday Times, 1.5.2005.

Rogoff, Irit: Terra Infrima. Geography's Visual Culture, London 2000.

Rösel, Jakob: Der Bürgerkrieg auf Sri Lanka: der Tamilenkonflikt; Aufstieg und Niedergang eines singhalesischen Staates, Baden-Baden 1997.

Rosenthal, Gabriele: Biographisch-narrative Gespräche mit Jugendlichen: Chancen für das Selbst- und Fremdverstehen, Opladen 2006.

Rosenthal, Gabriele: Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biografischer Selbstbeschreibung, Frankfurt a. M., New York 1995 (zugl. Kassel, Habil. Schrift 1993).

Roth, Wolff-Michael: Culture and Identity, Review Essay: Ayan Kaya (2001). »Sicher in Kreuzberg« Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin/Carl Ratner (2002). Cultural Psychology: Theory and Method, 2003. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 4(1), 2002, http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/1-03/1-03review-roth-e.htm (01.06.2007).

Roth, Wolff-Michael: Editorial: Verantwortung, Solidarität und Ethik innerhalb der Forschungsmethode des Kogenerativen Dialogs [10 Absätze], Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 7(2), Art. 45, 2006, http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-06/06-2-45-d.htm (13.06.2007).

Rumpf, Horst: Fixierungen und Wahrnehmungsschwächen, in: Zeitschrift für Pädagogik, 2, 1996, 289–293.

Rusch, Gebhard: Verstehen erklären, Erklären verstehen, in: Hug, Theo (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften Bd. 3, Baltmannsweiler 2001, 70–90.

Rustemeyer, Ruth: Praktisch methodische Schritte der Inhaltsanalyse. Eine Einführung am Beispiel der Analyse von Interviewtexten, Arbeiten zur Sozialwissenschaftlichen Psychologie, (Hrsg.: Groeben, Norbert/Piontkowski, Ursula/Sader, Manfred), Münster 1992.

Said, Edward: Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World, New York 1981.

Salomon, Nanette: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: kritische Berichte, Jg. 21, H. 4, 1993, 27–40.

Sansoni, Nazreen: Timeless, Large Themes, in: Daily News, 14.5.2005 (Rezension der Ausstellung in der Barefoot Gallery bis 18. Mai 2005).

Sarachchandra, Ediriweera R.: The Folk Drama of Ceylon, Colombo 1966 (2.).

Schade, Sigrid/Wenk, Silke: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hrsg.): Das Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

Schade, Sigrid: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie, in: Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid (Hrsg.): Mimesis. Bild und Schrift, Weimar, Köln 1996, zitiert nach http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/mtg4/schade.html (16.1.2006).

Schäfer, Gerd/Wulf, Christoph (Hrsg.): Bild – Bilder – Bildung, Weinheim 1999.

Scheps, Marc/Dziewior, Yilmaz/Thiemann, Barbara (Hrsg.): Kunst-Welten im Dialog. Von Gaugin zur Globalen Gegenwart, Ausst. Kat., Köln 1999.

Scherke, Katharina: Der Streit um die Autonomie des Kunstwerks – eine überflüssige Debatte, in: newsletter MODERNE 1, Heft 1, 1998, 10–13.

Scheurich, James Joseph: A Postmodern Critique of Research Interviewing, in: Ders.: Research Method in the Postmodern, Qualitative Studies Series 3, Goodson, Ivor F. (Hrsg.), London, Washington 1997.

Scheurich, James Joseph: Research Method in the Postmodern, Qualitative Studies Series 3, Goodson, Ivor F. (Hrsg.), London, Washington 1997.

Schmidt, Siegfried J.: Medientheorie, auf: http://kommunix.uni-muenster.de/IfK/sjs/main.htm (Juli 2006).

Schmidt, Siegfried J.: Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus, Reinbek 2003.

Schmidt, Siegfried J.: Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1998.

Schmidt, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt a. M., 1996 (2.).

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hrsg.): Schwerpunkt Postkolonialismus, Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Kunst und Politik, Bd. 4, Osnabrück 2002.

Schneider, Arndt: Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology, Tate Modern, London 2003, www.tate.org.uk/audiovideo/fieldworks/default.htm (13.3.2004).

Schorn, Ariane: Das »themenzentrierte Interview«. Ein Verfahren zur Entschlüsselung manifester und latenter Aspekte subjektiver Wirklichkeit, Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 1(2), 2000, http://www.qualitative-research.net/fqs-d/2-00inhalt-d.htm (6.5.2004).

Schumann, Hans W.: Buddhistische Bilderwelt. Ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus, München 1993.

Schuster, Meinhard: Probleme des Beschreibens fremder Kulturen, in: Boehme, Gottried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 617–631.

Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: Strukturen der Lebenswelt Bd. 1 u. 2, Frankfurt a. M. 1984 (1. 1979).

Schütz, Alfred: Common Sense und wissenschaftliche Interpretation menschlichen Handelns, in: Seiffert, Helmut: Was ist Phänomenologie?, in: Seiffert, Helmut: Einführung in die Wissenschaftstheorie, Zweiter Band, München 1991.

Seligmann, Brenda/Seligmann, Charles: The Veddas, Cambridge 1911.

Senevirathna, Nadeera: Anoli Perera's ›In the Entangled Web‹, in: The Island, 23.5.2001.

Senevirathna, Nadeera: Tiruchelvam, Art and Peace, in: The Island, 19.2.2000, 15 u. 17.

Seneviratna, Anuradha/Polk, Benjamin: Buddhist monastic architecture in Sri Lanka, New Delhi 1992.

Seneviratna, Anuradha: Traditional Dance of Sri Lanka, Colombo: UNESCO – Sri Lanka Cultural Triangle Project, Central Cultural Fund – Ministry of Cultural Affairs, 1984.

Sengupta, Paula: Druvinka's Karma – A Life that has to be Lived, Text zur Ausstellung 7.–18. Juni 2000, in: Sunday Observer, Magazine, 4. Juni 2000.

Shanaathanan, Thamotharampillai: Contemporary Temple Painting of Jaffna, in: Cintanai, 12.2.2000.

Shanaathanan, Thamotharampillai: Making the Impermanent Permanent: The Configurations of Mugamandhapa Architecture of Jaffna Temple, in: Cintanai, 15.1.2005.

Sievert, Adelheid: Ästhetisches Lernen auf neuen Wegen, Weinheim/Basel 1993.

Skelton, Tracey: Culture and Global Change, London 2000.

Soeffner, Hans Georg/Hitzler, Roland: Hermeneutik als Haltung und Handlung, in: Schröer, Norbert (Hrsg.): Interpretative Sozialforschung, Opladen, 28–55.

Soeffner, Hans Georg: Interpretative Verfahren in den Sozial und Naturwissenschaften, Stuttgart 1979.

Sojman, N.: The Dark Paintings of Druvinka, Text zur Ausstellung in der Barefoot Gallery, Mai 2005.

Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others, London 2003.

Spielmann, Jochen: Denkmale in Bewegung. Der Wandel von Gestalt, Widmung und Funktion von Denkmalen in ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern 1945–1991 – Ein Überblick, in: Über-Lebens-Mittel: Kunst aus Konzentrationslagern und Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus, Brebeck, von Wulff (Hrsg.), Marburg 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorti: Can the Subaltern Speak?, in: Williams, P./Christman, L. (Hrsg.): Colonial Discourse and Post Colonial Theory. A Reader, New York 1993, 6–111.

Staines, Judith: Barrels block my view, http://www.culturebase.net/artist.php?831 (30.3.2006).

Steinke, Ines: Gütekriterien Qualitativer Forschung, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung: Ein Handbuch, Reinbek 2000, 319–331

Stenger, Georg: Interkulturelles Denken – Eine Herausforderung für die Philosophie. Ein Diskussionsbericht, Teil 1, in: Philosophisches Jahrbuch, Jg. 103, H. 2, 1996, 323–338.

Straub, Jürgen: Verstehen, Kritik, Anerkennung. Das Eigene und das Fremde in der Erkenntnisbildung interpretativer Wissenschaften, Göttingen 1999 (Essener Kulturwissenschaftliche Vortäge Bd. 4).

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet: Basics of Qualitative Research. Grounded Theory: Procedures and Techniques, Newbury Park (USA)/London/New Delhi 1990.

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet: Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung (Übers.: Niewiarra, Solveig/Legewie, Heiner), Weinheim 1996.

Strauss, Anselm L.: Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung, (Hrsg. Grathoff, Richard/Waldenfels, Bernhard, Übersetzung: Hildenbrand, Astrid), München 1991.

Ströter-Bender, Jutta: Zeitgenössische Kunst der »Dritten Welt«, Köln 1991.

Strübing, Jörg/Schnettler, Bernt (Hrsg.): Methodologie Interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte, Konstanz 2004.

Strübing, Jörg: Grounded theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrend der empirisch begründeten Theoriebildung, Qualitative Sozialforschung Bd. 15 (Bohnsack, Ralf/Lüdersm Chirstian/Richertz, Jo (Hrsg.)), Wiesbaden 2004.

Subramanian, T. S.: Monolingualism Hits Varsity Education in Sri Lanka, in: The Hindu 25.5.05 (2.2.2006).

Suhanya, Raffel: Jagath Weerasinghe: Embodied terror – Yantra Gala and the round pilgrimage, Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, 1999, 144.

Tambiah, S. J.: Buddhism betrayed: Religion, politics, and violence in Sri Lanka, Chicago 1992, 5–9.

Tammita-Kelgoda, Sinha Raja: A Classical Vision: The Art and landscape of Stanley Kirinde, Sri Lanka 1998.

Tartakov, G. M.: Art and identity: The rise of a new Buddhist imagery, Art Journal, Vol. 49, Nr. 4, Winter 1990, 409–416

Taylor, Charles: Understanding and the Explanation in the Geisteswissenschaften, in: Holtzmann, Steven/Leich, Christopher (Hrsg.): Wittgenstein: To Follow a Rule, London 1981, 1991–210.

The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat. (Hrsg. Caroline Turner), Queensland Art Gallery, Brisbane 1993.

Thenuwara, Chandraguptha: Barrelism: A response to the Militarization of Urban Space, Vortrag bei dem Workshop »Gendering Urban Space in the Middle East and South Asia«, organisiert vom Institute for Gender and Women Studies American University in Cairo und dem Shehr Network, Februar 2005 in Kairo (Vortragstext im Besitz der Autorin).

Thenuwara: Brilliant Politically Inspired Artist, The Island, 10.6.2001.

Thenuwara, Chandraguptha: The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999 [the 5th Asian art show]: The commemorative exhibition of the inauguration of Fukuoka Asian Art Museum. Fukuoka City: Fukuoka Asian Art Museum, 1999, 272–273.

Thera, Nārada: Buddhism in a Nutshell, The Corporate Body of the Buddha Educational Foundation, Taipei, Taiwan, distributed by Sarana Seva Foundation, Sri Lanka, 1.1933.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Bd. I u. II, Frankfurt a. M. 1980.

Thurn, Hans Peter: Kunst als Beruf, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, 103–124.

Tietel, Erhard: Das Interview als Beziehungsraum, Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 1(2), 2000. Verfügbar über: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-00/2-00tietel-d.htm (01.06.2007).

Turner, Bryan: Orientalism, Postmodernism and Globalism, London 1994.

Turner, Caroline (Hrsg.): Art and Social Change. Contemporary Art in Asia and the Pacific, Sydney 2005.

Turner, Caroline/Devenport, Rhana (Hrsg.): Beyond the Future: Papers from the Third Asia-Pacific Triennial Conference, Queensland Art Gallery, Brisbane 1999.

Turner, Caroline/Devenport, Rhana (Hrsg.): Papers from the Second Asia-Pacific Triennial Conference, Queensland Art Gallery, Brisbane 1996.

Turner, Caroline/Devenport, Rhana (Hrsg.): The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat., Queensland Art Gallery, Brisbane 1996.

Turner, Caroline/Devenport, Rhana/Webb, Jen (Hrsg.): Beyond the Future: the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Ausst. Kat., Queensland Art Gallery, Brisbane 1999.

Turner, Caroline/Low, Morris/Kirker, Anne: Beyond the future: papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane 1999.

Turner, Caroline/Low, Morris/Kirker, Anne: Beyond the future: papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane 2000.

Turner, Caroline: »Art Speaking for Humanity: the Asia-Pacific Triennial of Contemporary Ar«, in: Art Journal, New York, Spring, Vol. 59, No. 1, 16–19, 2000.

Turner, Caroline: Asian Modernisms, in: Art AsiaPacific 17, 1998, 20–21.

Uhle, Reinhard: Qualitative Sozialforschung und Hermeneutik, in: König, Eckard/Zedler, Peter (Hrsg.): Bilanz qualitativer Forschung, Weinheim 1995, 33–74.

Vitali, Christoph (Hrsg.): Kunst über Grenzen, die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguelly und die Weltkunst, München 1999.

Vogt, Arnold: Den Lebenden zur Mahnung: Denkmäler und Gedenkstätten. Zur Traditionspflege und historischen Identität vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Hannover 1993.

Von Beyme, Klaus: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt a. M. 1998.

Von Schroeder, Ulrich/Archaeological Departement: Buddhist sculptures of Sri Lanka, Sri Lanka 1990.

Vonderach, Gerd: Geschichtenhermeneutik, in: Hitzler, Ronald/Honer, Anne (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Opladen 1997, 165–189.

Wagner, Bernd (Hrsg.): Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung, in der Schriftenreihe d. Hess. Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, Landesstiftung der Heinrich-Böll-Stiftung, Bd. 13, Essen 2001.

Wagner, Christian: Friedensprozeß in Sri Lanka am Ende?, in: SWP-Aktuell 46, Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik. 2003. SAI zur Aufnahme 10.2.2004.

Wagner, Monika: Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Warburg, Aby: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, (Hrsg.: Wuttke, D.) Baden-Baden 1992 (3.).

Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften Bd. 2, Bredekam, H./Diers, M. (Hrsg.), Berlin 1998.

Weber, Stefan: Was heißt ›Medien konstruieren Wirklichkeit‹? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion, Medien und Wirklichkeitskonstruktion, in: Medien. Impulse, Juni 2002, 11–16.

Weeraratne, Neville: »43 Group«: A Chronicle of Fifty Years in the Art of Sri Lanka, Melbourne (Australia) 1993.

Weerasinghe, Jagath: Sri Lankan Art: 5th through 20th century AD, www_bayvon_com – Artists3.htm (10.10.2006).

Weerasinghe, Jagath: Made in IAS (in Sinhala), in: Pravada, April–December, 16, 123–130, (englisch) Made in IAS, http://www.teehrta.org (16.1.2006).

Weerasinghe, Jagath: Visual Art in 20th Century in Sri Lanka. An attempt to narrate 100 years of art making in Sri Lanka in the 20th century, Lecture presented at SSA, Colombo on 15 September 2005 (unveröffentlichtes Manuskript/Powerpoint-Präsentation im Besitz der Autorin).

Weerasinghe, Jagath: Moments of Cultural Impact: a Socio-Political Reading of Contemporary Art Practice in Sri Lanka, Khoj International Artists Workshop, 2002: http://www.khojworkshop.org/sana_m_jagath.htm (5.12.2002). o. S.

Weerasinghe, Jagath: Response to the discussion, in: Pravada (Sinhala), Issue No. 19–20, July–December 2001.

Weerasinghe, Jagath: The Question of National Authenticity in Contemporary Sri Lankan Painting, in: 1. International Artist Camp 5.–15.5.1997 Kandalama, 24.–28.5.1997 Colombo, Ausst. Kat. (Hrsg.) by Goethe Institute Colombo. Colombo: Gunaratne Offset Ltd., 1999, 3–5.

Weereratne, Neville: 43 Group: A Chronicle of Fifety Years in the Art of Sri Lanka, Colombo 1993.

Wegner, Reinhardt: Der Exotismus-Streit in Deutschland: zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts., Frankfurt a. M. 1983.

Weibel, Peter: Inclusion – Exclusion, Ausst. Kat., Köln 1997.

Weiberg, Mirjam: Friedensprozess ohne Ende – Am Ende ohne Frieden? Zur Verhandlung des Bürgerkrieges auf Sri Lanka, HSFK-Report 8/2003 (Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung). Weinheim/München 2003, 481–491.

Weischer, Christoph: Empirische Sozialforschung in einer »Welt der Geschichten«, Diskussionspapiere aus der Fakultät für Sozialwissenschaft Ruhr-Universität Bochum, Nr. 02 – 3, Juli 2002, 4–22, http://www.ruhr-uni-bochum.de/sowi/forschung/dkpaper/liste98.htm (16.06.2007).

Welsch, Wolfgang: Aesthetics Beyond Aesthetics, in: Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, Honkanen, Martti (Hrsg.), Helsinki 1997, 18–37, zitiert nach: http://www2.uni-jena.de/welsch/(4.4.2005).

Welsch, Wolfgang: Der Dialog mit dem Islam. Netzdesign der Kulturen, in: Zeitschrift für Kulturaustausch 1/2002, o. S., www.http://cms.ifa.de/index.pjp?id=welsch (12.3.2007).

Welsch, Wolfgang: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today, in: Spaces of Culture: Featherstone, Mike/Lash, Scott: City, Nation, World, London 1999, 194–213, http://www2.uni-jena.de/welsch (12.3.2007).

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen, in: Zeitschrift für Kulturaustausch 45, Nr. 1/95, 1995, 39–44.

Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.

Werckmeister, Otto Karl: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren. In: Kunstchronik, 51 Jg., H.1, 1989.

Wetzel, Michael: Manuskript zu: Dijkstra, Bram: Das Böse ist eine Frau, Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität (1999), Webseite des Buchmarktes, www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt (4.7.1999).

Wickramasinghe, Martin: Aspects of Singhalese Culture, Dehiwala (4.) 1992, (1.) 1952.

Wickramasinghe, Nanda: Scientific examination of ancient wall paintings of Sri Lanka, Ph. D. thesis, University of Sri Jayawardenapura, Nugegoda, 1996.

Wijesekera, Nandadeva D.: Early Singhalese Painting, Colombo 1959.

Wijesekera, Nandadeva D.: Ancient Paintings and Sculpture of Sri Lanka, Colombo: Department of Cultural Affairs Sri Lanka, 1976 (1. 1962).

Wikramagamage, Chandra: Principles of Buddhist Iconology, Polgasovita 1997.

Williams, Joanna: The Construction of Gender in the Paintings and Graffiti of Sigiriya, in: Dehejia, Vidya (Hrsg.): Representing the Body. Gender Issues in Indian Art, Kali for Women, New Delhi (2.) 1999, 56–67.

Williams, Raymond: Culture, Glasgow 1981.

Wilson, Howard A.: Religion and Iconography, in: The Grove Dictionary of Art, (Hrsg. Turner, Jane), Oxford 2003, zitiert nach: www.artsrilaka.org/essay/dictionaryofart/index.html (3.10.2006), o. S.

Wimmer, Franz Martin: Polylogische Forschung, in: Hug/Theo (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften Bd. 3, Baltmannsweiler 2001, 382 ff.

Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931), in: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Wuttke, Dieter (Hrsg.), Baden-Baden, 1992 (3), 401–417 (Wind 1931, in: Wuttke 1992, 401–417).

Wittkower, Margot/Rudolf, Rudolf: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, (Üs.: Georg Kauffmann), Stuttgart 1989.

Wittpoth, Jürgen: Fotografische Bilder und ästhetische Reflexivität, in: Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003, 73–86.

Witzel, Andreas: Das problemzentrierte Interview, Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 1(1), 2000. Verfügbar über: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/1-00/1-00witzel-d.htm (20.2.2005).

Wolff, Stephan: Wege ins Feld und ihre Varianten, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung: Ein Handbuch, Reinbek 2000, 334–349.

Wulf, Christoph: Bild und Phantasie. Zur historischen Anthropologie des Bildes, in: Schäfer, Gerd/Wulf, Christoph (Hrsg.) Bild – Bilder – Bildung. Weinheim 1999, 331.

Young, James Edward (Hrsg.): The Art of Memory: Holocaust Memorials in History, New York (1993 (1.))1995.

Zabus, Chantal: The Empire Writes Back to and from the Centre, Bulletin de l'Association des Germanistes de l'Université Catholique de Louvain, No. 22, Décembre1995, http://130.104.156.162/bulletin/czempire.html (21.8.2002).

Zeilinger, Anton: Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik, München 2003.

Ziegler, Meinrad: Grundfragen der Ethnographie, in: Hug, Theo (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften Bd. 3, Baltmannsweiler 2001, 139–155.

Zingel, Wolf Peter: Sri Lanka, Wirtschaft, Website des Südasieninstituts Heidelberg, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-wi.htm (19.9.2005).

Zingel, Wolfgang Peter: Sri Lanka, Sozialstruktur, Südasieninsitiut der Universität Heidelberg, 2004, http://www.sai.uni-heidelberg.de/abt/intwep/zingel/lanka-so.htm (10.02.2007).

Zoyza, Asoka de: Webbed in-security, in: The Island, 12.5.2001, 16.

