Fremd. Eigen. Entfremdet.

Performative Verhandlungen von Fremdheit in zeitgenössischer indonesischer Kunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie an der

Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Sally Oey

aus
Starnberg

2022

Referentin: PD Dr. Sabine Fastert
Ko-Referentin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci
Tag der mündlichen Prüfung: 19.03.2021

Dank

Dieses Promotionsvorhaben konnte nur mit der Hilfe zahlreicher Personen und Institutionen abgeschlossen werden, die meine Forschungsarbeit über die Jahre hin stetig unterstützt haben. Für die Förderung dieses Projekts danke ich dem Deutschen Akademischen Austauschdienst wie auch der Universitätsfrauenbeauftragten der Ludwig-Maximilians-Universität für die Unterstützung aus der Bayerischen Gleichstellungsförderung. Ein besonderer Dank gebührt PD Dr. Sabine Fastert für die Begleitung dieser Arbeit mit wertvollen Anregungen wie auch Prof. Burcu Dogramaci, Prof. Alois Moosmüller und Prof. Dr. Kerstin Pinther. Ohne die umfassende Unterstützung von Dr. Margit Weber wäre diese Arbeit nie zustande gekommen. Ich bin ihr zutiefst dankbar, dieses Forschungsvorhaben von Beginn an unterstützt und gefördert zu haben.
Ich danke insbesondere den Künstler*innen und Kunstakteur*innen in Indonesien, Singapur und Australien, die in vielen Stunden ihre Ideen teilten, allen voran selbstverständlich Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait sowie Arahmaiani und Tisna Sanjaya. Während meiner Forschungsaufenthalte in Yogyakarta hat mich vor allem das *IVAA*, das *Indonesian Visual Art Archive*, unterstützt; Farah Wardani und Pitra Hutomo haben mir mit ihrer Expertise stets weitergeholfen. Viele weitere sind hier noch zu nennen, die mir z.B. zu Beginn bei der schwierigen Suche nach geeigneter Literatur und Archivmaterial geholfen, aber vor allem durch viele Gespräche meine Forschungsarbeit vorangebracht haben:
Dr. des. Aang Koswara, Dr. Agung Hujatnikajennong, Agung Kurniawan, Dr. Amanda Rath, Aminudin TH Siregar & Hera, Amir Sidharta, Andar Manik, Antariksa, Arahmaiani, Asmudjo J. Irianto, Bonyong Munni Ardhi, Brita Miklouho-Maklai, Dadang Christanto, Dr. Edwin Jurriens, Dr. Elly Kent, Enin Supriyanto, Grace Samboh, Gustaff, Halim HD, Hendro Wiyanto, Heri Dono, Heru Hikayat, Isa Perkasa, Iwan Wijono, Jim Supangkat, Jompet, Katerina Valdivia Bruch, Krisna Murti, Dr. Lono Simatupang, Melati Suryodarmo, Dr. Mikke Susanto, Moelyono, Nandanggawe, Naomi Srikandi, Putu Wijaya, Rachman Sabur, Dr. Rikrik Kusmara, Rizki Zaelani, Roy Voragen, ruangrupa, Dr. Sal Murgiyanto, Sardono W. Kusumo, Tan Siuli, Tintin Wulia, Tisna Sanjaya, Titarubi, W. Christiawan, Dr. Werner Kraus, Dr. Wulan Dirgantoro, Zico Albaqui und viele andere.
Ohne die verlässliche Arbeit meiner Assistenten und Assistentinnen in Yogyakarta und Bandung wäre diese Arbeit auch nicht zustande kommen. Vielen Dank an Ayas, Dimaz, Egai, Ira und Puri. Ebenso bin ich meiner Familie in Jakarta, vor allem Tante Laura, Oom Hong und Oom Swie, und in Yogyakarta, Tante Giok Lee und Oom Ging Ing, dankbar für ihre Gastfreundschaft und unermüdliche Hilfe wie auch meinen „Adoptivfamilien“ in Yogyakarta, Nonie und Egbert, und in Bandung, Timothy und Lukman. Terima kasih banyak!
Für die großzügige Bereitstellung von Bildrechten danke ich: 4A Contemporary Asian Art Sydney, Affandi Museum Yogyakarta (Kartika Affandi), Arahmaiani, Art Gallery of New South Wales Sydney, Associação Cultural Lygia Clark, Bonyong Munni Ardhi, Dadang Christanto, FX Harsono, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Roma, Galeri Nasional Indonesia, Koleksi Presiden Sukarno, Latvian National Museum of Art (Art Museum Riga Bourse), Luis Campana, Lippo Art Museum, Marintan Sirait, Mella Jaarsma, National Gallery Singapore, Prof. Dr. John Clark, Queensland Art Gallery Brisbane, Timm Rautert, Singapore Art Museum, S. Sudjojono Center (Maya Sudjojono), Tisna Sanjaya, Toyota Municipal Museum of Art Tokyo, Zan Wimberley und Werner Zellien.
Für konstruktive Kritik bin ich außerdem Dr. Katharina Krcal, Dr. Johanna Platter und Doris Rebhan sehr dankbar. Großer Dank gebührt Anna Kathrin Schneider: Durch ihre Expertise hat diese Arbeit vielfach an Klarheit und Stringenz gewonnen.
Zuletzt möchte ich mich bei meiner Familie und Freund*innen in Deutschland bedanken, besonders bei meinen Eltern und meinen Schwestern, bei meiner Schwieger-Familie und Stef und Samson, die mich immer ermutigt haben, dieses Forschungsvorhaben voranzubringen und abzuschließen.

Dieses Buch ist meiner Familie gewidmet.

Hinweis zu Schreibweise und Übersetzungen

In dieser Dissertationsschrift wird die neue Schreibweise indonesischer Namen verwendet, außer falls ausdrücklich von den Personen nicht so gewünscht.

In Indonesien gibt es verschiedene Traditionen der Namensgebung. Viele Indonesier*innen haben zum Beispiel nur einen Namen (wie zum Beispiel der erste Präsident Sukarno und der zweite Präsident Suharto). Andere haben mehrere, die in den meisten Fällen jedoch nicht der christlichen Tradition des Vor- und Familiennamens entsprechen (Ausnahmen sind z.B. FX Harsono oder Jim Supangkat). Indonesier*innen mit mehreren Namen sind meistens unter ihrem ersten Namen bekannt oder auch unter einem Spitznamen; dabei werden sie meist nie direkt, sondern oft in Kombination mit einer Art (Ehren)Titel angesprochen.

Da viele der hier zur Sprache kommenden indonesischen Kurator*innen und Künstler*innen in einem internationalen Kontext agieren und in „westlichen“ Publikationen vorrangig nicht mit ihrem ersten, sondern zweiten Namen aufgeführt werden, wird auch in dieser Dissertationsschrift diese Praxis verwendet, um ihre Sichtbarkeit und Wiedererkennung zu unterstützen. Ausnahme bilden Personen, die bisher vorrangig mit einem Namen bekannt geworden sind.

Wenn nicht anders angegeben, stammen angegebene Übersetzung aus dem Indonesischen, die von der Autorin gemacht wurden. Bei Publikationen, die sowohl auf Indonesisch als auch auf Englisch veröffentlicht wurden, wurde direkt aus der englischen Version zitiert.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....1

1.1 Fragestellung.....2

1.2 Methodik.....5

1.3 Forschungsstand.....8

1.4 Aufbau der Arbeit.....11

2 Theoretische Grundlagen und der Kontext Indonesien.....14

2.1 Relationalität, Entfremdung, Macht.....15

2.2 Ambivalenzen, Differenz, Selbst.....20

2.3 Performativität.....27

2.3.1 Ästhetik des Performativen.....27

2.3.2 Materialität und Medialisierung.....31

2.4 Fremdheit als Thema in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst.....35

2.4.1 Kolonialzeit, japanische Besetzung.....36

2.4.2 *Republik Indonesia* unter Sukarno (1945–1965).....40

2.4.3 Das Regime der Neue Ordnung unter Suharto (1966–1998).....43

2.4.4 *Indonesian New Art Movement*.....45

2.4.5 Zeitgenössische indonesische Kunst in den 1990er-Jahren.....50

3 Mella Jaarsma. Die Künstlerin als Vermittlerin von Differenz.....54

3.1 *Hi Inlander*: Hintergründe und Genese.....55

3.1.1 Gewalt im Mai 1998 und die frühe Versionen von *Hi Inlander*.....57

3.1.2 Materialien, Symbole und Bedeutungsschichten.....65

3.1.3 Haut und der Körper des Fremden.....69

3.2 *Hi Inlander* als inszenierte Begegnung mit dem verkörperten Fremden.....72

3.2.1 Relationale Verbindungen. Franz Erhard Walther.....73

3.2.2 In die Haut des Fremden schlüpfen.....79

3.2.3 *Inside/Outside*: Yinka Shonibare.....84

3.2.4 Den Fremden schmecken. Gemeinsames Kochen und Essen.....90

3.2.5 Implizite Vorschläge für einen Umgang mit Fremdheit.....95

4 FX Harsono. Spuren des Fremden im Selbst.....101

4.1 Rewriting the Erased.....102

4.1.1 Zweifach entfremdet.....103

4.1.2 *Under Erasure*. Diskriminierung und Stigmatisierung der chinesischstämmigen Minderheit während der Neuen Ordnung.....109

4.1.3 Der verlorene Name und das sich-entziehende Selbst.....115

4.2 *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History*.....124

4.2.1 Harsonos *historical turn*.....124

4.2.2 Evidenz und Zeugenschaft.....130

4.2.3 Das performative Denkmal. Gedenken und Abwesenheit.....137

4.2.4 Trauer, Ritual und Gebet. Dadang Christanto.....145

4.2.5 Geschichte und Gedächtnis. Christian Boltanski.....153

5 Marintan Sirait. Entfremdeter Körper, entfremdetes Selbst.....163
5.1 *Building a Hous*e.....164
5.1.1 *Alienated body, alienated self, alienated feelings*. Das Motiv der Entfremdung.....166
5.1.2 *Building a House* als aktiver Aneignungsprozess.....175
5.1.3 Energetischer Leib und transformatives Potenzial.....181
5.1.4 Leibbemeisterung und Körper als *container*.....185
5.2 Performance-Kunst aus Bandung.....190
5.2.1 *Rejecting the Status Quo.* Arahmaiani.....191
5.2.2 Fußball und Kunst. Tisna Sanjaya.....198
6 Resümee und Ausblick.....208
7 Bibliografie.....219
8 Abbildungen.....235

1 Einleitung

Seit der Kritik an einem eurozentrischen Blick in den Wissenschaften stellt sich die Kunstgeschichte den tiefgreifenden Herausforderungen, die es für eine global und postkolonial gedachte Disziplin anzunehmen gilt. Dazu gehört es nicht nur, exotisierende bzw. orientalisierende Projektionen zu vermeiden, sondern auch komplexe Kontexte unter dem Aspekt der Verbindungen, des Austausches und der Migration von Künstler*innen und Ideen zu schärfen. Den Kontext der zu untersuchenden Arbeiten bildet in dieser Dissertationsschrift Indonesien, eine junge Nation, deren Bevölkerung von 260 Millionen Einwohner*innen die viertgrößte Population und die drittgrößte Demokratie weltweit darstellt.[1] Mit der Übernahme der künstlerischen Leitung der Documenta 2022 hat das indonesische Künstler*innen-Kollektiv *ruangrupa* zwar die Aufmerksamkeit auf Indonesien als Standort zeitgenössischer Kunstproduktion gezogen, eine breite und vielfältige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit moderner und zeitgenössischer Kunst aus diesem südostasiatischen Land steht allerdings bisher noch am Anfang.

Indonesien als Inselstaat besteht aus mehreren tausend Inseln.[2] Das Archipel beheimatet eine Vielzahl an Kulturen, Sprach- und Religionsgemeinschaften.[3] In welchem Ausmaß Diversität von Lebensweise und Tradition hier eine Rolle spielt, zeigt sich an folgenden beispielhaften Gegenüberstellungen: In Aceh – einer semi-autonomen Region in Nord-Sumatra, im äußersten Westens Indonesiens – herrschen offiziell die islamischen Gesetze der Scharia, die beispielsweise strenge Kleidungsvorschriften vorsieht, während im Osten, in der Provinz West-Papua, Männer traditionell nur mit einem sogenannten *koteka* bekleidet sind, einer Art Köcher, der das männliche Geschlechtsteil bedeckt. Gleichzeitig betreibt ein Großteil der ländlichen Bevölkerung Landwirtschaft noch auf althergebrachte Weise, während es auf der Insel mit der höchsten Bevölkerungsdichte, Java, mehrere moderne Millionen-Metropolen gibt, darunter die Hauptstadt Jakarta, in der etwa zehn Millionen Menschen leben.

Zur ausgesprochen hohen Pluralität Indonesiens hat der frühe wirtschaftliche und kulturelle Austausch mit Indien, China und den arabischen Ländern beigetragen; es gibt Hinweise, dass der Handel mit Indien bereits seit dem zweiten Jahrtausend v. Chr. besteht.[4] Der Kontakt zu außerasiatischen Kulturen beginnt spätestens um 1500 durch Warenaustausch mit Portugal und festigt sich im Zuge der Handelstätigkeiten mit den Niederlanden letztendlich durch eine niederländische Kolonialregierung. Sie kontrolliert mithilfe der lokalen indigenen Elite, spätestens ab etwa 1900, systematisch das gesamte Archipel. Als von Grund auf heterogen und synkretistisch beschreibt daher der indonesische Kunsthistoriker und -wissenschaftler Jim Supangkat die

1 Vgl. Hefner 2018, 3.
2 Genaue Angaben variieren von viertausend bis 17.000 Inseln, vgl. ebd.; Bjork und Raihani 2018, 68.
3 Robert Hefner spricht von mehr als vierhundert ethnischen Gruppen, von denen 145 staatlich anerkannt sind, vgl. Hefner 2018, 3. Größte Gruppe bildet die javanische Gemeinschaft (ca. 40%), gefolgt von der sundanesischen (ca. 16%), malaiischen (ca. 4%), Batak (ca. 4%), maduresisch (ca. 3%) und vielen weiteren (Stand 2010), vgl. Suryadinata 2018, S. 43.
4 Vgl. Taylor 2004, S. 15.

Kulturen der Insel Java, da besonders dort der Einfluss der niederländischen Kolonialherrschaft prägende Spuren hinterlassen hat.[5]

1.1 Fragestellung

Vor dem Hintergrund dieser bemerkenswerten Pluralität erscheint die Wahrnehmung von Fremdheit eine wesentliche Erfahrung in Indonesien zu sein, die sich nicht nur historisch widerspiegelt, sondern auch im alltäglichen Miteinander angesichts der ausgeprägten Diversität, die das Land bis heute prägt. Während Kategorien wie „Religion“ oder „Ethnie“ eine klare Trennung zwischen dem Eigenen und Fremden suggerieren, kann dieses Verhältnis auch von ganz zwiespältigen Empfindungen geprägt sein. Nicht nur die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe wirft ambivalente Fragen auf, sondern auch die Aufarbeitung der jüngsten, besonders konfliktreichen indonesischen Geschichte seit der erklärten Unabhängigkeit.[6] Spannungen zwischen unterschiedlichen religiösen, politischen und ethnischen Interessengemeinschaften, Prozesse der Modernisierung, welche auf die junge Demokratie einwirken, sowie das nationale Bestreben in der Vielfalt eine Einheit zu finden, bilden den Hintergrund, vor dem Forschungsfragen das heutige Indonesien betreffend zu untersuchen sind.

In Anbetracht dieses vielschichtigen und oft zwiespältigen Kontextes stellt sich die Frage, wie sich zeitgenössische indonesische Kunst innerhalb dieser Heterogenität und Ambivalenz positioniert: Inwieweit versuchen zeitgenössische Künstler*innen, der Vielfalt gerecht zu werden und finden sich Strategien, Ziele eines gemeinsamen Miteinanders zu formulieren? Um dem nachzugehen, kann ein Blick auf indonesische Kunst im Angesicht der komplexen soziopolitischen Umstände in den 1990er-Jahren besonders aufschlussreich sein. Zu dieser Zeit wird Indonesien von mehreren grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen erschüttert. Das Regime der sogenannten Neuen Ordnung (1966–1998) verstärkt ab Mitte der 1990er-Jahre seine repressiven Zensurpraktiken, zugleich betritt zeitgenössische indonesische Kunst erstmals die internationale Bühne. Ende der 1990er-Jahre bricht das Regime zusammen, was zwar den Weg zur Demokratie ebnet, aber außerdem mit brutalen Übergriffen auf die chinesischstämmige Minderheit, die *Tionghoa*, einhergeht.

Innerhalb dieses Zeitfensters möchte sich die vorliegende Untersuchung verorten und untersuchen, welche performativen Elemente in zeitgenössischer indonesischer Kunst herangezogen wurden, um Fremdheitserfahrungen zu verhandeln und gegebenenfalls auf breiterer gesellschaftlicher Ebene Diskurse anzustoßen. Dabei werden vor allem ausgewählte Werke der Künstlerin Mella Jaarsma (*1960 in Emmeloord, Niederlande), des Künstlers FX Harsono (*1949 in Blitar, Indonesien) und der Künstlerin Marintan Sirait (*1960 in Braunschweig, Deutschland) in den Fokus gerückt, die in Performances, Installationen und Video-Installationen diese Problematik auf unterschiedliche Weise aufgreifen. Mit der

5 Vgl. Supangkat 1997, S.4.

6 Ein Beispiel für die Ambivalenz, welche die jüngste Geschichte Indonesiens auszeichnet, macht der Dokumentarfilm *The Act of Killing* von Joshua Oppenheimer anschaulich, der die Massenermordungen zwischen 1965–1966 thematisiert, bei denen mindestens einer halben Million Menschen zu Beginn der Neuen Ordnung unter Suharto das Leben genommen wurde. Die Verantwortlichen halten bis heute zu einem großen Teil Machtpositionen inne, die Aufklärung und Aufarbeitung dieses nationalen Traumas ist noch im Prozess.

Auswahl der künstlerischen Arbeiten wurden vor allem Werkkomplexe berücksichtigt, die zunächst einen gemeinsamen Kontext teilen, sich aber unterschiedlicher performativer Strategien bedienen, um eine gewisse Vergleichbarkeit herzustellen. Jaarsma, Harsono wie auch Sirait begannen ihre künstlerische Laufbahn während der Neuen Ordnung und leisteten Pionierarbeit im Bereich der Installations- wie auch Performance-Kunst in Indonesien, was ihnen im Laufe der 1990er-Jahre zu internationaler Bekanntheit verhalf. Die künstlerischen Arbeiten sind eng an den Kontext der Neuen Ordnung gebunden bzw. – falls nach dem Zusammenbruch des Regimes entstanden – durch die anschließende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihren Auswirkungen inspiriert.

Die vorliegende Untersuchung hat nicht den Anspruch einer vollständigen Darstellung zeitgenössischer indonesischer Kunstpraxis, welche Performativitätsstrategien anwendet oder das Thema Fremdheit aufgreift. Im Fokus steht eine thematische Fragestellung anhand ausgewählter künstlerischer Arbeiten, die in Jakarta, Bandung oder Yogyakarta entstanden sind, den wichtigsten „Kunstmetropolen" Indonesiens, welche sich alle auf Java befinden. Die Dissertationsschrift zielt auf die Analyse künstlerischer Arbeiten ab, die das Thema Fremdheit beleuchten, um sie unter dem Aspekt der Performativität zu untersuchen sowie auf die Funktion performativer Strategien in der Verhandlung von Fremdheit zu befragen: Auf welche Weise wird Fremdheit in Bezug zu Eigenheit in den künstlerischen Arbeiten konstituiert, inwiefern wird die Aushandlung dieses Verhältnisses initiiert, welche soziopolitischen Aufforderungen werden damit verbunden und welche Rolle spielen die performativen Strategien dabei?[7]

Um an dieser Stelle einen Einblick in das Spektrum der zu untersuchenden Performativitätsstrategien zu geben wie auch auf die unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Fremdheit, sollen die hier im Zentrum stehenden Künstlerinnen und Künstler und ihr Schaffen kurz vorgestellt werden:

Mella Jaarsmas performative Installationen bestehen aus Ganzkörper-Gewändern ähnlich einer Burka, die sie mithilfe lokaler Handwerker aus getrockneten Tierhäuten (beispielsweise Froschhäuten) fertigt und von nackten, lebenden Modellen tragen lässt. Ihre Arbeiten sind vor einem lokalen, soziopolitischen Hintergrund zu lesen und sind von Jaarsmas Erfahrung als meist unfreiwillige Repräsentantin der ehemaligen Kolonialmacht geprägt. Welchen Einfluss hat nun die tatsächliche „Verkörperung des Fremden"[8] durch das reglos stehende und schweigende Modell auf die Wahrnehmung der Betrachtenden? Inwiefern werden Verhandlungen von Fremdheit initiiert, wenn der Blick auf das Modell durch dasselbe zurückgeworfen wird? Jaarsmas performative Strategien scheinen direkt auf eine körperliche und dadurch auch bewusstseinsändernde Erfahrung der Betrachtenden ausgerichtet zu sein, um – zwischen Prozessen der Objekt- und Subjektwahrnehmung – stereotype Identitätswahrnehmung offen zu legen, welche das Fremde als bedrohlich ausgrenzt und in seiner Andersheit fixieren möchte.

7 Deswegen widmet sich die Dissertation zum Beispiel der Performance von Heri Dono mit dem Titel *Kuda Binal* oder *Wild Horses* aus dem Jahr 1992 bewusst nicht; sie stellt zwar aufgrund des ausgeprägten partizipativen Charakters eine distinkte performative Strategie dar und verhandelt die Beziehung zu traditionellen Kunstformen, dies allerdings nicht dezidiert unter dem Aspekt der Fremdheit.

8 Michelle Antoinette spricht von „embodied otherness". Antoinette 2014, S. 217.

Die performativen Strategien des chinesisch-stämmigen Künstlers FX Harsono formulieren sich auf andere Weise, wenn er in Video-Performances auf seinen eigenen Körper zurückgreift und diese Performances in Video-Installationen eingebettet zeigt. Seit Beginn der 2000er-Jahre thematisiert er wiederholt seine chinesischen Wurzeln, indem er zum Beispiel seinen chinesischen Namen scheinbar unaufhörlich, wie ein Mantra, niederschreibt, oder Abpausungen der Inschriften von wenig bekannten Massengräbern erstellt, welche die Überreste hunderter ermordeter, chinesisch-stämmiger Indonesier*innen bergen. Harsonos Auseinandersetzung mit dem Erbe der strukturellen Diskriminierung und Stigmatisierung der *Tionghoa* durch das Regime der Neuen Ordnung, welches zugleich fremd wie auch vertraut für ihn ist, entspricht keinem Einzelschicksal, sondern ist Spiegel eines schwierigen Verhältnisses der bedeutendsten ethnischen Minderheit Indonesiens zur Mehrheitskultur; die Wurzeln dieses Konflikts reichen bis in die Kolonialzeit zurück.[9] Wie verhält sich der performative Akt des scheinbar nie enden wollenden Namenschreibens zur Verhandlung von Fremdheit, wenn diese im „Inneren“ wahrgenommen wird? Welchen Unterschied macht es, dass der Künstler im Gegensatz zu Jaarsma die Performances selbst durchführt, und welche Rolle spielt es, dass er den Live-Aspekt der Performance durch die Verwendung von Video medialisiert?

Die dritte zu untersuchenden künstlerische Position nimmt Marintan Sirait ein, welche ursprünglich traditionellen javanischen Tanz sowie Kunst mit dem Schwerpunkt Keramik studiert hat. Ihre künstlerischen Arbeiten setzen den Körper und das leibliche Empfinden in das Zentrum ihres Schaffens. Dieses zeichnet sich durch meditative Performances aus, welche die Künstlerin innerhalb ihrer Installationen ausführt: In repetitiven Handlungen schafft sie eine intime und spirituell besetzte Konzentration auf Materialien wie Erde und Asche. Sirait beschäftigt sich mit Entfremdungserfahrungen in gestörten Relationen, sei es das Verhältnis zum eigenen (weiblichen) Körper oder die aus ihrer Sicht nicht mehr intakte Beziehung des Menschen zu Natur und Umwelt, wobei diese in Anbetracht ihrer spirituell besetzten performativen Akte ebenfalls als weiblich belegt gelten können.