Abbildungsnachweise[3]

Abb. 1: Foto: Chandraguptha Thenuwara
Abb. 2: Foto: Kevin Murray 2005
Abb. 3: Collage aus Kunstwerken von Jagath Weerasinghe (links oben), Chandraguptha Thenuwara (links unten), Koralegedara Pushpakumara (Mitte), Anoli Perera (rechts unten) und Druvinka Madawela (rechts oben) kombiniert mit Bildern aus dem lokalen Alltag. Die Fotografien der Kunstwerke stammen jeweils von den Künstlern, die Fotos von der Autorin.
Abb. 4: Foto: Sabine Grosser
Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7: Fotos: Martina Claus-Bachmann
Abb. 8: Foto zitat aus: Moods and Modes: Fifty Years of Sri Lankan Painting, The George Keyt Foundation, Colombo 1999 (?), o. S., keine Bildangaben.
Abb. 9: Die Fotografien der Kunstwerke stammen jeweils von den Künstlern bzw. bei Druvinka Madawela von Dominic Sansoni, die Fotos von der Autorin.
Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12: Fotos: Dominic Sansoni
Abb. 13: aus: Pereira, Sharmini: New Approaches in Contemporary Sri Lankan Art, Colombo 1994
Abb. 14, Abb. 15: Fotos: Dominic Sansoni
Abb. 16–23: Fotos: Anoli Perera
Abb. 24: Foto: Sabine Grosser
Abb. 25, Abb. 26: Fotos: Anoli Perera
Abb. 27: Foto: Koralegedara Pushpakumara
Abb. 28: Foto: Dominic Sansoni
Abb. 29, Abb. 30, Abb. 31: Fotos: Koralegedara Pushpakumara
Abb. 32: Foto: Dominic Sansoni
Abb. 33–40: Fotos: Jagath Weerasinghe
Abb. 41–46: Fotos: Chandraguptha Thenuwara
Abb. 47: Foto: Jürgen Zähringer
Abb. 48: Foto: Jagath Weerasinghe
Abb. 49: Foto: Chandraguptha Thenuwara
Abb. 50: http://www.spur.asn.au/News_2004_July_07.htm (2.1.2006)
Abb. 51: Foto: Pradeep Chandrasiri
Abb. 52: http://www.kingsleygunatillake.com/yearp2.htm (10.7.2010)
Abb. 53, Abb. 54: Fotos: Tissa de Alwis
Abb. 55: Foto: Sujith Rathnanayake, http://www.artsrianka.com (17.09.2001)
Abb. 56: Foto: Thamotharampillai Shanaathanan
Abb. 57: Foto: Muhanned Cader
Abb. 58–63: Fotos: Sabine Grosser
Abb. 64: Foto: Jagath Weerasinghe
Abb. 65–70: Fotos: Sabine Grosser

---

3 Ich bedanke mich bei den Künstlern für das zur Verfügung stellen des Bildmaterials. Aufgrund der unterschiedlichen Güte der Vorlagen konnten in diesem Buch leider nicht alle Abbildungen in der gewünschten Qualität reproduziert werden.

Abb. 71: Foto: Sabine Grosser, aus: Chutiwongs/Prematilleke/Silva: Paintings of Sri Lanka, Archaeological Survey of Sri Lanka Centennary Publications Central Cultural Fund Colombo 1990, 30 Volumes. Die Abbildung stammt aus dem Band des Hindagala Rajamaha Vihara (Tempel) in Kandukarapahala Korale, Hindagala: Abb. 22
Abb. 72: Foto: Anoli Perera
Abb. 73: Foto: Dominic Sansoni
Abb. 74: Foto: Sabine Grosser
Abb. 75 a–b: Fotos: Koralegedara Pushpakumara

Farbabb. 1–4: Fotos: Dominic Sansoni
Farbabb. 5–7: Fotos: Anoli Perera
Farbabb. 8–10: Koralegedara Pushpakumara
Farbabb. 11–15: Fotos: Jagath Weerasinghe
Farbabb. 16–19: Fotos: Chandragupth a Thenuwara

Materialteil

Im Materialteil werden – wie im Abschnitt zu den Interviews ausgeführt – die Antworten der Kunstschaffenden aus der Vorabbefragung und die Transkripte der Interviews vollständig abgedruckt.

Es werden folgende Charakteristika in die Transkription einbezogen:

Der/die Interviewte wird mit den ersten Buchstaben des Vor- und Nachnamens angegeben (D. M. steht für Druvinka Madawela usw.).
Die Interviewerin wird mit den ersten Buchstaben des Vor- und Nachnamens angegeben (S. G. steht für Sabine Grosser).
…: kurze Redepausen (weniger als 2 Sekunden)
(kurze Pause) = Absetzen einer sprachlichen Äußerung, die über eine Redepause von ca. 2 Sekunden hinausgeht
yeah, hm, ähm = paraverbale Äußerungen
(unverständlich) = unverständliche Äußerung
kursiv = lauter
(Also morgen will ich?) = nicht genau verständlicher, aber vermuteter Wortlaut
jaaaa = Dehnung, je mehr Vokale, desto länger die Dehnung
(laut), (lacht), (lachen gemeinsam), (Band wird gewechselt), (Telefon klingelt) = Unterbrechungen und Einwürfe sowie Charakterisierungen nicht-sprachlicher Äußerungen und Ereignisse werden in runden Klammern vermerkt.

Druvinka Madawela

Transkript des Leitfadeninterviews mit Druvinka Madawela

Zitierweise: Interview mit Druvinka Madawela, 2002

Interviewpartnerin: Druvinka Madawela (D. M.)

Interviewerin: Sabine Grosser (S. G.)

Datum: 13.05.2002

Druvinka Madawela hatte auf die Vorabbefragung in einer E-Mail ihren Lebenslauf geschickt. Auf diese Angaben bezieht sich die erste Frage.

S. G.: Referring to the questions regarding biographical background from the E-mail.

D. M.: I start from the beginning … my fathers an artist he does black and white line drawings you … should see the stuff … great self taught artist, but he never went to art school he went to army … my favorite actually was to become a dancer a professionally dancer (lacht) than artist … and I used to dance a lot when I was small. I went to dance school and all that. Then we came to Colombo and somehow this art school came up the Kuregemal art school and I joined that and then I started painting from that age I must have been 9/10. And then I used to exhibit with them the annual shows; things like that … and then finally I went to India to Shantinitekan … that's in West Bengal and that's actually where I found myself. Because I think if I would have been here I wouldn't have learned much. In that sense, because ah … I don't know art education is still quite conservative here. And at that time there were not many art colleges and only the university and things like that. So Kishanti that's the place I

went through I learned all techniques pottery, design, print making, painting, sculpture all that. 3 years I did all that and specialized in painting after that. So … that's all – I told you – within the frame, it's a very conservative old traditional university, *but* (betont) they are open to … a lot of people coming from outside to study there … so they were going to open the techniques … you know … various kinds of art and things like that … that's where I thought of taking up professionally. And it came naturally (lacht) so …

S. G.: And your family was always supportive?

D. M.: *Yes* (betont) ja

S. G.: And at the moment?

D. M.: At the moment I live in Mysor and I have a studio there. That's in India. And … and I work … you know spend my hours working, and I can sort of see a change in my work … you know … which is important after a long time I think after about … I kept changing generally year to year from exhibition to exhibition, but for about 4 years it was … you know … kind of struggling for something new. And then I think last exhibition was a kind of a break through. Sort of experimenting with something new. At the moment I don't know what my next exhibitions (lacht) are going to look like. (lacht)

S. G.: You're not doing an MA at the moment?

D. M.: No, I finished all that.

S. G.: O.k.

D. M.: All in Shantinitekan … But I didn't sit for the final exam I started my MA did two years but I missed the exam. I don't know whether I redo it again. But I've gone through the whole course and all that. You know the technical parts of it.

S. G.: Can you identify any specific topic in your artwork?

D. M.: At the moment?

S. G.: Different topics in your earlier work and now …

D. M.: The first exhibition I had here was when I was again pregnant with my son and subconsciously it was all embryos and …, because I'm sacked … was liquid like forms. And it was all oil on canvas … and things like that … I never liked doing the human figure … I did human figure in art school, because I had to do life study and things like that …, but when it came to my personal paintings I sort of avoided the human figure. But after my son was born the human figure slowly trapped in.

S. G.: Was this the Refugees' Series?

D. M.: After that the Refugees Series came and then the Karmic Forces I worked on live and dead and birth you have seen this right?

S. G.: Yes.

D. M.: And I … that's when the human figure came. I couldn't get rid of it. It was like so much in me. (stark betont) And last year I broke away from it. I think changing my personal life also. And my work is very personal. You could see (lacht) … Whatever that's happening in my life it comes up.

S. G.: I have a little bit of difficult word you understand reference point? In the meaning where do you refer to in your artwork?

D. M.: In sort of inspiration wise or?

S. G.: Yes, what is the motivation for your artwork, or any references to natural science, human body, topics, politics e. g.

D. M.: I think it's more personally … and the organic form. Anything, if I look at you I wouldn't see you in detail, but I would see you in a certain kind of form, you know, what I mean so if I was to draw you, it would be the form of Sabine and the character of you may be with color or, you know, expression, not very realistic, (lacht) So at the moment this exhibition that's on is very much me, I feel, you know, at the time I started working it was really hot at home, the heat and at the moment I'm pregnant and I was feeling bad and sick and all that physically and this atmosphere, how to say … the atmosphere, the weather has a lot to do with it. With the works that are hanging now. The blue canvas … so much I needed all the coolness around me but the heat is unavoidable (lacht) and also the mounts you can see the hard surface.

S. G.: Why did you give up the human figure? Now? How did it come?

D. M.: I think partly it was consciously done. I consciously wanted it, because it was too much, you know, it was like I have been going on and on with it … and I can't … I mean, if it doesn't come from inside I can't paint for the sake of painting. And I knew very well for about a year even though I painted that I needed a change … that I needed a change … and then it came naturally.

S. G.: Are these round forms mountains, as you mentioned?

D. M.: I think … you can see it right (sie deutet auf den Bauch) the … it is a lot about me, and my physical state, my mental state, but also like ah … my refugees' series, it had a lot to do with me as well, but I connected it also to the political situation at this time. You know what I mean? (HM) It also has that dimension to it.

S. G.: What time was this?

D. M.: This was when the Rwandan problem started. A lot of this CNN/BBC had this. You know … people who were suffering, starving, homeless people; you know they had lots of documentary on that. I think 96? 96/97.

S. G.: You were not referring to the Sri Lankan problem?

D. M.: *No* (betont) then it turned back, then I was aware like you know … it's not only there. It's in our backyard as well. So that's sort of stayed on and I worked on that subject. But the figure itself from a sort of a basic figure it changed into a more organic figure. The figure became elongated and … the figure changed like throughout. The textures changed the pictorial quality of the whole thing changed …, but I don't know I felt that I needed a break from it.

S. G.: I think at the opening I heard somebody mentioning you are referring to this mount Meru?

D. M.: Mount?

S. G.: In relation to your picture, the holy mountain? … It has nothing to do with it?

D. M.: … No, no Chamundi. That was the last exhibition I had a painting titled ›Chamundi‹, which was a sort of a great thing …

S. G.: The pyramid form?

D. M.: You saw it right?

S. G.: Yes.

D. M.: Chamundi is a mountain that we can see from our house. And there is a temple on top. And it's Chamundi goddess and that painting is all about that. I mean this is also a prominent feature there. So it had to come (lacht)

S. G.: Are there any artists or artistic schools or traditions you refer to in your artwork?

D. M.: Technically?

S. G.: Technically and also from the content?

D. M.: Technically I think I'm using the techniques that I was taught in art school. Apart from that I have changed it into my own. I have sort of created my own techniques like the traditional way of oil painting. I use it in a different way. I use oil painting in sort of a spatula than I put layer and layer of acrylic or water based color, because oil base and water base it doesn't mix. So this sort of texture I use to get by these opposite things. You know? (Hm) So I put layer of layer that some percentage goes in and some evaporates. So that is also something new. I mean something of my own. And also the tempera technique. You know the Mongol art right? Mongol painting?

S. G.: No.

D. M.: Indian miniature paintings very tiny miniature paintings those the technique was egg tempera you mix egg and put tempera and I was taught this tempering color goes into a surface. Because it's bamboo paper so if you put one layer it soaks it, you put another it soaks it, until it comes to a thickness. Then you finish your painting. So I used all these techniques and working on them now. Because I find it … one thing is … that it sorts of suits me … So it's my work. And other thing is that longlivety; you know it lasts long, for centuries. So there is no problem in the technique that sense.

S. G.: You also put paper on the canvas sometimes?

D. M.: Yeah.

S. G.: You brought this from India?

D. M.: Yah. Bamboo paper that they use for the Nepali, Chinese, Japanese, the Pali, they use a lot of bamboo paper. So I use that, but … you see they use it in this size (shows like A4), because the bamboo paper comes not bigger than that. But what I do (lacht) is I patch the bamboo paper you know to use it on large scale that's also something new. Which many Indians do with bamboo paper, it is available and all that, they don't take the risk of doing that. You know. Because sort of … I like working on large scales I don't care much of in between sizes … also I do them I feel more free with the larger canvas.

S. G.: Are there any aspects of Sri Lankan culture important for your artwork?

D. M.: I think so. I was born and bred here there has to be something Sri Lankan in it. Although it might not be prominent in the work. … the artistic Sri Lankan … So that's a thing. Before I used to go out of Colombo a lot. So that's where I was stationed outside and working out. That's where I got a lot of inspiration from. But like looking at the painting one might not be able to say that. There is no Sri Lankan element or either Sri Lankan script on it you know what I mean. But I think you can call them very Sri Lankan, because I'm part time brought up here.
You see I live in India and work in India, because I find it more inspiring to be away from the country. I think it's because I was always alone, you know, university and things like this so not many people around me and then I work being isolated in Sri Lanka it's difficult being isolated in Sri Lanka … I find a way of working here and there you know …

S. G.: I understand it is more a general background than an influence from Dambulla paintings for example (D. M. unterbricht)

D. M.: No, no … but it's true I studied it all … theoretically I studied it, you know what I mean, Dambulla, Sigiriya technically I know this is this and … but I haven't got into

this traditional drawing and working under any gurus here, because I was given the freedom of going to an art school, which gives you *all* (betont) the freedom … like the sky doesn't have to be blue it can be red or green, you know what I mean? When I was small … So that is the thing that didn't restrict me later on I wasn't scared to put a bright red sky and say this is a sky … when I was a kid … so I think that confidence the art school brought in when I was small

S. G.: Can you identify any other cultural influences? … For example India? Or anything else?

D. M.: (Pause) India, yes, some subject matter the Shiva lingam the last time for example and like I said the Chamundu that's like a day to day thing right, but I would say India has influenced me a lot … a lot. Technical wise … That's because I was brought up there, university, studies, … everything was there … so in that sense India has a lot to do with it … That's but Europe I traveled around in galleries … in 1970 I went to Germany … I was in England for a year and then I traveled around … Europe saw all those Galleries visited them … that also seeing different artists paintings also broadened up my mind … you know like … this is not the only way … there is happening more like this … while I was in England there were so many installations around, video installations. I went around to so many shows final year shows, exhibitions and all that … I think it was becoming tenacious. To some percent, but out of 20 exhibitors of video installations I would select, two or three, which were really strong, you know, it was a trend going on everyone was doing it installation. But only two or three artists were very strong they had their facts … visually also … You know what I feel, is in art the visual thing matters a lot the theory part of it matters, but last it is a work of art and space, a blank space, in anything sculpture or painting you're asked to fill that space … right … so its line color and form right either you might leave it blank and call it a work of art it might be it depends on what the background is. If you think its fine its fine or either you sort of arrange the forms and make it your. It can be one line or … like Jürgen's work its color and it's wonderful he doesn't need to do anything more, you know what I mean? Those things come from the West I think those ideas … I think, because they have experimented more … Indian inspiration is no unsteady (lacht) … like Jürgen said the blue painting if the square was not there I would have thought of doing it … so I said Jürgen the inspiration has to be there … it will come from my heart it will come slowly he said this many years ago when I put the texture on the canvas so … at that time I did the karmic. Now it's coming …, because he somehow saw me going that way … it has to come from inside …(lacht)

S. G.: Why is the form still there?

D. M.: It's still there, something is there, so I tell you I don't know what my next exhibition is going to be …

S. G.: You know Anish Kapoor, the Indian artist, two decades ago he participated at the documenta in Kassel he made a whole in the ground and filled it with blue color pigment …

D. M.: That's right absolutely right and big sculptures with white pigments … he lives in India that's right?

S. G.: What I learned from Indian Art is that the spiritual background is very important?

D. M.: Sabine, India is again slow and steady, you know what I mean, I think they come to that, but the time they come to that the rest of the world has experimented with something else … you know what I mean, but India is very spiritual … art wise … I

mean I have learned so much … which I think I wouldn't have learned here or anywhere else so that influences my work more than individual artists, but I don't know about that spiritual thing … like they sort of show on their work in their work the goddesses … various symbols of their villages … I think it's fine as long as they sort of simplify it, which some artists are doing you know.

S. G.: Your work is becoming more and more unfigurative; you refer to the lingam and so on. Do you also refer to the theoretical background?

D. M.: I take the form and how I feel. I don't know too much about it … if I would be interested, I would read about it …, but if I'm not interested, I wouldn't go to I think all that energy should go into your work not into writing it or, you know what I mean, I think one should work first then write about it … otherwise the energy goes and it's not in the painting so whenever I write or do anything about my work it so it's after I finished it, because 50% you know what you want to do, the other 50% come while you are working, I mean you change it sometimes you don't do what you thought of.

S. G.: Can you tell me a little bit more about your relation to the lingam figure?

D. M.: I have so many lingams in the house that I see every day the big stone lingams and so on so I'm interested in the form, the shape, the form so that's how it comes into my work.

S. G.: But not because of the god Shiva.

D. M.: (unterbricht) No, no I might see a tree with the form of a lingam … that might inspire me it doesn't matter whether it's Shiva or … you know what I mean?

S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and Western Art? You already mentioned some aspects you spoke about traveling in Europe …

D. M.: Yeah, generally in my … I'm sort of personality … I'm a person who takes from everything … sort of … I'm open to everything … you know what I mean, and I take what is necessary and I use it … I think at the moment, I have the capacity to let go what I want, what I don't want … think I need this and I don't want this … at one stage I was struggling … I think every artist has to go through this … you know … while making a picture there are so many things that are not necessary … Right that people they talk to … they're used to it … you have to come to a stage where I can choose from this that and that so … I think the Western, Indian, the Sri Lankan culture all of it has lot to do a lot with my work. You know what I mean?

S. G.: How do you see the relation between the Western and the Eastern World with respect to the art markets?

D. M.: I think in … I'd like to talk about India …, because I haven't been to many Asian countries, right … I know about India, the Indian market they go for Indian artists …, because of investment, they think it's an investment for them somehow … that's why I say the art somehow is stagnant, because … the artists they have a lot of knowledge, they use the form, their time is good, their sense is good, their culture is good, they have everything, right? But they earn the scene, right, and it's the same it's like Seneka Senanaike here … He's earned his series and that's going on … I can't do that … I think someone has to develop, no …, if something is new I think the development has to come … and in the Western world somehow they are not restricted in that sense … they experiment more they take things they discard things and take things … they use of it they use like squeezing the environment or canvas … here it's different … you

have this large canvas and you take it to the environment and just squeeze it without knowing what your painting will look like … It's very different … for a young artist. One thing is their something is their social way they're brought up think first decide then and then you start doing something … planned … you get like 100 students 90% of … 90 of them can't afford they have the skill but they are too scared of wasting paint or this or that … all have the expenses … but they (die Studierenden im Westen, d. Verf.) are more open to experiment.

S. G.: One time you mentioned that your work is better sold abroad than here?

D. M.: Yes … well, I have … everything here … that's true … well, I have no idea … I must keep track, because it's important, but it's true … I think the Netherlands, the people from the Netherlands they tend to like maybe the color or … something like … sort of … they get attracted to … so then I sell … and now the Sri Lankans have also portraits done … now it's both ways at one time it was only foreigners … that's because Sri Lakan are conservative … what is this how I … It had to be some kind of sceneries, it had to be a portrait or some kind of …, but now things have changed so people are also buying …

S. G.: Has the so-called globalization any impact on your artwork?

D. M.: Pardon?

S. G.: Has the so-called globalization any impact on your artwork?

D. M.: For me?

S. G.: For your work?

D. M.: I think so … I haven't thought about it. … What do you think?

S. G.: (beide lachen) I don't know.

D. M.: … it has to come. Sabine, we're all living in this world at the moment – it has to come, right? … If some kind of painting … of contemporary …, but I think it has to come.

S. G.: And always connected with globalization are the new media. You mentioned that you saw many video installations in England but you stayed with the easel painting. Do the new media have any impact on your work?

D. M.: On my art, yes, why not … I might not be playing with the camera. I'm playing with the paint and all that, but … the word … you see the word simplification … you simplify something, it all comes through that …, because you watch the video installation one of them was just a woman crying … on and off this woman crying … so that sort of thing inspires me … you know what I mean … its simplifying, its nothing more you know what I mean?
It's all the same thing, if you take a piece of paper, a sculpture … it's all compact in mind … I suppose, if you interview that person he might have Hiroshi (?) and have the same thing you know … you ask that person about painting, if that influences his video thing … it's the same thing … but different medium … Hiroshi likes this and I like that, you know …

S. G.: Is there anything else you would like to mention or you think is important in this context? … We were speaking about different cultural background, globalization.

D. M.: I think it would be nice, if most artists, like I said, would take that and that, like I said … would take what Hiroshi wants from that … without everything that would give them a perfect work of art … whatever the medium it is … you see the world around you and take it in in your work … whatever it is it might be different cultures,

different people, different work of art, different environment, whatever it is … you go to a place where Hiroshi feels comfortable the same thing I feel, if the artist takes this and that in that manner and is strong enough I don't need this but that I think we would succeed that it would be faster I think … the development I don't know.

S. G.: I asked all the questions…

D. M.: I don't know whether they are clear, my English is …, if I have to explain some thing it's really difficult to put the correct word … but you got what I meant, right?

S. G.: I think so, I understand, I saw your exhibitions … Thank you for the interview.

Postskript zum Interview mit Druvinka Madawela

Dauer des Interviews: 1 Stunde, 50 Minuten

Audioaufnahme: Ja

Interviewort: Druvinka Madawela hatte die Barefoot Gallery als Ort für das Interview ausgewählt, da sie in den oberen Räumen der Galerie für die Dauer ihrer aktuellen Ausstellung ein temporäres Atelier eingerichtet hatte. Wir sitzen etwas abseits von den Besuchern an einem Tisch im Garten der Galerie.

Inhalte des Gesprächs vor Einschalten des Bandes:

Begrüßung. Kurzes Gespräch über den Stand der aktuellen Arbeit und die Vorbereitungen für die nächste Ausstellung.

Kurze Erläuterung des Vorgehens. Einführung des Aufnahmegerätes.

Interviewatmosphäre, Stichworte zur personalen Beziehung:

Die Atmosphäre ist sehr entspannt, konzentriert. Druvinka Madawela antwortet ausführlich auf alle Fragen, ein Erzählfluss entwickelt sich.

Interaktion im Interview, schwierige Passagen, Störungen:

Bereits die einleitende Frage nach ihren biografischen Bezügen wird von der Künstlerin unterbrochen und beginnt die Frage in ihrem Sinne zu beantworten: »…I start from the very beginning…« Dieses Verhalten bestimmt den weiteren Verlauf des Interviews. Druvinka Mada-wela bezieht sich auf die Fragen wendet das Gespräch aber immer wieder mit einem sehr konkreten Bezug auf ihre Arbeiten und die verschiedenen Arbeitsphasen ihres Werkes. Dieser Erzählstrang bestimmt subtil den Ablauf des Interviews.

Inhalte des Gesprächs nach Abschalten des Bandes:

Allgemeines Gespräch über ihre nächste Ausstellung und Verabschiedung mit Verweis auf das nächste Treffen bei ihrer Ausstellungseröffnung.

Updates im Jahr 2006:

Nach der Übersiedelung nach Indien verfügt die Künstlerin nicht mehr über einen Internetanschluss. Die Kommunikation erfolgt via Hand über die Galeristin Nazreen Sansoni, die mir im Jahr 2006 ihre Ausstellungsdokumentation einschließlich einer Sammlung von Ausstellungsrezensionen zur Verfügung stellt. Der Fotograf Dominic Sansoni, der die jährlichen Ausstellungen Druvinka Madawelas in der Galerie dokumentiert, stellt mir seine Fotografien zur Verfügung.

Anoli Perera

E-Mail von Anoli Perera vom 13.06.2002

Auf die schriftliche Vorabbefragung per Mail hat die Künstlerin mit einem E-Mail am 13.06.2002 geantwortet. Der Text ist wörtlich übernommen, das persönliche Anschreiben wird hier nicht veröffentlicht:

1. How did you become an artist?

I had an interest since my childhood, and I had a tendency for painting and sketching. After my university education I decided to change my career to art.

2. Why did you become an artist?

Since 1989 I have been working as an artist.

3. Did you get any specific education?

Yes, in Santa Barbara, California. I went through adult education art classes to learn the water-colour and oil painting techniques. In Princeton, at the Artworks Continuing Education Program I took classes on stone carving and life drawing for a year.

4. Do you remember any important influences during your art education?

Yes, the European Modernism and the more well known artists such as Picasso, Braque, Motherwell, De Kooning as well as Sri Lankan modern painters in the 1940s such as George Keyt, Lionel Dharaniyagala and the traditional temple painting influenced my early days. In the later period, specially artist Louise Bourgeois as well as Nalini Malini, Arpitha Singh, Anish Kapoor have influenced my work. At the same time I am influenced by artist Mary Kelly's theoretical approach to art and the feminist discourse by art historian Griselda Pollok.

5. How is your situation as an artist at the moment?

I have managed to established myself as artist and also define my approach to art within the local scene.

6. How would you describe your role as an artist in the society you are living in?

I have become an active artist, who is involved in organizing art events and who professionally works as an artist. Therefore people identify me within this context. My art is socially engaging art and therefore I have in a sense made a social intervention specially on women's issues.«

Zitierweise: E-Mail von Anoli Perera vom 13.06.2002

Transkript des Leitfadeninterviews mit Anoli Perera

Zitierweise: Interview mit Anoli Perera, 2002

Interviewpartnerin: Anoli Gishanti Perera (A. P.)

Interviewer: Sabine Grosser (S. G.)

Datum: 15. 06.2002

Die erste Frage im Interview bezieht sich auf das abgedruckte E-Mail.

S. G.: Why did you not start studying art in Sri Lanka?

A. P.: No that's o.k. I come from a middle class family, they always wanted me to become some kind of professional … and in Sri Lanka – even now – art would never be considered a good profession … financial stable profession … from the socialization you get … you're always supposed to do something stable, … with stable income, same my family, middle class, for them profession means professional … that's some kind of goal. So I went to high school, but after coming out I went to the States and that's where I changed my career. By chance, if I would have stayed in Sri Lanka and not gone to the States I would not have changed my career. The space, the social space is not there. Basically you cut of all your relations, between the family and you that's like a social vacuum … you haven't started your social network there you can do anything without social pressure. So I think that free space … so you start small, you're not going to … you just start small. There are friends of course, who help having an exhibition … it's more personal … the … ah … you are not really to be in the art scene, but in the margins … so you work your way through …

S. G.: So you went there to continue your academic studies?

A. P.: No, Sasanka went … we got married and went, so I had got time … so that's how …

S. G.: Do you have any specific topic in your artwork?

A. P.: Earlier … since I started my paintings in the States … if you miss something you start more nostalgic … local things. Earlier, my first work had more to do with this ideal Sri Lanka. That's how it started. But when you start understanding things your work changes … then you experiment with the form the colour the more formal things.

S. G.: Do you have pictures?

A. P.: That's very early; at this stage you don't even document your stuff. You're still learning and working, studying around, then you become aware,… you search for Sri Lankan artists, I became aware of George Keyth, things he did, you get influenced by their work, then the usual modernist painters, … you go through the process of becoming an artist, and then I came back to Sri Lanka, and then of course I got in touch with Sri Lankan artists, I got into the Sri Lanka art scene … and then … that changed my work, and … then becoming aware of the women's positions and women's issues … then I got influenced by that … you move on, just conditioned by the environment and how you react … that really changed my work.

S. G.: You said in the very beginning you referred to Sri Lanka.

A. P.: Yeah, yeah.

S. G.: What was representing Sri Lanka for you?

A. P.: Still the exotic thing you … you … from outside you … you … want to be proud … the things … the idealised image you don't see the ugliness or the … depressive things

S. G.: That means you painted the beaches, the palm trees …

A. P.: No, no, no … It's more like … I did some … certain things … the temple painting the most common knowledge you have … from small days you used to go to temples, so my earlier work was closer to temple painting … it has the strong lines, the

very stylised way of working … that was the first reference point for my work. … Sri Lankan reference point … temple painting …

S. G.: And then coming back the woman issue …

A. P.: Again earlier … I mean … as the middle class thing you don't question things you follow things … the moment you start questioning you become aware of things you question … I think a lot of people go through their life without realising what happens, why they are doing certain things … I think with the knowledge you become more familiar with the cultural theory, the social theory … the influence was from Sasanka … you know with discussions and all that … then you started to see things you didn't notice before … so that's the way I think, I became to think about women … the position of women … and also with the feminist activities here …

S. G.: You used the word reference?

A. P.: Yeah.

S. G.: And you understand reference point? (Yeah) Sorry for asking but I have the experience that this question is difficult to understand. What would you describe as reference point for your artwork?

A. P.: Well, it changes … from Sri … from the beginning … the earliest time the reference point was Sri Lanka, but from a very outside point of view. It's a very colonial point of view … in a lot of sense … the exotic idea … then it changes … you look at modernist artists, impressionism, Braque, all sorts of people and Europe and suddenly that becomes the reference point Europe/America and now it has become again Sri Lanka. But person who is looking from within … a kind of removed from this colonial outlook now … now it is again … the reference point is Sri Lanka … it changes with …

S. G.: But not like in the beginning the temple painting it is more the social …

A. P.: Yeah.

S. G.: Political?

A. P.: No, it's not, it's more the exotic thing, a person outside not Sri Lankan he wants to see palm trees, what you see in the magazines …

S. G.: No, I mean now.

A. P.: No, now it's different, now you are aware of culture and politics now it's different.

S. G.: Yeah. So the reference point is not so much the visual context it's more the political …

A. P.: Identify … where you identify …

S. G.: You already started mentioning, are there any other artists or artistic schools, which are important for your artwork?

A. P.: I mentioned it probably … one is Louise Bourgoise's exhibition I saw in Sweden … while I was there … I forgot the name of it the one with the fibres the huge … like a big exhibition …

S. G.: Like an installation?

A. P.: Like a big exhibition … and the way she works … the way she takes the space … she uses the material that really somehow … opened possibilities for me … I think that was the first exhibition I saw a whole exhibition on one theme … you know?

S. G.: Before you started with sculpture?

A. P.: … painting, watercolour then oil colour, then stone carving.

S. G.: What I have seen was also no painting but metal work …

A. P.: Yes, that was after … when I came from the States. I couldn't find anything suitable … there are stones of course … but it wasn't possible for me to carve them … I was used to kind of softer material. So I tried with a couple of stones and it still wanted to sculpt … and wood didn't connect with me … you know I like metal, steal, so I started working with that and also with cement.

S. G.: And now with Louise Bourgeois it's more installation?

A. P.: It's more installation art … but also she has done some beautiful metal sculptures. Very large metal sculptures.

S. G.: What aspects of Sri Lankan cultures are important for your artwork?

A. P.: Ah … what aspects of Sri Lankan culture … I don't know I can't say which part of it …, but it's, I mean, certain things I probably … I can't say … certainly everything inspires me … different cultural activities, but one thing is the authenticity …, I mean, a lot of people are scared that the culture is going to be destroyed … with all the globalisation …, but the thing it is changing … things are never static. Things like this probably influence me … or something like that … it also uses questioning things …

S. G.: And with reference to the middle class … I hear you speaking you mention it quite often …?

A. P.: Yeah, I think it's important whenever I look … my middle class socialisation comes into me but at the same time I have questioned that a lot … I wouldn't say I have a typical middle class outlook anymore, because I'm so removed from the way my relatives look at things … I have my socialisation, but at the same time I'm removed form it and question it … from their way of doing things.

S. G.: In Sri Lanka is middle class connected with Colombo?

A. P.: No, I think it's an urban thing, of course it is in Colombo but at the same time you find the same thing in Kandy say urban centres.

S. G.: Not countryside?

A. P.: You have middle class, but it's different … it is comparable … you have different segments … There are several basic things like conformism, conservative values. Looking at them as the most stable things in society and these are the most typical values things in the middle class … look at it very broadly … in between you have things, but these are the basic things.

S. G.: How do you feel about the response to those topics in your artwork?

A. P.: I get well response … people who come … who want to connect with it … for them … they don't understand … they don't make an attempt to understand … so it's just … for them it's like something really … they wouldn't even call it art. That's the reaction I have from my relatives … some of them are totally silent …

S. G.: But you sell your artwork and you …

A. P.: Yeah, but most of the people, who buy are not Sri Lankan. That's also very interesting.

S. G.: You're not involved in the local … I understand that there is also a big middle class who is buying art in Colombo?

A. P.: Not a big middle class … there are a few collectors. There are young … very young collectors like … who are sort of … have businesses, who have got quite re-

cently rich, and there are directors of companies young people … like forty … thirty, who want to have an original piece of art, but still they wouldn't buy things like this or this … they would still like to have a piece of work, which is … which goes with their couch, which is a good interior decoration …, but I wouldn't think they would buy … so most of the people who buy … some of them are bought by Dominic … two of them were bought by foreigners … two of the Fuci Art Museum, this particular exhibition it didn't sell at all …, but it attracted the Fukoka Art Museum so you see the different attitude I didn't get any response as such … even within the art community even the artists … I still don't know what their opinion is (lacht)…

S. G.: So there is not much exchange …?

A. P.: No, not in this case … other exhibitions, the narratives …, but in this they are pretty silent

S. G.: Strange. Why do you think especially with this one?

A. P.: I don't know the narrative one was more oil and painting, but here the material was quite different … it was quite different … for Sri Lanka … maybe not for you as an outsider … it's just another installation … a new medium …

S. G.: Different topic …?

A. P.: Yeah …, in general I think Sri Lankan people are slow in saying things they …, I mean, nothing is written in the papers … in the print media …

S. G.: Are there any other cultural influences you would say are important for your artwork?

A. P.: Ha, I think locally the whole environment probably … at the moment … you … it's a … you always want to do something now … I want to do something new … an exhibition with oil and canvas does not appeal to me … I want to do something different, maybe because of the environment … the Sri Lankan … the whole …

S. G.: What do you mean with environment?

A. P.: Environment that's like the artist community … even if it's small the Sri Lankan art community … maybe because you have seen so many people working with oil and canvas … it's a long time … it's only now in the last five years that you have seen all the other things coming …, but maybe in the future I would like to start again with oil and canvas, now, it's just … you want to do something different … you want to do more experiments with local materials …

S. G.: You mentioned Sweden, Japan, India what about those environments?

A. P.: It is important … that is more recent … yah … in India the workshop was very … it also showed other possibilities like organising an international artist workshop here … Like in the Indian situation … where you go to a place and start with the non-conventional material … go to the market and find anything … you respond to the situation … this idea was very appealing … in Japans case they gave you a lot of support … you can do ambitious work you would not have attempted here … so that was a nice situation … you wanted something … you got it … very nice experience. And Australia it was … again another experience it was more academic … with the students … I don't know whether I really liked it … teaching in not my thing … I like working … painting … doing artwork … in a workshop situation …

S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and western art?

A. P.: The difference … the relation … I think it's like this … if you … they looked at the history their reference point was the history, but here we're different … our reference point is contemporary Sri Lanka and this reference point includes difference … in that sense the gap is not … the gap is not so much … if you go to international exhibitions, the gap is not so big and that's because Sri Lankan artists are accepted outside, because the curators themselves can relate to our art the art that was in former time that kind of work there is more … I think there is no rejection as such of certain things …, because of the globalisation the situation is so open … people can identify with things, you're not hostile any more …

S. G.: And if you think of the art market?

A. P.: The local art market is very small … I would say … and the art market is dictated by individual taste of people … ah, because you don't have museums to endorse things like … so …, but the international market … Sri Lanka has not got into that international market … open to us … still except Fuko Art Museum, but these are only two institutions … still they are closed.

S. G.: You think that's a question of time?

A. P.: That's a question of time for instance. Amish Kapoor, who is such a big name and in India there is always the connection with the market and it's always like people like … there work is only bought by some people, but Sri Lanka is not there … it takes some time.

S. G.: But altogether it's a question of time?

A. P.: I mean, if we can still keep the foreign curators interested in Sri Lanka and if still Sri Lankan artists can go outside there is possibility. At the same time there is this possibility to become enclosed again … just it's just the case if Sri Lanka can keep the international audience interested in Sri Lanka …

S. G.: You mentioned the process of globalisation. Do you see any concrete impact on your work?

A. P.: Ah, I mean even the fact that I was going to see Louise Bourgeois exhibition and are aware of other exhibitions, even hearing of Damien Hurst is part of globalisation earlier we, wouldn't have been able in the internet … all the art sites. Yeah, I think it's quite an influence. Linking with outside is important … and even the technology things, the digital arts all that it has come here … so you're influenced you want to try those in your work … in that sense yeah.

S. G.: But so far you haven't worked much with media?

A. P.: No, not much. Probably in the future, at the moment I don't have the possibilities with me, in the future maybe. I experiment with those and try some things. It's more than the technology the ideas have influenced me in my work from outside. The possibilities you see some work elsewhere with other medium than you think o.k. you can do that more than really copying an idea …

S. G.: I forgot to ask you before … for most artists in Sri Lanka the war and the violence has much impact on their work. What about you?

A. P.: It's also a trend and there were people who really were quite affected. Then at the same time there were people, who were following so that's a trend two different things … just somebody asked me when I presented my work you come from a country with war and your work does not refer to it … and I can't talk about refugees to some point I haven't even gone to a refugee camp … it's a bit out of context … I can talk about the anxieties what I feel. When you have a curfew I can't go on with

my life … so there are two different realities, I think. Now, I see more than talking about violence the artists are more talking about loneliness living in an urban place like Colombo this loneliness coming from outside. So the violence thing is … later is more …

S. G.: And you also don't see the role of an artist that he has to play a role in the … (A. P. unterbricht)

A. P.: No, ah, I do … I think the people have to talk out. They do … you know Vafa we all participate in those things I also think that people have to talk in certain moments about anti war and for peace, but that doesn't mean that all your work has to be on war there are other issues … there is one part people are going normally so you also have to talk about other things …

S. G.: Is there anything else you want to mention in this context?

A. P.: Totalising of things, totalising of images, relation building, part of relation building you're building your history constructing like celebrating, but now you're questioning it … I think all of our work does this like middle class I think that's one of the important things you can see in the overall art scene. Even things, Tissas …, you know … mobiles … it's nothing to do with politics, but if you really look at it … by doing it, doing something so different from the modernist project this is subversive. He is questioning even if he wouldn't accept it … so it … or Cader's Nightscapes … who wants to do a landscape with black. Things like that. So …

S. G.: I saw the two slides you gave me.

A. P.: That is also 'bout the table, the chairs. It reminds me, it's again about the middle class women how she makes her life compatible with the family at the same time she has so much time of decision-making inside the family like a diner. Everything is designed by her, like crouches, embroideries to see how much her touch is there.
Her position there is a little bit contradictive there with the family within it she has a certain amount of power I would say her role is not very clear it's very contradictive. All …
The other one is the social relationship one has; it is also confining this whole network of relationships.

S. G.: Thank you for the interview!

Postskript zum Interview mit Anoli Perera

Dauer des Interviews: 1 Stunde, 15 Minuten

Audioaufnahme: Ja

Interviewort: Auf ihren Wunsch kam Anoli Perera in das Haus der Interviewerin.

Inhalte des Gesprächs vor Einschalten des Bandes:

Die Interviewpartner begrüßen sich.
Die Interviewerin bietet gemäß der Gepflogenheiten im Land als Gastgeberin Tee und Getränke an. Es entwickelt sich ein informelles Gespräch über die letzte Ausstellungseröffnung in der Barefoot Gallery.
Beide nehmen am Tisch Platz. Das Interviewgerät steht auf dem Tisch.
Die Künstlerin beginnt mit einer Nachfrage auf ihre E-Mail (s. o.). Die Interviewerin bedankt sich für die Ausführungen und sagt, dass sie gerne mit einer Nachfrage das In-

terview beginnen wolle und vergewissert sich, dass Anoli Perera mit der Aufzeichnung des Gesprächs einverstanden ist.

Interviewatmosphäre, Stichworte zur personalen Beziehung:

Die Atmosphäre ist entspannt, konzentriert. Anoli Perera antwortet sehr gezielt auf die Fragen. Ihr Verhalten ist etwas zurückhaltend.

Interaktion im Interview, schwierige Passagen, Störungen:

Im Vergleich zu den männlichen Künstlern sind die Antworten der Künstlerin etwas knapper. Ihr Redestil ist weniger ausschweifend, erzählerisch, sondern eher sachbezogen. Sie nimmt deutlich die Rolle der Interviewten ein und nutzt gebotene Freiräume eher weniger. Sie bezieht sich relativ wenig auf ihr eigenes künstlerisches Werk. Übergeordnete Themen, wie die Stellung der Frau und ihre Rolle als Angehörige der »Middleclass«, nehmen vergleichsweise mehr Raum ein. Es sind keine Störungen im Interview zu verzeichnen.

Inhalte des Gesprächs nach Abschalten des Bandes:

Allgemeines Gespräch über die Schwierigkeit mehr weibliche Kunstschaffende als potenzielle Gesprächspartnerinnen zu finden: Eine Schwierigkeit liegt darin begründet, dass wenige Künstlerinnen über einen längeren Zeitraum an einem Werk arbeiten. Viele der jungen Künstlerinnen, die zu der Zeit in Ausstellungen zu sehen sind, befinden sich noch im Studium und im Aufbau eines eigenen Werkes. Ältere Künstlerinnen der Generation der 43 Group sind aufgrund des Generationswechsels und der anderen Zeit ausgeschlossen.
Ein weiteres Thema ist, wie sie mir Bildmaterial zukommen lassen kann. Sie verfügt über einige Dias ihrer letzten Ausstellung, eine systematische Dokumentation ihrer Arbeit liegt noch nicht vor.

Update im Jahr 2006:

Bei einem Treffen in der Theerta Artist Collective stellt mir Anoli Perera verschiedene Power-Point-Präsentationen und Konzeptpapiere zur Verfügung, in denen sie ihre Werk mittlerweile dokumentiert hat. Sie wirkt insgesamt mitteilungsfreudiger. Vielleicht fühlt sie sich mit der Dokumentation ihrer Arbeiten sicherer und/oder sie ist mittlerweile von der Ernsthaftigkeit des Projektes überzeugter.
Bis heute besteht immer wieder Kontakt und Austausch via Mail.