Für die Untersuchung der angewandten Performativitätsstrategien soll angenommen werden, dass die Thematisierung von Fremdheit in den künstlerischen Arbeiten als ereignishafter Verhandlungsprozess gestaltet ist, an dem die Rezipierenden konstitutiv teilhaben. Ausschlaggebend für diese Annahme ist die von Erika Fischer-Lichte beschriebene *Ästhetik des Performativen*, in der sie eine Wende vom Werk- zum Ereignisbegriff in performativen Kunstformen wie dem Happening oder der Performance-Kunst der 1960er-Jahre ausmacht. Für Fischer-Lichte stehen Verkörperungsprozesse im Zentrum dieser Ästhetik sowie auch die wirklichkeitskonstituierende und gemeinschaftsbildende Kraft des Performativen und seine Fähigkeit, Dichotomien zu destabilisieren, wenn nicht gar aufzulösen.[10] Ausgehend von diesen Annahmen soll deren Gültigkeit für die vorgestellten künstlerischen Arbeiten untersucht werden: Wie gestaltet sich der Verhandlungsprozess in den künstlerischen Arbeiten hinsichtlich der von Fischer-Lichte beschriebenen Verkörperungsprozesse? Auf welche Weise formulieren die zu untersuchenden Arbeiten angesichts einer wirklichkeitskonstituierenden Kraft des Performativen mögliches Transformationspotenzial? Vor allem

9 Vgl. Sai und Hoon 2013.
10 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 42.

hinsichtlich der angenommenen Fähigkeit des Performativen Dichotomien zu destabilisieren, lässt sich fragen, wie sich dieser Aspekt auf das Verhältnis des Eigenen und Fremden auswirkt. Geht man nach Ortfried Schäffter ist dieses Verhältnis eines, bei dem das „Innen“ als das Eigene und das „Außen“ als das Fremdartige empfunden wird. Es handelt sich daher um ein relationales Beziehungsverhältnis, was dazu führt, dass Fremdheit als eine die „eigene Identität herausfordernde Erfahrung“[11] empfunden werden kann. Abgrenzung von Fremdem sowie die Zuschreibung von Fremdheit sind demnach identitätskonstituierende Prozesse, die weniger über die tatsächliche Andersheit des Fremden und vielmehr etwas über die selbst empfundene Eigenheit aussagen können.

Um auf die wesentlichen Unterschiede einzugehen, welche die künstlerischen Arbeiten in der Analyse offenbaren, sollen innerhalb der Einzelkapitel die künstlerischen Strategien in einen vielschichtigen, global wie lokal ausgerichteten kunsthistorischen Kontext eingebettet werden. Mit dem Konzept der Performance-Kunst kamen indonesische Künstler*innen spätestens ab den 1970er-Jahren über verschiedene Kanäle, im Ausland oder über europäische Kulturinstitute in Berührung, was Fragen danach aufwirft, wie sie diese für den lokalen Kontext interpretierten oder wie sie Performance-Kunst in ihrem Sinne produktiv rezipierten, indem sie sie beispielsweise mit indigenen Traditionen oder Konzepten verknüpften.[12] Die Untersuchung von Performativitätsstrategien bietet sich außerdem angesichts von Indonesiens zahlreichen Traditionen an *cultural performances* (Milton Singer) an, wie sie durch die Omnipräsenz ritueller Handlungen, Tänzen etc. gegeben ist.[13]

1.2 Methodik

In seiner Einleitung zum Sammelband *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst* postuliert Claus Volkenandt im kunstgeschichtlichen Umgang mit dem Begriff „Weltkunst“ einen Paradigmenwechsel, den er auf den Einfluss der postkolonialen Kritik und der *Cultural Studies* zurückführt.[14] Dieser Wechsel beinhalte eine Verschiebung vom Leitbegriff des „Geistes“ zu dem der „Kultur“ bzw. vom Leitbegriff der „Geschichte“ zu dem des „Fremden“. Demzufolge muss die Reflexion des Eigenen und Fremden ebenfalls auf methodischer Ebene durchgeführt werden. Innerhalb der Debatte um methodische Ansätze einer global ausgerichteten Kunstgeschichte sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, wie zahlreiche Publikationen zeigen.[15] Geht man nach dem Philosophen Stephen Davies, kann eine generelle Befürchtung, den eigenen Stereotypen unreflektiert zu unterliegen und im Sinne der postkolonialen Kritik machtpolitische Strukturen zu reproduzieren, aber auch zur einer unverhältnismäßigen „Über-Fremdung“ führen. Diese schließe wiederum ein Verstehen von außereuropäischer Kunst gänzlich aus.[16] Davies Einwand macht darauf

11 Schäffter 1991, S. 12.

12 Für eine theoretische Verortung des Begriffs der produktiven Rezeption innerhalb der Rezeptionsforschung vgl. Grimm 1977, S. 147–150.

13 Unter das Kapitel *Living Traditions* fasst Claire Holt indonesischen Tanz, *Wayang* (Schatten- und Puppenspiel) und Tanz-Theater, das sich aus der *Wayang*-Tradition entwickelte, vgl. Holt 1967, S. 97–167.

14 Vgl. Volkenandt 2004.

15 Eine Auswahl: Vgl. Kapur 2007, S. 267–282; Zijlmans und Van Damme 2008; Anderson 2009, S. 78–97; Belting 2009; Elkins, Valiavicharska u.a. 2010; Juneja 2011. Terminologie und Methoden in Bezug auf eine asiatische Kunstgeschichte werden bei Clark problematisiert, vgl. Clark 1998, S. 11–27.

16 Vgl. Davies 2000, S. 199f.

aufmerksam, dass die Festlegung von Differenz neben der Gefahr der Essenzialisierung auch die einer unfreiwilligen Ausgrenzung birgt. Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans nimmt dieses Problem auf, wenn sie *Inclusion* und *Othering* als zwei Seiten derselben Münze sieht. Nach Zijlmans muss sowohl der spezifische Kontext beachtet als auch eine kunstgeschichtliche Einbettung erfolgen.[17]

Kulturelle Differenz dürfe nicht essenzialisiert werden, aber müsse auch als „soziale Tatsache anerkannt und aus der Perspektive der Minderheit konzeptualisiert werden“[18], so Alois Moosmüller. Die Benennung von Differenz schaffe nach Thomas R. Huber Raum für Alterität, aber berge dennoch die Gefahr des Ausschlusses und der Objektivierung, wenn sie unreflektiert erfolge.[19] Ähnliches gilt für die Problematik der Repräsentation, die im Rahmen der postkolonialen Kritik ebenfalls unter Beschuss kam. Kulturwissenschaftler Adrian Vickers hebt allerdings in seinem Vortrag *Southeast Asian Studies after Said* die Notwendigkeit hervor, Forschung in Südostasien weiterhin auf Theorien von Repräsentation zu bauen. Es gelte, Edward Saids Überlegungen differenzierter zu betrachten, indem Orientalismus nicht als ein einzelner Diskurs betrachtet werden sollte, sondern als Ansammlung mehrerer Orientalismen, die zugleich die Dynamik, Fluidität und Mobilität der Region widerspiegeln.[20]

Mit der Hinwendung zur „Kultur“, wie es Volkenandt beschreibt, liegen Methoden der Kulturwissenschaften nahe, welche Nora Taylor 2011 vor allem im Kontext kunsthistorischer Forschung im südostasiatischen Raum zur Debatte gestellt hat, um den Informationsmangel der meist noch jungen Forschungslandschaft zu beheben.[21] Für Indonesien als Land mit ausgeprägter oraler Tradition scheint sich das ethnographische Interview besonders anzubieten. Konkret wurde für diese Dissertationsschrift im Rahmen von fünf mehrmonatigen Forschungsaufenthalten eine Vielzahl an Interviews mit den zu untersuchenden Künstlerinnen und Künstler und deren Zeitgenoss*innen geführt, aber auch mit zahlreichen anderen Akteur*innen innerhalb der indonesischen und südostasiatischen Kunstszene.[22] Als weitere Quellen wurden

17 Vgl. Zijlmans 2009.

18 Moosmüller 2009, S. 25. Moosmüller fügt hinzu: „Einerseits gilt es, die Kulturalisierung ökonomischer, sozialer und politischer Ungleichheiten zu dekonstruieren und andererseits die Auswirkung kultureller Differenz zu beschreiben und zu analysieren und (auf politischer Ebene) Raum für kulturelle Vielfalt zu schaffen.“ Ebd.

19 Thomas R. Huber schreibt bezüglich Differenz in seiner Publikation *Ästhetik der Begegnung. Kunst als Erfahrungsraum des Anderen*: „Differenz ist im Grunde ihres Wesens das Resultat einer Abtrennung, welche nicht nur der Alterität Raum gibt, sondern oft auch eine Objektierung [sic] der Anderen mit sich bringt. So werden einerseits in der Begegnung Grenzen gefestigt und Hierarchien gesichert, andererseits kann der Blick unbehindert schweifen und Repräsentationen der Subalternen nach Gutdünken gestalten. Unterbleibt die konsequente Reflexion der eigenen Betrachterposition, werden letztendlich nur neue Ikonen, neue Objektierungen [sic] in die Welt gesetzt.“ Huber 2013, S. 37f.

20 Vickers argumentiert dafür, Orientalismus im Plural zu denken, da viele sogenannte „Orientalisten“ aufgrund ihrer komplexen Biografie weder eindeutig zu Mitgliedern der Kolonialmacht noch zur indigenen Bevölkerung gezählt werden könnten. Die Grenze sei daher nicht immer so klar zu ziehen, wie Said das nahegelegt hätte, wofür dieser u.a. auch von Homi K. Bhabha kritisiert worden ist. Die von Vickers gemeinten „Orientalisten“ hätten durch ihre Texte die Komplexität dieser Region aufgezeigt: „It is only thanks to detailed ‘Orientalist’ studies of a diverse range of texts that we can understand the complexity of such connections, and go back and decode the ancient inscriptions of Southeast Asia. Such studies show Asia – and its sub-set Southeast Asia – as being formed historically from a complex and on-going set of cultural interactions.” Vickers 2009, S. 65.

21 Vgl. Taylor 2011b.

22 Zu den interviewten Personen gehörten zum Beispiel indonesische Kurator*innen, Kunsthistoriker*innen, Performance-Künstler*innen, Künstler*innen der 1990er-Jahre, und weitere. Aufgrund einer oft fehlenden Infrastruktur im Kunst-Sektor überschneiden sich diese Rollen in Indonesien häufig.

unterschiedliche Texte herangezogen, darunter solche von den Künstler*innen selbst, wie auch Kunstkritiken und kuratorische Aufsätze über sie und ihre Arbeiten, die meist in Ausstellungen in Indonesien gezeigt wurden und welche die vorliegende Dissertation durch Archivarbeit in Indonesien miteinbeziehen konnte. Dass sich jede Forschung, ganz besonders im inter- bzw. transkulturellen Bereich, immer nur als Beitrag zu *partial truths* (James Clifford) verstehen kann, gehört auch zum Selbstverständnis dieser Untersuchung.

Grundlage für kulturwissenschaftliche Forschung, die sich vor allem Austauschprozessen widmet, bildet die Vorstellung, dass Kultur nicht homogen ist und von dynamischen, mitunter widersprüchlichen Prozessen geprägt ist.[23] Zugleich müssen aber auch andere Kategorien wie „Ethnie“ und „Tradition“ nicht als homogene und essenzialisierte Kategorien betrachtet werden.[24] So betont Politikwissenschaftler Simon Philpott in *Rethinking Indonesia. Postcolonial Theory, Authoritarianism and Identity*, dass diese Kategorien vielmehr Konzepte darstellen, durch welche Identitäten politisch verhandelt werden. Dies macht er bereits an der Vorstellung einer javanischen Kultur fest, welche erst in Begegnung mit der niederländischen Kolonialmacht entstand. Die „Erfindung“ javanischer Hofkultur fungierte, so Philpott, als Moment des politischen Widerstands, in dem essenzialistische Vorstellungen der Abgrenzung zur Kolonialmacht dienten.[25] Damit zeigt Philpott, dass nicht nur „Kultur“ als Kategorie fungierte, um Identitäten politisch zu verhandeln, sondern auch, dass ursprünglich koloniale Strategien der Essenzialisierung auch gegen die Kolonialmacht angewandt wurden, womit er den „Kolonisierten“ eine gewisse Handlungsmacht zuspricht.

In diesem Zusammenhang geht es der bereits vorgestellten Forschungsfrage nach der Verhandlung von Fremdheit in zeitgenössischer indonesischer Kunst mithilfe von performativen Strategien daher spezifischer darum, die künstlerischen Arbeiten auch unter dem Aspekt zu untersuchen, „how ‘Indonesians’ are constantly made and remade in the political discourse of government”[26] – und weiter, inwiefern auch eine gewisse Handlungsmacht für das einzelne Subjekt gegeben ist, diese Kategorien mitzuverhandeln. An dieser Stelle zeigt sich einmal mehr die Relevanz des Fokus auf die Zeit der Neuen Ordnung, denn hier konstituierte die Politik, was im gesellschaftlichen Diskurs als „eigen“ und was als „fremd“ zu gelten hatte und somit auch den einhergehenden Ausschluss. Es ist außerdem für die Untersuchung notwendig, wie auch

23 Die vorliegende Untersuchung orientiert sich daher an dem Kulturbegriff, den Alois Wierlacher innerhalb einer kulturwissenschaftlichen Fremdheitsforschung formuliert hat: „Kulturwissenschaftliche Xenologie [definiert] ‚Kultur‘ weder einseitig mit der kognitiven Anthropologie als in sich konsistente Orientierungsmuster oder überzeitliche widerspruchsfreie, homogene und einsinnige Entitäten im thomistischen Sinne noch ausschließlich mit Clifford Geertz als arbiträre Symbol- und Interaktionszusammenhänge. Sie versucht vielmehr, beide Perspektivierungen zusammenzuführen und begreift ‚Kultur‘ als sich wandelndes, auf Austausch ausgelegtes, kohärentes, aber nicht widerspruchsfreies und insofern offenes Regel-, Hypothesen- und Geltungssystem, das sichtbare und unsichtbare Phänomene einschließt.“ Wierlacher 1993, S. 45.

24 „Asien“ ist ebenfalls ein konstruierter Begriff, den John Clark unter Berücksichtigung dieser Problematik geographisch wie auch kulturgeschichtlich verortet, vgl. Clark 1998, S. 11. Dasselbe gilt für „Südostasien“, eine Bezeichnung, die laut Adrian Vickers auf eine militärisch bedingte Aufteilung während des Zweiten Weltkriegs zurückgeht, vgl. Vickers 2009, S. 58.

25 Philpott stützt sein Argument auf John Pembertons *On the the Subject of ‘Java’*. Er führt genauer aus: „The language, practices, rituals and ceremonies of the political project ‘Java’, were not an imposition from without, but were ‘cultivated through «Java», from *within.*’ On this view, indigenous imagination and articulation of a ‘Javanese’ identity excluded and, to a certain extent, domesticated the Dutch.” Philpott 2000, S. 42. Philpott zitiert an dieser Stelle Pemberton 1994, S. 21.

26 Philpott 2000, S. 147.

Philpott anregt, eine „micro level analysis“[27] durchzuführen, die in den Einzelkapiteln erfolgen soll, um der Kontextgebundenheit des Themas – des Fremden – gerecht zu werden.

1.3 Forschungsstand

Da die Erforschung moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst aus akademischer Perspektive bisher nur margial erfolgt ist, gibt es eine überschaubare Anzahl an Publikationen, die sich diesem Thema gewidmet haben. Während es eine übersichtliche Anzahl an Dissertationen gibt, die ausschließlich Kunst aus Indonesien thematisieren, haben sich Ausstellungen (manchmal begleitet von Konferenzen) bereits ab den 1980er-Jahren, und in größerem Format in den 1990er-Jahren, mit moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst beschäftigt und sie in den Kontext Asien gesetzt.[28] Sie haben den Weg für weitere Ausstellungen[29] und wissenschaftliche Publikationen bzw. Konferenzen[30] bereitet wie auch für Biennalen[31] in Indonesien.

27 Ebd., S. 156.

28 Die wichtigsten Vorreiter in diesem Bereich sind Japan und Australien: 1980 organisiert das *Fukuoka Art Museum* als eines der ersten Museen die Ausstellung *Festival: Contemporary Asian Art Show, 1980* und zeigt u.a. zeitgenössische indonesische Werke, vgl. Fukuoka Art Museum 1980. Anfang der 1990er-Jahre folgt das *Queensland Art Gallery*: Es veranstaltet 1993 die erste *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* in Brisbane. Es wird zeitgenössische Kunst aus dem asiatisch-pazifischen Raum ausgestellt und ein begleitendes Symposium organisiert, vgl. Queensland Art Gallery 1993. Zeitgleich werden indonesische Werke im europäischen Raum gezeigt, wie zum Beispiel in der Ausstellung *Indonesian modern art. Indonesian painting since 1945*, organisiert von der *Gate Foundation* im Jahr 1993. Für eine ausführlichere Darlegung der Entwicklung der Kunstszene in den 1990er-Jahren vgl. Kapitelabschnitt 2.4.5.

29 Publikationen, die im Rahmen von Ausstellungen zu zeitgenössischer und moderner Kunst aus Indonesien und Südostasien entstanden sind (Auswahl): Singapore Art Museum und Lenzi 2011; Sabapathy 2012; Lenzi und Balic 2014; Lenzi, Phūrichānon u.a. 2014; Siew 2015; Lee und Siew 2016; Chikiamco, Storer u.a. 2016; Afiaty, Esche u.a. 2017; National Gallery Singapore 2019. Für eine Analyse von Performativitätsstrategien in zeitgenössischer Kunst aus Südostasien vgl. Lenzi 2020. Die groß angelegte Ausstellung *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965* am Haus der Kunst in München (14.10.16–26.03.17), kuratiert von Okwui Enwezor, hat ebenfalls indonesische moderne Kunst berücksichtigt, vgl. Enwezor u. a. 2016.

30 Der Beginn einer breiteren akademischen Auseinandersetzung kann in der Konferenz *Modernism and Post-Modernism in Asian Art* im Jahr 1991, organisiert von John Clark an der Australian National University in Canberra, gesehen werden, vgl. Antoinette 2014, S. xxxiii. Clarks *Modern Asian Art* von 1998 ist in diesem Bereich ein Standardwerk, vgl. Clark 1998. Einsichten in die Wechselwirkung von soziopolitischen und künstlerischen Veränderungen in Asien und dem Pazifik liefert Caroline Turner mit dem Sammelband *Art and Social Change* von 2005, vgl. Turner 2005. Siehe zudem auch: Taylor 2012; Antoinette 2014; Antoinette und Turner 2014; Whiteman u. a. 2018; sowie die Ausgabe der *World Art* von 2020, Band 10, Issue 2–3, mit dem Themenschwerpunkt *Contemporary Art Worlds and Art Publics in Southeast Asia.* Seit 2017 wird außerdem die wissenschaftliche Zeitschrift *Southeast of Now. Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* zwei Mal jährlich von der National University Singapore herausgegeben, die sich auf zeitgenössische und moderne Kunst aus Südostasien bzw. Asien spezialisiert hat, vgl. https://muse.jhu.edu/journal/716 (03.03.2022). Initiativen wie das *Asia Art Archive* (AAA) in Hong Kong (und New York) und das *Indonesian Visual Art Archive* (IVAA) in Yogyakarta ermöglichen wichtige Archivarbeit. Im deutschsprachigen Raum ist die Konferenz *Curating in Asia* von 2011 zu nennen, die vom ZKM in Karlsruhe organisiert wurde und einen besonderen Fokus auf zeitgenössische Kunstproduktion in Indonesien legte, vgl. https://zkm.de/en/node/16371 (03.03.2022). 2013 veranstaltete Katerina Valdivia Bruch in Kooperation mit dem Department der Südostasien-Studien der HU Berlin das Symposium *Contributions to art and society in Indonesia in three crucial periods: the Japanese occupation, Orde Baru and Reformasi.* Speziell das Thema Performativität wird erst kürzlich verstärkt in Symposien aufgegriffen, wie zum Beispiel in der Konferenz *Pathways of Performativity in Contemporary Southeast Asian Art*, 2019, Haus der Kunst, München, oder *Embodied Histories – Entangled Communities*, 2019, Hamburger Bahnhof, Berlin.

31 Etabliert sind vor allem die Biennalen in Jakarta und Yogyakarta.

Als wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit dienen Dissertationen, die sich moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst dezidiert gewidmet haben. Pionierarbeit leistet 1967 Claire Holt, als sie ihre Dissertation *Art in Indonesia. Continuities and Change* an der Cornell University veröffentlicht, eine Publikation, die neben traditionellen Kunstformen aus Indonesien auch erstmals moderne indonesische Kunst in den Blick nimmt.[32] Erst 1994 nimmt Astri Wrights umfangreiche Publikation *Soul, Spirit, and Mountain. Preoccupations of contemporary Indonesian painters* dieses Forschungsthema wieder auf und widmet sich auch dem Beginn zeitgenössischer indonesischer Kunst in den 1970er-Jahren.[33] Neben spirituellen Aspekten thematisiert sie, wie auch Holt zuvor, die Suche nach einem möglichen Wesen moderner indonesischer Kunst in Relation zum „Westen". Diese Beziehung untersucht auch Helena Spanjaards 1998 veröffentlichte Dissertation;[34] Spanjaard erweitert und modifiziert diese 2016 für eine englischsprachige Publikation, in welcher sie auch Kunstproduktionen von 2015 in den Blick nimmt.[35] Als erste indonesische Publikation ist Jim Supangkats Monografie von 1997 hervorzuheben, die in kurzen Kapiteln in moderne und zeitgenössische indonesische Kunst einführt.[36] 2007 veröffentlicht Susan Ingham ihre Dissertation mit Fokus auf „alternative art"[37] und ihre Infrastruktur im Indonesien der 1990er-Jahre. In dieser gibt sie einen Überblick zum Schaffen zahlreicher indonesischer Künstler*innen, darunter auch zu einigen Arbeiten von Jaarsma, Harsono und Sirait, ohne allerdings tiefergehende Analysen durchzuführen. Eine andere Herangehensweise verfolgt Amanda Rath in ihrer Dissertation 2011, indem sie mehrere künstlerische zeitgenössische Arbeiten untersucht und in den Kontext der Neuen Ordnung setzt. Dabei nimmt sie indonesische Kunstdiskurse ab den 1960er-Jahren bis in die 1990er-Jahre in den Blick.[38] Raths Ausführungen sind für die vorliegende Arbeit insofern bedeutend, als dass sie eine kritische und umfangreiche Aufarbeitung jener Diskurse darstellen, welche die indonesische Installations- und Performance-Kunst von den 1970er- bis in die 1990er-Jahre wesentlich geprägt haben. Zudem geht Rath auch auf die Kunstpraxis Harsonos und Siraits näher ein, allerdings untersucht sie diese im Unterschied zu dieser Dissertationsschrift nicht hinsichtlich des Themas Fremdheit, sondern vorrangig unter dem Aspekt einer kritischen Kunstpraxis.