Koralegedara Pushpakumara

Da der Künstler nicht über einen E-Mail-Anschluss verfügt, werden die Fragen zu den biografischen Angaben im Leitfadeninterview gestellt.

Transkript des Leitfadeninterviews mit Koralegedara Pushpakumara

Zitierweise: Interview mit Koralegedara Pushpakumara, 2002

Interviewpartner: Koralegedara Pushpakumara (K. P.)

Interviewerin: Sabine Grosser (S. G.)

Übersetzer: Srimarl Heenatigala (Ü.)[1]

Datum: 16.06.2002

S. G.: Shall we start in English or start directly with the translation?

(Singhalesisch)

S. G.: First I would like to know a little bit about the biographical background, why and how did you become an artist?

Ü./K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: He is from Kandy … he lived on a up-stair house … colonial house … from the Kandyan period that belonged to the grandparents, there the image about the house, the image he remembers about the house, is upstairs a collection of paintings, … printed … prints by a man called Solias Mendis who was a very famous one …

…

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: When he started at the faculty of aesthetic studies … it shifted from Horana, that's a town outside Colombo almost like a village … it shifted … so that is … for some of them coming from Horana to Colombo the heart of Colombo 7, it was a kind of a change, a change of attitude … and he's from a village in Kandy, and for him coming to Horana and from there to Horton place, it was a change of attitude also … and then Jagath Weerasinghe, who was his master, told him in a language he was not used to: stick with and paint … he knew the traditional form of art before, and now coming to Horton place he realised through Jagath that there is a different way, there is a different way of expression … actually you don't need a set language to speak about art, … it has no boundaries no borders … its pure expression … and Jagath Weerasinghe gave him the inputs, the influence that he passed the traditional boundaries and going to a new world and then the history of art was told to him by Jagath and there he has expressed many forms of expressions in art and many different ways of looking at things and different ways like installations for example … different techniques he has learned …

Ü.: Now I'm going to ask him whether the war has any influenced him … (Singhalesisch)

S. G.: First I would like to know how he identifies the difference between traditional and modern art?

1 Zur besseren Unterscheidbarkeit von den Initialen der Interviewerin werden hier nicht die Namenkürzel gewählt sondern »Ü.« für Übersetzer.

Ü.: How … (Singhalesisch) … traditional … what was the other … modern art …

S. G.: What he learned form Jagath[2].

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: (Nachfrage nach Jagath)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Traditional art form

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: (redet viel)

K. P.: (Singhalesisch) … syllabus …

Ü.: Sabine, when the faculty went from Horana to Horton Place it actually went with a new syllabus, there they saw new parameters, new techniques, new methods, new concepts, … actually right, before the new syllabus, if someone would have liked to do installation … people would have argued in line with the syllabus … this is not in the syllabus … so therefore you cannot do it …, but when they went to Horton place they had a kind of a free hand … to think about new form of art, to explore new art … like Indian art history, and he is mentioning one master called Surasena who is supposed to have a greater knowledge about the Indian art history and he taught them to go beyond the traditional forms of Sri Lankan art and express in modernity in relation to the western art of course in relation, but in combination also with Sri Lankan art, like Jagath Weerasinghe, … Jagath Weerasinghe is somehow a traditionalist, he is not drawing exactly what has been drawn in the past art history of Sri Lanka, but he is taking influences especially from the Kandyan … from the Maharama like the colours; that is his main way of expression, but in traditional form, the colours … so Jagath Weerasinghe has also influenced him to take colours from the Kandyan period, but yet to go for a new territory of expression.

Ü.: Does that answer your question? Or should I speak a little bit more with him?

S. G.: You started with painting, but later you also did installation.

Ü.: (Singhalesisch)

K. P.: Installation through painting

(Pause)

S. G.: What would you describe as main topics in your art?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Now his major influence at the moment is the present situation … the moment that he lives right now, … about him … his personal situation, but there also other factors influencing the personal situation of him the cultural change in Sri Lankan politics, other parameters influencing him, but … (Nachfrage an Pushpakumara)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: The surroundings, political surroundings and cultural surroundings and others, actually he sees himself and he interprets his presence through all this surrounding politics, culture economy … (Nachfrage an Pushpakumara)

K. P.: (Singhalesisch)

2 Gemeint ist Jagath Weerasinghe.

Ü.: He has no direct expressions through politics, but indirect expressions if you take for example Thenure and the barrelism; that is a direct expressionist about the current political situation, but for him he is much more concerned about what happens with him living in a changing society, that's much more interesting for him to create his expression.

Ü.: (Singhalesisch)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Now I'm asking him … Thenure will have a big problem with expression, because no more war! (lacht) I'm asking him under the present situation what are the influences what are the inspirations?

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: So he recognises himself not as a person able to predict about a situation. I asked him about the present situation, now the war has stopped, so many artists will go out of job, because there is … are not enough things to talk about … especially Thenure …, but he says he is not able to predict a situation … he would live in a situation, see it though his own perception and then he can express something … therefore he is not a direct expressionist about a situation … He is an observer, but he is not directly involved …

S. G.: For example your last exhibition (Pushpakumara: hm) … If I see the figures there, they are very much kind of hanging in the space that reminds me of Sigiria. They're not in a set framework in a concrete room, they're in a kind of nowhere space. Would he agree to this, is this an example for the traditional versus modern …?

Ü.: … then you have to stop … (übersetzt)

K. P.: Mmh ohwa (Singhalesisch)

Ü.: You're looking through the Sigiria frame …

S. G.: If I see this (am konkreten Beispiel einer früheren Arbeit), normally figures are located in a kind of space, a frame …, but now in the latest work they're coming out of a kind of colour space, they have no frame …

Ü.: (Singhalesisch)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: … unsettled figure … In the period 1999–2000 that time he was drawing his … measurement, was a man called unsettled man, the man was not settled into anything … he was portrayed figured, they were not settled. They were here and there … the composition the proper composition was not there … he wanted to portrait somebody who is unsettled, but I don't know if this it, what you wanted to say … (Nachfrage an Pushpakumara)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: And then I asked him, because earlier he said he is not able to predict a situation, did you not see the year 2001, 2001 when he portrayed the unsettled man then he was answering by saying that it can be that he felt something he is still struggling with this unsettled man, the man that is not settled. Now I'm asking what is the relationship to Sigiria.

K. P.: (Singhalesisch).

Ü.: Do you see there is a relationship … your perception (Sabine's) is between he unsettled man and Sigiriya?

K. P.: (Singhalesisch)/Ü./K. P. (Singhalesisch, langer Dialog Unklarheit)

Ü.: He has no any relationship with Sigiria, but he agrees its a depiction of his unsettled man … like you say its coming out of the colour there is no frame it's a free form. Do you want me to talk more about this?

S. G.: No thanks that's o.k. Are there any other artists, artistic schools or traditions except Jagath, whom you already mentioned, which are important for your artwork?

Ü.:/K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: He specially likes the Vibhavi School of art. The reason: there is no set time in that school. You don't start at eight, finish at five, they don't have this practice, if there is a problem you stay and discuss until eight or nine. It's that kind of people which is not laid back, taking time as a serious factor like at the aesthetic studies, the Institute of Aesthetic Studies …, but at Vibhavi he likes the people like Thenure, Cader, Anoli, Monty[3], that set and also in addition to that talking about people important for him he mentioned Jagath, the mentor of Pushpakumare, Jagath and them and the whole set at Vibhavi, he sees this as a new trend. Puspakumare doesn't like to be restricted to a time frame, he just wants to go with the flow, in prompt rather than working to a time frame a time plan …

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Then I asked him about India he has not seen, I'll ask him about new artists.

S. G.: No that's o.k. either there is something important or not …

Ü.: That's right, just for my interest (übersetzt) 706 gallery … Fernando … Tilak

(Dialog zwischen beiden, Srimarl nennt verschiedene Namen)

K. P.: Tilak Abesinghe

Ü.: Jürgen … Druvinka … Both … Anup Vega

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Basically he has not integrated … I asked him about Raju, … (Nachfrage auf Singhalesisch) Tilak Abeysinghe, he is a very important artist in Sri Lanka … (Singhalesisch)
Basically, he has no integration with other artists, we also discussed about the art scene here … still it is an industry that is confined of housewives like Marias Fernando who paint those big canvases when their husband has gone to work. Then we have Seneka Bandaranike, … then we have expatriates like Jürgen, then we have schoolteachers, also becoming artist exhibiting all over Colombo, it is still a very unclear picture for Sri Lanka … undetermined place what is the art scene? Then we have very talented people like him or Raju, but they don't even integrate, he hasn't even seen what Raju paints.
I'm sure Raju doesn't know who Pushpakumara is, … then we have pioneers like Tilak who struggles to love … he knows Tilak, but he never worked with him, but obviously his team is advancing forward, coming forward very fast … he doesn't like Druvinkas ideas maybe, because of the language.

S. G.: Can he identify any influences of Sri Lankan cultures?

Ü.: (übersetzt) Sigiria free lines

K. P.: (Singhalesisch)/Ü.: (Nachfrage an Pushpkumara)

---

3 Gemeint sind Chandraguptha Thenuwara, Muhanned Cader, Anoli Perera und G. R. Constantine.

K. P.: (lange Ausführung)

Ü.: He's very much interested in the Kandyan period of art; he is very interested in the form rather than the story. In the temple, they have drawn very much paintings during that period … he is not interested in the story, but he is very much interested in the lines of the drawing … he told me, in that period during the Kandyan period, the artist is a very brave person to draw a tree the same size like a man, he would … the artist would draw a cup the same size as a man. For him it is a moral, less where the artist has adapted … he is not restricted to proportions: the coffee cup has to be like this the man has to be like this; the artist is not restricted … to proportions. So that really has influenced him in the modern days work and then I asked him again what he thinks about dancing … he says he works a lot with the dancers, because he is a costume designer … a theatre designer. He works a lot with dancers not as an artist, a painter, but as you said, as a friend, also as a costume designer or theatre designer. Then I asked him about music, what influenced him in the music in relation to the exhibition what we have seen. …, but he can't say anything direct that influences him, but he said something about movies … at Vibhavi sometimes they would put a video of art movies; they sit and watch art movie.
Then he says in his recent exhibition we see a lot of smoking figures … people smoking.
He thinks that he may have been influenced by the movies about this portraying smoking figures and then I asked him why? Then he says: For him, movies are also a paint/trend art form (unverständlich, sehr schnell) at one point you are looking at a figure or two figures or something. and then rather listening to the dialog he wants to see the proportions, the framing of that set and that may have influenced him a lot … in his recent exhibition.

S. G.: Are there any other cultural influences important for his artwork?

Nachfrage Ü.: Like music?

S. G.: Other cultures

Ü.: Sanskrutia

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: Japan, Indian … music, western music

(Dialog Übersetzer/Pusphakumara)

Ü.: He has no direct answer to this question, because he has never been out of Sri Lanka, but then again he sees …

S. G.: But he has been to Pakistan? (lachen)

Ü.: Pakistan?

S. G.: Yes.

K. P.: (lacht)

Ü.: He lived there only one month and this time was also confined a lot to the workshop. He had no time to go and explore the country, but during the time of the presentation, but at this time he was present with the most elite class of Pakistan. So he can't come to a proper conclusion about this culture and he was not really analytical about this culture, because of the time factor plus the people he associated with.

S. G.: Looking at these bags, are these Sri Lankan writings.

K. P.: (nickt) A … A (Singhalesisch) 22 bags, cigarettes … capsules … empty …

S. G.: What does this mean?

Ü.: During his time in Pakistan there were 22 artists (Nachfrage auf Singhalesisch an Pushpakumara) for 22 days they worked within the workshop. Basically, what he is trying to do is to interpret someone coming from another country with a bag carrying a bag with everything including the pills, whatever pills and cigarettes (Nachfrage und Erklärung auf Singhalesisch)
And actually when you see this bag it's upside down it's a bag turned the other side … the bottom is up … what he is trying to portrait is some kind of border as well. You see the border, and these are the different things you may have carried … and the Singhala writings are to portrait the first letter of the Sinhala alphabet and also some kind of national idea.

S. G.: And also a starting point

K. P.: Yeah.

Ü.: Yeah from there you can go onwards to anywhere, that's what he says …

S. G.: On the other hand, one topic is male sexuality in your paintings. Before you said you refer very much to the society, to your surrounding. How do you refer this topic to the society you are living in?

Ü.: (Nachfrage)

S. G.: He refers very much to society. How does he see the influence of society to this topic?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: His main aim is to ridicule the suppressed sexuality in the country. We're talking about sexuality behind the curtains, while everybody is doing that … the chair for example, it is in everyday use. But sexuality is even more in everyday use than a chair, but we don't even talk about it … it is a taboo. He's able to express it as a … or a disease or a frustration or whatever, nobody is allowed to speak about it, he thinks in this country, again he thinks in another country it may be more liberalised.

S. G.: And why?

(Pushpakumara unterbricht)

Ü.: He also thinks the people are … especially the school children in school even the proper educated are not given a chance to talk about such things … therefore some thing even more violent is happening. For one example there was a killing; a schoolboy killed a schoolgirl three weeks ago … something like hat, because that's also based on some kind of sexuality and likewise there is something happening in this country due to sexual repression … sexual frustration.

S. G.: In your other exhibition you depicted men and women, but you don't refer to women's sexuality?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: He was much more interested in the visuality of the female figure. Not female sexuality.

S. G.: …, because he is a man?

Ü.: Perhaps, maybe …, but for him the female figure was much more important as a figure, as a form.

S. G.: Then you did the installation in Lunuganga. Isn't that very different from the other work?

(Pushpakumara unterbricht die Übersetzung, antwortet direkt Singhalesisch))

Ü.: Sabine, he was participating as the workshop manager in Lunuganga and he didn't really have an idea of doing something, his job was different …

K. P.: (Pushpakuara unterbricht und redet weiter auf Singhalesisch)

Ü.: And also he had the freedom to do something that he wanted to … One day while he was in the garden he asked the caretaker … he saw the paddy field … then he asked the caretaker …
(weiter in Singhalesisch) … so he looked at the paddy field and asked the caretaker: you don't cut the harvest, and the caretaker said, no, it is dead, it is dead … that created this image and that's how he created the image … then he got funeral cloth and he asked somebody: can I use the space? … ›Feel free … do what you want‹. This is actually, when you go to Sinhala funeral houses, you have the coffin and on the roof, you have that little cloth the same size as the coffin. Have you been a Sinhala funeral house?

S. G.: No (alle lachen) nobody invited me …

Ü.: That's exactly like this … the same size as the coffin, the cloth and underneath the coffin with the body. So, basically its a funeral house, because the crops are actually dead, they don't have the harvest.

(Reden auf Singhalesisch über den Architekten Geoffrey Bhawa?)

S. G.: Is it also a picture for you, the white cloth? A symbol for a picture?

Ü.: (Singhalesisch) This is a symbol for him …

S. G.: I don't mean a symbol for that a funeral … I mean a symbol for an easel painting …

Ü.: What do you mean?

S. G.: A symbol for an easel painting.

Ü.: Easel painting I know …

S. G.: In the beginning you have the white surface before you start painting … so is this also a symbol for the white surface of a painting before you start?

Ü.: O.k. (übersetzt)

K. P.: Oh hmm (Singhalesisch)

Ü.: He doesn't see any relationship between the easel painting and this one …

S. G.: How do you see the relation between your own cultural traditions and western cultural traditions?

Ü.: The own traditions in Sri Lanka and the Western culture? Influences?

S. G.: No relations …

Ü.: In relation to his art or just …?

S. G.: In general …

Ü.: (Übersetzung)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: So what he says he is not … really bothered about the Sri Lankan traditions and he is not interested in other cultural traditions either.

S. G.: O.k.

Ü.: Maybe he has to talk to me more, I'm sure he is interested in certain cultural traditions …, but you know Singhalese New Year … all these things … he is not really bothered, he doesn't see it as a bad thing, but doesn't rally do it.

S. G.: What does he think about the Eastern world and the Western world in respect to the art market?

Ü.: Art market? In the sense selling or in the sense of an industry …

S. G.: The market in the sense of buying and selling art …

Ü.: The influence?

S. G.: No, the relation between the East and the West with respect to buying and selling art.

Ü.: Übersetzung redet mit Pushpakumar … But he has not seen the other countries.

(Sie reden über Pakistan.)

In Pakistan, he says that easel painting canvases has much more market than installation …

He thinks that in another country like Germany, that there are specialised places for installation, canvas paintings or … there are specialised places for installation e. g. museums … and in Sri Lanka he thinks, people are still not buying installations, we still don't have proper places to exhibit them. And also there are no proper places to install them, the market has not developed for installations other than canvases, they can be sold easily, that's what he thinks.

S. G.: Has the so-called globalisation any impact on your art?

(Dialog Ü./P.)

Ü.: He thinks positive about the globalisation …, because it will have more communication … and cultures and especially related to his work … people will communicate more and more through expression … then I also asked him if there is not also a negative impact on our country … especially the villages in the Kandy district … in the villages the people think different … then he tells me his

(Nachfrage in Singhalesisch, Antwort)

He says that the so-called glorified villages in Sri Lanka … we talk about the beauty of the villages …, but that's something one heard or has seen in his own perception … that there is a beautiful village … you should go and see, but for him this is not relevant … it is how he *feels* (betont) about a place … regarding the question whether globalisation has a positive or a negative impact. He thinks it has a positive impact, but the negativity depends on how people see … you know additional question I asked …

S. G.: And the new media, do they have any influence on his work?

Ü.: What do you mean?

S. G.: New media computer, internet, …

K. P.: (antworted spontan selbst) Computer internet very important. (Singhalesisch)

Ü.: He thinks that's very important …

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: … he thinks it is important, because he gets easy access to different things, very easy access to different parts, different things through internet, therefore he is very impressed about the culture of India.

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: He is a carpenter also …

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: That makes him also very interested, he is a carpenter his father also was carpenter,

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: And he sees this as a form of art as well … he makes his own forms and makes his own canvases … That also influences him to draw.

S. G.: Is there anything else you want to add regarding your role as an artist in the society?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (Singhalesisch)

Ü.: He doesn't regret not being a doctor or any body else.

(Pushpakuara unterbricht in Singhalesich)

Ü.: … he likes his profession and he likes what he can do through his profession …

K. P.: (lacht)

S. G.: Is there anything else he would like to mention?

Ü.: (übersetzt)

K. P.: (antwortet Singhalesisch)

Ü.: He would like Sri Lanka to open up and also the world to come to Sri Lanka and see.

S. G.: Thanks a lot.

Ü.: (übersetzt)

Postskript zum Interview mit Koralegedara Pushpakumara

Dauer des Interviews: 1 Stunde, 40 Minuten

Audioaufnahme: Ja

Interviewort: In Absprache mit dem Künstler und dem Übersetzer im Haus des Übersetzers.

Inhalte des Gesprächs vor Einschalten des Bandes:

Die Interviewpartner begrüßen sich. Es folgt ein Gespräch über die Beziehung des Übersetzers zum Künstler. Der Übersetzer drückt seine Wertschätzung für den Maler aus. Es folgt ein kurzes Gespräch über die Lage des Hauses in bevorzugter Wohnlage direkt am Parlamentssee.
Der Künstler hat zahlreiche Materialien zu seinen Arbeiten mitgebracht, u. a. eine Broschüre mit einem Lebenslauf, einige Leaflets zu Ausstellungen, einen kleinen Katalog. Wir sichten kurz das Material, das der Interviewerin nicht unbekannt ist. Die Interviewerin leitet mit der Einführung des Aufnahmegerätes zum Interview über.

Interviewatmosphäre, Stichworte zur personalen Beziehung:

Der Übersetzer Srimarl Heenatigale ist ein gemeinsamer Freund, der dem Künstler und der Übersetzerin vertraut ist. Er kommt aus einer Industriellen-Familie, hat in England studiert und ist damit stark westlich sozialisiert. Im Gegensatz zu Pushpakumar, der Sri Lanka nur zu einem Künstlerworkshop in Pakistan verlassen hat. Die Atmosphäre zwischen den drei Personen ist entspannt und wohlwollend.
Koralegedara Pushpakumara versteht Englisch, spricht selbst ein wenig, bei komplexeren Zusammenhängen fühlt er sich sicherer, wenn er sich auf Singhalesisch, seiner Muttersprache, äußern kann. Im Laufe des Interviews, insbesondere wenn es um konkrete Bildbeispiele geht, antwortet er zunehmend selbst und direkt auf Fragen oder unterbricht die Übersetzung, um etwas hinzuzufügen. D. h. Pushpakumar kann die Übersetzung zu einem gewissen Grad kontrollieren und steuern.
Das Interview beginnt mit einer Nachfrage zur persönlichen, familiären Situation, da keine Angaben-Vorabbefragung erfolgte.
Den Lebenslauf hat der Künstler in gedruckter Form mitgebracht.

Interaktion im Interview, schwierige Passagen, Störungen:

Die Übersetzung in die singhalesische Sprache nimmt relativ viel Zeit in Anspruch, da häufig nicht direkt übersetzt wird, sondern Worte umschrieben werden. Der Übersetzer spricht daher meist länger als die Interviewerin.
An einigen Stellen hat der Interviewpartner Probleme die Inhalte der Fragen zu verstehen. Dies wird durch Nachfragen deutlich, die im Transkript nachzuvollziehen sind. In der Auswertung werden diese Punkte mit in die Überlegungen einbezogen.
Der Übersetzer interveniert an einigen Stellen, um dem Künstler »zu helfen«, die Fragen »richtig« zu beantworten. Dies versucht die Interviewerin zu unterbinden und den Künstler in seiner Sichtweise zu bestärken.

Inhalte des Gesprächs nach Abschalten des Bandes:

Es wird gemeinsam Tee getrunken, dann muss der Künstler los, um seinen Sohn abzuholen.

Updates im Jahr 2005:

Es folgt ein weiteres Treffen mit Koralegedara Pushpakumara, bei dem er digitalisiertes, optimiertes und erweitertes Bildmaterial mitbringt. Die Dokumentation ist von Beginn an sehr gewissenhaft und vollständig. Das gesamte Verhalten des Künstlers ist durchgängig verbindlich. Immer wieder schreibt er z. B. eine kurze E-Mail oder schickt Einladungskarten zu Ausstellungseröffnungen.

Chandraguptha Thenuwara

E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 01.04.2002

Auf die schriftliche Vorabbefragung per Mail hat der Künstler mit einer E-Mail am 01.04.2002 geantwortet. Der Text ist wörtlich übernommen, das persönliche Anschreiben wird hier nicht veröffentlicht:

1. How did you become an artist?

From early childhood I showed capability of drawing and painting. Every child is like that. But in the school, if I had a chance to do art as a subject, I always selected it first. Luckily in the schools no one tried to teach me art. I just did it. I remember in the Grade of 6 or 7, I did a portrait of Lenin by request of young teacher, who came to teach us social science. He admired it and he appreciated me as an artists. I was so happy. I remember that my father always encouraged us to paint and draw. Us mean my younger brothers and me. My father also did drawings and painting especially in watercolour. At this time we were at far away from Colombo. It was our political exile. Because my father was supporter of leftist party and he was punished by the UNP regimes and he was transferred to Uhana located in Eastern Province. Prohibiting working as a teacher in school further punished him. He was not only a teacher and he was a head teacher also. But even if he had no money, somehow he managed to give us support to study including art. But he never taught us only, he allowed us to draw or paint in the way we liked.
After the election of 1970 my farther got back his previous job. Our lives became little bit easier. We got more papers and colours to paint. He collected all our drawings and paintings. Unfortunately our stepmother sold these papers to old paper seller with the old newspapers. In that way I lost my early childhood works.
When I got scholarship to come to Colombo after 7th grade, I had a chance to enter Thurstan College in Colombo. In our education system, if a student studies well and gets higher marks, system encourages to put a student to study science subjects. From grade 8 I studied science subjects and somehow I managed to select art subject as an option. But mainstream of subject I studied were science oriented. In our society more recognition is to doctors and then engineers. Only art will be in the last layer of the hierarchy. Luckily, when I sat for the Ordinary Level (O/L) exam at Grade 10, I had terrible fever and I couldn't successfully pass the exam. To be successfully passing the exam student should at least get higher marks to 6 subjects out of 8. Mathematics was compulsory among those subjects. Then I three times sat for this exam to complete all the subjects. I went through self-study process to pass failed subjects. I remember among my classmates at repeat class were Ravibandhu, Harsha Liyanage and Rohan Piyadasa. We spent our most of the time together at libraries and cultural spaces. We read books, watched films and plays. We argued and discussed about art and life. I think real study started with these activities. Now they are also prominent figures in Sri Lanka today. At this point I started to go to Soviet Cultural Centre, American Centre and Public Library. I spent most of my time in these libraries. Soviet Cultural Centre was very sympathetic to me and I started to study Russian Language there later.
After the failure of the exams first time father thought I better do my favorite subjects. This happened in 1976. Father was looking for a school for me to study art seriously. He wanted me to enter the »Heywood« where he also studied. But to enter this higher educational institute, I had to face the entrance exam. Then Father introduced me to a teacher to study art. He was Artist S. P. Charles. He was practicing most of his life doing

traditional art forms. I went to his studio once a week and seriously started to practice art. In his studio I met life drawing Master H. B. Perera also. They taught me what they knew. But they were not interfering to disturb me. They allowed me to continue my work seriously. First time I did a portrait in oil colours in his studio. Mr. S. P. Charles gave me canvases and oil colours. He didn't ask from me money. I was like a member of his family. My father also learned under him when he studied art in College of Fine Arts. It was known as »Heywood«. He studied there 1950's. His younger son was posed for me. It came very good. I thought I have to do seriously figure drawing and painting.
»Heywood« at this time was transformed to institute under the Kelaniya University. I applied to this institute with my O/L qualifications. We were the last batch who got this chance. After us they took students, who got through Advance Level exams with art as a subject. I was lucky to enter this institute, and then I very seriously started to study art to become artist.

2. Why did you become an artist?

After failure of O/L exams I just thought to be an artist and I thought at least I can work doing illustrations for the newspapers and be popular.
But later, going through libraries and »Heywood«, I started to think differently. I started to go to art exhibitions. Among exhibitions I saw were centenary exhibition of Arts Society of Ceylon and Solo exhibition of S. H. Sarath. I was impressed with those exhibitions I thought I can be a »real artist« not a ›commercial artist‹. This period I felt notion of high art and low art. I decided to be a high artist.

3. Did you get any specific education?

After having a general pass of BFA in 1981 from the Institute of Aesthetic Studies (»Heywood«), I practiced as a freelance artist and tried to paint independently. It was a struggle to live and work as an artist. In 1985, I went to Moscow to study art further. I spent seven years in Moscow for higher studies in painting and it was a great experience.

4. Do you remember any important influences during your art education?

I remember how I met with Kingsley Gunathillake at Heywood even before I became a full time student there. When I looked for entering possibilities to Heywood (IAS), I went there several times and I met my schoolmate Kithsirimevan and he introduced me to his friend Kingsley.
Then at least once a week I went to see my new artist friends. This was in 1976 and 1977.
Then 1978 I got a chance to be a full time student at IAS.
Most influential living masters for me were H. A. Karunarathna and Stanley Abeysinghe. Through Mr. Karunarathna: painting of new age and through Mr. Abeysinghe: figurative painting. Both encouraged me to do painting and I admired them.
Kandinsky, Cézanne, Paul Klee, Jackson Pollock, Chagalle, Willem de Kooning were popular among IAS student artists. I also started to love them. Among highly figurative artist I continued to love Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Dürer, Degas.
I also loved to composition of dancers theme. Because of that I got specially attached to Degas.
In Russia I had chance to see »Originals« of most of the artists. Pushkin Museum and Tretyakov Gallery and other modern galleries I visited hundred times, endlessly.

I saw, knew world through artists like Andreij Rublev, Theophan Grek, Ilaya Repin, Surikov, Malevich, Tatlin, and other Soviet artists also El Greco, Francisco Goya etc.
I was so happy to study under Great Soviet Artist Tahir Salakhov. His democratic principles allowed us to keep our identity as individuals.

5. How is your situation as an artist at the moment?

I have recognition as an artist. As the initiator of VAFA, I intervene the society opening up alternative art space for Sri Lanka. As a figurative artist and ›Barrelist‹ I made influence to Sri Lankan art scene. Most of my new works are not salable. Because of that I couldn't live only doing art.
Unfortunately, to live I have to do teaching. It takes lot of time from me. But I enjoy it. I learn every day.

6. How would you describe your role as an artist in the society you are living in?

As a political artist, I think I play major role in Sri Lankan society. Social consciousness of my art is very important to me. I think all the societies are always in crisis. Especially our society is in deep crisis; politically, economically, socially, culturally and educationally etc. endless crisis. But somehow we have to contribute to change it to better society, where we can live without discriminations, terror and violence this situation you cannot be just an artists. You have to be a political art worker. Being a political artist, I believe we have to do more ›temporary‹ art rather than eternal works of art.«

Zitierweise: E-Mail von Chandraguptha Thenuwara vom 01.04.2002

Transkript des Leitfadeninterviews mit Chandraguptha Thenuwara

Zitierweise: Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 2002

Interviewpartner: Chandraguptha Thenuwara (C. T.)

Interviewerin: Sabine Grosser (S. G.)

Datum: 02.04.2002

S. G.: Do you have any specific topics?

C. T.: Mainly I see I'm a political artist I like to do that … and human issues … social issues … these are the main issues … human issues means personal relationships, how a person can support from the social issues … and individual … (unverständlich) like … through portrait … or figure composition … I do this kind of stuff and sometimes … in this period I always concentrate on … against violence including war … that the peace as an individual process how we can contribute to something from the society that social (unverständlich) … the war stopped than will be a long process for peace and it can be more than ten years, more than twenty years. As an artist I see we have to think about that. How to heal the people and … otherwise two camps will be there as rivals … enemies and victims and victims have their own memories … bad memories … even sometimes they want to get a second mind …, but sometimes bad memories can disturb peace process … and … when … it should be like a truth commission … you know … you … are … you have to accept this … the people have their past … you don't have to repeat it again … I think we have something to do against the pain … in this area … politically means against violence against war and for peace … and for peace means for life …

S. G.: Do you personally feel injured by?

C. T.: … personally my close relations are not suffered by the war …, but as a member of this society I always feel it. And even sometimes with the checkpoints … the questioning … asking who I am … then they ask about identity … what identity I have … in future I feel I will face a lot of problems, because of my son … mother is Tamil she is … Kumi is my wife … her father is Tamil, her mother is Singhalese … who is she? … according to birth certificate she is a Tamil … and from my birth certificate I'm a Singhalese … and what will my son be? He is Singhalese or Tamil? … Our society concentrates on the patriarchal linear … than he will be a Singhalese …, but that's not really true … you know that's the dilemma how he will face with his problem? He has both identities. Still he has no ideas, he is not constructed in the society … he has no idea about nation or national language, national identity … he has not any barrier … that is why we have to change … in the place of the child … how it become later more relevant or constructive … by ethnicity … nationality and this kind of cultural constructions … that is why we have to face that … and it will becoming.

S. G.: But is this not more an official distinction or is it important (CT unterbricht)

C. T.: It is sometimes important … my live … you know … when I tried to get birth certificate for my child … they were asking … there are two questions … who is the mother of the child … nationality … I said Sri Lankan … for me also said Sri Lankan …, but I got the national official paper as I am Singhalese and she is as a Singhalese … that's actually wrong, but from the birth certificate we have problems … we are divided people … from the birth certificate … and I start some struggle with the registration registrar few days ago … state ideology of the administrator … he … I wrote in Sinhala than I'm Sinhala … and my father is Sinhala … Sri Lankan means Sinhala … how it come? You know … that's why we have to separate the nationhood … you can be a Sri Lankan …, but then will be a question asking about ethnos if you like to know ethnos …, but this is a confused area … I think we have to deal with this problem and when he will go to school they will ask, who is your father, your mother, are they married or not, there are a lot of questions regarding the birth certificate … and it can be a social problem that means problem marriage … that the ethnicity problem about Sri Lankan, Tamil Sri Lankan means Singhalese … you know the notion of Sri Lankan and same time have the victims of the war … and that is the way if we have no effect victimisation … the war …, but indirectly we're all the victims of the system and what I'm saying it is not valid for the system, I say no war, but they are doing war … we are responsible for the victims and become a victim of the society.
And for example after the Nazi happenings in Germany how did people deal … with bad memories … same thing can be happen here … and we have to face it … and this is why I'm a political artist … we have a lot of things … that is why I'm saying we have to think more about temporary art than about eternal art that has to be changed.

S. G.: You mentioned already two aspects of your art or how art can function (yeah).
You have the memorial things you were doing and on the other hand it is like a therapy for people who suffered personally (yeah).

C. T.: Yeah … through painting, public art or actions, art actions, interacting with the people, because we can't be any more … I'm an artist, I'm a historian … divide … no, now we changed, we have to interact with the people, more public activities, there can be a continuation of the gallery space … occupying the gallery space …, but in this moment it is more important to be an art activist, art activist than artist … he can be an artist …

S. G.: What are your experiences with the people's reactions towards your art activities?

C. T.: Yeah, no, actually, normal people, general public they understand this war is unnecessary, they support my ideas they have civil power, they have biased ideas … they are feeling it … (unverständlich) … they will argue with me …, but the general public they normally they respect me, because of that, I'm from this side of the peace against the war … and it is a good response.
Even if they have problems, I can deal with it, then I explain something and they realize, sometimes they cannot understand directly through art work … not only art work, there should be statement to the art … a verbal message … how art is meant verbally …

S. G.: Do you think they understand the language of the artwork itself?

C. T.: No, sometimes they don't understand. Questions arose, like, how a barrel can become art … some people say is this art or not … their idea of art is a square rectangle piece of canvas hanging on the wall filled with color, there should be a figure or abstract pattern … so called modern notion, than they think it's an artwork at least they can not understand the modern, the so called modern applications of art, but they think it is an artwork … with installations barrels they ask questions is it art or not, but more general people will understand with explanations of the artwork.

S. G.: The other part is your figurative background with your education in Russia; I think most of the portraits I saw are from this time?

C. T.: Yah, even from before I went to Moscow, I started with the human figure, that's why I specially went to Russia also … I studied human figure and how to do that … and still I have lots of human figures … sometimes I have to do political work and same the human figure?

S. G.: You divide these two aspects or you bring them also together?

C. T.: I'm trying now to bring them together. Sometimes you need modern art forms sometimes you need the orthodox conventional art forms to deliver a message. I'm lucky I can do both. If I need a figurative expression I can do it. I have the skill and the training, because of that I have an advantage doing that kind of thing.

S. G.: So you do it that the people understand it better?

C. T.: Yeah, yeah and that's it why I might have to repeat the same thing again and again to simplify the work and do more political exhibitions than exhibitions not only to show your capacity as an artist. Earlier when I came back from Moscow I showed two exhibitions what I can do. Now I don't have to do it any more. And again when I do objective, non-figurative, temporary art … people, who knew about my human figure ask why is he doing this kind of non figurative objects as an artwork and even this question gives some answers to the artwork.

S. G.: You already mentioned some of your reference points or models for your artwork? Can you tell me a little bit more about this?

C. T.: What does this mean?

S. G.: What is reference point? I mean actually where you refer to with your artwork?

C. T.: What is … direct reference to social, current issues, means what is happening in art, might be just normal. General people cannot understand what is happening … most of the time … my notion is most of the people live in the past … they can't understand the present situation … always they are in the past that is why they cannot understand what is really happening in the present and my task is to capture that present situation with art … that is why later they will understand all … the idea of the

work … and even when I did a lot of female figures with lost child, pregnant women my main concentration was … the female.
Female suffered more from the war than male; they are more victimized than the male, male ultimately (?) they don't show their grieve … you understand? They don't show their tears. Female can show, sometimes they hide it, but sometimes, as we can see … through the eyes … the suffering … you know … I want to open that space … how even eternal problems … like lost child … lost love … lost something … can be eternal in this moment I refer to the current situation and transform it into the contemporary reference form.

S. G.: And if you think of the art world, other artists, artistic schools, traditions what would you see there as your reference points?

C. T.: Art schools?

S. G.: Or traditions …

C. T.: Yeah, what is happening now is relevant for me … another thing is from my background … the classical training … sometimes I have problems with the dilemma … having studied in Sri Lanka in 70s and early 80s … you know … at that time the notion of high art was that … (unverständlich) modern art … same time I had that sense also … at the same time I went back to the figure also … at that time figurative artwork was ignored at that period, if you do figurative artwork you are a bad artist, if you do abstract artist you're a good artist … and I was also trapped in that situation … that is why I had sometimes … now I'm trying to synthesize more. You know … expressionistic stream plus well organized ordered skills together … and I'm looking at art schools in other situations …

S. G.: Whatever is important for you? Western or Russian or whatever?

C. T.: Yeah, yeah I think Russian background helped me a lot …

S. G.: With the technique?

C. T.: Technique … plus my master … even I remember once my teacher Stanley Abeysinghe asked, why do you go to Russia, there is no art, he said (?) (lachen) That's the American, Euro American construction, he is a victim of that construction, somehow he said, o.k. go and study, but don't do that political art … social realistic … at that time purely figurative artist was not an art … that was the notion here … and it gives me another clue about Sri Lankan space at that time … how they divided the artist's art …, but in Moscow my teacher he didn't interfere, try to change your inside, he always said, if you paint don't change your identity, the intention you have, don't follow other thing, but give a chance to your inside … and same time learn western it will help you, if it disturbs you can ignore it, but if you don't know how to do it later it can be disturbing for your art work, that's a very important thing I learned from him and even that Moscow period other studios were more rigorous and more …, but my studio it was nice, because he had civil power to be democratic. He was a member in the communist party, central committee, but he can say, because he was a big fellow in the art world, a high level artist and this is why he had the power to give the freedom to the student, he didn't kill the student … that was a good opportunity and same time what was happening in Moscow in 1985 the ground art came out, more political art, that kind of thing and also gave a chance to see, what really happened in Moscow even if you look at the … before the 90s there will be only one paragraph on Russian art or Soviet art …, but when I went there they had a very rich cultural … even the so called communist, socialist area made something out of the art world … that's why you can't separate two worlds … its mixed a lot and it also helped me

to understand and again to be a political artist … there is no choice otherwise you can make beautiful artwork … and be a chest in art … make you want appear … and want to help through intervention … more thinking you have to be a thinking artist, you have to do something, this gave me courage. And more chances to self studies get the background and do your compositions you help to sacrifice your live, it is not your thing to do composition, it is not in the curriculum it is a subject, but you have to spend your free time to do composition, your lifetime has to sacrifice to the composition then it becomes part of your life, studies are there, from morning to evening … classical art work it gives you a craftsmanship … and it helped me to come out of some unsolved problems and when I came back at that time Sri Lanka appreciated only modern art … they understand Cézanne they understand Kandinski, they look them a artists, when I do figure, oh he is only doing figure, what for, now when Europe changed to figure, now they are back to figure, but I don't change my line … of my interest … keep doing things … if bad or good … I'm doing things … that's also very important for me … think about appreciation of the current moment, do what you want to do in this moment, … that's a good school, but here I didn't get that … when I studied here to do my first degree … less discussions no discourse at all you're just copying … you imitate trying to do a in between thing, actually, that's the main difference of both schools that is why I'm trying to do something here.
When I started the school … first year you get the basic compulsory subjects … you have, they have to do … and then they have to realize to combine those things to an artwork and try to do that kind of here

S. G.: If you think of Sri Lankan cultures, is there anything, which is important for your artwork?

C. T.: (lange Pause) … again a misused word culture, because I loved … sometimes I studied … self studied 19th century paintings, sometimes, I intentionally use this language, to do some … what do you say, it's the figure and ground relationship, no illusion or Renaissance or realistic there is no chance to that, and even that language … I made the point … you have to be different … when you look back … to get something you just don't want to just copy the things, you know, yet the main point of that art making process is important for art language and that you can do it in this sense I took some so called traditional elements, but its not traditional for me. Traditional here is the notion of the tourist, traditions for the sailors, tourists, the tourist's appreciation or that sort of people. I'm not looking at that way, that's the main difference when I refer to some history it might be ideologically or technically in that way otherwise some people … Sri Lankan who are mixing with traditional form they are just copying from Mulkirigialla, Sigiriya and they just make collage or montage and they say that's a traditional, but I'm not taking this as traditional this I think is wrong. Tradition is a flouring thing that continues you cannot change your cultural background. You know, I had an experience in Moscow, when we made a painting of a model anyone could see I'm a non European even they were looking at my artwork, it was close to the model, the colors, but they experience, the way of using my colour, more Asian than European … we don't have to imitate, … being a cultural being, it is within you, you have to give a chance to come out then it will be there. Then you don't have to think about how to make Sri Lankan art. If you are aware of the current situation, be aware of the history and other political situations, ask how it happed in history also then it can be realizing the moment, then you will be a part of the tradition.

Traditional notion is that he is copying paintings from the temple for example, not changing anything. He was copying elements from the 19th, 18th century paintings, and put it in design, that's the notion traditionally from that time.

S. G.: He was doing painting?

C. T.: Painting, but not European language. I don't see European language as a foreign language for us …, because we have been 150 years continuous under British occupation and that education system is part of our culture, it cannot be a foreign thing, you know, practicing oil painting … was the notion … is certainly European, traditionally means you are working on a paper, wall and you are making more linear work, and colour work, … appeals again, refer to that 50s and 40s trend … to find your own way and … find your tradition … go back to tradition, they recovered … they just have to copy those and making copies out of those things that means you're supportive to keep the tradition … I don't believe it.

But happily he didn't tell me to do it … to do this kind of things he just allowed me to spend time in his studio, sometimes I copied some works, you know, he wanted something copied and I had practice I had to copy a banquet design … you know he was the person who designed the … in the parliament, that thing and he took some elements of the old tradition and made a mixture of that. You know that's a power stick, you know what I mean, he is the author of that …

He belongs to that way of thinking …, but most of people criticizing him …, because he against the (unverständlich) …, but personally he didn't interfere to do anything for me … he knew that … how to learn this … the colour, landscaping through windows, object drawings, and some figurative points … he didn't teach me a certain way … he brought his friend of teacher H. B. Perera he is a big master and that way he gave me a chance … he didn't disturb me luckily they didn't disturb me and they allowed to spend my part time in his studio.

That time I did oil painting … he gave me his oil … he didn't use this oil colour … maybe I'm the person who used his oil colour … he more tend to the linear or pen work … brush, water colour, gouache, tempera, he was more thinking how to survive this traditional thing … he spent more time working … even now he is doing … copying of paintings … restoration work … that kind of thing … in that way he was traditionalist. That's the notion of tradition they had … it's again a wrong interpretation how to be at traditionalist. You have to be a traditionalist … against the colonialism … to reject the European thing to establish your thing … now you don't have your thing it's a mixture of … that's the wrong point.