Das Thema Fremdheit im Schaffen von Jaarsma, Harsono und Sirait, insbesondere im Hinblick auf von ihnen angewandte Performativitätsstrategien, wurde in der Forschung bisher nur ansatzweise berücksichtigt. Im Falle von Jaarsma bildet der Ausstellungskatalog *Mella Jaarsma. The Fitting Room* von 2009 die Grundlage für eine diesbezügliche Untersuchung. In ihren Aufsätzen beschäftigen sich der Kurator und verschiedene Autorinnen mit dem komplexen Zusammenspiel von Körper, Identität und Kleidung in Jaarsmas Arbeiten, wobei eine Relevanz des fremden „Anderen" zwar angemerkt, aber nicht ausführlich

32 Vgl. Holt 1967. Ein Nachtrag von Holt ist zu finden in der Zeitschrift *Indonesia* von 1970, vgl. Holt 1970.
33 Vgl. Wright 1994.
34 Vgl. Spanjaard 1998.
35 Vgl. Spanjaard 2016.
36 Vgl. Supangkat 1997.
37 Vgl. Ingham 2007.
38 Vgl. Rath 2011.

erörtert wird.[39] Ähnliche Betrachtungen stellt Rath bereits 2005 im Rahmen der von ihr kuratierten Ausstellung *Taboo and Transgression in Contemporary Indonesian Art.*[40] Weitere wichtige Ansätze liefert Michelle Antoinette, die in einer Publikation von 2014 die Auseinandersetzung mit dem „fremden Anderen" in Jaarsmas Schaffen anschneidet und deren Verwendung von unterschiedlichen Tierfleischsorten während Performances in einen Bezug zu kultureller Differenz setzt;[41] dem letztgenannten Aspekt widmet sich ebenfalls Francis Maravillas in einem Aufsatz von 2014 über Essen und Gastfreundschaft in asiatischer zeitgenössischer Kunst.[42]

Die Literaturlage zum Werk von FX Harsono beschränkt sich hauptsächlich auf die Publikation *Re:Petition/Position/FX Harsono*, welche einen Überblick über Harsonos Arbeiten bis 2010 gibt.[43] Rath untersucht in ihrer genannten Dissertation vor allem Harsonos Schaffen der 1970er- und 1980er-Jahre.[44] Paul Khoo geht 2011 in seinen Ausführungen zur Entstehung von Konzeptkunst in Indonesien auf Harsonos *ready made*-Installationen ein, lässt dabei jedoch die Video-Installationen außen vor.[45] Insbesondere hat Kurator und Kunstwissenschaftler Hendro Wiyanto ab den 2000er-Jahren den Diskurs um Harsonos Werk geprägt und dabei im Rahmen von Harsonos Einzelausstellungen, die er kuratierte, Fragen nach dem Verlust kultureller Identität zur Debatte gestellt.[46] Anschließende, nicht von Wiyanto kuratierte Einzelausstellungen heben ebenfalls die Themen Identität und Geschichte in seinem Werk hervor, doch werden sie in den begleitenden Katalogaufsätzen nur ansatzweise mit dem Thema Fremdheit in Verbindung gebracht; auch wird auf die Verwendung performativer Strategien nicht tiefgehender eingegangen.[47] Einzelne, wissenschaftliche Artikel haben sich mit Harsonos Aufarbeitung indonesischer Geschichte beschäftigt, dabei jedoch keine ausführlichen Analysen einzelner Arbeiten geliefert.[48] Unter dem Aspekt der Performativität hat Wulan Dirgantoro 2019 Harsonos Kunstpraxis seit 2009 im Rahmen der Konferenz *Pathways of Performativity. Contemporary Southeast Asian Art* am Haus der Kunst in München vorgestellt, sich dabei jedoch auf das Thema Archiv konzentriert.[49]

Die im Vergleich zu Jaarsma und Harsono dünne Literaturlage hinsichtlich des Kunstschaffens von Marintan Sirait geht womöglich auf eine zwischenzeitliche Unterbrechung ihrer künstlerischen Karriere zurück. Quellen beschränken sich nahezu auf die Analyse von Rath,[50] welche Siraits Praxis in den Kontext von Performance-Kunst aus Bandung setzt sowie bereits Verbindungen zu javanischen Vorstellungen des Körpers

39 Vgl. Jaarsma 2009. Die Ausstellung *The Fitting Room* fand in der National Gallery Jakarta vom 27.10.–08.11.2009 und vom 14.11.–06.12.2009 im *Selasar Sunaryo Art Space* in Bandung statt. Vgl. auch die Beiträge von Apinan Poshyananda von 2017 und von Nuraini Juliastuti von 2019, vgl https://mellajaarsma.com/articles/ (03.06.2022).
40 Vgl. Rath 2005, S. 76–82.
41 Vgl. Antoinette 2014, S. 417–433. Antoinette hat diesen Text bereits 2007 in anderer Form veröffentlicht, vgl. Antoinette 2007.
42 Vgl. Maravillas 2014.
43 Vgl. Rath u. a. 2010.
44 Vgl. Rath 2011, S. 126–224.
45 Vgl. Khoo 2011.
46 Vgl. Wiyanto 2003a; Wiyanto 2007b; Wiyanto 2009b; Wiyanto 2013.
47 Vgl. Tylor Rollins Fine Art Gallery 2019.
48 Vgl. Smith 2015; Strassler 2018.
49 Die Konferenz *Pathways of Performativity. Contemporary Southeast Asian Art* fand vom 27.06.–28.06.2019 am Haus der Kunst, München, statt.
50 Vgl. Rath 2011, S. 225–261.

formuliert, sowie auf Katalog-Aufsätze aus den 1990er-Jahren,[51] die das Thema der Entfremdung ansatzweise aufgreifen, einer ausführlichen Analyse mit Blick auf Siraits performativen Strategien jedoch nicht nachkommen.

Im Unterschied zu den bisherigen Publikationen möchte sich die Dissertationsschrift durch ausführliche Einzelanalysen von Arbeiten Jaarsmas, Harsonos und Siraits hervorheben, Kunstschaffende, die wegweisend für die indonesische Kunstszene waren. Tiefgehende Einzelfallstudien ihres Schaffens wurden bisher weitgehend vernachlässigt – ein Umstand, auf den diese Dissertation reagiert, indem sie die Komplexität der Arbeiten vor Augen führen und ihr auf wissenschaftlicher Ebene gerecht werden möchte. Darüber hinaus soll die bislang wenig beachtete thematische Fragestellung eine Forschungslücke schließen, indem sie das universale Thema Fremdheit spezifisch im Verständnis der Anwendung performativer Strategien innerhalb zeitgenössischer indonesischer Kunst greifbar macht. Damit ordnet sich die vorliegende Forschungsarbeit in eine Reihe von verwandten Dissertationen ein, welche sich mit thematischen Fragestellungen beschäftigen: So widmet sich beispielsweise Wulan Dirgantoros Dissertation von 2017 Feminismen in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst,[52] während die Dissertation von Ellen Kent aus dem Jahre 2016 die enge Verbindung partizipativer und individueller Kunstpraxis in zeitgenössischer indonesischer Kunst nachweist und diese Beziehung in indonesischen Kunstdiskursen zurückverfolgt.[53]

1.4 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Dissertationsschrift widmet sich der Analyse künstlerischer Arbeiten von Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait unter dem Licht der vorgestellten Forschungsfrage. Zuvor gilt es im ersten Kapitel der Dissertation, die theoretischen Begriffe hinsichtlich des Phänomens Fremdheit sowie der Performativität zu klären und damit eine Grundlage für die weitere Untersuchung zu schaffen, wobei genauer auf den Kontext Indonesien eingegangen werden muss. Ausgehend von der ausgeprägten Diversität und kolonialen Vergangenheit Indonesiens soll eine Vorstellung davon geschaffen werden, welche Rolle Fremdheits- und Differenzerfahrungen in Indonesien spielen können. Im Hinblick auf die Kontextgebundenheit von Fremdheitserfahrung wird Fremdheit als Relationsverhältnis verstanden, welches mit der Markierung von Differenz einhergeht und auf einer bestimmten Ordnung beruht. Darauf aufbauend werden außerdem Entfremdungserfahrungen in den Blick genommen, die als Ausdruck einer zuvor intakten Beziehung charakterisiert sind, welche zu Bruch gekommen ist. Um spezifischer auf den Kontext Indonesien bzw. Java einzugehen (alle Kunstwerke sind auf Java entstanden), werden postkoloniale Diskurse um Prozesse der Subjektivierung, die Ambivalenzen und Machtverhältnisse verstärkt in den Blick nehmen, sowie Vorstellungen zum Selbst aus javanischer Perspektive vorgestellt, die Fremd- wie auch Differenzwahrnehmung artikulieren.

Anschließend sollen die theoretischen Begrifflichkeiten erörtert werden, welche die Untersuchung der Performativitätsstrategien hinsichtlich der Verhandlung von Fremdheit ermöglichen soll. Es werden

51 Vgl. Supriyanto 1996; Supriyanto 2015 (erstmals 1996 veröffentlicht); Supangkat 1996.
52 Vgl. Dirgantoro 2017.
53 Vgl. Kent 2016.

Konzepte von Erika Fischer-Lichte, die eine *Ästhetik des Performativen* erarbeitet hat, wie auch Judith Plodecks Ausführungen über performative Installationskunst für die Untersuchung fruchtbar gemacht. Ergänzend dazu werden theoretische Positionen diskutiert, welche das Verhältnis zwischen den Live-Aspekten von Performance-Kunst und ihren medialen Übersetzungen (wie Fotografie und Video) thematisiert haben. Dies soll ermöglichen, die performative Wirkmacht der zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten in den Blick zu nehmen, die Gebrauch von Fotografie und Video machen.

Im letzten Abschnitt des Kapitels zu den theoretischen Grundlagen soll erörtert werden, inwiefern Fremdheit in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst bisher eine Rolle gespielt hat und unter welchen Bedingungen performative Strategien in zeitgenössischer indonesischer Kunst erstmals zum Vorschein getreten sind. Dies soll der Einbettung der zu untersuchen künstlerischen Arbeiten in ein lokales Narrativ dienen. Anschließend werden im Hauptteil der Dissertationsschrift die künstlerischen Arbeiten in ausführlichen Einzelanalysen auf die Forschungsfrage hin untersucht, welche in zweierlei Hinsicht dem Erkenntnisgewinn dienen: Zum einen liefern die Kapitel jeweils ausführliche Untersuchungen künstlerischer Arbeiten, wobei sie diese historisch in den jeweiligen Kontext und entsprechende Narrative einbetten. Zum anderen schärft der Vergleich zu Arbeiten anderer, zum Teil auch indonesischer, Künstler*innen den Blick für ihre jeweiligen Charakteristika.

Im Zentrum des Kapitels *Mella Jaarsma. Die Künstlerin als Vermittlerin von Differenz* stehen Jaarsmas *Hi Inlander,* von 1998–1999, sowie eine von Jaarsma auf der *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* in Brisbane durchgeführte Performance von 1999, in welcher gemeinsam gekocht und gegessen wurde. Es kann gezeigt werden, dass Jaarsmas Installationen ihre performative Qualität in der Inszenierung eines Begegnungsmoments mit einem verkörperten Fremden begründen. In Vergleichen mit den partizipativen Arbeiten des deutschen Künstlers Franz Erhard Walther und der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark soll untersucht werden, inwiefern Jaarsma die physische Einbindung der Rezipierenden in den Dienst der Vermittlung ihrer Inhalte setzt. Ein weiterer Vergleich mit den vestimentären Strategien des in Nigeria geborenen Künstlers Yinka Shonibare soll zudem der Frage nachgehen, ob Jaarsmas Schaffen sich um die postkoloniale Problematik der Repräsentation dreht.

Im Kapitel *FX Harsono. Spuren des Fremden im Selbst* erfolgt die Untersuchung geschichtsverbundener künstlerischer Arbeiten FX Harsonos. Es wird die Video-Installation *Rewriting the Erased* von 2009 vorgestellt, die um Harsono und seine chinesischen Wurzeln kreist. Es soll untersucht werden, inwiefern sich Fremdheit in seinem Fall als besonders ambivalent offenbart durch als widersprüchlich wahrgenommene „Leerstellen im Selbst“. Anschließend werden Harsonos Installation *Rewriting on the Tomb* und die Video-Performance *Pilgrimage to History,* beide von 2013, näher betrachtet. Diese rituell inspirierten Arbeiten sollen unter dem Aspekt des Gedenkens untersucht werden. Mithilfe eines Vergleichs mit dem Schaffen des indonesischen und ebenfalls chinesischstämmigen Künstlers Dadang Christanto kann der Frage nachgegangen werden, inwiefern Harsonos Verwendung des eigenen Körpers zu charakterisieren ist. Im letzten Teil dieses Kapitels wird ein Vergleich mit Werken des französischstämmigen Künstlers Christian Boltanski angestellt, und indem auf dessen Thematisierung von Geschichte, Abwesenheit und Gedenken

eingegangen wird, untersucht, in welchem Verhältnis Harsonos Schaffen zum kollektiven Gedächtnis in Indonesien verstanden werden kann.

Das letzte Kapitel mit dem Titel *Marintan Sirait. Entfremdeter Körper, entfremdetes Selbst* widmet sich Siraits Arbeit *Building a House*, das zwischen 1994 und 1997 entstand und das aus einer Installation besteht, innerhalb derer sie performt. Es kann gezeigt werden, dass Entfremdungserfahrungen das Thema dieser Arbeit bilden, welche in der Analyse in Bezug zu Rahel Jaeggis Entfremdungsbegriff gesetzt werden. Die Analyse wird der Frage nachgehen, inwiefern Sirait in Aneignungsprozessen mit ihrem Körper verfährt und welche Rolle dabei Vorstellungen des Körpers im asiatischen Raum spielen. Durch Vergleiche mit Performances der indonesischen Künstlerin Arahmaiani und dem indonesischen Künstler Tisna Sanjaya, die beide ebenfalls wie Sirait im Bandung der 1980er-Jahre ihren künstlerischen Werdegang begannen, soll die Spezifik von Siraits Schaffen herausgearbeitet werden.

In einem abschließenden Resümee werden die gewonnen Erkenntnisse zusammengefasst und Gemeinsamkeiten herausgearbeitet, welche Jaarsma, Harsono und Sirait in gewisser Weise repräsentativ für eine Künstler*innen-Generation machen. Ein kurzer Ausblick auf anknüpfbare Forschungsfragen rundet die Dissertationsschrift ab.

2 Theoretische Grundlagen und der Kontext Indonesien

Das folgende Kapitel wird die theoretische Grundlage für die weitere Untersuchung der künstlerischen Arbeiten bilden und auf Indonesien als deren Kontext eingehen. Vier Schwerpunkte sind hierfür von Bedeutung: Fremdheit als Relationsverhältnis; die Relevanz von Fremdheits- und Differenzerfahrungen in Bezug auf das Selbstbild in Indonesien; die theoretischen Bezugspunkte, durch welche die Untersuchung der angewandten Performativitätsstrategien vonstattengehen soll; Fremdheit als Thema in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst, um die zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten in lokale Narrative einordnen zu können.

Wie bereits in der Einleitung angesprochen, ist die Bevölkerung des Inselstaates Indonesien bemerkenswert heterogen – Politikwissenschaftler Michael Vatikiotis beschreibt zugespitzt eine „almost impossible diversity“[1]. Diese lässt sich u.a. an der Sprachenvielfalt festmachen: Neben der offiziellen Nationalsprache *Bahasa Indonesia,* welche zur malaiischen Sprachfamilie gehört, variieren Sprache und Kultur bei rund dreihundert ethnischen Gruppen, die sich in Indonesien ausmachen lassen.[2] Entsprechend beherrschen Indonesier*innen nicht selten außer *Bahasa Indonesia* noch eine der vielen regional verbreiteten Sprachen wie Javanisch, Sundanesisch, Batak, Balinesisch oder andere. Während sich die überwiegende Mehrheit mit dem muslimischen Glauben identifiziert – Indonesien gilt weltweit als bevölkerungsreichstes muslimisches Land[3] –, sind auch Buddhismus, Hinduismus, Christentum und Konfuzianismus als offizielle Religionen vom indonesischen Staat anerkannt.[4] Darüber hinaus sind indigene Glaubensformen weit verbreitet. Jene Heterogenität wird auch im offiziellen Staatsmotto *Bhinneka Tunggal Ika* oder Einheit in der Vielfalt aufgegriffen, das betonen soll, dass Indonesien trotz dieser Diversität eine Einheit bildet.[5]

Die Diversität, welche auch mit „empirical complexities of ‘being Indonesian’“[6] umschrieben wurde, geht historisch weit zurück: Vor allem die Küstenbereiche der Inseln, zum Beispiel die großen Hafenstädte an der Nordküste Javas, waren stets sogenannte „contact zones“[7]. So herrschte bereits Jahrhunderte vor den ersten Handelsbeziehungen mit Portugal (welche im frühen 16. Jahrhundert begannen) reger Austausch mit China, Indien und arabischen Ländern.[8] Die Spuren großer feudaler Reiche, welche weite Teile des Archipels

1 Vatikiotis 1998, S. 92.
2 Jean Gelman Taylor spricht von dreihundert „distinct language communities“. Taylor 2013, S. 5. Adrian Vickers berichtet von etwa zweihundert „major cultural and language groups on the islands“. Vickers 2013, S. 1.
3 Der Islam kam im 12. Jahrhundert durch Handelsbeziehungen mit Indien nach Indonesien und fand hier viele Anknüpfungspunkte an bereits bestehende Glaubenspraktiken, vgl. Vickers 2005, S. 55.
4 Vgl. Taylor 2004, S. 3.
5 Faktisch nimmt Java allerdings im politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich eine vorherrschende Rolle ein. Nur langsam gewinnen weitere Regionen an Einfluss, wie zum Beispiel durch den geplanten Bau der neuen Hauptstadt auf Borneo.
6 Philpott 2000, S. 61. Philpott untersucht hier Feiths Publikation von 1962 mit dem Titel *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia* und merkt an, dass Feiths Hinweis auf die zahlreichen ethnischen Gruppen die Schwierigkeiten aufzeige, die in der Hervorbringung einer als indonesisch empfundenen Identität zu diesem spezifischen Moment bestanden.
7 Der Begriff *contact zone* geht auf Mary Louise Pratt zurück: „I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they lived out in many parts of the world today.“ Pratt 1991, S. 34.
8 Vgl. Taylor 2004, S. 15.

umfassten, sind noch bis heute zum Beispiel in Tempeln zu finden und zeugen vom Wechsel mächtiger, religiöser Herrschaftssysteme.[9] Zugleich ist Indonesien in seiner aktuellen geopolitischen Form – nicht nur hinsichtlich seiner Landesgrenzen, sondern auch der Unterscheidung mehrerer ethnischer Gruppen – ein Produkt der Kolonialisierung durch die Niederlande, unter deren Herrschaft einige indonesische Regionen über dreißig, andere über beinahe dreihundert Jahre hinweg standen.[10]

Die große Heterogenität sowie eine damit verbundene Wahrnehmung von Fremdheit sind vor diesem Hintergrund seit Jahrhunderten Teil der Geschichte und der Lebenswelt in Indonesien. Es kann gleichsam angenommen werden, dass es eine Vielzahl an unterschiedlichen Fremd- und Differenzerfahrungen gibt, die das Selbstverständnis der Einwohner*innen Indonesiens prägen. Das Bedeutungsspektrum des Begriffs Fremdheit zeigt sich beispielsweise in der Nationalsprache *Bahasa Indonesia*, und zwar in den Wörtern *asing* (ungewöhnlich, anders, fremd, ausländisch), *lain* (andere, anderes, anderer) und *aneh* (merkwürdig, seltsam, sonderbar); aus dem Englischen abgeleitet existiert der Begriff *alienasi* (Entfremdung). Als *orang asing* wird ein aus dem Ausland stammender Mensch bezeichnet, als *orang lain* eine andere Person oder auch ein fremder Mensch. Das Fremde kann hiernach also das Andere, das Ausländische oder das Unbekannte sein.[11] In jedem Fall ist es an die eigene Position gebunden und steht daher in Bezug zu der sprechenden Person bzw. zum Selbst.

2.1 Relationalität, Entfremdung, Macht

Im Folgenden wird es darum gehen, Fremdheit und deren Wahrnehmung zu konzeptualisieren, und zwar anhand unterschiedlicher Perspektiven, die eine Rolle für die Analyse des Schaffens von Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait spielen. Fremdheit und Differenz werden in den zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten als Themen verhandelt und in Bezug zu den Biografien von Jaarsma, Harsono und Sirait untersucht. Die Künstlerinnen und der Künstler operieren von einem Ausgangspunkt aus, der sich ebenfalls durch Differenz oder „innere“ Fremdheit bzw. (interne) Alterität charakterisieren lässt:[12] Mella Jaarsma ist gebürtige Niederländerin und lebt und arbeitet seit den 1980er-Jahren in Indonesien. FX Harsono gehört aufgrund seiner chinesischen Wurzeln einer bis heute diskriminierten Minderheit in Indonesien an, deren Zugehörigkeit zur Nation in der indonesischen Gesellschaft infrage gestellt wurde bzw. wird. Marintan Sirait wiederum stammt von einer deutschen Mutter und einem indonesischen Vater von der Insel Sumatra im Westen Indonesiens ab und hat ihre Kindheit in Deutschland verbracht. Sie alle arbeiten auf unterschiedliche Weise innerhalb eines Grenzbereichs, indem sie (zugeschriebene) Differenz im Spannungsfeld sozialer Relationen verhandeln, welche mit gesellschaftspolitischen Ein- und

9 Majapahit war ein hinduistisches Reich, das am Ende des 13. Jahrhunderts in Ost-Java gegründet wurde und bis ins frühe 16. Jahrhundert existierte. Es umfasste einen Großteil des heutigen Indonesien.

10 Vgl. Vickers 2013, S. 2.

11 Wolfgang Müller-Funk zählt drei zentrale Alteritätsphänomene auf, die sich in den Figuren des *foreigner*, *stranger* und *other* überschneiden: Ausländisch-Sein (Exterritorialität), Fremdheit (das Unbekannte) und Andersheit (welche sich auf Zweiheit bezieht), vgl. Müller-Funk 2016, S. 17–23.

12 Müller-Funk definiert Alterität als Begriff, „der die Verknüpfung von Fremdheit und Eigenheit als Prozess und Erfahrung in eins fasst […]. Die Alterität umfasst alle Formen eines Außerhalb meiner Selbst, wobei dieses Andere auch durch die Konstitution und Konstruktion dieses Außerhalbs bestimmt wird.“ Ebd., S. 17.

Ausschlussmechanismen einhergehen und daher Machtverhältnisse widerspiegeln: Wer gilt als fremd und wer nicht? Wer „gehört“ zu Indonesien und wer nicht? Entfremdungserfahrungen und auch die Zuschreibung von Fremdheit sind grundlegende Aspekte für das Verständnis der künstlerischen Arbeiten. Es sollen nun erste theoretische Merkmale von Fremdheit dargelegt werden, welche sich auf die zu untersuchenden Arbeiten der Künstlerinnen und des Künstlers anwenden lassen: der relationale Charakter, Differenz als Markierung sowie Mechanismen, die den Ausschluss des als fremd Markierten unterstützen können. In einem späteren Abschnitt wird der Fokus auf den Kontext Indonesien gelegt sowie auf lokale Konzepte, die für Fremdheits- und Differenzwahrnehmung relevant sind.

Fremdheit wurde in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen thematisiert. Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk hat in seinem einführenden Band *Theorien des Fremden* unterschiedliche Perspektiven auf dieses „transdisziplinäre Paradigma“[13] zusammengetragen.[14] Für eine erste Annäherung an die unterschiedlichen Dimensionen und Bedeutungsebenen von Fremdheitserfahrung soll zunächst mit einer basalen Umschreibung begonnen werden. In seinem Aufsatz *Die Fremden, Fremdheit und Entfremdung* formuliert Christoph Schneider eine treffende Zusammenfassung:

> *Fremdheit* ist ein Begriff, vermittels dessen eine bestimmte Form von *Differenz* markiert wird, sei es die als *Entfremdung* bezeichnete Differenzerfahrung gegenüber der *eigenen Person*, der *eigenen Gruppe, Kultur und Gesellschaft* oder im Sinne von Fremdheit gegenüber *anderen Subjekten und deren jeweiligen Lebensweisen.*[15]

Schneider folgert daraus, dass sich Fremdheit nur als Beziehung verstehen lasse, also grundlegend einen relationalen Charakter habe. Zudem sei Fremdheit kaum präzise zu definieren, da sie einem „semantischen Knoten unterschiedlicher, assoziativ ineinandergreifender Sinnebenen“[16] gleiche. Schneider führt aus:

> So vereint das Fremde in sich Signaturen des *Anderen* (vs. des *Eigenen*), des *Unbekannten* (vs. des *Bekannten*), des *Deplatzierten* (vs. des *Beheimateten*), des *Unverständlichen* (vs. des *Verstehbaren*), des *Faszinierenden* und *Exotischen* (vs. des *Banalen* und *Gewöhnlichen*) oder auch des *Unheimlichen* und *Unvertrauten* (vs. des *Gewohnten* und *Vertrauten*).[17]

Es ist also zunächst festzuhalten, dass Fremdheitserfahrung mit der Markierung von Differenz des als fremd Empfundenen einhergeht und ausschließlich relational zu begreifen ist: Fremdheit ist „als Relationsbegriff gefasst und kein ontischer Substanzbegriff, sondern eine Kategorie, die ausgehend vom Eigenen konstruiert wird. Das Fremde ist daher historisch, kulturell, sozial und politisch variabel.“[18] Fremdheit ist folglich in höchstem Maße abhängig vom jeweiligen Kontext, was sich auch in den Einzelkapiteln der vorliegenden Analyse zeigen wird, welche die jeweiligen Bedeutungsebenen von Fremdheit in Bezug zu den künstlerischen Arbeiten setzen.

---

13 Ebd., S. 29.

14 Mit Schriften von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sigmund Freud, Emmanuel Lévinas, Julia Kristeva, Bernhard Waldenfels, Georg Simmel, Arthur Rimbaud, Edward Said, Jacques Derrida, Simone de Beauvoir, Karl Marx, Walter Benjamin und vielen weiteren hat Müller-Funk die Bandbreite der wissenschaftlichen Disziplinen aufgezeigt, in denen auf das Thema Fremdheit eingegangen wurde, vgl. Müller-Funk 2016.

15 Schneider 2018, S. 234. Hervorhebungen im Original.

16 Ebd.

17 Ebd. Hervorhebungen im Original.

18 Sander 2012, S. 36.

Außerdem sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Fremdheitserfahrung ganz widersprüchliche Gefühle hervorbringen kann: Das Fremde kann einerseits als bedrohlich und repulsiv, andererseits aber auch als verlockend und durchaus attraktiv wahrgenommen werden – Fremdheit bringe, so der deutsche Philosoph Bernhard Waldenfels, „die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem in Bewegung, und dies umso mehr, je näher uns das Fremde rückt“[19]. Auch Waldenfels hebt in seinen Ausführungen die Relationalität des Verhältnisses zwischen dem Eigenen und dem Fremden hervor. Dieses Verhältnis entstehe aus der Hervorbringung von Eigenem und Fremdem, was jedoch nicht mit einer klaren Trennung der beiden Bereiche, also einer klar gezogenen Grenze, einhergehe.[20] Vielmehr handle es sich um eine „Verschränkung“ bzw. „Verflechtung“[21] von Eigenem und Fremdem. Eigenes und Fremdes seien außerdem von Ein- und Ausschlussmechanismen geprägt und daher durch ein asymmetrisches Verhältnis miteinander verbunden.[22] Einen Grund hierfür sieht Waldenfels in dem „Sich-Entziehen“ des Fremden: So zeichnet sich für den Philosophen das Phänomen der Fremdheit dadurch aus, dass es sich uns durch seine Unzugänglichkeit entziehe und sich durch eben diese Abwesenheit definiere.[23] Diese paradoxe Abwesenheit – die sich erst durch Anwesenheit auszeichne – verweise darauf, dass das Fremde als etwas auftrete, das sich entziehe, da es nicht eingeordnet werden könne.

Auch für das Phänomen der Entfremdung gilt, dass sich hier etwas in gewisser Weise entzieht oder als different markiert wird: Entfremdung kann, wie zuvor mit Schneider zitiert, ebenfalls relational gedacht werden, allerdings erscheint hier das „Eigene“ – also das eigene Selbst, das eigene Leben, die eigene Gesellschaft etc. – als das als different Markierte. Der relevante Unterschied ist dabei, wie noch genauer anhand den Ausführungen von Rahel Jaeggi erläutert werden wird, dass eine entfremdete Beziehung auf eine zuvor als intakt wahrgenommene Beziehung zurückgehe, die jedoch zu Bruch gegangen sei. Wichtig ist es, an dieser Stelle festzuhalten, dass Entfremdung, was die folgenden Untersuchungen angeht, nicht im Sinne einer Weltsicht verstanden werden soll, in der Selbst-Fremdheit die Grundlage der menschlichen Existenz bildet (auch als „gnostische Abwertung des menschlichen Lebens in der Welt“[24] oder als „Weltfremdheit des Menschen“[25] bezeichnet). Für die vorliegende Analyse wird hingegen mit Rahel Jaeggis sozialphilosophischer Publikation über Entfremdung gearbeitet, in welcher ein spezifischer

19 Waldenfels 1997, S. 44.

20 Es handelt sich um einen Prozess der Differenzierung, in dem Fremdes als different vom Eigenen und Eigenes als different vom Fremden wahrgenommen wird. Waldenfels betont, dass der Prozess der Differenzierung einer „Doppelbewegung“ gleiche, die sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet sei: Das Eigene werde eingeschlossen, das Fremde ausgeschlossen, vgl. ebd., S. 187.

21 Ebd., S. 66.

22 Vgl. Waldenfels 1997, S. 21.

23 Mit Verweis auf den Begründer der Phänomenologie Edmund Husserl erklärt Waldenfels: „Fremderfahrung besagt nicht, dass es etwas gibt, das unzugänglich ist, im Gegensatz zu anderem, das zugänglich ist, vielmehr legt Husserls paradoxe Kennzeichnung die Annahme nahe, dass etwas da ist, *indem* es nicht da ist und sich uns entzieht.“ Waldenfels 1997, S. 29. Hervorhebung im Original. Husserl spricht von Fremderfahrung als der „Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“ (Edmund Husserl: *"Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Den Haag 1973, S. 144, zitiert nach Flatscher und Loidolt 2010, S. 7).

24 Wierlacher 1993, S. 88.

25 Müller-Funk 2016, S. 287. Müller-Funk bezieht sich hier auf den Philosophen Günther Anders. Es geht nicht um existentialistische Ansichten bezüglich einer Fremdheit des Selbst oder wie Wierlacher es nennt einer „europäischen Empfindsamkeit“. Wierlacher 1993, S. 88.

Entfremdungsbegriff definiert ist. Theoretisch verankert Jaeggi die eigene Entfremdungstheorie innerhalb der Entfremdungsdiskussion, welche Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Søren Kierkegaard sowie Karl Marx umfasst.[26] Vor allem die vielfach kritisierte Vorstellung eines „eigentlichen" Wesens des Menschen bei Marx und die damit verbundenen normativen Implikationen lehnt Jaeggi ab und stellt Entfremdung als einen Modus von Handlung dar, also als die Art und Weise, in der gehandelt wird. Eine Person sei demnach entfremdet, wenn sie „nicht präsent"[27] sei in dem, was sie tue.

Jaeggi beschreibt die Phänomene, die mit dem Gefühl der Entfremdung einhergehen können, als „das Unvermögen, sich zu anderen Menschen, zu Dingen, zu gesellschaftlichen Institutionen und damit auch [...] zu sich selbst in Beziehung zu setzen."[28] Grundlegend für diese Theorie ist die konzeptuelle Verflechtung des Verhältnisses zum Selbst wie zur Welt – sei man entfremdet von der Welt, so sei man zugleich von sich selbst entfremdet und umgekehrt.[29] Jaeggi stellt die besondere Beschaffenheit einer entfremdeten Beziehung heraus: „Eine *entfremdete* ist eine *defizitäre* Beziehung, die man zu sich, zur Welt und zu den Anderen hat."[30] Die erwähnten Entfremdungsphänomene führt Jaeggi sowohl auf fehlende Freiheit als auch auf fehlende Macht zurück, was in einer „verarmten" Beziehung zu sich und zur Welt resultiere, womit hier der Verlust von Sinn gemeint ist.[31] Jaeggi spricht deshalb auch von Entfremdung als „Herrschaftsverhältnis"[32] oder als „Form der Unfreiheit"[33]. Unter Entfremdung werden daher das Gefühl der Fremdbestimmung, aber auch das der Bestimmungslosigkeit aufgeführt, welche in Zusammenhang mit dem Verlust einer identifikatorischen Beziehung zur Welt stünden.[34]

Es wird außerdem betont, dass Entfremdung von Fremdheit zu differenzieren sei: Anders als Fremdheit – und hier zieht Jaeggi ein recht eindimensionales Verständnis von Fremdheit im Sinne von Unbekanntheit heran – bedeute Entfremdung nicht das bloße Fehlen eines Verhältnisses zu etwas, mit dem man nicht vertraut und verbunden sei oder dem man indifferent gegenüberstehe.[35] Eine entfremdete Beziehung zeichne sich dagegen vor allem dadurch aus, dass eine intakte Beziehung, die bereits bestanden habe, zu Bruch gegangen sei.[36] Diese Beziehung, wenn auch entfremdet, impliziere, dass sie dennoch wirkungsvoll sei: „Dinge oder Verhältnisse, von denen man sich entfremdet hat, beanspruchen also auf rätselhafte Weise, obwohl fremd (geworden), zugleich immer noch ‚eigen' zu sein."[37] Hier wird die paradoxe Verflechtung des

26 Vgl. Jaeggi 2016, S. 25–57.
27 Ebd., S. 220.
28 Ebd., S. 21. An anderer Stelle beschreibt Jaeggi dieses Verhältnis genauer: „Indifferenz, Instrumentalisierung, Versachlichung, Absurdität, Künstlichkeit, Isolation, Sinnlosigkeit, Ohnmacht – die verschiedenen Charakterisierungen, die sich für diese Beziehung ergeben hatten, sind Gestalten dieses Defizits." Ebd., S. 24.
29 Vgl. Jaeggi 2016, S. 14.
30 Ebd., S. 24. Hervorhebung im Original.
31 Vgl. ebd., S. 46.
32 Ebd., S. 45.
33 Ebd., S. 47.
34 Vgl. ebd., S. 46.
35 Vgl. ebd., S. 48.
36 Daraus ergibt sich, dass zuvor eine Beziehung bestanden haben muss, eine „logisch, ontologisch oder historisch *vorgängige Beziehung.*" Ebd., S. 49. Hervorhebung im Original.
37 Ebd.

Eigenen und des Fremden in entfremdeten Beziehungen deutlich (und gleichzeitig Jaeggis Abgrenzung von früheren Vorstellungen wie bei Marx, der das Fremde als negativ und binär zum Eigenen verstand[38]). Eigenes und Fremdes sind damit auch innerhalb von Entfremdungserfahrungen miteinander verwoben:

> Entfremdet nämlich sind wir immer von etwas, das uns *zugleich eigen und fremd* ist. […] Derjenige, der sich in seiner bzw. durch seine Rolle entfremdet, spielt diese gleichzeitig *selbst*; wer sich durch fremde Wünsche geleitet sieht, *hat* diese doch gleichzeitig. […] Soziale Institutionen, die uns erstarrt und fremd gegenüberstehen, sind gleichzeitig von uns geschaffen.[39]

Entfremdung sei daher nicht vergleichbar mit der Nicht-Existenz einer Beziehung, sondern beschreibe die Qualität einer Beziehung – Jaeggi hält dazu fest: „Paradox formuliert: Entfremdung ist eine *Beziehung der Beziehungslosigkeit*.“[40] Eine entfremdete Beziehung kann nach Jaeggi erst dadurch aufgehoben werden, dass ein „*Aneignungsverhältnis*“[41] entstehe, welches auf einer identifikatorischen Beziehung beruhe.[42] Eine entfremdete Beziehung soll nach Jaeggi überwunden werden durch Prozesse der Aneignung (wobei das Angeeignete hier auch nie ganz eigen sei[43]). Es geht also um die Rückgewinnung des zuvor Eigenen durch einen nicht-entfremdeten Handlungsmodus, und weniger um die Auseinandersetzung mit einem fremden Anderen oder Gegenüber.[44] Hier wird deutlich, dass Jaeggis Entfremdungstheorie auf Überlegungen zu einem Handlungsmodus beruht, durch welchen ein selbstbestimmtes Leben möglich sein soll.

Es ist bereits angeklungen, dass mit den Zuschreibungen von Fremdheit und der Markierung von Differenz auch Ein- und Ausschlussmechanismen einhergehen können. Das wird vor allem im Bild der Ordnung erkennbar, wenn Ordnungen als „gesellschaftliche Wirklichkeitsdefinitionen“ verstanden werden, die „Fragen von Macht und Kontrolle“[45] verhandeln, wie es Ortfried Schäffter beschreibt. Nach Schäffter strukturieren Ordnungsschemata die Wirklichkeit anhand von Unterscheidungsmustern und sollen die Welt dadurch auf gewisse Weise kontrollierbar machen. Zugleich würden Ordnungen einen bestimmten Standort wie auch ein spezifisches Interesse artikulieren und könnten eine repressive Wirkung haben. Schäffter führt weiter aus:

38 Vgl. Müller-Funk 2016, S. 131.
39 Jaeggi 2016, S. 47. Hervorhebung im Original.
40 Ebd., S. 49. Hervorhebung im Original.
41 Ebd., S. 20. Hervorhebung im Original.
42 Es sei angemerkt, dass Aneignung bei Jaeggi positiv konnotiert ist als ein produktiver und offen konzeptualisierter Prozess, der ein bestimmtes Verständnis des Selbst voraussetzt. Jaeggi nennt dafür mehrere Faktoren und zwar Identifikation (das als authentisch wahrgenommene Selbst als die Summe der Eigenschaften, mit denen man sich identifiziert), Relationalität (das Selbst als Beziehung zu Anderen und Anderem), Fluidität (die Bildung des Selbst als fluider, nicht abzuschließender Prozess), Weltbezug (das Selbstverhältnis untrennbar verbunden mit dem Weltverhältnis) sowie Artikulation (der Selbstbezug gebunden an die Artikulation des Selbst), vgl. ebd., S. 217–231. Und das Sein als Tun bzw. das Selbst als handelnd (das Selbst wird als „‚Selbstverhältnis‘ begriffen bzw. als ein ‚Sich-Verhalten zur eigenen Existenz‘, die immer schon eine weltliche Existenz ist“. Ebd., S. 229).
43 Vgl. ebd., S. 66.
44 Entfremdung soll in dieser Analyse, außer falls ausdrücklich so gekennzeichnet, nicht im Sinne Waldenfels verstanden werden. Nach Waldenfels dürfe das Fremde nicht allein vom Standpunkt des Eigenen erfasst werden, um seiner Fremdheit gerecht zu werden. Er nennt diesen Prozess Aneignung oder Enteignung: Unter Aneignung versteht Waldenfels die Angleichung des Fremden an das Eigene, indem es als Version des Eigenen interpretiert werde; unter Enteignung fände hingegen eine Art Austausch statt, das Fremde ersetze das Eigene, vgl. Waldenfels 1997, S. 48ff.
45 Schäffter 1991, S. 14.

> Daher werden Deutungsmuster der Fremdheit als politisch wirksame unterschwellige Ordnungsleistungen immer dann repressiv, wenn sie sich als natürliche Ordnung verstehen und folglich den ihnen zugrunde liegenden Interessenstandpunkt zu einer objektiven oder universellen Sicht verabsolutieren. Die Konstitution einer je spezifischen Sicht von Fremdheit erfüllt daher eine elementare Funktion für das Herausbilden und Aufrechterhalten von Ordnungsstrukturen.[46]

Es gehe also darum, so Schäffter, nicht nur zu untersuchen, auf welche Weise Fremdheitserfahrung in Erscheinung trete, sondern auch auf welcher Ordnung die Erfahrung basiere. Dieser Aspekt ist für die vorliegende Arbeit insofern von Bedeutung, als dass sich die zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten in vielerlei Hinsicht mit Momenten des gesellschaftlichen Ausschlusses aufgrund von (zugeschriebener) Differenz und Fremdheit beschäftigen. Dieser Art von Fremdheitserfahrung – also einer klaren Trennung zwischen Eigenem und Fremdem – liege eine Ordnung zugrunde, in der das Eigene als kohärent und klar abgegrenzt von seinem wahrgenommenen Gegenteil, dem Fremden, erscheine.[47] Das Eigene sei nach dieser Sichtweise durch Eindeutigkeit und Reinheit charakterisiert, das Fremde werde hingegen als damit unvereinbar bis bedrohlich angesehen und daher ausgegrenzt. Prozesse des *othering* – d.h. „kulturelle Differenz zu essentialisieren und für Ausgrenzung zu missbrauchen“[48] – bauen auf diese klaren Grenzziehungen und spielen oftmals eine Rolle in der Verhandlung von nationaler und ethnischer Identität, wie noch ausführlicher dargelegt werden wird.

Die theoretische Beleuchtung von Fremdheit aus unterschiedlichen Perspektiven hat verdeutlicht, dass Fremdheit als Relationsbegriff die Verhandlung eines Verhältnisses meinen kann, das auf der Ebene des Selbst verortet ist, sich aber auch in sozialen und politischen Beziehungen widerspiegelt. Fremdheit stellt sich unter diesem Aspekt als künstlerisches Thema dar, durch welches Fragen aufgegriffen werden können, die sich an der Schnittstelle vom Persönlichen und Soziopolitischen befinden. Außerdem ergibt sich durch die Kontextgebundenheit von Fremdheit die Notwendigkeit, innerhalb der Einzelanalysen zu untersuchen, welche Bedeutungsebenen von Fremdheit in den künstlerischen Arbeiten thematisiert werden und inwiefern es sich u. U. um mehrere Dimensionen handelt, die miteinander verwoben sind. Es wird in den Hauptkapiteln zu Jaarsma, Harsono und Sirait ersichtlich werden, dass sie, bei allen Gemeinsamkeiten, unterschiedliche Schwerpunkte in der Thematisierung von Fremdheit gewählt haben.

2.2 Ambivalenzen, Differenz, Selbst

Nachdem ein theoretischer Rahmen hinsichtlich der Themen Fremdheit und Differenz gesetzt wurde, soll der Blick nun verstärkt auf Fremdheit und Differenz im indonesischen Kontext liegen. Zunächst sollen aus einer postkolonialen Perspektive Prozesse der Subjektivierung betrachtet und inhärente Machtstrukturen thematisiert werden; es wird dabei aufgezeigt, inwiefern Ambivalenzen das Selbstverständnis prägen können. Danach werden Vorstellungen des Selbst aus javanischer Sicht präsentiert sowie bereits artikulierte

46 Ebd., S. 15.
47 Vgl. ebd., S. 19f.
48 Moosmüller 2009, S. 23.

Zusammenhänge zwischen der Verhandlung von Fremdheit und der Anwendung performativer Strategien in kulturellen Praktiken aufgezeigt werden.

Dass die Zuschreibung von Fremdheit und Differenz aufs Engste mit der Verhandlung von Macht verwoben ist, hat der Begründer der *Postcolonial Studies*, Edward Said, in seiner umfassenden Kritik *Orientalism* ausführlich dargelegt, in der er den kolonialen Charakter der „westlichen“[49] Wahrnehmung und Darstellung des Orients offenlegt.[50] Auch Homi K. Bhabha setzt sich ausführlich mit Differenz als grundlegende Kategorie auseinander und stellt dabei Ambivalenzen und Machtstrukturen in den Vordergrund. Bhabha, ebenfalls prominenter Mitbegründer der *Postcolonial Studies*, ist laut eigener Aussage von poststrukturalistischen, psychoanalytischen und marxistischen Ideen geleitet,[51] und verwirft den Begriff der kulturellen Diversität, wie er im Sinne eines politischen Multikulturalismus konzipiert werde, indem er ihn als ethnozentrisches Konzept, das universalistisch und normativ begründet sei, kritisiert.[52] Kulturelle Differenz werde mit dem Begriff zwar artikuliert, aber zugleich reguliert bzw. kontrolliert. Bhabhas Kultur- sowie Subjektbegriff kreist hingegen um Differenz als leitende Kategorie: Der Ausdruck „culture as difference“[53] könne aus seiner Sicht besser deutlich machen, dass Kultur stets in Auseinandersetzung mit (interner) Fremdheit entstehe. Kultur sei daher grundsätzlich im liminalen Bereich zu verorten und befände sich stets in einem „process of hybridity“[54] (Bhabhas Begriff der Hybridität wurde später vielfach aufgrund der biologistischen Konnotationen wie auch der Implikation der Verschmelzung zweier „reiner Rassen“ kritisiert[55]). Der sogenannte Dritte Raum – mit dem Jaarsmas Arbeiten bereits durch Kurator Hendro Wiyanto in Verbindung gebracht wurden[56] – wird von Bhabha ebenfalls als hybrid beschriebenen; dieser sei ein produktiver Raum, welcher es ermögliche, dass „other positions“[57] entstehen könnten. Das von Bhabha ebenfalls als grundsätzlich hybrid verstandene Subjekt, das aus dem Dritten Raum hervorgehe, entstehe durch Prozesse der Identifizierung. Diese seien allerdings von Ambivalenz geprägt, aufgrund der Tatsache, dass das Subjekt durch Auseinandersetzung mit Fremdheit konstituiert werde:

> I try to talk about hybridity through a psychoanalytic analogy, so that identification is a process of identifying with and through another object, an object of otherness, at which point the agency of identification – the subject – is itself always ambivalent, because of the intervention of that otherness.[58]

---

49 In der vorliegenden Analyse wird der Begriff des „Westens“ mit all seinen Ambivalenzen gedacht. Zunächst als geographische Verortung ist damit der (west-)europäische und nordamerikanische Raum gemeint. Gleichzeitig muss problematisiert werden, dass es – wie auch Homi K. Bhabha aufgezeigt hat – kaum möglich ist, eine klare Grenze zwischen „West“ und „Ost“ zu ziehen und das Bild multipler Zentren und Peripherien (eben auch innerhalb des „Westens“) den komplexen historischen Verstrickungen eher entspricht. Dennoch erscheint die (wirtschaftliche und damit diskursive) Vormachtstellung des „Westens“ gegenüber dem „Rest der Welt“ immer noch sehr ausgeprägt, sodass dieser Begriff weiterhin eine gewisse Relevanz behält, der dieses Ungleichgewicht thematisiert.

50 Vgl. Said 1979.

51 Vgl. Rutherford und Bhabha 1998, S. 209.

52 Vgl. ebd., S. 208f.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 211.

55 Vgl. Müller-Funk 2016, S. 206f.

56 Vgl. Wiyanto u. a. 2003.

57 Rutherford und Bhabha 1998, S. 209.

58 Ebd., S. 211.

Aufgrund der Abhängigkeit vom Anderen versteht Bhabha das Selbst als dezentriert und widerspricht damit der Vorstellung einer autarken, individuellen Subjektivität.[59]

Auch Rasheed Araeen – Künstler, Schriftsteller und Gründer der renommierten Zeitschrift *Third Text* – hat sich ausführlich mit zugeschriebener Fremdheit, besonders im Kontext einer global agierenden Kunstszene, beschäftigt. So beschreibt Araeen in einem Aufsatz von 2000 mit dem Titel *The Art of Benevolent Racism*, wie Künstler*innen der „nicht-westlichen" Welt aus seiner Sicht immer noch exkludiert seien, allerdings nicht aufgrund fehlender Möglichkeiten, ihre Werke zu zeigen. Ganz im Gegenteil, so Araeen, erführen sie viel mehr Aufmerksamkeit in der Kunstwelt als je zuvor – sie würden dabei allerdings als „Andere" gebrandmarkt, da ihre Arbeiten stets in Bezug auf eine „authentische" afrikanische oder asiatische Identität präsentiert würden, anders als „westliche" Künstler*innen, deren Werke nicht in diesen Zusammenhang gestellt seien. Dieses Vorgehen, also „nicht-westliche" Künstler*innen auszustellen, sie dabei gleichzeitig jedoch als fremd, anders und exotisch zu markieren, deutet Araeen als Zeichen eines „wohlwollenden Rassismus", wie es auch der Titel seines Essays besagt.[60] Diese Form von Rassismus baue auf positiven Stereotypen auf:

> Positive stereotyping is based on a fascination for the difference of those who are considered to be outsiders: "They are not like us; they cannot therefore do what we do. But we must admire and value what they do within their own cultures since they are part of our society."[61]

Damit betont er, dass „nicht-westliche" Kunst als Ergänzung zum „westlichen" Mainstream verstanden und zugleich abgewertet werde; eine Gleichbehandlung sei damit ausgeschlossen.

Die eben beschriebenen Positionen haben deutlich gemacht, inwiefern das Verhältnis des Eigenen und des Fremden von (kolonialen) Machtstrukturen durchdrungen sein kann. Dabei legen die Positionen einen besonderen Fokus auf Ambivalenzen, welche dieses Verhältnis begleiten können. Auch in den zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten von Jaarsma, Harsono und Sirait werden diese Ambivalenzen eine Rolle spielen. Allerdings müssen die soeben vorgestellten Konzepte und vor allem Grenzziehungen differenzierter betrachtet werden. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, plädiert Adrian Vickers dafür, den orientalistischen Diskurs im Plural, also in Form von Orientalismen, zu denken, um den komplexen, oftmals widersprüchlichen Verstrickungen zwischen Mitgliedern der Kolonialmacht und der Bevölkerung gerecht zu werden.[62] Auch Kunsthistoriker Iftikhar Dadi, spezialisiert auf moderne Kunst aus Süd- und West-Asien, hat sich kritisch zu Bhabhas Konzepten geäußert (ohne ihnen jedoch ihre generelle Relevanz für den vergangenen wissenschaftlichen Diskurs abzusprechen). Zwar bemerkt Dadi ebenfalls, dass „nicht-westliche" Künstler*innen immer noch eine mindere Wertschätzung im Vergleich zu „westlichen" Künstler*innen erführen, da ihre Werke oftmals als verspätete und damit vermeintlich minderwertige Reaktion zur („westlichen") Moderne gelesen würden[63] – ein Punkt, der im indonesischen Diskurs ebenfalls

59 Vgl. ebd., S. 212.
60 Araeen schreibt: „Racism in art is thus disguised by the notion that the stereotype represents an authentic expression of the culture it refers to." Araeen 2000, S. 62.
61 Ebd., S. 59.
62 Vgl. Vickers 2009.
63 Vgl. Dadi 2010, S. 13.

eine zentrale Rolle spielt, wie noch gezeigt werden wird. Doch sieht Dadi die von Bhabha entwickelten Konzepte wie Hybridität, Mimikry und *in-betweenness* aufgrund einer unpräzisen Definition als Grund für oberflächliche und zu sehr verallgemeinernde Analysen des künstlerischen Schaffens von nicht-westlichen Künstler*innen.[64] Er plädiert für einen differenziert-analytischen Blick auf moderne künstlerische Praktiken und deren lokale historische und intellektuelle Hintergründe. Eine bloße Beschreibung dieser künstlerischen Praktiken als hybrid greife dabei zu kurz.[65] Einen weiteren wichtigen Punkt hat Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Anne Ring Petersen zu Araeens Überlegungen geäußert.[66] So merkt Petersen an, dass Araeen eine streng binäre Vorstellung vom „Westen" und „Nicht-Westen" habe (dies wurde auch Said bereits vorgeworfen), was ein monolithisches und damit eindimensionales Bild moderner Kunst zeichne. Petersen spricht vielmehr von multiplen Modernismen und betont, dass es auch innerhalb Europas und (Nord-)Amerikas „internal peripheries"[67] oder marginalisierte Bereiche gäbe, die bislang ebenfalls wenig Aufmerksamkeit erfahren hätten.

Die Stimmen von Dadi und Petersen machen deutlich, dass eine tiefgehende Aufarbeitung lokaler Diskurse, Praktiken und Hintergründe ausschlaggebend für die Analyse der künstlerischen Arbeiten ist. Es soll entsprechend im folgenden Abschnitt spezifisch um Vorstellungen des Selbst gehen, welche in Indonesien, genauer auf Java, in Bezug zu Fremd- und Differenzwahrnehmung existieren. Dabei sei an dieser Stelle angemerkt, dass die folgenden Ausführungen keine vollständige Darstellung von Selbstkonzepten auf Java repräsentieren (es sind vorrangig ethnographische Publikationen „westlicher" Autorschaft). Sie sollen lediglich einen kurzen Einblick geben und einen ersten theoretischen Rahmen stecken, auch aufgrund der dünnen Literaturlage. Texte lokaler Kunstakteur*innen werden in den anschließenden Einzelanalysen miteinbezogen wie auch die Aussagen der Künstlerinnen und des Künstlers. Durch dieses Vorgehen soll der Fragestellung spezifisch und kontextgebunden nachgegangen werden.