S. G.: I read somewhere that in India it's a quality of an artist, if they are excellent copiers? Is it the same in Sri Lanka?

C. T.: Yeah, … Bengali School and Chantini Caves and those schools and trend inspired some artists here also …

S. G.: …, because what you were saying now you don't see it as a quality …

C. T.: Yes, as tradition … it can be … we're now using the word primitive …

When we are using primitive that means you are not a civilized person you know … primitive means some tribal forms of art …, but we are not discriminating them … the same way word tradition is established … is misinterpreted … we have to … reread … what is traditional …, but there is … a difference between us and them …

S. G.: You already start answering my next question (beide lachen)

What do you think about the relation of your own cultural tradition and western art?

C. T.: Yeah, … Western … I know that square thing … rectangle thing … oil on canvas … it came from Europe to Sri Lankan art scene …, but in that way or the other, they have European origins …, but … we … when the colonization period went through and globalisation … you can't distinguish some cultural form, because it flows really through different countries … now we have the dilemma how to select European … is it real European if you look back at the Impressionist … is it European or Asian … you know they took some Asian elements their artwork they had civil power to save this European art, but same way we can do, if I like that language, da Vinci's language. I can use that word for my vocabulary … in that way I feel it as phrases and words and things for your language. There is a difference …, but you are in your cultural context … your problems … we're in an island … there are some imitations … education of the people how they appreciate about art … how they think about art they are different … they are practicing some so called folk art forms or applied art or craft … most of people think that these are the only traditional art in the way …, but if we go back to history of 19th century paintings, they look at the art … look at the original art and through traditional art try to interpret the current situation.

S. G.: What does original art mean?

C. T.: Sigiriya (beide lachen)

S. G.: O.k. … (Unterbrechung)

C. T.: You know the Sigiriya people they might look at other … they made the notion of art … 19th century people they get inspired from that … if you look at Dambulla some faces some three quarter faces are there that means you have direct influence of Sigiriya … they didn't copy … later they copied from that art … you know it's the reduction through another form … how the … they have a reference point … early Sigiriya even Senake Bandaranayake's introduction he is clearly saying about that … I like his introduction … have you read that?

S. G.: Ya.

C. T.: There is that … first from nature they copied … later period artist they took through the art form … now we are away from nature and art. In our period … sometimes we observe what is happening … now nature, human figure, what is real, what we think is real, and other thing constructed world through art, a story like post modern, in Sri Lankan context from our ancient paintings to the current situation … these are the two … and in that way we can consciously make … and if you … like a theoretical thing you're giving a thesis or something … we have to read a lot of books and make quotations … in the same way an artist can do, he has to refer to … he can take quotations from that … what ever makes your point solid … in that sense some sources can be originated in the Western … in that way they are Western …, but reading is the problem … might be in some point … it has some so called universal, human problems, the meaning of that situation …, but notion of art might be different from the European (hm) Asian context … before the Europeans came to this land, you know … they didn't think as realistic art form …, because it's brown, brown colour it should be a brown colour figure, but it's outlined as a figure …, but in European they might use correct perspective and things, but even if you go back to Europeanism … middle ages artist do the same thing like the Asian artist only technically, cultural and identity background are different … they are more Euro centric or Christian or Shamanistic sometimes and here more Buddhist, tribal and those are the cultural differences, if you understand those differences … there can be a personal difference …

In that way we can appreciate some forms are more dealing with the local situation … like … some European person cannot understand when lotus flowers are everywhere on the ceiling, they cannot understand it as heaven or endless nirvana or something like that … if you want to understand that you have to read of the meaning of lotus, if you put the lotus separately its meaning is different, then you have to go back how ideology or those religious notion form … then you can understand, we have to do the same thing for understanding European art also and you have to think that way … then there can be a difference

S. G.: Do you have an example for a universal expression in art?

C. T.: Ya, that … you have to fight for life … I think only universal thing is that, we're making our art and keep our life quiet that's the main thing political artists are doing, the hope for life, that's the main and only thing that can be universal … life is important, my child … by chance or by luck you get this life … and you have to built it that life, not giving chances to die, that's the way we're dealing, within this life only … main thing you're fighting, … how life becomes better, in that way I think that's the only universal thing.

S. G.: Do you think the so-called globalisation has any impact on your artwork?

C. T.: … Ah … no, actually … impact means … now it's very open … a lot of things coming and going … and globalisation opens not our eyes and Europeans eyes I think … this year … a lot of people coming, more than before … now they see something, if they are interested … that's the main impact …, because we have to do our things … now might be the European art world open up their eyes maybe, because of globalisation … that's the main impact … we have more chances to do our own work, which is bad or good or ugly or so … primitive or naïve … we can represent anywhere who we are … we have to continue our work … without the European museums, say, … that's the main impact globalisation is giving … main thing out of globalisation a lot of … surplus money get Euro-Centric or America-Centric markets. That's the world … real meaning of globalisation they want to sell their weapons and other things in this Asian and Pacific area … for them that is the globalisation, but we have now …, because of that … might be, because of this some different kind of art … otherwise globalisation use to rethink about the situation you know, now you're not in an island … that's the main impact of globalisation … we are not in an island … Sri Lanka cannot anymore be an island … any continent cannot be a continent … now you have to think without barriers … that's the only chance to globalise …

S. G.: And if you think of the art market itself?

C. T.: Hm ja … within Sri Lankan art market?

S. G.: No worldwide.

C. T.: Worldwide …, but still I don't think they are buying Sri Lankan art to European museums or galleries, but we see that they're looking to the art in Asian context … at least they are looking …

(Unterbrechung)

S. G.: Art market we're speaking about

C. T.: Yeah, and only thing is, because of this new situation Sri Lankan art market … now there are new art forms in the galleries, no, … ugly artwork can be shown … it's changing … that's the main impact, because of the broadening ideas … some new rich classes also have … to be a good art collector they have to buy ugly art work, you know, … at least one ugly work (lacht) might be … may be … still they're trying to do

good artwork … not interfering their personal lives … you know … calm and quiet artwork they prefer … private people …, but thing is now a lot of outside galleries are coming to Sri Lanka … Australians, Japanese, European … curators are coming to Sri Lanka … earlier they had government to government relations

… now even European galleries won't depend on them they can decide on their own …, but with the release from the state control might be we have a chance they can decide on their own the Sri Lankan art scene is very interesting for them … the globalisation changed their situation in Europe and the American lands … Asia has to keep its rich art culture in its own land, that's why Japan wants to buy good Asian art for its museums, and Australians want to support Asian art forms it helps …, but still Sotheby's and those kind of art auctioneers are not coming to Sri Lanka, they might come, first they started from India now … even don't thinking about that kind of things, the art market, for us the political artists this situation gives more chances to produce more interesting art work … material … bad times give chances to artist … lot of material to artist … it gives more ideas … mainly in the current society … in the crisis art is flourishing … that's why art changes here … you have to find a new language to say things … those things are happening … globalization, it expands … releasing barriers, … even Europe … now they don't have anti terrorist moves … the cold war is over … now they have chance to think what is happening in the third world also … European norm first, second and third world …, but globalization opens this situation …

S. G.: Do the so-called New Media have any impact on your artwork?

C. T.: Yeah, especially not impact … I had a lot of opportunities to project my ideas through media … e. g. barrelism I can show it everywhere, I install it somewhere media people, friends come and shoot it with their media … it is a very good chance for the political artist other than the conventional art … I think media connection …, because music and the media are more public art forms … it can go without elements … and media give more chances than impact … it opened the gallery space … the virtual space … without walls it can be used media as a museum without walls … it has to be …, but still media help understanding only few human … come to us and want to show art then its open art …, but media has to be changed … to understand how they can use artists to … they are not using artists … there are rare opportunities … where we get those … our authority, my authority as political artist can have impact to them … to make a program out of my art …

S. G.: Is there anything else you want to mention in this context?

C. T.: Ya … Here because of the new art forms …, because of installation art … still people thinking about it as a foreign thing … and I feel it is not a foreign thing, because of the European license it has a chance to be an art form …, if you look at all … the pre-civilized period everybody … they took a rock … a piece of rock and set it … it was installation art … they stick some holes … in ritual space … that became an installation art … you know … Asian culture Buddhist and Hindu and all … except Islamic … and Christians also … all practiced the installation art … ritual spaces … cultural spaces now we have chased that link … it won't be any more foreign to any culture … it's not a result … of and these what's happened in Europe after 1960 …, but we had more chances, because of this European influence not the installation idea and license it as art form … actually that's new cultural expansion … you know …, but it's still young in Sri Lankan context …, but installation art and performance are coming … that's an area we still have to work … not to be foreign to those ideas …

S. G.: Do you think that's similar what happened to the Easel Painting first it was meant to be foreign and now it is very common the most common expression (yeah) in Sri Lanka (Yeah)?

C. T.: Yeah, it came form Europe now it's part of our live … now still installation has few chances … only first installation did Jagath in 1994 … we saw earlier before in Europe … when I studied in Moscow … I saw installation as art form … not in Sri Lanka it started in 1994 … still 6 to 8 years …, if we are working on the idea of temporary art … installation sticks to this area … in our society we still have the ideas what people in European countries had about art before 1970s … art can be bought and hang on the wall in a room or be kept in the museum … what the artist did can not be sold can not be bought that means temporary art … that's a political statement … and, if we're not living of the art that now we have to practice it that's more concentration …, because skills you can train it will be there …, but more response … you can intervene a society through these public art forms and temporary art forms … not un-sellable … those actions, art actions should be more, actually … we're coming to that period my feeling is that

S. G.: But that depends also on the art market the …

C. T.: Yes, find sponsors … and find artisan spaces and these kinds of alternative art spaces there have to be more art … alternative spaces … and even sponsors are conservative … Still they will support what they know about … what they think is art …, but we have to find artist fund spaces more …

S. G.: O.k. … anything else you want to mention … if so, you can always mail your ideas if you want to add something … So far thank you very much!

Zitiert als: Interview mit Chandraguptha Thenuwara, 02.04.2002

Postskript zum Interview mit Chandraguptha Thenuwara

Dauer des Interviews: 2 Stunden, 10 Minuten

Audioaufnahme: Ja

Interviewort: Vibhavi Academy

Inhalte des Gesprächs vor Einschalten des Bandes:

Die Interviewpartner begrüßen sich. Es entwickelt sich ein allgemeines Gespräch über die Akademie und die Studierenden, die im Nebenraum malen.

Interviewatmosphäre, Stichworte zur personalen Beziehung:

Chandraguptha Thenuwara verhält sich in der ihm gewohnten Umgebung sehr selbstbewusst und selbstsicher. Er inszeniert sich selbst in dieser Umgebung.

Interaktion im Interview, schwierige Passagen, Störungen:

Er antwortet sehr präzise und gewissenhaft auf die Fragen und entwickelt dabei eine sehr eloquente Erzählhaltung. Es entwickelt sich immer wieder ein starker Erzählfluss mit einer eigenen Dynamik. Manchmal geht die Erzählung bereits in die nächste beabsichtigte Frage über. Einmal wird das Gespräch kurz von Studierenden unterbrochen, er findet aber schnell wieder in den Gesprächsverlauf.

Inhalte des Gesprächs nach Abschalten des Bandes:

Informelles Gespräch über eine Einladung zur nächsten Ausstellungseröffnung der Vibhavi Art Academy. Er verspricht, dass ein Student in den nächsten Tagen eine Bilddokumentation mit Titelangaben bei mir vorbeibringen wird.

Update im Jahr 2005:

Beim nächsten Treffen am 10. Oktober 2005 übergibt mir Chandraguptha Thenuwara eingescannte Literatur und Katalogangaben. Gemeinsam besuchen wir die Zeremonien zum Jahrestag des von ihm entworfenen Mahnmals »The Monument for the Disappeared«.

Jagath Weerasinghe

E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.04.2002

Vorabinformationen aus einem E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.04.2002. Der Text ist wörtlich übernommen, das persönliche Anschreiben wird hier nicht veröffentlicht:

»1. How did you become an artist?

I always painted, even when I was a child. I remember making drawings with charcoal on the wall of the well.
2. Why did you become an artist?

I don't know how to answer this. I guess I became an artist because I liked, and I wanted to paint, draw and sculpt, or to do things with my hands, I like crafts.

3. Did you get any specific education?

YES, a BFA from Sri Lanka, and an MFA from the States, IAS BFA 1981, Conservation of mural paintings.[4]

4. Do you remember any important influences during your art education?

Yes, Mr. Stanley Abeysinghe and Prof. Hainee (?)[5].

5. How is your situation as an artist at the moment?

Good.

6. How would you describe your role as an artist in the society you are living in?
My role is working on multiple levels. 1. as an activist in art and politics, 2. as a teacher 3. as an artist. These roles mix together, boundaries are blurred.«

Zitiert als: E-Mail von Jagath Weerasinghe vom 16.04.2002

Offen bleiben Angaben zur Familie und der Rolle der Archäologie. Mit einer Frage zum ersten Bereich wird das Interview eingeleitet.

4 BFA Bachelor of Fine Arts, MFA Master of Fine Arts, IAS Institute of Aesthetic Studies.

5 Schreibweise des Künstlers im E-Mail. Konnte nicht nachgeprüft werden.

Transkript des Leitfadeninterviews mit Jagath Weerasinghe

Zitierweise: Interview mit Jagath Weerasinghe, 2002

Interviewpartner: Jagath Weerasinghe (J. W.)

Interviewerin: Sabine Grosser (S. G.)

Datum: 25.04.2002

Seite A

S. G.: You already answered some questions via E-Mail – but didn't mention anything about your family background.

J. W.: Like what?

S. G.: Most people say that it was most important that people supported them and others to fight against them in order to become an artist.

J. W.: In my family, they supported it, what I need … they supported it in a way that they admired my work. They did not think it was wise or intelligent to go to the art school and study art, in order to becoming an artist … so for that they did not support at all, they thought that I should do (my) science studies, they thought that I was doing chemistry for six years at advanced level at university and entrance exam. But it was my own decision to going to the art school.

S. G.: So you have also no relatives in the families that are famous painters?

J. W.: No … no, so my father was very upset about it … basically … he was upset about two weeks, but later on he got old and he began to like it a lot, so, and for my mother, it was not a problem … later on they all to get serious I think was … serious … serious business … a serious thing to do.

S. G.: Now they experience (Jagath Weerasinghe wiederholt ein unterstützendes »yah, yah«) you are having success and then it's ok (kurzes gemeinsames Lachen). And I was also wondering about your archaeological background. I always thought that you are an archaeologist by education. No?[6]

J. W.: Not by the field. 'Cause after my graduation in 1981, yeah. During 1982, I did several jobs … been a leader of the leather product corperation for management training. By then I was very happy with that job. Then I went to Dambulla, as a trainee painting conservator. It was actually advised for advanced level people – not for people with degrees. But since I liked it I went there leaving the other jobs here. So that is how I entered conservation of mural painting, and from that I became a part of archaeology … so I ended up becoming the first lecturer at the department of postgraduate studies of archaeology. It was first established in 1988 or 1987, I became its first faculty and then its director was the professor Seneka Bandaranayake, because you know, my work in the field, did major changes in the practise of conservation of mural paintings in SL. Actually, if you look at the history of archaeology of SL and look into the history of painting conservation, with my work, an whole new area begins with my teaching of conservation. In 1985 I went to Rome and studied there, I got back and began a training program for conservators, on the technical level, and it was supported because I did so well in my training. One of my teachers there, Paul (unverständlich) was the head of … In the conservation field everyone knows who he is, he was a very tough teacher, but he agrees with me, he said that I was one of his best students from

6 In Sri Lanka bedeutet das nachgestellte »no« eine Rückversicherung wie »nicht wahr?«.

Asia for ten years. So he came to SL and we worked out a proposal for funding and the Ford Foundation gave us 150 thousand US dollars for conservation and training … for training actually. So we took up, there was a huge lack … so these international centres supported us … so the entire conservation practice came to be internationally claimed. So it is with me … and with a few persons … even if I had done nothing good in art I would still be remembered in the field of Archaeology as … So that's how I entered archaeology … (Interviewerin unterstützt kontinuierlich mit »hm«)

S. G.: So, but it had no real relation with your previous artwork?

J. W.: No, no, no.

S. G.: But archaeology … do you discern those two fields?

J. W.: Hm … No I cannot answer that question in that way. 'Cause the reason why I went to conservation of mural paintings is not because I knew it, it is fluid (?) in archaeology, but for me it was art, so working in Dambulla, you know Dambulla with this trim ancient caves with lots of eighteen century also, late seventeenth century or early … sorry mid eighteenth century mural paintings. It is a fantastic place; it is an art gallery itself. The reason why I wanted to go there … we did this management-training job in Colombo … for me, it was an artistic experience. And since I was born and brought up in Colombo and suburbs … up to 1985, or 1982 … so I was … you know … kind of going out of Colombo, it was like finding my own self or whatever … and also it was me who also wanted to be part of the tradition in a way … to be my own, and going to the traditional aspect and trying to understand it … so Dambulla gave me all those chances … actually, on my own I said that it was my coming of age … it was at Dambulla. So, it was not archaeology it was art I was into, officially it was archaeology. So it was later on that I started using archaeological theory in art. So …

S. G.: So, after this you went to the United States (J. W.: yeah) and started working.

J. W.: Yeah … that was 1988 actually. Even then I was actually on a 6 or 3 month visa for this programme at the Getty Institute to do training in rock art conservation. (Interviewerin: aha) That was also because when I was in Rome, one of my lecturers became appointed to the Getty Institute in Los Angeles, Stanley Nicolas Press, now he is a very big person. He is Director General of the International Centre for Archaeology and Mural Painting in Rome. He was taking care of the mural conservation section at Getty, so when I wrote him a letter and said that I wanted to do a special program on that, he accepted me to this program. So I went there actually for two weeks, but I stayed there for four years. Because the American University in Washington DC gave me a full fellowship. It is a very strange story; it is like, you know, so … I went to USA, LA in April of 1988 … Then from Los Angeles I came to Washington DC, there I had a friend, thinking that I should get into high education there, but you know, it was very stupid to think that you can enter an American University in that year in April, because January is generally the deadline for application. But you know, it was very naive and stupid to even think … when you do not know certain things, when you do not know the competition, you do not know how dangerous it is, you sometimes do a brave thing, because sometimes you have no comparisons. So what happened, when I was in DC with this friend, there was another Sri Lankan studying computer science at this place the American University. So he said: »You know, there is an art department at this American universitiy, why do you not go and speak to them.« Then actually this became a remarkable day, May 1st 1988. I walked into this department and there was this lady there … you know … this is a little institute … graduate student … she said: No way, every thing is passed now … nobody comes in April and

asks for admission to any university. (lacht) Now I know that, but then … she had not said …, but you can …

Unterbrechung

S. G.: Think about United States, April or May when you wanted to go to university (J. W.: Ah ya, ya, sie lachen zusammen).

J. W.: But then, she said that it is not possible and all those things, but then she said, why do you not go and see one of the academic supervisors, today is the last meeting of the Graduate Committee, perhaps you might have a chance. And then she directed me to this professor Ron Dean (?). He looked; I had some pictures of my work, some of what I did the past two – three weeks in America. Then he kind of liked them and then he talked to another professor, Professor Pine (?), and they said: Ok, we will submit this to the Graduate Committee, whether they like it or not. The next day the called me and said: »You have been accepted by the department, but now it is your job to get through with the university admission process.« So then I said that I had no money to study here, and the fellow said: »Too bad for you because all the fellowships are gone … give me a couple of weeks, give me two weeks …« After ten days I called him and he told me that I was very strangely lucky because I got a full scholarship, not just tuition fee, it's a full scholarship. So that's it. So then I went through the usual university admission with every step, people did not believe that I was admitted to the department, and even after admission getting a fellowship in April. Any way, things happen like that, so it was how I ended up for four years doing my studies, became their best student of their working class. I got there … the Kreeger Price, for the best student of that year … and then I taught one semester of drawing there.

S. G.: So, you did drawing and painting?

J. W.: I did both. It is called a MA, a Master of Arts. And then I actually taught for one semester there, and then I did … (Telefonklingeln im Hintergrund unterbricht) sorry I have to come back … that was 1992 … so I got back there in 1993 … February … 'cause I came via India, I spent 6 months in India. That was in 1990 when I spent some time in India and came back in January or February, so … no I came in 1990 to January February, I left university 1991 December.

S. G.: If you think of your topics what would you describe as your main topic?

J. W.: My topic has always been (stockt) … it has always been myself. 'Cause, but looking at it from two points of view – One point is myself as an individual, the frustration of the individual, in the face of organised crime, political crime or political violence. Once you get caught in this political violence, you have no … you do not know what happens to you, there is nobody … you feel so much frustrated. So that is one aspect, because I myself went through that kind of situations, … I have seen others going through that kind of situations, that is one … Two is: Me as a very private individual … like the kind of themes I studied, the theme that I worked with in my Private Stuff Exhibition or my ›Inability of Painting Woman‹ … was a kind of private individual, but I always linked that with major social thinking … You can not have a very strong line between private and public … it comes into your private stuff, your private life has nothing to do with your public life. But these are the two ways that I look at my subject matter …, but my subject matter is always myself. I think that it has always been the case.