Konstantinos Retsikas hat in der Publikation *Becoming: an Anthropological Approach to Understandings of the Person in Java* das Selbstverständnis als Person aus javanischer Sicht untersucht. Die Forschungen von Retsikas können exemplarisch herangezogen werden, um Differenz-Erfahrungen im indonesischen Kontext zu beschreiben. Sie gehen darauf ein, inwiefern Differenz auf Java vor allem über die Zugehörigkeit zu einer Ethnie artikuliert wird.[68] Dabei finde, so Retsikas, vor allem das Nomen *orang* (Mensch, Person) häufig Gebrauch, z.B. *orang Jawa* für eine aus Java stammende Person. Weniger genutzt werde der offizielle Begriff für Ethnie, *suku bangsa*. Wesentlich für die Wahrnehmung von ethnischer Differenz seien außerdem die Bezeichnungen *asal* (Ursprung, Beginn, Herkunft) sowie *asli* (ursprünglich, original, echt):

64 Insbesondere kritisiert Dadi ein Verständnis von Hybridität, das nicht zwischen gelebten Traditionen und diskursiv artikulierten Traditionen unterscheide, sowie das Verständnis von Mimikry, die ausschließlich als Referenz auf die „westliche" Moderne aufgefasst werde, vgl. ebd., 3.
65 Vgl. ebd.
66 Vgl. Petersen 2012.
67 Ebd., S. 201f.
68 Vgl. Retsikas 2012, S. 39f.

> *Asal* corresponds to the social relations that precede the person and which it is made of. The purity of *asli* is predicated on the close, uninterrupted correspondence of genealogical relations and spatial ones and the likeness of the genealogies that have produced a person.[69]

Dass diese Kategorien auch auf multiple Weise Anwendung finden, belegt Retsikas durch Forschungen in Ost-Java, genauer auf der Insel Madura östlich von Java. Retsikas beschreibt, dass die Menschen, die dort leben, sich gleichzeitig mit zwei Ethnien identifizieren: Sie würden sich zugleich als Javaner*innen und auch als Madures*innen fühlen. Damit gehe einher, so Retsikas, dass sie sich bei unterschiedlichen Kommunikationsmustern bedienten, die jeweils als „typisch javanisch“ und „typisch maduresisch“ angesehen würden. Verbunden sei damit außerdem die Identifikation mit kulturellen Wertesystemen, die sich zum Teil jedoch gegenseitig ausschlössen: Wesentlich für das Verständnis dieser Ausführungen sind zwei Gegensatzpaare, an denen sich nach Retsikas das javanische Selbstkonzept orientiere. Restiskas Beschreibung zugrunde liegt ein Aufsatz von Clifford Geertz, der ebenfalls Forschungsergebnisse über das Selbstverständnis der Person aus javanischer Sicht präsentiert hat.[70] Geertz hebt hervor, dass die javanische Vorstellung des Selbst sich stark vom „westlichen“ Konzept einer Person unterscheide; letzteres sei selbst wiederum sehr spezifisch.[71] Das javanische Selbstkonzept beschreibt Geertz als grundsätzlich gespalten, eine „bifurcate conception of self“[72]. Es handle sich dabei aber nicht um die in der „westlichen“ Philosophie weit verbreitete Vorstellung der Trennung von Körper und Seele, sondern die Spaltung organisiere sich anhand von zwei Gegensatzpaaren. Deren Wurzeln charakterisiert Geertz, da auf Sufi-Praktiken zurückgehend, als religiös. Die Gegensatzpaare stellt er wie folgt dar: Zunächst durch die Gegenüberstellung von *batin* – womit das „Innere“ einer Person gemeint sei und damit das emotionale Empfinden – und *lahir*, dem „Äußeren“, worunter die nach „außen“ gerichtete Handlung, wie Bewegung des Körpers und Sprache, falle.[73] Beide Bereiche operieren nach Geertz im javanischen Selbstkonzept unabhängig voneinander und seien der Grund für eine Spaltung des Selbst. Das zweite Gegensatzpaar besteht Geertz zufolge aus den Eigenschaften *halus* (fein, subtil, kultiviert, edel) und *kasar* (grob, unerzogen, vulgär). Ziel sei es, den eben beschriebenen „inneren“ Bereich des emotionalen Empfindens mit dem „äußeren“ Bereich der Bewegung und Sprache in Harmonie zu bringen, indem in beiden das Feine und Elegante vorherrschen solle. Dies könne zum einen durch religiöse Askese und Disziplin erfolgen, die im javanischen Verständnis vor allem Einfluss auf den „inneren“ Bereich hätten; zum anderen durch die Anpassung an gesellschaftliche Vorstellungen und durch das Einhalten von Etikette, die den „äußeren“ Bereich betreffe, also Bewegung des Körpers und Sprache, so beschreibt es Geertz. Folglich seien die Gegenüberstellungen von *batin* und *lahir* sowie von *halus* und *kasar* im Grunde ontologische wie auch ästhetische Kategorien. Die Spaltung erklärt er wie folgt:

69 Ebd., S. 40f. Hervorhebungen im Original.
70 Vgl. Geertz 1983, S. 55–70. Der Aufsatz trägt den Titel *From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding*.
71 Geertz umschreibt das „westliche“ Konzept des Selbst wie folgt: „The person as a bounded, unique, more or less integrated motivational and cognitive universe, a dynamic center of awareness, emotion, judgement, and action organized into a distinctive whole and set contrastively both against other such wholes and against its social and natural background.“ Ebd., S. 59.
72 Ebd., S. 61.
73 Vgl. ebd., S. 60f.

> An inner world of stilled emotion and an outer world of shaped behavior confront one another as sharply distinguished realms unto themselves, any particular person being but the momentary locus, so to speak, of that confrontation, a passing expression of their permanent existence, their permanent separation, and their permanent need to be kept in their own order.[74]

Retsikas, der sich auf Geertz bezieht, legt in seiner Forschung dar, inwiefern die Einwohner*innen Javas und Maduras diese Gegensatzpaare je nach Situation einordnen: Als „javanisch“ gelte es im Allgemeinen, das Feine und Subtile im „Äußeren“ und im „Inneren“ umzusetzen, während es als „maduresisch“ empfunden werde, sich direkt zu artikulieren – aus javanischer Sicht eine grobe und unerzogene Handlung. Retsikas schildert dieses Verhalten als Zusammenstellung von „two unequal dimensions or halves, characterized by tension and instability”[75].

Diese Spannung und Instabilität, welche auf Differenz zurückgehen, sind nach Retsikas jedoch nicht als Widerspruch zu verstehen, sondern als „constitutive of the experience of locals’ sense of self“[76]. Retsikas findet für Madures*innen, die sich selbst als *orang campuran* oder „mixed people“[77] verstehen, den Begriff „*diaphoron* person“[78] oder „self-differing person“[79], da eine nicht auszulöschende Differenz die Basis des Selbstverständnisses dieser Menschen bilde und der Ausdruck dieser Differenz die *diaphoron person* erst hervorbringe. Damit verbindet Retsikas die Vorstellung, dass Identität nie als abgeschlossen empfunden werden könne und sich das Selbst durch eine nie endende Transformationen auszeichne, wie auch der Buchtitel *Becoming* bereits andeutet. „The subjects these becomings enunciate is thus transitive and more akin to a verb rather than a noun, closer to the unfolding of a process than to the manifestation of an essence.”[80] Auch Retsikas grenzt eigene Überlegungen von „westlichen“ Konzepten ab, nach denen das Individuum eine „autonomous, self-identical, indivisible and naturally given entity”[81] sei. Differenz wird von Retsikas entsprechend verstanden als „ontological ground of unlimited becoming and the means by which the empirical diversity of sites, forms and identities are given”[82]. Es gehe also nicht um einen dialektischen Ansatz oder den Umgang mit einem Gegensatzpaar, sondern um Differenz als fundamentale Basis, als „internal alterity“[83] – vergleichbar mit Bhabhas zuvor beschriebenem Konzept der *culture as difference* – innerhalb der Verwicklung mehrerer sozialer Plateaus.

Neben dem Aufsatz von Geertz stützt sich Retsikas außerdem auf eine Publikation von Ward Keeler, in der es u.a. um die Vorstellung des *potent self* aus javanischer Sicht geht.[84] Ausgehend von den von Geertz beschriebenen Kategorien merkt Keeler an, dass der Status eines javanischen Individuums trotz gewisser

74 Ebd., S. 61.
75 Retsikas 2012, S. 30.
76 Ebd., S. xxiii.
77 Ebd.
78 Ebd., S. xv. Hervorhebung im Original.
79 Ebd.
80 Ebd.
81 Ebd., S. xvi.
82 Ebd., S. xviii.
83 Ebd., S. xx.
84 Vgl. ebd., S. xxvi. Retsikas verweist auf die Publikation von Keeler mit dem Titel *Javanese shadow plays, Javanese selves* und auf Benedict Andersons einflussreiches Buch *The Idea of Power in Javanese Culture,* vgl. Keeler 2017; Anderson 1972.

Vorbedingungen (wie Gender oder dem sozio-ökonomischen Stand) stets relativ sei und bei jeder sozialen Begegnung neu ausgehandelt werden müsse: „Language, style, and social status therefore are interwoven in Java in such a way as to make social interaction an ongoing definition of relationships rather than simply a set classification of individuals.“[85] Den Aspekt der prozessualen Verhandlung greift auch Retsikas auf und betont, der Prozess des *Becoming* sei mit einer spezifischen Art von Beziehung vergleichbar, in der Trennung wie auch Verbindung zugleich möglich seien.[86] Die Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari spielen dabei die zentrale Rolle – vor allem das Konzept der Multiplizität, das im Bild des Rhizoms bekannt wurde, ist für Retsikas von Bedeutung.[87] Demnach sei der Prozess des Werdens „an evolving difference-in-itself”[88], dem stetiger Wandel und Transformation eingeschrieben seien:

> The difference the *diaphoron* person articulates is not simply that of an assemblage, i.e. the combination of heterogeneous parts. Equally important is the fact the ‘others’ in question are both ‘non-selves’ and ‘part-selves’ to mixed persons. […] The paradoxical character of the self-other relation means that no taxonomic line of demarcation is drawn between them once and for all. In East Java, the other is taken to subsist and inhere in the self as much as it is taken to be distinct from it. This paradox is partly rooted in the fact that connections between self and other always already implicate and presuppose their separation, and vice versa.[89]

Retsikas Forschungsergebnisse zeigen im Kontext von Menschen, die in Ost-Java leben, inwiefern das Verständnis des Selbst auf grundsätzliche Weise mit der Wahrnehmung von Differenz, Fremdheit und dem Anderen einhergehen kann. Außerdem machen sie deutlich, auf welche dynamische und prozessuale Weise Differenz verhandelt wird. Es kann festgehalten werden, dass Differenz- und Fremdheitserfahrungen innerhalb des javanischen Kontextes eine wesentliche Rolle spielen und Jaarsma, Harsono und Sirait somit ein Thema aufgreifen, das innerhalb des lokalen Selbstverständnisses verortet scheint. Zugleich lässt die von Keeler beschriebene prozessuale Verhandlung des sozialen Status die Vermutung zu, dass die künstlerischen Arbeiten diesen Aspekt ebenfalls spiegeln, indem in ihnen die Verhandlung von Fremdheit und Differenz mithilfe von performativen Strategien ebenfalls prozessual gestaltet wird.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels soll noch auf einen Aufsatz von Tony Day verwiesen werden, der die Frage anreißt, inwiefern Wayang-Performances (indonesische Schatten- und Puppenspiele) aus Ost-Java das Thema der *internal otherness* bzw. der *cultural alterity* verhandeln.[90] Day beruft sich auf Michael Shapiro, der diese Begriffe verwendet hat, grenzt seine Überlegungen gleichzeitig jedoch von diesen ab.[91] Days Aufsatz untersucht verschiedene Wayang-Performances und nimmt jene Elemente der Aufführung in den Blick, die auf unterschiedliche ethnische sowie nationale Identitäten verweisen und sich aufgrund verschiedener Wertvorstellungen widersprechen. Der Text kommt zu dem Schluss, dass das Präsentieren dieser Heterogenität weniger als Lobrede auf eine kulturell-hybride bzw. eklektische Identität zu verstehen

85 Keeler 2017, S. 37.
86 Vgl. Retsikas 2012, S. xix.
87 Vgl. ebd., S. xxix.
88 Ebd., S. xxx.
89 Ebd., S. 36.
90 Vgl. Day 1996.
91 Day verweist auf Shapiros Verwendung von i*nternal otherness*, zu finden in Shapiros Aufsatz *Moral Geographies and the Ethics of Post-Sovereignity* von 1994.

sei (und damit auch als Produkt der Kulturpolitik der Neuen Ordnung[92]) – vielmehr, so Day, verweise die dargestellte Heterogenität auf jene Ambiguitäten, die gerade durch diese Vielzahl an Differenzen entstünden. So würden die Performances von einem gewissen Gefühl der Unsicherheit und einer als schwierig empfundenen Suche nach Identität zeugen. Days kurzer Essay macht deutlich, dass das Thema der Fremdheit und Differenz auch in der (performativen) Kultur in Indonesien von Belang ist. Dies lässt die Frage zu, inwiefern gerade performative Strategien sich dafür eignen, die Ambiguitäten, die dieses Thema begleiten können, wiederzugeben. An dieser Stelle erscheint es hilfreich, nun den Begriff der Performativität theoretisch näher zu beleuchten und Konzepte vorzustellen, welche die Untersuchung der angewandten performativen Strategien ermöglichen sollen.

2.3 Performativität

Performativität ist ein Begriff, der in zahlreichen Disziplinen und unter verschiedenen, teils divergierenden Definitionen Verwendung findet. Ursprünglich in den Sprachwissenschaften entstanden, haben u.a. die Philosophie, die Literatur-, Kultur-, Theater- und Filmwissenschaften sich den Begriff angeeignet, und sein Gebrauch erfuhr aufgrund der Beleuchtung in diesen unterschiedlichen Disziplinen mehrere Wandlungen.[93] Im folgenden Abschnitt wird es darum gehen, die theoretischen Grundlagen darzulegen, welche für die Analyse der performativen Strategien von Belang sind. Unter anderem sind die Konzepte und Begriffe von Erika Fischer-Lichte aus der Theaterwissenschaft, zusammengefasst als *Ästhetik des Performativen*, von Bedeutung. Fischer-Lichte hat diese mit Blick auf künstlerische Strategien der 1960er-Jahre erarbeitet, welche sich in Happenings und Performances im euro-amerikanischen Raum äußerten (auf ähnliche Entwicklungen im Japan der 1950er-Jahre geht Fischer-Lichte nicht ein[94]). Ergänzend dazu werden weitere theoretische Überlegungen herangezogen, wie zum Beispiel jene von Judith Plodeck, in denen der Performativitätsbegriff methodisch für die Untersuchung von Installationskunst adaptiert wurde. Zuletzt wird der von Fischer-Lichte vernachlässigten Frage nachgegangen, auf welche Weise die Medialisierung von Performance-Kunst, also die Übersetzung von Performances in beispielsweise Fotografien und Video, theoretisch in den Performativitätsdiskurs eingebunden werden kann.

2.3.1 Ästhetik des Performativen

Fischer-Lichte hat in Publikationen zu einer *Ästhetik des Performativen* Konzepte und Begrifflichkeiten erarbeitet, die an bereits bestehende Theorien aus den Sprachwissenschaften, Theaterwissenschaften und Kulturwissenschaften anknüpfen: Von zentraler Bedeutung sind dabei John L. Austins sprachphilosophisches Konzept der performativen Aussage, Judith Butlers theoretische Überlegungen zu *embodiment*, verschiedene theaterwissenschaftliche Theorien zum Begriff der Aufführung sowie Ritualtheorien. Im Folgenden soll kurz nachgezeichnet werden, was Fischer-Lichte unter einer performativen Ästhetik versteht und auf welche

92 Vgl. Day 1996, S. 102.
93 Vgl. Plodeck 2010, S. 37–106.
94 Hier sei auf die japanische Gruppe *Gutai* verwiesen, die Mitte der 1950er-Jahre in Japan gegründet wurde, vgl. Dreher 2001, S. 73.

theoretischen Positionen dabei Bezug genommen wird. Eine kurze, vorläufige Definition des Performativen zeigt bereits auf, welche wesentlichen Charakteristika Fischer-Lichte mit diesem Begriff verbindet:

> Der Begriff [des Performativen] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als verkörperter zu verstehen.[95]

Performativität ist demnach gekennzeichnet durch ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft und den selbstreferentiellen Charakter; ferner ist sie auch unter dem Aspekt der verkörperten Handlung zu betrachten. Diese Definition stellt eine Erweiterung der sprachphilosophischen Überlegungen von John L. Austin dar, der den Begriff der Performativität ursprünglich in den 1950er-Jahren mit der sogenannten Sprechakttheorie in der Vorlesung *How To Do Things with Words* eingeführt hat.[96] Austin stellt darin fest, dass es sprachliche Äußerungen oder auch einzelne Verben gibt, die mit Handlungen gleichzusetzen seien.[97] Diese bezeichnet Austin als performativ; ihr Gegenteil bestünde in sogenannten konstativen Äußerungen, die deskriptiv seien und daher in „falsch“ und „wahr“ getrennt werden könnten, was bei performativen Äußerungen nicht der Fall sei. Als Beispiel für performative Äußerungen nennt Austin die Taufe eines Schiffes („Hiermit taufe ich dich auf den Namen xy“). Diese Art von Aussage könnte allerdings unter dem Aspekt des Gelingens oder Scheiterns beurteilt werden, merkt Austin an, weshalb es Bedingungen für die Ausführung einer performativen Äußerung gebe.[98]

Für Fischer-Lichte bildet Austins Sprechakttheorie den Ausgangspunkt für die Formulierung der *Ästhetik des Performativen*: „Sie [performative Sätze] sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“[99] Dabei verweist Fischer-Lichte auf institutionelle und soziale Bedingungen, die für das Gelingen einer performativen Äußerungen nötig seien: So wende sich der Sprechakt stets an eine anwesende Gemeinschaft, was ihn zu „eine[r] Aufführung eines sozialen Aktes“[100] mache.

Die Aufführung stellt einen weiteren zentralen theoretischen Begriff dar, der die Bedingung für eine performative Ästhetik bildet. Fischer-Lichte definiert diesen recht weit:

---

95 Fischer-Lichte 2012, S. 44. Hervorhebung im Original.

96 Vgl. Austin 1972. Diese Publikation wurde posthum veröffentlicht und basiert auf Austins Vorlesungen, vgl. Bohle und König 2001, S. 13.

97 Vgl. Bohle und König 2001, S. 13.

98 John Searle hat diese Bedingungen genauer untersucht, vgl. Searle 1969. Die Unterscheidung von performativen und konstativen Äußerungen, die Austin zu Beginn seiner Vorlesung vornimmt, revidiert Austin selbst im Laufe seiner Vorlesungen. Grund hierfür ist die Erkenntnis, dass auch konstative Äußerungen, wie zum Beispiel Beschreibungen, ebenfalls gelingen oder nicht gelingen können. Er erarbeitet daher später ein neues Modell und andere Begrifflichkeiten: „Neben der essentiell interaktiven Dimension einer Äußerung, dem illokutionären Akt, der durch Verben wie versprechen, auffordern, bitten, garantieren, fragen, behaupten, vorschlagen etc. identifiziert werden kann, unterscheidet Austin noch einen lokutionären Akt (das Hervorbringen von Lauten, Bezugnahme auf die Welt, Ausdrücken eines Inhalts etc.) und einen perlokutionären Akt (das Erzielen von Wirkungen bei den Adressat/inn/en).“ Bohle und König 2001, S. 15. Der illokutionäre Akt ersetze den Begriff der performativen Äußerungen, da Austin mit diesem Akt eine gewisse Kraft verbinde, die einer Handlung gleiche, vgl. Wirth 2002, S. 13.

99 Fischer-Lichte 2004, S. 32.

100 Ebd., S. 31.

> „Aufführung“ meint ein strukturiertes Programm von Aktivitäten, das zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort von einer Gruppe von Akteuren vor einer Gruppe von Zuschauern durch- bzw. vorgeführt wird. Bei einer Aufführung kann es sich folglich um Rituale, Zeremonien, Feste, Spiele, Sportwettkämpfe, politische Veranstaltungen, Zirkusvorführungen, Striptease Shows, Konzerte, Opern-, Tanz-, Schauspielaufführungen, künstlerische Performances u.a. handeln. Aufführungen sind immer performativ, insofern mit dem Begriff des Performativen der Vollzug von Handlungen, die Selbstreferentialität der Handlungen und ihr wirklichkeitskonstituierender Charakter gemeint sind. Aufführungen sind immer Ereignisse, insofern sie einmalig und unwiederholbar sind.[101]

An dieser Stelle fällt auf, dass eine performative Ästhetik im Sinne Fischer-Lichtes den Fokus auf die körperliche Anwesenheit von Performenden und Zuschauenden setzt bzw. diese als Bedingung zugrunde legt: Die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“[102] bildet – so liest Plodeck Fischer-Lichtes Ausführungen –, die „mediale Bedingung von Aufführungen“[103]. Bevor dieser Punkt noch genauer besprochen werden soll – vor allem auch mit Blick auf die damit einhergehenden Beschränkungen, was die Analyse der zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten betrifft – sei noch Fischer-Lichtes Bezugnahme zu Judith Butler erläutert.

Butler hat körperliche Handlungen unter dem Aspekt der Performativität untersucht (weshalb Fischer-Lichte darauf rekurriert) und herausgearbeitet, auf welche Weise sexuelle Identität performativ durch Prozesse der Verkörperung hervorgebracht wird. Mit dem Essay *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, veröffentlicht 1990, führt Butler den Begriff des Performativen in die Kulturwissenschaften ein. Geschlechtliche Identität sei, so Butlers zentrale These, nicht ontologisch im Sinne eines „inneren“ Kerns vorgegeben, sondern performativ und kulturell konstituiert: „Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is […] an identity instituted through a *stylized repetition of acts*.“[104] Sexuelle Identität – Fischer-Lichte merkt dazu an, dass dies auf Identität im Allgemeinen zutreffe – werde demnach durch die Wiederholung spezifischer körperlicher Handlungen konstituiert. Prozesse der performativen Hervorbringung von Identität werden bei Butler als Prozesse der Verkörperung (*embodiment*) verstanden, welche „den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen“[105].

Die körperlichen Handlungen seien weder referentiell noch dramatisch, stünden also in keiner Verbindung zu einer „inneren“ Identität, welche sie zum Ausdruck brächten. Vielmehr würden durch die Wiederholung von stilisierten performativen Handlungen „bestimmte historisch-kulturelle Möglichkeiten verkörpert und auf diese Weise sowohl der Körper als historisch-kulturell markierter wie auch Identität allererst erzeugt“[106]. Die Bedingungen dieses Prozesses sind laut Butler diskursiv vorgegeben. Dennoch habe jedes Individuum einen gewissen Spielraum, von diesen Möglichkeiten abzuweichen, was jedoch gesellschaftliche Sanktionen nach sich ziehen könne.

---

101 Fischer-Lichte 2003, S. 15.
102 Fischer-Lichte 2004, S. 58.
103 Plodeck 2010, S. 147.
104 Butler 1990, S. 270, zitiert nach Fischer-Lichte 2004, S. 37.
105 Ebd.
106 Plodeck 2010, S. 144.

Fischer-Lichte betont, dass Butlers Verständnis von Performativität dem von Austin sehr ähnele, da beide „den Vollzug performativer Akte als ritualisierte öffentliche Aufführung“[107] verstünden und damit von einer wirklichkeitskonstituierenden Kraft und einem selbstreferentiellen Charakter ausgingen (auch wenn Butler diese Begriffe nicht verwende). Dass Butler eine Parallele zur Aufführung ziehe, zeige sich nach Fischer-Lichte auf explizite Weise: So vergleiche Butler die Prozesse der Verkörperung mit der Inszenierung eines Textes, bei der es stets verschiedene Wege gäbe, ihn umzusetzen. In derselben Weise gäbe es Butler zufolge, wie bereits erwähnt, auch einen gewissen Spielraum innerhalb geschlechtsspezifischer Verkörperungsprozesse.[108] Butlers Vorstellungen sind durch Jacques Derridas Überlegungen zu Performativität geprägt, die allerdings bei Fischer-Lichte kaum eine Rolle spielen. Es soll dennoch an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden, um Performativität im Sinne Butlers und Derridas von Fischer-Lichtes Verständnis abzugrenzen.

Körperlichkeit im Sinne Butlers könne niemals vollkommen intentional verlaufen, merkt Literaturwissenschaftler Eckhard Schumacher an.[109] In seinem Aufsatz über Unterschiede und Verbindungen zwischen den Begriffen Performativität und Performance macht Schumacher darauf aufmerksam, dass laut Butler weder das Subjekt vollkommen intentional handeln könne, noch dass es Entscheidungsmacht über seine soziale Geschlechtsidentität habe. Butler soll selbst mehrfach betont haben, Performativität nicht als eine Strategie zu verstehen, welche politische Handlungsmacht bewusst einsetzbar mache.[110] Performance würde in diesem Sinne, geht man nach Butler, fälschlicherweise mit Performativität gleichgesetzt:

> Die darstellerische Realisierung [performance] als begrenzter „Akt“ unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des „Willens“ oder der „Wahl“ des Ausführenden aufgefasst werden; […] Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung [performance] wäre ein Fehler.[111]

Butlers Konzept von Performativität beruhe, wie Schumacher anführt, auf den Begriffen der Resignifikation (damit ist ein „wiederholtes Ausstellen von Ambivalenzen“[112] gemeint) oder der Erstellung von Differenz durch Wiederholung und der Zitation.[113] Das Theatralische an diesem Konzept, so Butler, sei zwangsweise gebunden an das „Zitieren einer Norm“[114], eine „stilisierte Wiederholung von Akten in der Zeit“[115]. Performativität könne daher nie in Bezug auf einen einzelnen Akt betrachtet werden, sondern sei stets im Zusammenhang mit der Wiederholung einer Norm bzw. Konvention zu sehen. In Anlehnung an Derrida argumentiert Butler, dass jede Handlung eine Rezitation einer vorherigen Kette an Handlungen beinhalte und

107 Fischer-Lichte 2004, S. 41.
108 Vgl. ebd., S. 39.
109 Vgl. Schumacher 2002, S. 391.
110 Vgl. ebd.
111 Butler 1997, S. 316f., S. 321, zitiert nach ebd., S. 391.
112 Ebd., S. 395.
113 Vgl. ebd., S. 392.
114 Butler 1997, k.A., zitiert nach ebd.
115 Butler 1991, S. 206, zitiert nach ebd.

sich die Gegenwärtigkeit einer Handlung damit stets entziehe.[116] Performance im Sinne eines „rein“ gegenwärtigen Aktes gibt es aus Sicht von Butler nicht; jeder Akt sei eine Rezitation vorheriger Normen und damit eingebettet in eine Kette von Rezitationen.

2.3.2 Materialität und Medialisierung

Wie bereits angedeutet, ist der Begriff der Aufführung zentral für das Verständnis von Fischer-Lichtes Ausführungen, in denen er außerdem synonym mit Performance verwendet wird.[117] Fischer-Lichte bezieht sich u.a. auf Max Hermanns theaterwissenschaftlichen Aufführungsbegriff zu Anfang des 20. Jahrhunderts, der auf dem Konzept der leiblichen Ko-Präsenz aufbaut.[118] Dieser hebt, vielmehr als den Werkcharakter, den Ereignischarakter einer Aufführung hervor. Die Materialität einer Aufführung wird dementsprechend als etwas verstanden, das sich prozessual entwickle: „Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozess des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht.“[119] Diese Prozesse beschreibt Fischer-Lichte im Bild einer sogenannten autopoietischen Feedbackschleife.[120] Besonders in den performativen Künsten der 1960er-Jahre sei eine Fokussierung auf diese Schleife auszumachen, ein „selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, das sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern lässt“[121]. Fischer-Lichte hebt entsprechend den ausprägten experimentellen und singulären Charakter solcher Aufführungen hervor.

Aus der Perspektive der *Ästhetik des Performativen* ist die je spezifische Ästhetik einer Aufführung bzw. Performance in ihrer Ereignishaftigkeit begründet – Fischer-Lichte beschreibt Aufführungen als „flüchtig und transitorisch“[122]. Dabei würden Aufführungen erst in ihrem Entstehen ihre Materialität erzeugen. Diese gliedert Fischer-Lichte in unterschiedliche Kategorien, die miteinander zusammenhängen: Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit. Ein besonderer Fokus liege dabei auf Körperlichkeit, da die Zuschauenden die Aufführung „am eigenen Leib“[123] und mit allen Sinnen erführen. Die Erzeugung von Körperlichkeit reflektiert Fischer-Lichte ausgehend von der Doppel-Natur, wie sie Helmuth Plessner in der

116 Vgl. ebd., S. 392f. Butlers Theorie beruht auf Jacques Derridas Verständnis von Iterabilität, das Wiederholung und Differenz miteinander verbindet, und das Derrida aus seiner Kritik an Austins Theorie heraus konzipiert hat. Schumacher erklärt: „Als ‚iterierbare Äußerung‘, die Ereignishaftigkeit (in der Aktualität des Sprechakts), Wiederholung (eines Musters) und Differenz (in der Wiederholung) ineinander verschränkt, wird der performative Akt, so Derridas Argument, nicht durch seine selbstpräsente, die Äußerung beseelende Intention bestimmt, sondern vielmehr durch die ‚wesensmäßige Abwesenheit der Intention in der Aktualität der Äußerung‘.“ Ebd., S. 386. Schumacher zitiert an dieser Stelle Derrida 2001, S. 41.

117 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 53.

118 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 42–57. Fischer-Lichte bezieht sich außerdem auf Nikolaj Evreinov, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Begriff der Theatralität als anthropologische Grundkategorie eingeführt und Handlung darin als wirklichkeitskonstituierend gefasst hat, weshalb Fischer-Lichte Theatralität und Performativität im Sinne Austins miteinander verbindet, aber nicht als Synonyme versteht, vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 27ff.

119 Fischer-Lichte 2004, S. 56.

120 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 55.

121 Fischer-Lichte 2004, S. 61. Fischer-Lichte nennt an dieser Stelle drei Inszenierungsstrategien: erstens den Rollenwechsel zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen, zweitens eine Gemeinschaftsbildung zwischen diesen und drittens verschiedene Arten wechselseitiger Berührung, womit das Verhältnis von Distanz und Nähe, Öffentlichkeit und Intimität, Körperkontakt etc. gemeint ist.

122 Ebd., S. 127.

123 Ebd., S. 62.

spannungsgeladenen Beziehung vom phänomenalen Leib und semiotischem Körper beschrieben hat. Fischer-Lichte macht zwei Aspekte aus, die bei der Hervorbringung von Körperlichkeit von Belang sind: Die Prozesse der Verkörperung sowie die Erzeugung von Präsenz.[124] Präsenz bzw. Gegenwärtigkeit sei in ihrer schwachen Form in der „bloßen Anwesenheit des phänomenalen Leibes des Akteurs“[125] zu finden. Diese sei allerdings keine expressive Qualität – von Fischer-Lichte auf den semiotischen Körper von Darstellenden zurückgeführt – sondern eine performative:

> Sie [Präsenz] wird durch spezifische Prozesse der Verkörperung erzeugt, mit denen der Darsteller seinen phänomenalen Leib als einen raum-beherrschenden und die Aufmerksamkeit des Zuschauers erzwingenden hervorbringt.[126]

Ein starkes Konzept von Präsenz erhöhe die Intensität der Wahrnehmung von Gegenwärtigkeit bei den Zuschauenden, eine Intensität, die sich nicht nur auf die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes der Darstellenden beziehe, sondern auch auf die Selbstwahrnehmung des Publikums.[127]

Räumlichkeit stellt Fischer-Lichte im selben Sinne als einen Aspekt von Materialität vor, der in und durch die Aufführung erzeugt werde. Hier ist es also nicht der geometrische Raum, in dem die Aufführung stattfindet, sondern der performative Raum, der die Beziehung zwischen Akteur*innen und Zuschauenden mithilfe von unterschiedlichen Faktoren strukturiere: „Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn [performativen Raum] zu verändern. Er ist instabil, ständig in Fluktuation begriffen.“[128] Hier wird ersichtlich, inwiefern Räumlichkeit bei Fischer-Lichte mit anderen Aspekten von Materialität zusammenhängt, wie zum Beispiel der Lautlichkeit, die vorrangig mit der Stimme der Performenden zusammenhänge, aber auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Körperlichkeit habe.[129] Zeitlichkeit „als Bedingung der Möglichkeit für das Erscheinen im Raum“[130] und damit für die Hervorbringung von Materialität im Sinne Fischer-Lichtes an sich stelle ein „emergentes Phänomen“[131] dar, das auftauchen und wieder verschwinden könne. Strukturiert werde Zeitlichkeit durch Faktoren wie Rhythmus oder Wiederholung.

Fischer-Lichtes Theorie der *Ästhetik des Performativen* liefert Begrifflichkeiten und Konzepte, um die Analyse der künstlerischen performativen Strategien durchzuführen. Von zentraler Bedeutung werden dabei die von ihr beschriebene Hervorbringung von Materialität, die Selbstreferenzialität von Handlungen, sowie die transformative und wirklichkeitskonstituierende Kraft sein. Auch das dem Performativen zugeschriebene

124 Vgl. ebd., S. 130.
125 Ebd., S. 163.
126 Ebd., S. 165.
127 Fischer- Lichte schreibt dazu ausführlich: „Er [der Zuschauer] spürt die Kraft, die vom Darsteller ausgeht und ihn zwingt, seine Aufmerksamkeit ganz und gar auf ihn zu fokussieren, ohne sich von dieser Kraft überwältigt zu fühlen; er empfindet sie eher als eine Kraftquelle. Die Zuschauer spüren, dass der Darsteller auf eine ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung von Gegenwart. Den Bezug auf die Beherrschung des Raumes durch den Akteur und die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn bezeichne ich als das *starke Konzept von Präsenz*.“ Ebd., S. 166. Hervorhebung im Original.
128 Ebd., S. 187.
129 Vgl. ebd., S. 219.
130 Ebd., S. 227.
131 Ebd.

Potenzial, Dichotomien zu destabilisieren oder aufzulösen, wird hinsichtlich des Verhältnisses vom Fremden und Eigenen, von Nähe und Distanz, relevant sein.[132]

Allerdings greifen Fischer-Lichtes Konzepte an einigen Punkten für die Analyse der hier im Fokus stehenden künstlerischen Arbeiten, wie bereits angedeutet, zu kurz. Im Zentrum dieser Arbeit stehen Installationen, deren performative Strategien auf unterschiedliche Weise wirksam sind: Jaarsmas Gewänder sind dafür gedacht, von lebenden Menschen getragen zu werden, da sie dadurch erst ihre größte Wirkkraft entfalten können, werden heute meistens ohne „Modell" ausgestellt; Harsono arbeitet mit Installationen, die Videos beinhalten, welche von ihm durchgeführte Performances wiedergeben; Sirait führt Performances in von ihr kreierten Installationen durch, die zum Teil filmisch festgehalten werden. Diese Arbeiten erfüllen daher nicht im herkömmlichen Sinne die von Fischer-Lichte vorgeschriebene Bedingung der Aufführung, und damit der leiblichen Ko-Präsenz von Performenden und Zuschauenden.

Ergänzend sind daher weitere theoretische Positionen anzuführen, wie die kunstwissenschaftliche Publikation von Judith Plodeck zu performativen Installationen, in welcher der Performativitätsbegriff erweitert und so für die Analyse von Installationskunst fruchtbar wird. Plodeck kritisiert Fischer-Lichtes Verständnis von Performativität, da Fischer-Lichte sie mit Theatralität gleichsetze und jene Theorie damit vorrangig für die Analyse von theatralen Kunstformen anwendbar sei.[133] Plodeck passt die von Fischer-Lichte beschriebenen Aspekte von Materialität an Installationskunst an: Körperlichkeit bezieht Plodeck auf die leibliche Wahrnehmung der Betrachtenden, Zeitlichkeit auf die Zeit der Reflexion und Perzeption[134] und Räumlichkeit auf den von der Installation atmosphärisch erzeugten Raum, aber auch auf einen von Betrachtenden imaginierten Raum.[135] Auch die von Fischer-Lichte beschriebene Emergenz von Bedeutung macht Plodeck aufgrund der engen Verbindung zu Materialität für Installationskunst anwendbar. Performativität ist in diesem Verständnis nicht mehr eine Eigenschaft allein von symbolischen Handlungen, sondern von allen kulturellen Praktiken, und der Begriff kann so auch in den folgenden Überlegungen Verwendung finden.[136]

Hinsichtlich Fischer-Lichtes Theorien muss überdies, da es für die Analyse der zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten von Belang ist, angemerkt werden, dass in der *Ästhetik des Performativen* Medien eine eher untergeordnete Rolle spielen (Fischer-Lichte scheint diese Kritik zum Teil aufgenommen zu haben, da sie in einer Veröffentlichung von 2012 ein Kapitel über die Performativität von Texten, Bildern und Dingen hinzugefügt hat[137]). Medien wie Fotografie und Video sind relevante Bestandteile der Arbeiten von Jaarsma, Harsono und Sirait, zum Teil bilden sie konstitutive Elemente, wie beispielsweise als Video-

132 Vgl. ebd., S. 33f.
133 Vgl. Plodeck 2010, S. 19.
134 Vgl. ebd., S. 247.
135 Vgl. ebd., S. 152.
136 Plodeck bezieht sich auf die theoretischen Ausführungen von Sybille Krämer, welche den Performativitätsbegriff nach Austin mit dem Begriff der aisthesis kombiniert. Krämer ermöglicht so die Adaption des Performativitätsbegriffs für alle kulturellen Praktiken, nicht nur für symbolische Handlungen, und macht damit den Performativitätsbegriff besonders für die Kunstwissenschaften fruchtbar.
137 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 131–178.

Installation. Es stellt sich daher die Frage, in welchem Verhältnis die Medialisierung[138] (einer Performance), d.h. ihre filmische oder fotografische „Verarbeitung“ bzw. ihre „medialen Übersetzungen“[139], zur Performance und zur performativen Kraft der Arbeiten steht.

Die Beziehung zwischen Performance und Medialisierung, sowie die Frage, wie Performances erfahren werden können, lässt sich seit Längerem im Diskurs um eine theoretische Erfassung von performativer Kunst finden. Dabei wird oftmals Peggy Phelans Aussage zitiert, welche eine tatsächliche Teilnahme am Live-Event als einzige „authentische“ Wahrnehmung einer Performance festlegt[140]:

> Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.[141]

Kunsthistorikerin Anne Marsh bezeichnet diese Annahme als „ontological myth“[142]. Vor allem angesichts künstlerischer Arbeiten, die mit der Indexikalität von Fotografien oder Videos spielen (zum Beispiel Fotografien, die angebliche Performances dokumentieren, welche allerdings nie stattgefunden haben), ist deutlich geworden, dass die Rolle von Medien innerhalb der Diskussion um performative Kunst überdacht werden muss. Amelia Jones wie auch Philip Auslander haben gegen die von Phelan artikulierte ontologische Bedingung argumentiert und sich für die Vorstellung ausgesprochen, Performance und Medium in gegenseitiger Abhängigkeit zu verstehen – zunächst einmal aufgrund der Tatsache, so Jones, dass Performances meistens nur im Nachgang betrachtet werden können.[143] Ebenfalls mit Bezug auf Derrida – dessen Ideen zu Rezitation bereits erwähnt wurden – beschreibt Jones eine Beziehung durch sich gegenseitig bedingende Elemente: „The body art event needs the photograph to confirm its having happened: the photograph needs the body art event as an ontological ‘anchor’ of its indexicality.”[144] Auch Auslander betont die gegenseitige Abhängigkeit von Performance und Medien: In dem bekannten Aufsatz *The Performativity of Performance Documentation* werden diesbezüglich hilfreiche Überlegungen angestellt.[145] Auslander unterscheidet darin zwischen dokumentarischen und theatralischen Fotografien (Erstgenannte stehen für die Kamera als „Zeuge”, Zweitgenannte für die Kamera als bewusst eingesetztes performatives Werkzeug[146]). Für Auslander haben sich Performance und ihre Medialisierung von Beginn an gegenseitig bedingt und sind so miteinander verschränkt, dass von einer „wechselseitige[n] Verklammerung von Live-Ereignis und medialer Reproduktion“[147] zu sprechen sei.

138 In Anlehnung an Dogramaci wird im vorliegenden Text von Medialisierung anstatt des von Philip Auslander geprägten Begriff der Mediatisierung gesprochen, vgl. Dogramaci 2018, S. 1.
139 Dogramaci 2018, S. 1.
140 Wie Butler knüpft Phelan an Derridas Iterabilität an und macht ebenfalls eine Verknüpfung zwischen Performance und Performativität in der Iteration aus. Allerdings betont Phelan die Flüchtigkeit von Performances und sieht gerade darin ihre unvergleichbare Qualität, vgl. Schumacher 2002, S. 394.
141 Phelan 1993, S. 146.
142 Marsh 2014, S. 34.
143 Vgl. ebd., S. 24.
144 Jones 1997, S. 16.
145 Vgl. Auslander 2006.
146 Vgl. Marsh 2014, S. 33.
147 Schumacher 2002, S. 398.

Eine daran anlehnende kunsthistorische Position nimmt Burcu Dogramaci ein. Dogramaci hebt hervor, dass Fotografien oder Videos zwar eine „formale Einheit“[148] mit den von ihnen aufgezeichneten Performances bilden würden, diese dennoch nicht als bloße Dokumente des Live-Ereignisses gesehen werden könnten. Vielmehr würden sie autonome Kunstformen darstellen, welche einerseits den subjektiven Blick einer bestimmten Person auf die Performance wiedergäben und andererseits die Kontexte der Performance erweiterten, indem sie zum Beispiel auch das Verhalten und die Reaktion des Publikums festhielten.[149] Dadurch nähmen sie wesentlich an der Konstitution von Performances teil und würden die Lesart dieser Arbeiten auf grundsätzliche Weise prägen.[150] Dogramaci ersucht in diesem Sinne eine „Erweiterung der Potenziale des Performativen im Kontext neuer Medientechnologien“[151], welcher auch in der vorliegenden Analyse nachgegangen wird, indem die behandelten Fotografien und Video-Aufnahmen als konstitutiv in der Wahrnehmung und Deutung der zu untersuchenden künstlerischen Arbeiten und ihrer performativen Qualität gesehen werden.[152] Bevor nun im Hauptteil ausführliche Einzelanalysen erfolgen, soll zuerst Fremdheit als Thema in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst dargestellt werden, um zu prüfen, in welcher Relation die zu untersuchenden Arbeiten zu lokalen Narrativen stehen.

2.4 Fremdheit als Thema in moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst

Es ist bereits dargelegt worden, dass Fremdheit aufgrund unterschiedlicher „assoziativ ineinandergreifender Sinnebenen“[153] mit einer Fülle an Bedeutungen verbunden werden kann und dass dieses Thema daher in vielerlei Hinsicht in Kunstwerken zu finden ist. Wenn das Fremde das Andere, Unbekannte, Deplatzierte, Unverständliche, Exotische und Unheimliche ist, dann kann es zum Beispiel in exotischen Frauendarstellungen, in mystisch inspirierter Malerei oder auch in zeitgenössischen Arbeiten gefunden werden, die der Allgemeinheit mitunter unverständlich erscheinen. Kunsterfahrung an sich ist als Fremderfahrung konzeptualisiert worden.[154] Um jedoch die künstlerischen Arbeiten von Jaarsma, Harsono und Sirait und ihre Thematisierung von Fremdheit innerhalb moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst einzuordnen, muss aufgrund dieser zahlreichen Sinnebenen eine gewisse Eingrenzung erfolgen. Der folgende Abschnitt wird sich daher auf Kunstwerke wie auch auf dominante Kunstdiskurse in Indonesien konzentrieren, die besonders einflussreich für die lokale Kunstszene waren und in denen das Thema Fremdheit eine wesentliche Rolle spielte. Im Zentrum wird die Suche nach einer indonesischen nationalen

148 Dogramaci 2018, S. 37.
149 Vgl. ebd., S. 35.
150 Vgl. hierfür zum Beispiel den Abschnitt im Kapitel *Performances als Bildbeziehungen*, in welchem Dogramaci Valie EXPORTS Performance *Aktionshose: Genitalpanik* von 1969 bespricht, in Bezug zu den bekannten Fotografien von Peter Hassmann, vgl. ebd., S. 108–115.
151 Ebd., S. 4.
152 Aufgrund der oftmals geringen Anzahl an vorhandenen Fotografien oder Videos performativer Kunstpraxis in Indonesien, besonders aus dem Zeitraum der 1960er- bis 1990er-Jahre, und durch das Fehlen von grundsätzlichen Informationen bezüglich Autorschaft, Kontext, technischen Angaben etc. erweist sich die kritische Analyse der medialen Aufzeichnungen als besonders herausfordernd und im selben Maße als wesentlich, da sie sich (neben mündlichen Aussagen) meist auf diese wenigen Elemente stützen muss.
153 Schneider 2018, S. 234.
154 Vgl. Fitzner 2016.

kulturellen Identität stehen, die eng an nationalistische, also politische Diskurse gebunden ist, welche die Entstehung der jungen Nation begleiteten. Es wird daher nicht nur um Entwicklungen im Kunstfeld gehen, sondern auch um politische Ereignisse, in denen sich die enge Verbindung von Politik und Kunst widerspiegelt.

Bereits mit dem Beginn moderner indonesischer Kunst im 19. Jahrhundert erscheint Fremdheit als relevantes, wenn auch implizites, künstlerisches Thema. Eine leitende Frage bildet bereits in dieser Zeit die Aushandlung des Verhältnisses indonesischer Kunst zum „Westen" – bzw. zu jenem, das als „Westen" verstanden wird. Im Laufe des 20. Jahrhunderts, d.h. nach dem Erringen der Unabhängigkeit, der ersten Präsidentschaft unter Sukarno und der zweiten unter Suharto, wird diese Frage an das all umspannende Projekt des *nation building* und an die Suche nach einer nationalen kulturellen Identität geknüpft.[155] Kunsthistoriker Aminudin TH Siregar hebt hervor, dass dieses Thema Diskurse um moderne indonesische Kunst stets durchzog:

> If we follow every discussion related to Indonesian modern art, we are going to be confronted with the common inquiries: Does modern art in Indonesia really exist? Isn't our modern art often judged as Western modern art proliferating in Indonesia? If Indonesian modern art is indeed different from Western modern art, how can we tell the differences? And, what are their basic differences?[156]

Es wird sich zeigen, dass Indonesien als ehemalige Kolonie und „product of the modernisation project that dominated Western Europe and North America in the 19th and 20th centuries"[157] sowohl durch diese Prozesse geprägt wurde als auch durch den Widerstand gegen sie.[158]

2.4.1 Kolonialzeit, japanische Besetzung

Mit dem Wirken von Raden Saleh Sjarief Boestaman (1811–1880)[159], einem Maler und Prinz aus Java, wird der Beginn moderner indonesischer Kunst markiert.[160] Saleh studierte und lebte ab 1830 in Europa, darunter in den Niederlanden, der damaligen Kolonialmacht, und zeitweilig ebenfalls in Sachsen und Thüringen, wo er sich in bürgerlichen und gelehrten Kreisen bewegte.[161] 1851, nach mehr als zwanzig Jahren in Europa, kehrte er in seine Heimat zurück.

Auf Portraits ist Saleh mit einem Turban dargestellt, der als Zeichen seiner (Selbst-)Exotisierung gelesen werden kann (Abb. 1). Kunsthistoriker Werner Kraus spricht diesbezüglich von der „Orientalisierung des

155 Ein weiterer Strang indonesischer moderner Kunst ist in der Kunst Balis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu finden, die sich durch eigene balinesisch-hinduistische Traditionen auszeichnet und durch den Austausch mit europäischen Künstlern, die in den 1920er-Jahren nach Bali ziehen (wie zum Beispiel der deutsche Künstler Walter Spies), vgl. hierzu Vickers 2012; Spanjaard 2016, S. 161–184.

156 Siregar 2011, S. 248.

157 Kent 2016, S. 55.

158 Vgl. ebd.

159 Raden Saleh Sjarief Boestaman wurde 1811 in Semarang, Mittel-Java, in eine wohlhabende aristokratische Familie mit arabischen Wurzeln geboren. Er studierte Malerei zunächst unter dem belgischen Künstler Antoine Payen in Indonesien, auf dessen Empfehlung Saleh die Erlaubnis und Unterstützung der niederländischen Kolonialregierung erhielt, in die Niederlande zu reisen, wo er unter Cornelius Kruseman und Andreas Schelfhout studierte, vgl. Wisetrotomo 2010, S. 14f.