S. G.: And you said … we were speaking about your archaeological background and the impact on your art.

J. W.: No, no … that is a dimension that has developed later. Not lately, it has always been there since I always was a social critique so my work it is also self-criticism, on my work in 1992 like ancient exhibition, but I said that I have not engaged to start my own religion. In a way a criticism of my own … certain things that I had internalised … certain racist ideas that I had, even without my own knowledge. It is also, so that work that title, is a criticism of my self and also a criticism of the time I live in a Sinhala Buddhist Society. So, I said that I have this social critical aspect in my work, lately it has come rather strong to the surface, so I see a third aspect coming out, like my present work called archaeology of today which is pottery, and all these things put together and … that kind of stuff. So actually, it has nothing to do with my personal myself as such, but it has everything to do with it, but not in its visual form, not in its … individual … major Sri Lankan Buddhist identity not being directly questioned there. But it is focused on the entire society, so also my work like the ›destruction of the celestial pond‹, there is also more with the sort of … you actually have a third dimension (lacht) … That is very much coming from my archaeological work because I look at not only the later works, but also earlier works. There is this one common thread of thing, thinking that art works are cultural works. They are contemporary cultural property, so art production becomes a whole process of producing cultural values. Because as an archaeologist when you look at material culture to be imbued with all our values, technologies, systems, arrangements and all these things … as archaeologist you do excavations you come across certain things, the pot here and certain pieces here, sign of a wall there, and when you look at all of these relationships and all of these things you start talking about, you will start giving meaning to these past actions. So when you make art, that is exactly what you do by arranging and rearranging things and paintings, … and putting all these materials together, so you are actually making a material situation. Rearranging them so that you can invest meanings into that. So, that I always argue that art production is a cultural production. So you can always use cultural theories to understand art very likely. Actually, I personally believe that there is no art theory as such, they all are cultural theories, so it can be consumed under cultural production. So, I use all that in my art. So, this later work, actually the ›destruction of the celestial pond‹ and the archaeology of today and the ›Shrine of Innocents‹ they all have that aspect of art theory, I believe. It's between art and archaeology. Because as artist … you always study material culture, so, as artist you create a material culture, a material situation. So in my life … the border between artist and archaeologist is highly, highly blurred.

S. G.: And do you see any influences from your different backgrounds of your studies on your art work?

J. W.: As I said, archaeology has influenced it a lot, and … actually it is my politics, my kind of politics I used to do when I the (unverständlich), like my work with anti war and these pro peace activities, these things have kind of influenced my work … and …

S. G.: You mentioned two names from your Sri Lankan teachers …

J. W.: Yeah … H. A. Karunaratne and Stanley Abeysinghe. You know they are, they were important in the early years to understand, and … because you know, because, actually what is true about these two senior artists is that we are actually working against Karunaratne on the one hand, and on the other hand they are rediscovering Stanley Abeysinghe, because H. A. Karunaratne is a very highly modernist artist. He believes that art is self expression and it is kind of political in a sense, meditative and all those things, but which we do not believe in at all now, we all think that – at least I think

most of us believe that – it is all lies, it is … we understand that art could be meditative, but … so is medicine … so it is bringing a great surgery; it is intrinsic meditative because we can not make mistakes in a heart surgery or a brain surgery actually not ever make a mistake. So if ›meditative‹ is a feature of art making, it is not a very unique one and a special thing for arts; so it is for so many other subjects and professions and all these things; so that does not make art a superior profession.
But what I … what we believe is that art is business, but of course, business is not art, in that we agree … that we understand. Science is business, but business is not science. You know that if there is a big difference between … that means that art can produce well, it can bring you money in capitalism … business. For that to happen you have to manipulate a network, give a price to your work, and so in a certain way … do a certain … sense your market, so that is business, that is business. But there is nothing wrong in it. It is wrong when you do not acknowledge it, when you do not understand what you are doing … instead understanding it by giving it so many other terms … But any of this criticism does not undermine the value for the artistic view. It has nothing to do with art as such. It has everything to do with this, shall I call it a political way, not as an artistic view. Not the beauty of this art, but it is the way that it represents this, so that we do everything against that. And with the standard of living it has a very highly deep character from the very beginning. He was more like us, he was more like …
I met him only for a very brief time, lets say about 6 month in my final year. He kind of … both Mister Karunaratne and Mister Abeysinghe was very appreciating about my work all the way through. Always. But Mr. Karunaratne was a kind of silent person; Mr. Abeysinghe was more kind of direct. He told me that I were a good designer in one of my classes, but I never realised about what he really meant. Because for us, no, with this modernist, highly modernist thinking at that time when we were students, being called a designer sounded very gentry, like the low level. Then he realised, that I was very upset about it, he said, no I meant a positive thing, as a compliment as a good design I would do. It took me many years to realise what mister Abeysinghe actually told me at that day and when I saw designer's qualities … and all these works that you now relate to design. There was a structure underneath. And it took me actually ten years to realise it. And he always appreciated our student fights and he saw the link between the two. Mr. Abeysinghe … people like Karun (Karunaratne, d. Verf.) never commented on these things. So we were influenced by them in two different ways.

S. G.: But more with the ideas not so much aesthetically.

J. W.: No, no.

S. G.: And your studies in the United States?

J. W.: That was, it was you know a phenomenon … It was very interesting you know I was at this American University it was a private university with about I think about 6 000 students, small university in relation to American terms. To me it was a big university, it was a kind of a rich brat university at the undergraduate level, but on the graduate level it was a very contributive place and the arts department was a small one, but one of the oldest in America. I never knew any of this when I first walked into that university it was just by chance. What was very interesting about that place … (denkt nach) was that it was a place where the teacher was the boss. And they where a highly classical modernist art school. What it means was that they,… what are these …?

S. G.: It's for the throat, they do not taste very nice … they are rather strong … you can try.

J. W.: Good … it's all right. That school is a very modernist school in theories and all that … and then Cézanne is really very great. And then I – very like American artists – like the pop artists or these junk artists like Cocooning … Cézanne, Picasso, Matisse, all the great artists. So, what was very interesting, they sent me through this rigorous training. I never, I am not an abstract painter, I am not a non-figurative painter, of course I am an abstract painter in certain ways, but always figurative. But they sent me through a course in a non-figurative painting. When I objected to that they said, no, no, you are a student, you better spend this semester doing this and then decide whether to do it or not. Although I hated it at that time, and looking back it was one of the best … that is how I discovered myself. When I spent time doing drawing and all this and professor Hainee (?) was … had this major insight into my work … he actually he gave so much insight and the ways that I began to look at my work and it was he that told me that my structure of painting is so much coming from my Sri Lankan tradition and the work that I did in Dambulla. Because when I showed him all of my Dambulla murals he said: »Now I understand why you have all these totally bright colours not mixed and they look flat, but also giving a sense of three-dimensional space …« You know … old Kandyan paintings more or less they look flat, but at the same time they have space and they have a kind of unmixed colours. So, he is the one that really know. But on the other hand, it actually creates a major question about how you select a place to study and how you select the teacher because if I were going through the general process of admission to that university, had I looked at Professor Hemys (im E-Mail Hainee?) own work I would have never thought that he would have made any influence on me. Because his world is kind of structural and almost like early Cézanneist kind of painter. And I never liked Cézanne you know … he is a very boring artist. Later, I realised that he is not that, he is not boring, and I am telling you, if had I looked at Professor Hemys work and put so much money to go to an American university, I would never have gone into that university. But Professor Hemy (im E-Mail Hainee?) was more into my work, into the emotional aspects and so, yeah, I think that if I had not been taken up at the Hemy (im E-Mail Hainee?) University, I would never ever realise these things in my life. That is the best thing that I ever did, the best place to study art, and I always like these three or four people like professor Hemy (im E-Mail Hainee?) and then Don Kaims (?), the young, at that time he was very young, he came from New York. He did my final year kind of painting. A very dynamic artist that Don Kaims(?). But what is interesting is that they won't think that I am doing great now … no, no they will think that I am doing great, but they will not like my art as they used to like. They wouldn't give the Kreeger to me again 'cause I do everything outside that thinking, but it was that training that gave me all that knowledge to get out of it, … like they think you can make the perfect composition, but now I do not believe that you can ever make anything perfect. And why do I think that I can make a perfect painting when everything else in the world is totally screwed up and collapsed and submit it, that I believe that I can do it and then … if you change one corner of a painting you will end up changing the whole thing because it is so perfectly fixed, spatial and colour structure so you cannot change one thing, but I am sure that you can always change just one place so that they think it looks good. Those days I really didn't believed it. But I think all those modernists, all that perfect structure like … yeah.

S. G.: You already mentioned some reference points of your art work, but are there any other reference points?

J. W.: Like what?

S. G.: You understand the word ›to refer to‹ some thing with your art work?

J. W.: Yeah.

S. G.: You said that you refer to the society … Yeah, yeah … and are there any other reference points that are important for you in your art work?

J. W.: Hmm, no. Yeah. I make references to … on one hand … in terms of social aspect of my work I always make reference to my own training as a Sinhala Buddhist individual and the society I belong to and I am very proud of being a Singhalese and a Buddhist …, but I never make it a special qualification. It is the way that I have been brought up, and I am always very critical about it and there are aspects that I like about it and I'm also worried about it … just as someone is a Hindu Tamil … I am a Singhalese Buddhist, so he has all the right to be proud of that he is a Hindu Tamil origin and all that and culture and I have my right to be that, but I have no right to undermine his work. But anyway, so I make reference to that … that is basically my major reference, so that is the thing that I always try to understand. And then I always apply to one thing … that is … this is the idea of the private aspect … like idea of existence, idea of living actually, what does it mean to me … painting and why do I think that I can paint … That what I always keep, I do not know if I have ever, ever made that as a top issue of my work, no never. I sometimes do actually in my very private world just paint not figurative like or doing things that are not art as such, that I always question. I've realised later on it is from that questioning why do I think that I can do this. It is what makes my art change at the same time. It is a very private critical self-analytical surgery like kind of thing that I always like doing. Why is it that my art is good … if it is any good? Why do people think that it is good? Is it because I have been to America and studied it and all this or is there anything outside … above this so-called training and institutional power in fine art? Is there anything that is pure development (?)? But then, you also realise that it is a very stupid way of questioning because you never get anywhere. I am a cultural person; I am a constructed by so many traditions and histories. Anyway, but that I always do this, that I make that reference, I think, that sometimes it is explicit, but it is mostly implicit. And the third reference, no, those are the main two references. Then I have that whole major third reference level that is art history, because there are few artists that I can never, never surmount. One is Michelangelo, Van Gogh and the artists like Rodin, Van Gogh, Michelangelo, Caravaggio and artists, who carved the Elephant-Caves in Bombay. Have you seen them?

S. G.: No, no I have not been to Bombay.

J. W.: For me, this Cave is the most profound place for mural art. That is one place where I really felt so little. It is this Hindu shrine, an extremely strange place. You have to cross water and go to this island and there are these caves, they are the most profound and deep highly mystic place. Really, really deep place. Anyway, these … I always make my, actually one of my reasons a kind of dialogue with this elephant cave. Huge face and tiny figures and all these things. And I also liked, I used to like fooling a lot, I do not anymore. I like Philip Guston and then I also look at this German artist Anselm Kiefer … actually you can see my work in terms of art history. My work is a kind of salad, or a mixture of all from Michelangelo to Kiefer to Guston … all these things.

S. G.: Can you tell a little bit more about the different aspects because they are very different artists?

J. W.: Yeah, yeah …, but I can only internalise them in my own way.

S. G.: So If you could say a little bit more about which aspects … especially aesthetically and …

J. W.: Yeah … from Guston it is his, it is again his social critique and it is this kind of how he makes this comic entry into this extremely terrible crisis in human society. You know Guston kind of a comic strip, there is kind of fun in his paintings, but there are actually dealings with these major, major issues in the society. Highly painful is his poppy son fly (?) No, that is not … that is … there is also a story telling aspect in Guston's work, that is the aspect that I like. When it comes to Kiefer once again it is also story telling, the way he address the story and also materiality in his work. The tactile quality in Kiefer's work. And also the way he deals with darkness. The black colour, black. All these books of, tall books and all these things. And that is in fact the very reason why I like Caravaggio … the dealing with black and then these shining spots. And also Caravaggio has this major sensuously quality in his human figures. And then it is Caravaggio and to Michelangelo it is also the … in Michelangelo's aspect I like … this … anxiety. There is, all his figures are fighting with something that is inside, rather than outside. Especially those figures in the ceiling, those figures at the corners. That, that fighting is, you can see it from the door to the end to the air in his figures like it is close to the entire figure. You can see that in a wriggling moment by observing this internal fight or conflict or hell. Anyway … so that was … the internal anxiety of Michelangelo's sculptures and paintings. The sensuous and the darkness of Caravaggio. And the tactile, and the darkness and the materiality of this Kiefer. And … Guston's also story telling capacity. And the story telling and the comic nature and the darkness of his figures. And then, all that is a putting on the platform of Van Gogh and once again Van Gogh also shows things that is common to Michelangelo and an internal conflict and is extremely expressive … also with the signature aspect of his work … your basic element of your art making process is also your style. As you know, you know Van Goth's straw, it is Van Gogh's strike? That stroke makes the whole painting, but when it comes to Picasso, it is not a stroke, it is more or less a shape or whatever … it is, his unique … basically it is larger. But when it comes to Van Gogh it's the basic unit which is unique … Van Gogh is very small. So I like that quality, that aspect of it. These are basically the aspects that I …

S. G.: Now you already answered my next question, which was regarding artists, artistic traditions and context and … you mentioned before your reference to this Buddhist Sri Lankan, no, Buddhist Singhalese (J. W.: yeah yeah Buddhist Singhalese) background, but you also said that you are criticising it. What are you criticising?

J. W.: No, criticising is this, like you know, how can anyone not criticise this whole idea of Sinhala Buddhist thing in this island of Sri Lanka, 'cause we have during the past say ten years killed so many people, destroyed so many lives, and it was mostly done by the Sinhala Buddhist people of this country. And once it is against the Tamils and once again against our own brother, own Sinhala Buddhist of 1988, and how do you understand this? Well, all these values that Buddhism, Sinhala Buddhism thinking told us, where is it gone? How do you understand? So, I do not think that anyone could be not self-critical of what is purely chauvinist. So that, actually, I always thought that if we, that if it is true that certain individuals did it and that certain individuals definitely did not do it, but what I am believing is what I am putting in the mind into that innocent thing is, that we are responsible as a society, culturally. We were never out there

really shouting against it. We did at some point. But then, it was a whole generation, a whole period that you cannot internally justify. We are still doing it like. This is, when this thing happens you have to be criticised, 'cause I am a Singhalese Buddhist and I know, it is some part of me, is responsible for that, consciously or unconsciously. This is the aspect that I am very critical of.

S. G.: You mentioned just now this »Shrine of Innocents« several times and we spoke about it before and at our discussions and I think I basically understood your concept there. What do you think about the development in the last years at the shrine.

J. W.: Now it is in a very bad shape. But you know it is not a thing that I did not expect, but also there is one aspect that I did not expect, actually happened, that was that you know, … Madam Kumaratunge's Government really did not take, you know, finish the job that … like minister Samaraweera. I mean, he was also the minister of urban development, so this shrine came directly under his ministry. But we could not finish or do all things and get this permanent electrical connection or water connection or do the other things and all that. But what it means is, like you know, that these political parties have their own agendas and priorities … they sometimes get distracted from the waves that supported them. Or the waves or social waves that really respect them and liked them and looked after them and they get caught in different social waves. This is more or less exactly what happened for instance with this government … ahh and they got so distracted from the social waves and movements that supported them to power and all that. So, this ›Shrine of Innocents‹ was the symbol of the social waves or social movements that supported them to power, but you know, as they lost their power, it's like … see, they did not take care of it. It is not a matter of cravings. But then I decided in such a way, even if you neglected it for three or four years, its intern, its core will not be destroyed, but you will have to have some security there so that people, humans will not go in and destroy it. But the natural environment will not destroy it, it gets more and more meaning because I was there yesterday with a friend of mine. I mean it looks totally overgrown and all that, but when you walk into that chamber itself it is perfect. It is clean, and neat and that's all. It still has that power to make you forget the outside world and take you there, so … this is what I always wanted. This is why I said that this is a memorial or a monument that you have to discover. This was my intention. And also it is, for me it is the strengthening point and for some it is the weak point. It never shouts at you: ›Hey I am here, I am important come and look at me‹. Until you look, it is not there. It has certain details from outside. Unless you are interested you will never find it. That was my whole device, this is why I called it the middle class moaning. Anyway, I know it you always liked it and that people like Sasanka think …, but some people see it as a weak point, but it is actually my very calculated strong point. And even after these major changes in government it was never attacked. Usually it would have been attacked. So I think, my point of strength is really preserving it. There is nothing, is nothing pompous about it; it is not imposing itself upon anything or anybody unless you feel really insulted. Anyway, I am still proud of it, and I will always be proud of it because when I was there yesterday I felt, yeah I mean it is working. It is working what I wanted to do. But then like … There are so many monuments like this that are not really shouting at you, you know, if you do not see it you do not see it. Even the Vietnam memorial is like that. You do not see, it is built on a low ground level and you never see it. But it is all that is built around it that makes you go, that pulls people to go there.

S. G.: And if you think of the people and their reaction towards the memorial what …

J. W.: (unterbricht) No, you know what this is, yeah. At the beginning the reaction was very good. As you know I have records, I know people who are security people, yeah. At the night of the millennium 2000 there have been people, more than thousand people visited at that night and several just sat there, it was clean and all this, and people were really experiencing it and lit lamp there. People were coming to that, but when it was abandoned as you know … They, none of them has totally gone out of memory or practice, nobody is like going in there. But it looks like that it is totally abandoned from outside … and also they do not let people go inside because there is no proper security there and system.«

S. G.: Yeah, that would be an example of a kind of political artwork 'cause before you mentioned already before, that art must have some kind of political function especially on the background I guess of the history in Sri Lanka in the last years. How do you see the role of art in this context?

J. W.: You know Sabine, the role of art and artist is, well, I do not think that art can change the society at all, because whatever …

Seite B

J. W.: For you to make art and all that, it happens with the highest level of capital funding. And without the support of that class, I tell you that the so-called very radical work that like Demian Hurst with the cows and all that. You cannot do those things without big money, corporate money support. So you, … I have always believed that art can happen, that art is not, art's capacity to change world is very limited, but how do you say that … it is the same with any other discipline like research for Aids or for theoretical physics and all that you know, it always happens with highest level of funding. Because nowadays, you cannot do your experiments in a garage like …, because everything is highly institutionalised. You cannot do certain experiments unless you have been going to certain university and all these things, you know. Art and art training is institutionalised, so it is not possible for you to have it outside of that. But there is something that you can always do, there are things that the artists can do. Looking at art from a totally different point of view, from a public point of view. Looking on it from public space point of view. Art that goes into public space. If you can look at art from a different point of view, I mean, outside the elite society and then if you can couple that with some kind of political thinking, actual political thinking, then it can have an effect. If not, I do not think so. (lacht)

S. G.: I understood your reference to Sinhala Sri Lanka Buddhist and so on background and if I ask you which aspect of Sri Lankan cultures are in your art work, what would you answer?

J. W.: What aspect of Sri Lankan culture, hmm. I … right now it is the political aspect of Sri Lankan culture. It is not the religious aspect, it is not the tradition, but it is basically the contemporary political culture. And, it is the idea of democracy how we have rephrased them. Ideas of individual rights, of how we have you know cowardly rephrased them against humanity in a way. Like you know, well, actually I am kind of making fun of this whole democratic idea that have been imposed on us. And it's being hijacked by certain interest groups in our society who have been going through capitalistic institutions like our universities and governmental places. Now, look at our doctors, they sometimes highjack this capitalist right of making unions or professional rights and they work against everything that they are supposed to protect … against patients. I mean, they are not simply worried only about themselves and

their rights and their nothing. They are totally responsible, they do not care about the patients or the medicine or how to respect the patients. Nothing, nothing of that sort happens. But I am not saying that they should not have the right to strike and all that, they should have it. They should do it not only for their own benefit, but also for the benefit of the profession as an ethical practice, not as a monetary practice. Medicine is also an ethical practice. They should know how to respect their patients more, they should be like, most of our doctors aah, I am sorry, I should not only be talking about doctors … it is also about lawyers, about people like me, who are university lecturers, who can spend … I can spend all my life as a university lecturers without really worrying about my students. You do not have to, because we have a system that will protect me always. Once I am in, nobody can kick me out since we have all these human rights and professional rights and all these things, all these capitalist rights. So, because the aspect that I am against, in Sri Lankan culture is this, it is this, hybridisation of modern values with traditional values for the interest and the preservation of the status quo and civil power of our (?) new elite class in the society. You will always find it is very easy to work with people of … like you know … you find some people of the traditional elite class are very reasonable, you can always criticise them. Like my professor Seneka Bandaranayake is one example who I know, and there are also other people with really traditional elite class. And I am not, you can always work, you know much easier with them. When they are educated and you know as modern people if you try to do the same with you know doctors, university lecturers who come to Sri Lankan universities and all these things whose parents or grandparents would not have had any right to whitewash their houses if not for the colonialists, whose grandparents who had not had any right to tile the roof if not for the colonialist, you know. In the Kandyan period, you were not supposed to white wash your house if you were not from the elite family, all these things changed. There is a whole generation of people that was forced the surface of history with the pseudo or fake idea of power, that they could have the power to change the history of Sri Lanka. So that is us. Everybody, and that is the majority of Sri Lanka today, these are the people who occupy all the high bureaucratic positions, the secretary ministry, the secretary positions. All them, 90% of the people are those people. And they are trained in such a begotten, screwed up way such as the university of Peradeniya. And they are only worried about, because they have this major historical insecurity with them, they are only worried how to have their own agenda. And then we have all these rights of the capitalist rights, so you cannot do anything. So, while I, I am a very supporter of democracy, but I also see how it has screwed up Sri Lanka society to this point, how it has taken itself as a … how it has hijacked itself. As you know, take our universities, Sabine, they are not producing or doing anything good. But you cannot change it, because one does not want give up ones easy life or anything. That is the aspect I am against. There are actually two other things that I am against and that is the racist aspect and the child abuse. Everything else you can just always handle. On every level I am against racism … as much as possible as to the level as I understand it, to the subtlest level. And then I am also against child abuse. And, and not just child abuse, the abuse of the underprivileged people. Sometimes human rights also come to certain levels. And then I am against; I am also critical of this class of people, who have come to the surface of history. You meet them everywhere. And actually sometimes you only meet them in your life in Sri Lanka. 'Cause we have never had any industrial revolution, or cultural like India, but this is very much like Japan or Europe in the 19th or 18th century after the French revolution and those problems you had, a couple …

almost the last one or one and a half centuries. So, I understand it a lot now. 'cause of my art history and my archaeology I can understand what is happening here.