160 Vgl. Kraus und Vogelsang 2013; Karnadi 2010; Supangkat 1997, S. 15–30.

161 Vgl. Kraus u. a. 2013, S. 122f.

Orientalen“[162]: Während Saleh zuvor in Den Haag den Lebensstil eines Dandys genoss, wandelte er sich später in Dresden zu einem javanischen Prinzen „as the perfect synthesis between the rational West and the sensual East“[163], um sich und seine Gemälde besser zu vermarkten.[164] Der Künstler war bekannt für Portraits wie auch großformatige Gemälde, welche orientalistische Landschaften und Löwen-Jagdszenen zeigen, deren Dynamik an Werke von Peter Paul Rubens erinnern (Abb. 2). Sie geben eine romantisierte Vorstellung Indonesiens, „ein imaginiertes Authentisches“[165] wieder, da es beispielsweise keine Löwen in Südostasien gibt.[166] Salehs Gemälde sind daher als Antwort auf den damaligen Geschmack des europäischen Publikums zu verstehen.[167]

Saleh ist außerdem speziell für sein Gemälde *Penangkapan Pangeran Diponegoro* oder *The Arrest of Prince Diponegoro* aus dem Jahr 1857 berühmt (Abb. 3). Es ist eines der ersten Gemälde in Südostasien, das der europäischen Tradition der Historienmalerei entspricht.[168] In diesem Gemälde thematisierte der Künstler nach seiner Rückkehr aus Europa die Verhaftung des javanischen Prinzen Diponegoro, der sich im sogenannten Jawa-Krieg (1825–1830) gegen die niederländische Kolonialmacht aufgelehnt hatte. Saleh legte dabei Wert auf die heroische Darstellung des Prinzen. Das Werk wird daher als Ausdruck von Widerstand gegen die Kolonialmacht interpretiert und als Beispiel für einen „‘proto-nationalist’ modernism”[169]. Biografie und Werk von Saleh lassen erahnen, wie komplex, ambivalent und dynamisch das Verhältnis des Eigenen und Fremden verhandelt wird. Er kann als Beispiel dafür gelesen werden, inwiefern der „Westen“ in vielfacher Form relevant und prägend für moderne Kunst in Indonesien war. Zugleich zeigt Salehs *The Arrest of Prince Diponegoro* ebenfalls auf, inwiefern der Künstler jenseits orientalistischer Motive auch eigene Themen gewählt hat, die unter dem Aspekt eines beginnenden Nationalismus verstanden und damit als Form des anti-kolonialen Widerstands gelesen werden können.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich erstmals nationalistische Bewegungen in der Kolonie *Niederländisch-Indien* innerhalb indigener intellektueller Kreise.[170] Sie beschäftigten sich mit der Frage, wie Kultur, Bildung, Sprache etc. in einer unabhängigen Nation gestaltet werden sollten.[171] In diesem Zusammenhang rückte die Frage in den Vordergrund, inwiefern indonesische Kunst und Kultur das

162 Kraus 2013, S. 11.
163 Kraus 2006, S. 34.
164 Vgl. Kraus 2013, S. 11.
165 Ebd.
166 Vgl. Kraus 2006, S. 38.
167 Im Katalog einer Ausstellung über Raden Saleh heißt es: „Um den schwärmerischen Teil des deutschen Orientalismus zu bedienen, war Raden Saleh in Dresden der richtige Mann am rechten Platz. Die Kunstwelt erwartete von diesem ‚orientalischen Prinzen‘ orientalistische Bilder. Seine dramatischen Löwen- und Stierjagden in exotischer Landschaft fanden begeisterte Käufer und Betrachter.“ Kraus u. a. 2013, S. 68.
168 Vgl. Kraus 2006, S. 31. Kraus deutet das Gemälde von Saleh als Antwort auf ein Gemälde von Nicolaas Pieneman *De onderwerping van Diepa Negoro aan luitenentgeneraal De Koch 28 maart 1830*, nicht datiert.
169 Kraus 2005, S. 259.
170 Durch die sogenannte *Ethical Policy* unter der niederländischen Kolonialherrschaft ab ca. 1900 entwickelten sich nationalistische Strömungen im kolonisierten Indonesien. Die Verabschiedung von politischen und administrativen Reformen, die Verbesserung von Bildungsmöglichkeiten für die indigene Bevölkerung und sozialen Leistungen trugen dazu bei. 1908 wurde mit der studentischen Vereinigung *Budi Utomo* erstmals eine nationalistisch gesinnte Organisation in Indonesien gegründet, vgl. Jones 2013, S. 48f.
171 Vgl. Wright 1994, S. 18.

nationalistische Unterfangen unterstützen könnte und in welchem Verhältnis sie dabei zum „Westen“ stehen sollten. Mitte der 1930er-Jahre erreichte diese Diskussion einen Höhepunkt, als die *Polemik Kebudayaan* bzw. *Great Cultural Debate* in literarischen wie künstlerischen Kreisen heftig geführt wurde.[172] Die eine Seite argumentierte, dass Indonesien ein Produkt des 20. Jahrhunderts wäre, das auf den Austausch mit dem „Westen“ zurückginge.[173] Es müsste sich daher an der Kultur des „Westens“ orientieren, um sich als gleichwertig zu etablieren, da dies die nächste logische Entwicklungsstufe darstellte. Die andere Seite kritisierte die Vorstellung, die Kultur des „Westens“ wäre überlegen: Individualismus und Materialismus wären abzulehnen, der „Osten“ aufgrund seiner Spiritualität dem „Westen“ überlegen. Diese Seite schlug letztlich eine Kombination beider Kulturen vor.

Obgleich beide Seiten sich uneins gegenüber standen, hatten sie gemein, dass sie erstens die Gegenüberstellung von „Westen“ und „Osten“ polarisierten und zweitens den Willen teilten, eine nationale Gesinnung mithilfe von Kunst und Kultur innerhalb der indonesischen Bevölkerung zu verbreiten, so Kunsthistorikerin Ellen Kent.[174] Dabei sollten regionale Unterschiede vernachlässigt werden zugunsten der Idee einer gemeinsamen unabhängigen Nation. Die Vorschläge beider Seiten implizierten demnach die modernistisch begründete Aufforderung, *eine* nationale Kultur aus disparaten Elementen der zahlreichen Ethnien Indonesiens zu erschaffen.[175] Dabei, so Kent weiter, äußerten sie dennoch den Widerwillen, plurale ästhetische Ansätze zuzulassen, was angesichts der Diversität Indonesiens jedoch angebracht gewesen wäre. Laut Kent habe die *Great Cultural Debate* bereits angedeutet, wie sich die weitere Diskussion in Indonesien entwickeln würde:

> This tussle between Indonesia’s early revolutionary intellectuals foreshadowed an ongoing battle between those who sought inspiration from ‘Western’ modernity, universal values and technological progress, and those who thought the new nation’s culture should draw on traditional cultural practices and ancestral knowledge and wisdom.[176]

In den 1930er-Jahren herrschte in der indonesischen Kunstszene ein Stil vor, der auf Salehs orientalistische Landschaftsgemälde zurückging: Die Darstellung weitläufiger Reisfelder und Vulkane dominierte die Kunstszene (Abb. 4); sie waren von indonesischen Kunstschaffenden gemalt worden, von denen einige in den Niederlande studiert hatten wie der hoch angesehene Maler Basuki Abdullah (Abb. 5).[177] Andere indonesische Maler wie S. Sudjojono, Agus Djaya, Affandi und Hendra Gunawan kritisierten diese orientalistische Landschaftsmalerei scharf. Sudjojono nannte sie zynisch *Mooi Indië* oder *Beautiful Indies*, da sie seiner Meinung nach keinerlei Bezug zur Realität Indonesiens hätten. S. Sudjojono (1913–1986), eine der zentralen Figuren moderner indonesischer Kunst, war – trotz der Kritik an den *Beautiful Indies*-Gemälden – bezüglich der Frage nach dem Verhältnis indonesischer Kunst zum „Westen“ weder völlig für noch gegen

172 Vgl. Jones 2013, S. 52.
173 Vgl. ebd., S. 52ff.
174 Vgl. Kent 2016, S. 58.
175 Vgl. ebd.
176 Ebd., S. 309.
177 Vgl. Holt 1967, S. 196. Neben Basuki Abdullah, studierten auch die Künstler Barli Sasmitawinata und Lee Man Fong Malerei in den Niederlande, vgl. Supangkat 1997, S. 31.

diese Ausrichtung.[178] Er sah „westliche“ Kunst(techniken) wie auch Philosophie erstens als eine Option unter vielen an und zweitens als eine Art Umweg indonesischer Künstler*innen, die eigenen lokalen Künste zu entdecken: „The Indonesian artists first are forced to ‘turn to the West in order to go East’ where they will find their own style, their own identity”[179], wie Claire Holt Sudjojonos Ansatz beschrieb. 1938 gründete er mit anderen Künstlern *Persagi* (*Persatuan Ahli Gambar Indonesia* oder *Indonesian Drawing/Picture Experts’ Association*[180]*)*, die erste indigene Künstler*innen-Vereinigung Indonesiens, die sich ausdrücklich gegen den Stil der *Beautiful Indies* stellte und eine Alternative zu den niederländisch kontrollierten Kunstschulen bot. Nach Historiker Antariksa war *Persagi* „the first Indonesian Association of Painters in the late 1930’s, that advocated modern art with an Indonesian identity“[181]. Allerdings folgte *Persagi* keiner bestimmten Ideologie, sondern sollte indonesischen Künstler*innen die generelle Möglichkeit bieten, in sogenannten *sanggar* (Künstler*innengemeinschaften) Kunst zu studieren und auszustellen.[182]

Aus der Kritik an den *Beautiful Indies*-Gemälden heraus entwickelten Sudjojono, Affandi, Gunawan u.a. eigene künstlerische Ansätze und teilten dabei den Willen, nicht nur einen eigenständigen Stil zu entwickeln, sondern auch das Alltagsleben der indonesischen Gesellschaft darzustellen (Abb. 6–Abb. 8). Sie werden allgemein unter einem sozialen Realismus aufgeführt, der nationalistische Implikationen aufweist.

Die Diskussion um eine Ausrichtung moderner indonesischer Kunst auf den „Westen“ oder „Osten“ erhielt während des Zweiten Weltkriegs eine neue Dimension, als Japan Indonesien von 1942 bis 1945 besetzte. Die Okkupation beendete zwar recht abrupt die Kolonialherrschaft der Niederlande, doch brachte sie zunächst nicht die erhoffte Unabhängigkeit. Als Besetzungsmacht, die sich in einem aktiven Krieg befand, verwendete Japan Indonesiens Ressourcen vor allem in Bezug auf materielle und ideologische Bedürfnisse, die der Krieg mit sich brachte.[183] Dabei wurden die in Indonesien bestehenden nationalistischen Bewegungen von der neuen Besetzungsmacht gefördert wie auch kontrolliert, in der Hoffnung, eine sogenannte pan-asiatische Identität zu schaffen, die innerhalb einer „Greater East Asia Co-Prosperity Sphere“[184] heraufbeschworen wurde und sich von dem als imperialistisch bezeichneten „Westen“ abgrenzte. Besonders mithilfe von Kunst

178 Sudjojono veröffentlichte 1946 einige Aufsätze unter dem Titel *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* (indonesisch; Malerei, Kunst und Künstler), in denen er seine Kritik an den *Beautiful Indies*-Gemälden äußerte und Möglichkeiten für eine indonesische moderne Kunst formulierte, vgl. Spanjaard 2016, S. 15ff.

179 Holt 1967, S. 197.

180 Dirgantoro vermutet, dass die Verwendung des indonesischen Wortes g*ambar* (Bild, zeichnen), anstatt *pelukis* (Maler*in) darauf zurückzuführen ist, dass sich die Vereinigung gegen die sogenannte *Beautiful Indies*-Malerei abzugrenzen suchte, vgl. Dirgantoro 2017, S. 44. Neben Sudjojono waren die die Künstler Agus Djajasoeminta, Affandi und Hendra Gunawan an der Gründung 1938 beteiligt. *Persagi* hatte auch weibliche Mitglieder, darunter die Künstlerin Emiria Sunassa, vgl. ebd., S. 46.

181 Antariksa, Vortrag *The art milieu in Indonesia under the Japanese occupation*, Symposium *Contributions to art and society in Indonesia in three crucial periods: the Japanese occupation, Orde Baru and Reformasi*, Humboldt-Universität Berlin, 21.11.2013.

182 Vgl. Rath 2011, S. 104. Vgl. diesbezüglich die Definition von *sanggar* nach Rath: „The *sanggar* or kind of ‘art commune’ or ‘art association’ dates back to least the 1930s, and has associations of collectivity, one whose ideological basis prior to the New Order was the main glue that bound memberships and fellowship that often spanned across ethnic, racial, and religious divides in favour of socialist egalitarianism, humanism, and social mission. 10 By the 1980s, the *sanggar*, which had declined a great deal since the beginning of the New Order, was seen mainly as a space for non-academically trained artists.“ Ebd., S. 194. Hervorhebungen im Original.

183 Vgl. Jones 2013, S. 69.

184 Ebd., S. 59.

und Kultur sollten nationale Gefühle unter der Bevölkerung geschürt werden in enger Zusammenarbeit mit indonesischen Künstler*innen, darunter viele Mitglieder der Organisation *Persagi.*[185] Nach Tod Jones hatte die Kulturpolitik dieser kurzen Periode nachhaltige Auswirkungen auf die indonesische Kunst- und Kulturlandschaft: Sie verstärkte die Verbindung von Kunst bzw. Kultur und Nationalismus und legte die ideologische Grundlage für die folgenden staatlichen Kultur-Institutionen, indem sie als Teil einer nationalen Kultur verstanden werden sollten.[186]

2.4.2 *Republik Indonesia* unter Sukarno (1945–1965)

Nach Ende des zweiten Weltkriegs und der Kapitulation Japans fand sich Indonesien – auch nach der Deklaration der Unabhängigkeit 1945 – in einem vierjährigen Unabhängigkeitskrieg gegen die Niederlande (1945–1949) wieder. Während dieses Unabhängigkeitskrieges zogen zahlreiche Kunstschaffende, darunter auch Sudjojono, nach Yogyakarta – das zwischenzeitlich als Sitz der revolutionären Kräfte fungierte – um den Kampf gegen die ehemalige Kolonialmacht zu unterstützen, was sich ebenfalls in seiner Kunst zeigte (Abb. 9).[187] 1949 erhielt Indonesien auf Druck der UN seine volle Souveränität;[188] Sukarno wurde daraufhin offiziell als erster Präsident der Republik Indonesien ernannt.[189] Die Beschreibung von Sukarnos Amtszeit ist für die vorliegende Analyse insofern von Bedeutung, als dass das darauffolgende Regime der Neuen Ordnung unter Suharto – das den eigentlichen Kontext des Schaffens von Jaarsma, Harsono und Sirait bildet – eine spezifische Antwort auf die vorherige Regierung darstellt, was sich vor allem an der radikalen Wende im Bereich der Kulturpolitik zeigt, wie noch ausgeführt wird.

Bereits während des Unabhängigkeitskrieges war Sukarno an der Erstellung der ersten Verfassung und der sogenannten *Pancasila*, den Fünf Staatsprinzipien, beteiligt, die die unterschiedlichen ideologischen Interessengruppen unter der Vorstellung der befreiten Nation Indonesien vereinen sollte.[190] Nationale Kultur sollte nach der Verfassung auf indigenen traditionellen Kulturen bauen, die durch fremde (ausländische) Kulturen erweitert werden sollten; die kulturelle Diversität Indonesiens wurde daher in gewisser Weise berücksichtigt, wenngleich unter einer gemeinsamen nationalen Kultur imaginiert. Übergeordnetes Ziel war

185 *Persagi* wurde, wie alle anderen indonesischen sozialen Organisation ab Beginn der Okkupation aufgelöst, doch wurden Mitglieder dieser Vereinigung auf wichtige Positionen in den von Japan neu gegründeten Kulturinstitutionen gesetzt. Außerdem wurde Propaganda in etlichen massentauglichen Formen betrieben, wie in Radio, Film, Printmedien, Musik, Theater, Wayang, Bildende Künste etc., vgl. ebd., S. 63.

186 Vgl. ebd., S. 68.

187 Der Sultan von Yogyakarta hatte damals Teile seines Palastes zur Verfügung gestellt, von wo Sukarno die Revolution führte, vgl. Vickers 2005, S. 99.

188 Ausgenommen davon war die Region Papua, die allerdings später von Indonesien annektiert wurde, vgl. Southwood und Flanagan 1983, S. 1.

189 Vgl. Vickers 2005, S. 225. Vickers ergänzt an dieser Stelle, dass Sukarno bereits 1945 Präsident und Leiter der republikanischen Regierung war. Abgesehen von den Jahren in niederländischer Gefangenschaft (1948–1949) hatte er dieses Amt inne. Im November 1949 wurde er Präsident der Republik der Vereinten Nationen Indonesiens, die im nächsten Jahr zur Republik Indonesien wurde.

190 Die fünf Prinzipien der *Pancasila* lauten: „Structuring a Free Indonesia in Faithfulness to God Almighty, Consensus or Democracy, Internationalism or Humanitarianism, Social Prosperity, and Nationalism or National Unity.“ Ebd., S. 117. Im Laufe seiner Amtszeit schuf Sukarno eine weitere Doktrin, die *NASAKOM*, die wiederum divergierende Gruppen mithilfe der identitätsstiftenden Kategorien „Nationalismus“ (*Nasionalisme*), „Religion“ (*Agama*) und „Kommunismus“ (*Komunisme*) verbinden sollte.

laut Verfassung außerdem die Orientierung an einer nationalen Einheit sowie das Vorantreiben des zivilisatorischen Prozesses.

Im Laufe von Sukarnos Regierungszeit sprach der Präsident der kommunistischen Partei Indonesiens, der *Partai Komunis Indonesia*, *PKI*, und dem Militär, das während des Unabhängigkeitskrieges eine entscheidende Rolle gespielt hatte, mehr Einfluss zu.[191] Zu den Partnerorganisationen der *PKI* zählte auch die Kulturinstitution *LEKRA* (*Lembaga Kebudayaan Rakyat* oder *People's Cultural Organziation*), eine 1950 in Jakarta gegründete Kultur-Vereinigung, die der *PKI* sehr nahe stand und die nationale Kulturpolitik dieser Zeit dominierte.[192] Ihr gehörten unter anderem auch Affandi, Gunawan und Sudjojono an. *LEKRAs* sozialistisch geprägte Ideologie bestand darin, eine indonesische nationale Kultur ausschließlich aus dem „indonesischen Volke" heraus zu entwickeln.[193] Im Fokus stand dabei das sogenannte *rakyat*, die Arbeiterklasse oder die oftmals marginalisierten „einfachen Leute", für welche sich Kunst und Kultur einsetzen sollte. Das Verhältnis indonesischer Künstler*innen zum *rakyat* sollte im weiteren Verlauf immer wieder von Bedeutung sein – wie sich auch im Kapitel über Harsono zeigen wird – und erfährt in diesem Zuge, laut Kent, eine gewisse Verdinglichung und Essenzialisierung.[194]

Die enge Verbindung von Kultur und Politik, für die *LEKRA* stand, und die ihr diametral gegenüberstehende Vorstellung, dass Kunst autonom sein sollte, wurde im Laufe der 1950er-Jahre stark polarisiert, wie bereits zuvor die Gegenüberstellung des „Westens" und „Ostens". Dies zeigte sich anhand der Debatte um die beiden einflussreichsten indonesischen Kunstakademien in Yogyakarta, Zentral-Java, und Bandung, Ost-Java, die kurz nach der errungenen Unabhängigkeit gegründet wurden.[195] Die Kunstakademie in Bandung wurde als „laboratorium Barat"[196] (Labor des Westens) verunglimpft, das sogenannte „Bandung Camp"[197] für eine geometrisch-abstrakte und auch am Kubismus orientierte Malerei kritisiert, die unter den Label universal humanistisch oder „aesthetic formalism"[198] als „westlich" und damit anti-nationalistisch abgestempelt wurde. Der dort einflussreichste Dozent war Ries Mulder, der niederländischer Herkunft

191 Während des Unabhängigkeitskrieges hatten anti-kommunistische Vorgehen die damalige Führung geleitet, um auch die Unterstützung der Amerikaner zu gewinnen. Im Laufe der späten 1950er- und 1960er-Jahre änderte sich das radikal, sodass die kommunistische Partei Indonesiens 1965 offiziell 3,5 Millionen Parteimitglieder zählte und 23,5 Millionen Mitglieder in Partnerorganisationen, „making it the largest Communist Party in the world outside the Communist countries." Ebd., S. 153. Vickers betont, dass sich wohl nicht alle Partnerorganisationen selbst als kommunistisch bezeichnet hätten und die Anzahl dieser wohl etwas geringer war und die Konflikte mit anderen links gerichteten Parteien am größten waren. Nichtsdestotrotz konnte die Kommunistische Partei vor allem auf dem Land eine große Anhängerschaft für sich gewinnen, vgl. ebd., S. 154.

192 *LEKRA* wurde gegründet von D.N. Aidit, Njoto, Joebaar Ajoeb und Henk Ngantung, vgl. Jones 2013, S. 106.

193 Vgl. ebd.

194 Vgl. Kent 2016, S. 300. Für eine nähere Untersuchung der Bedeutungsveränderung von *rakyat* vgl. ebd., S. 91–122.

195 Für eine ausführliche Darstellung dieses Konflikts vgl. Antariksa 2010. Die Kunst- und Design-Fakultät der technischen Universität Bandung (*Institut Teknologi Bandung, ITB*) wurde 1947 gegründet und im Laufe der 1950er-Jahre zu einer staatlichen Kunstakademie erhoben; 1950 entstand die Kunstakademie in Yogyakarta (früher bekannt als *Akademi Seni Rupa Indonesia, ASRI*, danach umbenannt in *Institut Seni Indonesia, ISI*), vgl. Spanjaard 2016, S. 47.

196 Sumardjo 2006, S. 113. Der Artikel von Trisno Sumardjo erschien ursprünglich am 05.12.1954 in der *Mingguan Siasat.*

197 Supangkat 2001, S. 7.

198 Wright 1994, S. 18.

war;[199] einer seiner bekanntesten Schüler war der indonesische Maler But Mochtar (Abb. 10). Dem gegenüber stand das „Yogyakarta Camp“[200], in dem viele Künstler lehrten, die eine aktive Rolle während der Revolution gespielt hatten, wie zum Beispiel der Maler Gunawan (Abb. 7),[201] und die oftmals in *sanggar*, eine Gemeinschaft eines lehrenden Künstlers und seinen Studierenden, lebten und arbeiteten.[202] Im Gegensatz zu Bandung, so in der Debatte verlautet, dominiere in Yogyakarta ein anderes Kunstverständnis. Kunst werde vor allem unter dem Aspekt der nationalistischen Gesinnung gemacht, was sich in figürlichen Darstellungen und unterschiedlichen expressionistischen Stilen zeigte.[203]

Die antithetische Gegenüberstellung des „Bandung Camp“ und des „Yogyakarta Camp“ bezeichnet Kent allerdings als Mythos[204] – wie auch der einflussreiche indonesische Kunstkritiker und -historiker Sanento Yuliman bereits vor ihr[205] – da eine genauere Analyse der damit verbundenen Werke eine solche Trennung nicht zulässt.[206] Dennoch zeigt dieser Mythos auf, inwiefern die Polarisierung zwischen politischer und apolitischer Kunst die Diskurse in Indonesien prägte und welche einen Höhepunkt Anfang der 1960er-Jahre erreichte: Als Reaktion auf die Dominanz von *LEKRA* veröffentlichte ein Literaturmagazin 1963 das *Manifes Kebudayaan* (Kultur-Manifest), welches implizit die Prämissen von *LEKRA* infrage stellte und damit die aktuelle Grundlage der nationalen Kultur.[207] Unterzeichnet wurde es von 21 sogenannten „universal humanists“[208] und forderte eine Kunst „with liberal universal-humanism and commitment to ‘artistic freedom’. [...] In particular, it was a challenge to the LEKRA concept that ‘politics is the commander’“[209]. Die linksgerichtete Anhängerschaft und Sukarno bezeichneten das Manifest als anti-revolutionär. Es wurde infolgedessen verboten; außerdem wurden jene, die unterzeichnet hatten, daran gehindert, weiterhin künstlerisch tätig zu sein.[210]

Die Dominanz von *LEKRA* spiegelte die politische Lage Mitte der 1960er-Jahre wieder: Das linksgerichtete Lager in Form der *PKI* beherrschte ebenfalls die Politik, stand jedoch im Konflikt mit dem Militär, das im Laufe von Sukarnos Amtszeit erheblich an politischem Einfluss hinzugewonnen hatte.[211] Ab Ende der 1950er-Jahre hatten sich Sukarnos autoritäre Tendenzen radikalisiert, was das Land im wirtschaftlichen wie

199 Laut Supangkat führte Ries Mulder kubistische Malerei an der Kunstakademie in Bandung ein, was ihn zu einem einflussreichen Künstler machte, vgl. Supangkat 2001, S. 9.
200 Ebd., S. 7.
201 Vgl. Wright 1994, S. 19.
202 Vgl. Spanjaard 2016, S. 47.
203 Vgl. Miklouho-Maklai 1991, S. 11ff.
204 Vgl. Kent 2016, S. 59. Kent macht außerdem darauf aufmerksam, dass auch die Forschung zur Wiederholung dieses Mythos beigetragen habe.
205 Kent verweist auf den Aufsatz von Sanento Yuliman *Kemana Semangat Muda* (Entstehungsdatum unbekannt), *vgl. Yuliman 2001b.*
206 Auch Astri Wright hat in ihrer Beschreibung der Kunstakademie in Bandung angemerkt, dass viele dort entstandene Werke nicht vollkommen abstrakt waren: „Many of the works produced were only semi-abstract, with recognizable references made either visually or in the titles.” Wright 1994, S. 19.
207 Vgl. Jones 2013, S. 107.
208 Ebd.
209 Ebd.
210 Beispielsweise wurden Unterzeichner des Manifestes infolgedessen daran gehindert zu publizieren, vgl. Hill 1993, S. 252.
211 Vgl. Vickers 2005, S. 144.

auch politischen Bereich an seine Grenzen brachte.[212] Sukarno, der sich immer expliziter den kommunistischen Kräften zugewandt hatte, wurde 1965 infolge eines angeblichen Coups und Gegen-Coups entmachtet. In diesem Zuge ereigneten sich die bisher verheerendsten Massenmorde in der Geschichte Indonesiens, in denen mindestens eine halbe Millionen Menschen ermordet wurden und zahlreiche Personen für Jahrzehnte ohne Gerichtsverhandlung eingesperrt wurden (wovon noch im Kapitel über Harsono unter 4.1.2. genauer die Rede sein wird).[213] Zu den Opfern gehörten zahlreiche Mitglieder der *PKI* und ihre (tatsächlichen und angeblichen) Verbündeten, darunter viele Kunstschaffende, die in *LEKRA* aktiv gewesen waren. Der Vernichtung des linksgerichteten Lagers wie auch das Ende von Sukarnos Präsidentschaft ist im Kontext des Kalten Krieges zu sehen wie auch das nachfolgende Regime der Neuen Ordnung, das sich dem „Westen“ hin öffnet, allerdings vor allem in wirtschaftlicher Sicht.

2.4.3 Das Regime der Neue Ordnung unter Suharto (1966–1998)

Mit dem Ende der Amtszeit des ersten Präsidenten und dem Wechsel zum Regime der sogenannten Neuen Ordnung unter General Suharto, wurde ein radikaler Wechsel nicht nur in der politischen Ausrichtung der Regierung, sondern auch auf dem Feld von Kultur und Kunst vollzogen. Die politische Elite der Neuen Ordnung – die hauptsächlich aus Personen aus dem Militär bestand – öffnete den indonesischen Markt für wirtschaftliche Investitionen aus dem „Westen“. Dies war Teil einer neuen staatlichen Strategie und Ideologie, die unter dem Begriff *Pembangunan* oder *Development* unter der Bevölkerung verbreitet wurde. Der Begriff ist im Kontext der Diskurse um sogenannte „Dritte-Welt-Länder“ zu verstehen, die als „unterentwickelt“ gelten.[214] Dabei liegt dieser Ansicht eine ähnlich koloniale Abwertung der „noch-zu-erziehenden“ indigenen Bevölkerung zugrunde:[215] Die Idee des *Development* sah vor, dass Indonesier*innen zu tüchtigen Bürger*innen erzogen werden müssten, um vor allem die wirtschaftliche Entwicklung ihres Landes voranzutreiben. In diesem Zusammenhang etablierte die Regierung der Neuen Ordnung eine Art Neo-Traditionalismus:

> A new celebration of conservative, hierarchical values of tradition, particularly those of the Javanese court. Traditional culture in this context served as a series of emblems of national security and stability; emblems that then became part of government officialdom and ceremony.[216]

212 Vgl. ebd. Die Amtszeit des ersten Präsidenten Sukarno splittet sich auf in die Zeit der konstitutionellen Demokratie (1950–1957), die einer parlamentarischen Demokratie glich, und der Rückkehr zu einem autoritären Führungsstil in Form der sogenannten Gelenkten Demokratie (1957–1965).

213 Für die bisher umfangreichste Analyse der komplexen Vorgänge dieser Zeit vgl. Robinson 2018. Besonders in Bezug auf den Kalten Krieg vgl. S. 82–117.

214 Jones dazu: „Development was a rationality of government that was readily adopted within authoritarian states. It provided a rationale for intervention at the level of populations and individuals that had a large degree of independence from liberal concerns regarding individual freedoms but still received the approval of the international community and in particular the more powerful Western states. *Pembangunan*'s centrality to the New Order regime can thus be understood through the way it both provided a rationale for and legitimized the application of modern forms of state power, providing the basis of an Indonesian, authoritarian 'normalizing society' with a focus on fostering both natural and human resources." Jones 2013, S. 120. Hervorhebung im Original.

215 Vgl. ebd., S. 123. Jones beschreibt an dieser Stelle anhand der Texte von Moertopo (eine zentrale Figur der politischen Elite während der Neuen Ordnung), inwiefern der Diskurs um *Development* ein koloniales Bild widerspiegelte, da auch dieser davon ausgeht, dass indonesische Bürger*innen unterentwickelt und kaum ambitioniert seien, was er zum Teil auch auf Kultur und Klima zurückführte.

Das Regime sah außerdem vor, dass sich die Bevölkerung aus allem „Politischen“ heraushalten sollte, was ebenfalls eine radikale Wende darstellte, da Sukarno zuvor die Massen politisch mobilisiert hatte, um seine Politik zu legitimieren. Die indonesische Gesellschaft wie auch das alltägliche Leben sollten im Rahmen von *Development* entpolitisiert werden, was ebenfalls den Kunst- und Kulturbereich betraf.[217] *LEKRA*, die mit der *PKI* eng verbunden gewesen war und unter Sukarno Kunst- und Kulturschaffen dominiert hatte, wurde im Zuge des Machtwechsels aufgelöst und verboten wie auch alles „Kommunistische“ als staatsgefährdend stigmatisiert. Die sogenannten „universal humanists“[218] – die 1963 das Manifest unterschrieben hatten, das sich gegen die Dominanz von *LEKRA* gestellt hatte – bestimmten von nun an Kunst- und Kulturszene. Das mag daran liegen, dass sie bereits vor Beginn der Neuen Ordnung Verbindungen mit dem Militär pflegten.[219] Nach dem Machtwechsel dominierte daher geometrische, dekorative Malerei die indonesische Kunstszene, nicht nur in Bandung, sondern auch in Yogyakarta, das zuvor das Zentrum linksgerichteter Kunst war.[220] Die abstrahierte, dekorative Malerei entsprach der offiziellen Ästhetik der Neuen Ordnung: „An ideal image of modernity, order, harmony, beauty, with elements of traditional culture in motif.“[221] In diesem Zusammenhang kann auch die Entwicklung einer islamischen modernen indonesischen Kunst genannt werden, die ebenfalls der Ästhetik der Neuen Ordnung entsprach und zum Beispiel in der Malerei des in Bandung aktiven Künstlers A.D. Pirous zu finden ist.[222]

Abgesehen von den staatlichen Slogans, welche die Ideologie des *Development* verbreiteten, war es von nun an verboten und mitunter mit drakonischen Strafen belegt, auf politische Inhalte zu verweisen.[223] Dies galt als eine Maßnahme, mit der die indonesische Gesellschaft entpolitisiert werden sollte, was auch die Thematisierung der ethnischen Diversität Indonesiens betraf.[224] Wie bereits unter Sukarno wurde indigene Kultur zwar als regionale Kultur in eine nationale, indonesische Kultur integriert. Doch beurteilte die Neuen Ordnung die Thematisierung dieser Diversität ebenfalls als potentiell destabilisierend, da sie interethnische Konflikte oder auch regionale Unabhängigkeitsbewegungen fürchtete.[225] Als regional dargestellte Kultur sei daher, so Jones in Anlehnung an Foulcher, vor allem unter dem Aspekt des Visuellen und Dekorativen in die nationale Kultur integriert worden, um sie vorrangig im Bereich der Kultur zu verorten. Gleichzeitig sollte die Repräsentation dieser auf rein visuelle und dekorative Elemente reduzierte Diversität – die vielfach Anwendung in speziell hierfür errichteten Parks fand – Indonesier*innen darüber aufklären, welche Formen die nationale indonesische Identität umfasse.[226] Trotz der Darstellung dieser Diversität, wurde von der Neuen

217 Vgl. Jones 2013, S. 140.
218 Ebd., S. 132.
219 Vgl. ebd.
220 Vgl. Rath 2011, S. 124.
221 Ebd., S. 125.
222 Vgl. Spanjaard 2016, S. 87–90.
223 Vgl. Jones 2013, S. 126.
224 Vgl. ebd., S. 140.
225 Unter dem Akronym *SARA* (*Suku bangsa*, *Agama*, *Ras*, *Antar-golongan*) wurde Anfang der 1990er-Jahre das Gebot gefasst, dass der öffentliche Diskurs nicht die Werte der *Pancasila* verletzten sollte, um keine „Spannungen“ zwischen den Ethnien, Religionen etc. zu schaffen, vgl. Bodden 2010, S. 280.
226 Jones weist außerdem auf Forschungen hin, die darlegen, dass diese Parks, wie zum Beispiel im Falle des *Taman Mini Indonesia Indah* oder *Beautiful Indonesia Miniature* Themenpark in Jakarta, regionale Kultur auf Java,

Ordnung unter nationaler Kultur vor allem die javanische Kultur verstanden, was sich besonders auf politischer Ebene in groß angelegten Zeremonien zeigte und dem Heraufbeschwören der Vorstellung einer traditionellen javanischen Kultur, um mithilfe dieser Elemente ihre Regenschaft zu legitimieren und stabilisieren.[227]

2.4.4 *Indonesian New Art Movement*

Die Unterdrückung und Zensur von politischen Inhalten wie auch die entpolitisierte Darstellung ethnischer Diversität wurden allerdings nicht überall gleich stark durchgesetzt: Während alle Personen, die Verbindungen zum linksgerichteten Lager aufwiesen, unter strenger Kontrolle standen wie auch die regionalen Künste, welche die Ideen der *Development*-Ideologie wiedergeben mussten, gestaltete sich die Situation in den Großstädten für die Kunstszene, zumindest für eine bestimmte Zeit, freier.[228] Ab den späten 1960er-Jahren bis in die späten 1970er-Jahren herrschte in Großstädten wie Jakarta eine gewisse Meinungsfreiheit. In dieser Zeit entstanden künstlerische Experimente in Theater, Tanz, Literatur und Bildender Kunst, welche oftmals die Grenzen der jeweiligen Disziplinen überschritten, lokale ästhetische Praktiken neu bewerteten und dabei das Verhältnis indonesischer Kunst zum „Westen“ auf vielfache Weise neu verhandelten. Als Beispiel sind die bekannten dialogfreien und auf Improvisation basierten Stücke von W.S. Rendra mit den Namen *Mini Kata* zu nennen (von Ellen Rafferty mit „few words“[229] übersetzt), die er nach seiner Rückkehr aus den USA Ende der 1960er-Jahre umsetzte. Bei *Mini Kata* sollten sich die Performenden auf Bewegung und Musik konzentrieren – die kurzen Stücke wurden als „visual poems“[230] beschrieben –, was der gängigen Theaterpraxis dieser Zeit radikal widersprach.[231] Rendra, wie auch Putu Wijya, gehörten zu einer Gruppe von Theaterschaffenden, die unter der Bezeichnung *New Tradition*[232] indigene Traditionen, wie beispielsweise das javanische Schatten- und Puppenspiel *wayang*, für das Theater auf moderne Weise neu interpretierten.[233] Eine zentrale Rolle spielte das 1968 in Jakarta gegründete und staatlich finanzierte Kulturzentrum *Taman Ismail Marzuki*, *TIM*, das künstlerische Experimente und den internationalen Austausch zwischen Künstler*innen aus unterschiedlichen Disziplinen förderte:[234]

Sumatra und Bali recht spezifisch darstellten. Andere, vom „Zentrum“ Java weiter entfernte Inseln, wurden weitgehend angeglichen und verstärkt als homogen ausgestellt, vgl. Jones 2013, S. 140ff.

227 Vgl. hierfür vor allem Pemberton 1994.

228 Vgl. Jones 2013, S. 126f.

229 Rafferty 1989, S. 16.

230 Putu Wijaya, Interview 09.06.2016, Jakarta.

231 Vgl. Rafferty 1989, S. 16.

232 Die Bezeichnung *New Tradition* geht auf Putu Wijaya zurück, vgl. Rafferty 1990. Für einen Überblick über Theater der *New Tradition* vgl. Asmara 1995. Vgl. hierzu auch Raths Beschreibung der *New Tradition*: „During the early 1970s, they [Rendra, Putu Wijaya, Ikranegara, Arifin C. Noer] promoted a method that sought to release theatre from its perceived literariness, to bring it back to ‘its basics’. They experimented with the critical use of non-linear narratives, and unscripted plays, with non-word action, and appropriation and pastiche of local popular theatre and dance forms. The aim of which, according to Putu Wijaya, was to present the audience (urban and middle class) who was accustomed to modernist theatrical realism with a form of mental terror, or the use of devices designed to shock them into a new mode of thinking, to disturb ‘normal’ thought processes.“ Rath 2011, S. 239f.

233 Vgl. Rafferty 1989, S. 9.

234 Das Zentrum wurde vom damaligen Gouverneur von Jakarta, Ali Sadikin, gegründet, einem großen Unterstützer der Künste, der noch von Sukarno ernannt worden war, vgl. Rath 2011, S. 33.

> TIM offered Jakarta audiences performances of ethnic and modern art forms from all over Indonesia as well as from abroad. The exposure to artistic diversity in combination with an improving Indonesian economy, subsidized facilities, and freedom from censorship at TIM coalesced to spur the development of New Tradition art forms and an audience to support them.[235]

Auch am *TIM* realisiert wurde beispielsweise das kontrovers aufgenommene Stück *Meta Ekologi* (wortwörtlich: Meta-Ökologie) des Tänzers und Choreografen Sardono W. Kusumo, der eigentlich klassischen javanischen Tanz studiert hatte. In diesem 1979 aufgeführten Stück ließ Sardono Tänzer*innen in einer im Freien ausgehobenen Grube performen, die ein Reisfeld nachahmte und mit Wasser und Erde gefüllt war.[236] Er bezog sich dabei nicht nur auf eine neue Ästhetik, sondern auch auf lokale Vorstellungen von Natur, Spiritualität und Energie.[237] Wie Rendra hatten Sardono und andere Kunstschaffende zuvor in Europa oder den USA für einige Zeit studiert oder sich länger dort aufgehalten.[238] Diese Erfahrung hatte bei einigen Kunstschaffenden zur Folge, dass sie ihre eigene lokalen Praktiken neu bewerteten.

Auch auf dem Feld der zeitgenössischen bildenden Kunst wurden in den 1970er-Jahren neue Kunstformen eingeführt:[239] Die Bewegung *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* oder *Indonesian New Art Movement*, zu deren Gründungsmitgliedern u.a. auch Harsono und Jim Supangkat gehören, zeigte 1975 in einer Ausstellung am *TIM* erstmals Installationskunst und *found objects*. Die *Indonesian New Art Movement*, die im Gründungsjahr aus elf Kunststudierenden aus Yogyakarta, Bandung und Jakarta bestand und hauptsächlich in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre aktiv war, erarbeitete „new modes of art practice and structures in the work of art, such as collage, mixed media painting, and three-dimensional objects made from found objects,

235 Rafferty 1989, S. 16.

236 Sal Murgiyanto, der eng mit Sardono zusammengearbeitet hat, beschreibt dazu Folgendes: „In preparation for this piece [Meta Ekologi], Sardono conducted a workshop in the outskirts of Jakarta for two months. He 'trained' his IKJ dancers' sensitivity to the elements of nature by having them immerse themselves in a watered rice field in the dark almost every night. […] For the performance at TIM, Sardono built a rice field plot outdoors, transporting ten truckloads of soil from the countryside. […] The piece was accompanied by a recording of insects and other night animals, and sometimes also by a few gamelan instruments: a gender metallophone, one gong, and a rebab fiddle. He let his dancers slowly enter the mud, playing, running, and climbing the pole. […] By doing this, Sardono tried to free himself and his dancers from conventional aesthetics." Murgiyanto 1991, S. 389 und S. 392.

237 Vgl. Sardono W. Kusumo, Interview 11.11.2014, Jakarta.

238 Eine Auswahl: Gregorius Sidharta (Maler und Bildhauer) studierte von 1953 bis 1956 an der *Jan van Eyck Akademie in* Maastricht; Putu Wijaya (Theaterregisseur) tourte 1975 in Frankreich; W.S. Rendra (Poet, Theaterregisseur, Aktivist) studierte von 1964 bis 1967 Theater in den USA; Sardono W. Kusomo (Tänzer, Choreograph) verbrachte 1964 einige Monate in New York und reiste danach in weitere Teile der USA und Europa. Sardonos Schaffen ist allerdings vor allem durch seine ausgiebigen Reisen innerhalb Indonesiens geprägt, vgl. Kusumo 2014.

239 Im August 1975 fand die erste Ausstellung der *Indonesian New Art Movement* im TIM in Jakarta statt und im September desselben Jahres in der *Galeri Soemardja* am *ITB*, vgl. Miklouho-Maklai 1991, S. 27f. Der *Indonesian New Art Movement* gingen Ereignisse voraus, die unter dem Begriff *Desember Hitam* oder *Black December* bekannt sind: Ende Dezember 1974, während der Biennale für indonesische Malerei im TIM, schickte eine Gruppe junger Kunststudenten (FX Harsono, Bonyong Munni Ardhi, Ris Purwana u.a.) ein Blumengehege an die Juroren der Biennale, die Auszeichnungen in unterschiedlichen Kategorien vergeben hatten. Auf dem Blumengehege war ein Band angebracht, auf dem die Initiatoren dem Tod indonesischer Malerei ihr Beileid aussprachen und das mit einem Manifest begleitet wurde. Damit sollte die Frustration der jüngeren Generation ausgedrückt werden, da ihrer Meinung nach nur solche Malerei gewürdigt würde, die dekorative Funktion erfüllte und welche sie als Konsumobjekte bezeichneten. Harsono war unter den Künstlern, die infolge dieser Ereignisse der Kunstakademie verwiesen wurden, vgl. ebd., S.23.

as well as installation"[240] (Abb. 11 und Abb. 12).[241] Darunter gab es Arbeiten, welche die pluralen Einflüsse indonesischer Kultur, darunter das Verhältnis zu „westlicher" Kultur, auf komplexe und provokante Art aufnahmen (Abb. 13).

Das 1979 veröffentlichte Manifest *Lima jurus gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru*[242] oder *The five Lines of Attack of the Indonesian New Art Movement*[243] beinhaltete unterschiedliche Punkte. Sie forderten u.a. eine „neue" Kunst, welche die Vorherrschaft einer bestimmten Art von Malerei in Frage stellte, wie Kunsthistorikerin Wulan Dirgantoro betont: „The 1970s was a period where Indonesian art was dominated by painting; artists retreated into their inner self and/or explored traditional cultures and symbolisms in their art works."[244] Die Bewegung war daher eine „critique against the formality, un-reflexiveness and repetitiveness of what was called 'international abstraction' and 'provincial lyricism' which had dominated art-making,"[245] merkt Ahmad Mashadi an. Diese Art von Kunst wurde als elitär und konservativ von der Bewegung gedeutet.[246] Die „neue" Kunst sollte „entgrenzt" sein, das heißt, sich nicht an den engen Grenzen der Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung orientieren, die laut der *Indonesian New Art Movement* die Kunstakademien dominierten. Ihre Kritik an einem institutionalisierten und konservativen Kunstverständnis richtete sich somit auch gegen Dozierende, worauf Rath aufmerksam macht und die Bewegung daher unter dem Begriff der *Seni Pemberontakan* oder *Art Rebellion* fasst, was die „anti-establishment"-Haltung der Gruppe treffend wiedergibt.[247]

Die Frage nach dem Wesen indonesischer Kunst und ihrem Verhältnis zum „Westen" war auch innerhalb der *Indonesian New Art Movement* von Bedeutung. Zunächst sah eine der Forderungen im Manifest es vor, sich von nun an nicht an einer „westlichen" Kunstgeschichte zu orientieren, sondern an einer indonesischen, deren Beginn sie mit Raden Saleh markierten.[248] Abgesehen davon, sollten zeitgenössische Kunstformen aus dem „Westen" – wie Installationskunst, Performance-Kunst und Happenings, mit denen sie über Kunstzeitschriften und -bücher und Auslandsaufenthalte in Berührung gekommen waren[249] – als Formen

240 Rath 2011, S. 178.

241 Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Anyool Subroto, Bakhtiar Ainoel, Pandu Sudewo, Nanik Mirna, Muryoto Hartoyo, FX Harsono, Hardi, Bonyong Munni Ardhi, Ris Purwana, Siti Adiyati Subangun und Jim Supangkat. Während ihres Bestehens variierten die Mitglieder der Bewegung. Es wurden 1975, 1977 und 1979 Ausstellungen gemeinsam veranstaltet, danach löste sich die Bewegung auf. Nach dieser längeren Pause wurde 1987 die letzte Ausstellung mit einzelnen Mitgliedern verwirklicht, vgl. Dirgantoro 2017, S. 59ff.

242 Supangkat 1979, S. XIX.

243 Für eine englische Übersetzung des Manifestes vgl. Miklouho-Maklai 1991, 113f.

244 Dirgantoro 2017, S. 61.

245 Mashadi 2011, S. 415.

246 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 61.

247 Vgl. Rath 2011, S. 126–180.

248 Im Manifest der *Indonesian New Art Movement* heißt es: „Striving for the development of an 'Indonesian' art, by giving priority to research into the history of Indonesian New Art, which originated with Raden Saleh. [...] Striving for an ideal in which the development of art is based on the writing and theories of Indonesians, whether critics, historians, or intellectuals." Miklouho-Maklai 1991, S. 113f.

249 Laut Iwan Wijono hatten indonesische Künstler*innen in den 1970er-Jahren Zugang zu Büchern über Allan Kaprow, vgl. Wijono 2003, S. 21. Jim Supangkat, ebenfalls Gründungsmitglied der *Indonesian New Art Movement* und später einflussreicher Kurator und Kunstkritiker, erhielt aktuelle Kunstzeitschriften und -bücher von seinen Verwandten aus den USA, vgl. Jim Supangkat, Interview 07.11.2014, Bandung. Auch studierte ein anderes Mitglied der *Indonesian New Art Movement*, der Künstler Hardi, von 1977–1978 in den Niederlande. In dieser Zeit besuchte er die Documenta IV und nahm an einem Workshop mit Joseph Beuys teil.

einer „neuen“ Kunst fungieren, die sich als Widerstand gegen ein konservatives Verständnis von Kunst verstand.

Als „neu“ an der *Indonesian New Art Movement* bezeichneten einige Mitglieder außerdem eine Art Realismus, der die soziale Realität der indonesischen Gesellschaft wiedergeben sollte – daher werden sie rückblickend in der Tradition von Künstlern wie Sudjojono und der unter der Neuen Ordnung verbotenen Organisation *LEKRA* verortet, die Nationalismus und soziopolitische Intentionen miteinander verbunden hatten. Die Rückforderung der sozialen Relevanz von Kunst war sicherlich ein wesentliches Moment dieser Bewegung, allerdings wurde sie nicht von allen Mitgliedern in derselben Weise geteilt, wie Dirgantoro anmerkt. Sie hebt hervor, dass dieser Aspekt nach der Auflösung der Bewegung eine gewisse Mythologisierung erfahren habe (auch unter Mitwirkung von wissenschaftlichen Publikationen[250]).[251] Dazu mag beigetragen haben, dass es erstens Mitte der 1970er-Jahre zu heftigen Studierendenprotesten gekommen war, die sicherlich auch die Mitglieder der *Indonesian New Art Movement* nicht unberührt gelassen haben.[252] Im Manifest wird explizit die Wiederaufnahme sozialer Themen eingefordert:

> Believing in actual social problems as more important issues to be discussed than personal feelings. In this context, a wealth of ideas or concepts is more important than the skill of a master in working on the elements of form.[253]

Kunsthistoriker und -kritiker Sanento Yuliman – der als ein wichtiger Mentor der Gruppe fungierte – hob die *„kekonkretan*"[254] oder *concreteness* hervor, die er mit der Verwendung von *found objects* in den Werken der *Indonesian New Art Movement* verband. Rath schreibt diesbezüglich: „Art was no longer a part of the imaginary world, mediated from a distance, but rather the concrete object from life: Art comprised ‘objects made from other objects’.“[255] Einige Arbeiten zielten darauf ab, die Betrachtenden nicht nur physisch einzubinden, sondern aktiv an dem „Werk“ teilzuhaben, indem zum Beispiel Installationen aus essbaren Elementen bestanden (Abb. 14). Hinter der Verwendung von *found objects* stand die Hoffnung, so Rath weiter, dass sich Betrachtende durch die Konfrontation mit realen Objekten entweder mit den Inhalten der Arbeit (und weniger mit dessen Form) auseinandersetzten oder durch die emotionale Wirkkraft ihre Sichtweisen änderten. Es überrascht daher nicht, dass die Verwendung von Installationskunst als Form des Dialogs verstanden wurde: Laut Harsono bot Installationskunst die Möglichkeit, die Beziehung