S. G.: If you think little bit more about the art context? How do you see the relation there between your own cultural traditions and western art?

J. W.: Well, right now it is I think it is more Sri Lankan and Asiatic than western because you see upon till Mr. J. Karunaratne or the modernists the greatness of art were always with the Western quest. Because you know, like you know with colonialism. Colonialists did not think that the south Asians or the colonised had any taste of art. The British colonialists did not believe that Indians knew fine arts, they had crafts. And their art was like an expression of a screwed up mentality. They sell alms, you know, like demons. It is only later on that they realised that it has the status of art. So, what it also means is that, so the colonised, the colonisers come and colonise us 'cause we have, we need to be colonised, we need to be civilised. So, one aspect, which shows that we are not civilised, we lack, we lack taste in art. So, the greatness of taste is always in London, until the 1980s, that was the case. It was in the 1990ties we kind of changed it consciously more. The greatness of art is in this soil. The greatness of art is in the city, not in the village. The moment a Sri Lankan artist, who has been benefited by living in Colombo, who has been trained by major schools, who is being exposed in the TV and radio, getting all those benefits from modern technology and capitalism. When such an artist starts praising country he is saying that the greatness is in London not in village it is the colonialists who let us, who let this idea of this non-existent village, this beautiful village. But with us it changes, we constantly change it. But then people say that we are more western, not George Keyt, in essence, they are the western artist, we are not. But I, this is not the way, that I produced in a conscious life. What can I say. It is more western, George Keyt, what can I mean. We call it sense of past and village. It was important at that point, probably, but we also know that it was a construct. It is a way the colonialists' exotic eyes look at our past. So that they made this criteria of taste for us. But now we discovered our cities as, you know this is our life, we find it beautiful, what ever. It is not beautiful as such, a place to live somehow, we have to live it, so we make meaning out of it. We invest meanings to our existence. That is the best thing art can live, rather than help you to escape your life. And our art, definitely if you go through all this chaos while living, while fighting, while suffering you still suffer with meaning and so, like … you know … like taking our soils, like all our material culture, so that makes Sri Lankan, it is Sri Lankan at this point. It is not Sri Lanka in the sixties or the fifties or the fifth century, this is Sri Lanka at this point. This is how I think I yeah, this is Sri Lankan culture.

S. G.: If you think of the art market in this context?

J. W.: Well, the art market, well you know, the art market is not as bad as it is. How can I say bad, 'cause I bought my car with all that money I got from my earlier painting exhibition. Just one exhibition. But you know, the context is such. We have been forced to paint like Goya, or at least to think like Goya. Because while Goya was the proedict (?) of the royal family, he was also the royal court painter, but what that means, is that he was the court painter, but he saw so many other things. So he did paintings with two different actives, so art market today in Colombo like tragedy, meditations, introvertness when it is personal, not tragedy when it is social. So I always make art in that sense, that kind of art, for these major galleries here. But then I make other kinds of art, as part of those exhibitions or for special other places. I think that this is the only way one can do it. I will, I will never look down on the art market 'cause they are for us to live. And I am happy that they like at least this much of styled art rather

than these landscapes or George Keytian kind of stuff or you know that kind of art. You know, they like my decapitated heads?

S. G.: So you are using them?

J. W.: Yeah, … well not using them. »Why should they not have our art?«, this is the kind of arguments that I have with my colleagues here like we can not only paint for the international corporate money. 'Cause when we do this installations and these international artists workshops then we can work a cinnamon tree into that artwork. That happens within the support of the international corporate money. It is that money that makes this kind of art. So, why are we doing only for that market? Why are we acknowledging only that kind of money? I mean I have a very political explanation to that, why one should do that (beginnt mit der Hand auf den Tisch zu klopfen, im Rhythmus seines Sprechens, zunehmend lauter werdend) 'cause Sri Lanka has a new middle class coming up. Their kids have gone abroad and studied and they have a new sense of art. And the thing is business, I will say that art is business and it is a political business. I have my duty to educate them and give them things they can live with. So that they will not … go … distract. They will not go for some other … which we think … according to our view … lower quality of art. So I think it is an important political responsibility on us. we are living in a very transitional point. I know, I have realised, that no one will buy Brillo-Boxes in Colombo as art as it happened in New York in the seventies. Guggenheim or what ever … That means Sri Lankan capitalist, Sri Lankan wealthy class or wealthy individuals in Colombo, are not real capitalist emergence. They are very good, sensitive, wealthy persons or wealthy farmers. So I am using this in a very positive sense, if you are caught in this, you have to do it in such a way. So their attitude towards art is different, they would not like Brillo-Boxes, they want, they have this whole idea of individuality of artists with them. They have this whole faith in creativity, they also have this faith and stuff: individuality, originality that are all fake myths now. We know now that there is nothing like that. Art is an historical production. That is why you go to art school and what is only, if there is anything original, what it means to me today is, that you rephrase certain things in relation with contemporary context, that is all. But in this class of people they have this whole idea of uniqueness, individuality, unique style, originality and all these things. And I do not blame them for that, 'cause that is coming from, in a way, post-colonial thinking and also … Why do kings and the royalties want art? 'Cause that exalted themselves. If my art is highly meditative and extremely deep and you Sabine have been working hard and earned so much money. By spending 100 000 LRS you become deep and meditative (schnipst mit den Fingern) like this … Because you like this so called artist who has been trained and all that so … there is … I am not in a kind making fun of it, but there is something very serious about it because the fact that you could spend 100 000 LRS for an artwork if the artist can be meditative … at least he sells you what he want to be … what kind of soul you are you know what I mean. So it is not totally fact, it has meaning in it …, but in the same time that meaning is more rooted in feudalism. In pre-modern thinking … rather than capitalist, modern thinking. You know, that by now I am a capitalist. He he … (gemeinsames lachen) A capitalist, not in an American sense, but more like a Scandinavian sense … (lachen) …

S. G.: That's not my topic I'm not writing about capitalism …

(beide lachen)

J. W.: So what I am telling you is that the art market is good. But the art market is very living; the art market's thinking its capacity to life, the capacities of appreciate. Art is

kind of limited by modernist thinking. But having said that we are highly appreciative about the capacity to tolerate us. They have, you have people like Nazreen. I think she is a phenomenon, Nazreen and Dominique giving their gallery to all this bloody crazy work, which is not bringing them any bloody cent only making them immortalised in the history of art. I mean, how can you explain that … you know I mean that Dominique and Nazreen are a phenomenon, we should be ever grateful to that. Same time Shanty, Shanty is not that open, Shanty is not as open for us as up to now. Today … (?) It is not so. But he still likes, he does not like the kind of very abstract … he likes our, he likes my work tremendously. He likes Thenu's work, but that is not the kind of … what I am telling you is that they are not as modern as such, modernist thinking as such, but they are also changing. Remember they are spending money; they are spending colours and canvas … so they have to be more cautious about it. Now, art is not cheap, to buy one of my work you know a common man standard, you know two months of university lecturer's salary they have to spend on that, so that is not a joke. So I am basically happy with the art market. While I criticise them, at the same time they are criticising me. They tell me like »how can anyone live with your art« I think it is a very good argument. They have all the right to say that like »your art is so disappointing«. As my friend Ashley … just told me: »It was very disappointing what you have done«, which was very true. It was disappointing. I am not trying to do a work that is palpable to his eyes, I try to do like you know, this soldiers kept and this figures you know I am trying to do something else. So of course, I am not painting to a formula, but he has the money so if he likes to buy my art he has to like it. So it is true, but …

When somebody says that, either good or disappointing, that is the point that I like very much then I know that he tries to engage with art. So Shan, you know this is the most beautiful thing about Shan, even some younger artists are so scared by that. Shan is continuously trying to engage with you. But he says all this extremely hard to take stuff, but which is the most positive thing. If someone looks at your paintings and says nothing, well, it is an insult basically, you should take it as an insult. (lacht) Say it is good or it is boring or what ever that means that he tried to engage with it or could not or whatever. So anyway, I am very, very positive of the art market. You know, it is a dialectical process. It will definitely change, but ok, I tell you. The art was, … that Shan, like in 1992, of my artwork, but he likes them now. Then he says that he has changed me, but actually we have both changed. Shan, Dominique and Naz all are good friends, Shan is the art nut, he has changed as well as I have and so we have a very symbiotic relationship I think so, at least in my case. Because since I understand culture and art history and cultural theories I understand this very much.

S. G.: I have another question in another context. If you think of the so-called globalisation, do you think that has any impact on the artwork? Not so much from the market, more from the aesthetics or topics?

J. W.: Globalisation, only in terms of market and funding? I do not know if … deep we are (?) certain things because of globalisation … I do not know if we are, you know … I have no idea about. Let me see …

S. G.: Maybe it is not relevant for you?

J. W.: Yeah, maybe I have not thought of it as such. This is what I try to make out of it, I have not thought about it. No one in this country of my generation of my novel group (?), is doing things because there is an international art market for it. It is only because that we have discussed, thought and talked about it that we, we are doing all the younger generation artists and then there are artists who are (?) … But maybe we

got some strength from the globalisation process in terms of international art exhibitions and ideas coming through these things to do certain things. If it's not for this international support like recognition, I do not know. Because I, maybe we wouldn't be doing this much, but then we did not change and we also got support, so I do not know how, how to say, that if it did not happen, what we would do. I don't know how to answer that, think about it. Maybe it kind of threatened us, you know, I am sure it gave us more confidence …, 'cause even if you do not like it here, there are some people who like us. There are like international exhibitions who think that we are doing great you know, the Japanese gave this twenty-minute documentary on me, which is of course, makes me feel great. It used to be some esteem and work … and even this interview that you are doing tells me, that you are taking me an important person. You take my work seriously, so globalisation … well no, but it does in a way. I will not give you a definite answer to that. It is very vague.«

S. G.: No problem. You mentioned one important thing in connection with globalisation, the new media. You mentioned already that film of Japan. Have the new media any impact on your art work?

J. W.: Yes, new media, not this high tech media. No, we want to and we try to use TV, TV monitors, TV clips and all that kind of stuff, yes. But we are not yet very much into kind of art that some south Asians, the Japanese or the Thai are distributing. We are not so much into TV and that kind of electronic media, electronic gadgets and digital arts. Sri Lankans are not that much into that. One reason is that it is so expensive. There is one product that I have in my mind that is six or eight TV monitors. And finding that is a major problem so, you have that, we are not into those certain things, because we do not have that material culture or supporting system. New and new digital art is not very much … big thing … you know … certain technologies are still luxury technologies in Sri Lanka. Technology to become an art expression, art extinct expression, that technology have to be a part of that city's or society's life. For example, for in like twenty years ago, thirty years ago a refrigerator was a luxury technology in Sri Lanka. It was used to be put in your visiting hall, not in your kitchen in Sri Lanka. Now it's in the kitchen, the refrigerator technology is a social technology. It is a part of the societies life, so it has a life meaning. Social meaning, rather than elite, you know status quo expression. That is real life. So like that, computers and computer technology and digital art all this are not real life experience as yet. Yes it is there, but you know.

S. G.: Is there anything else you like to mention in this context?

J. W.: None.

S. G.: Now we're speaking already a long time

J. W.: We started about 12.10.

(Band stoppt)

J. W.: New found interest in crafts, in the work of the hand. Is a lot of contemporary work. All of a sudden we have realised that, you know, making things with your hand and fingers, like the traditional artisans is equally meaningful. Once again, even though it looks like you are rediscovering an old tradition, it is also an impact of globalisation, because there is a global trend, called indigenous arts and population and all that things, and me being an archaeologist I was attending this university of London in the field of archaeology as this visiting fellow on the indigenous archaeology. There you talked about all these things, so, it could be a mix of all these things. So, we are rediscovering craft and its meaning. And the meaning of doing manual

things. Once again it is going out of this traditional modernist western thinking, like you know, to be great, you are not doing it with your fingers thinking, like that. Which is a very screwed up way of thinking on the part of the Sri Lankans and south Asians basically. But while using a brush, you are using your fingers. And, using this material that is not craft, not artistic. That you can see happening in most of our art. And also going to popular culture, popular low middle class objects. Like in my work there were this painted terracotta cats and tigers and birds and all these things and small dogs sold in the village market and all those things. So, you can all of a sudden, realise in certain identities, meaningful identities with the lower level of society, people in the periphery of the society rather than in the higher society. I am taking that into the domain of high art. So, I take … you deal with your traditions and all these things, reasserting certain traditions that you had, certain traditions that was looked down by us in our art. I am sure it happens in globalisation, I am sure it has a lot to do with globalisation, the way globalisation is taken by the artist. Considering the aspect that is considered important by the artist. You know, globalisation has all, all sorts of aspects. But we kind of being found taking these things more serious and more important. On the other hand we do not think that it is important to be exhibited in other countries anymore. At least I don't, the others think very seriously about it. We only think of sending our work unless it is considered progressive by a friend of ours, you know, to whom we can not say no and all that kind of thing. If not, I do not care if my work is shown outside of Sri Lanka anymore. Those days I wanted that great feeling you like … such the white skin masters like my art or Europeans like my art …, but I have kind of lost it. I really do not care … even most of Sri Lankan artists do not think about the West at all. You know, we spend days talking about art without mentioning a Picasso now. That is a very strange thing. Sabina, the point is, but that strength is coming with globalisation. I think so now. Because it gave all of a sudden, all of that has given us a certain strength to thinking people in our parts of the world. Just to me, you know … when I just turn back and find your own identity, it is regionalism. You know the importance is given to your own regionalism. Like Asia Pacific region has come as an entity. We are working more or less within that thing and we have enough people to write about our art, and they write also in English and we kind of do not think that we necessarily have to be shown in the great market to feel great anymore. Or in the British Museum or Tate or what ever. I do not know if there are any (?) about it. I have come across so many Indian artists and it does not really matter, it does matter in some ways, it is always great to be a good show, your work all over the world. But it is more of … I like it more as a means of showing my work than to feel great about it, to feel that I am a great artist. No, I already have that kind of life. It is kind of a, I think it is this post modern condition like, it is not this one avant-garde artist that is leading everybody else, it is not like that, anyway. That is one other aspect.

S. G.: Thank you for the interview.

Postskript zum Interview mit Jagath Weerasinghe

Dauer des Interviews: 2 Stunden, 30 Minuten

Audioaufnahme: Ja

Interviewort: Auf Einladung des Künstlers in seiner Wohnung.

Inhalte des Gesprächs vor Einschalten des Bandes:

Die Interviewpartner begrüßen sich. Nach einem kurzen Gespräch über die Wohnung wird das Aufnahmegerät eingeführt.

Interviewatmosphäre, Stichworte zur personalen Beziehung:

Das Interview beginnt mit einer Nachfrage zur persönlichen, familiären Situation, auf die in der E-Mail-Befragung nicht eingegangen worden war. Der Künstler beantwortet sie ungezwungen. Bleibt dabei aber eher allgemein. Es könnte sein, dass ihm seine Herkunft aus der »Middle Class«, wie Anoli Perera sie in einem Gespräch einordnet, eher unangenehm ist.
Die Atmosphäre ist sehr entspannt. Manchmal lachen die beiden Gesprächspartner gemeinsam oder die Interviewerin teilt ihre Halsbonbons, welche der Künstler als »gut« befindet.

Interaktion im Interview, schwierige Passagen, Störungen:

Jagath Weerasinghe hat eine sehr eloquente Erzählhaltung. Er erläutert ausführlich und sehr allgemein seine Sicht der Dinge. Er ist sich seiner Rolle sehr bewusst und sichtlich stolz. Es entwickelt sich immer wieder ein starker Erzählfluss mit einer eigenen Dynamik. Manchmal geht die Erzählung bereits in die nächste beabsichtigte Frage über.
Einige Male (Telefon, Bandwechsel) wird das Gespräch kurz unterbrochen. Der Künstler findet jedoch schnell zu seinem Thema zurück. Das Band muss einmal gewechselt werden, gegen Ende stoppt die Aufnahme einmal.

Inhalte des Gesprächs nach Abschalten des Bandes:

Bereits im Interview wird überrascht die Dauer des Interviews angesprochen. Dieses Thema wird weiter vertieft. Jagath Weerasinghe wundert sich, wie schnell die Zeit verstrichen ist.
Zudem verspricht der Künstler Bildmaterial zusammenzustellen. Ich verweise auf die Möglichkeit Informationen, Ideen o. Ä. per Mail nachzureichen.

Update im Jahr 2005:

Die angekündigten Bildmaterialien waren ohne Titel und Jahresangaben. Gemeinsam mit dem Künstler stellen wir am Computer der Theerta Artist Collection eine Bilddokumentation seiner Arbeiten zusammen. Die Angaben rekonstruiert er soweit wie möglich aus dem Gedächtnis oder der Bildunterschrift.
Er verfügt mittlerweile über eine Sammlung seiner Bildmaterialien auf dem Computer, die jedoch nicht systematisch geordnet ist.
Er überlässt mir einige Originaldias von sehr frühen Arbeiten, die ich verspreche einzuscannen und im nächsten Jahr wiederzubringen. Dies fasse ich als einen sehr großen Vertrauensbeweis auf, da der Künstler über keine Kopien verfügt, sich aber der Bedeutung dieser frühen Arbeiten für sein Werk bewusst ist.
Einige Nachfragen, die sich bei der Auswertung ergeben haben, werden geklärt. Anhand von Notizen erstelle ich später ein Gesprächsprotokoll, das in der Arbeit wie folgt zitiert wird: Jagath Weerasinghe Gesprächsprotokoll 17.10.2005, Theerta Artist Collective.

An ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas entwickelt die Autorin eine Annäherung an eine aktuelle, asiatische Kunstszene im Kontext kultureller Globalisierung: Methodisch begründet sie eine im Sinne Welschs »multiperspektivische Sichtweise« auf zeitgenössische Kunst aus einem unbekannten kulturellen Kontext.
Im Mittelpunkt stehen fünf künstlerische Positionen von Anoli Perera, Druvinka Madawela, Jagath Weerasinghe, Koralegedara Pushpakumara und Chandraguptha Thenuwara. Durch die Verbindung von kunst- und sozialwissenschaftlichen Perspektiven wird das Spannungsfeld der Kunstschaffenden zwischen Indigenisierung und Globalisierung/Universalisierung in einer facettenreichen Analyse herausgearbeitet. Als zentrale Themen des lokalen Diskurses werden das Verhältnis von Kunst und Krieg sowie zwei antagonistische Beispiele lokaler Erinnerungskultur aufgegriffen.
Die Arbeit erlaubt Einblicke in die vielschichtige Kultur eines vorwiegend theravadabuddhistisch geprägten Landes, dessen Kunstschaffende 50 Jahre nach dem Ende der Kolonialzeit aktiv an einer eigenständigen visuellen Kultur arbeiten. Darüber hinaus reflektiert sie zentrale Thesen gängiger Globalisierungstheorien im Blick auf kulturelle Prozesse.

Sabine Grosser, PD Dr. phil., Privatdozentin für Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik der Universität Paderborn, Professur (Vertretung 2009–2011) an der Universität Hildesheim.
Studium der Kunst/Visuellen Kommunikation, Germanistik und Geschichte an den Universitäten Marburg, Kassel und Tucson (USA); Promotion über Blinky Palermo; Referendariat. Kuratorin und Künstlerin zahlreicher Ausstellungen und Projekte sowie Lehrtätigkeit an Universitäten und Schulen im In- und Ausland v. a. Universität Kassel, Paderborn, Hildesheim, DAAD-Senior-Lecturer Universität Kelaniya (Sri Lanka), Delhi (Indien), Taipei (Taiwan).
Forschungsschwerpunkte: moderne bzw. zeitgenössische Kunst/Kultur und ihre Vermittlung, kulturelle Globalisierungsprozesse einschließlich medialer Entwicklungen, Ästhetisches Lernen, Bild- u. Rezeptionstheorien in verschiedenen kulturellen bzw. medialen Kontexten, Erinnerungskulturen.

Kunst und Kulturwissenschaft
der Gegenwart 03 ISBN 978-3-89896-414-2

IN COPYRIGHT

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg 2025.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: https://doi.org/10.11588/artdok.00009462

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum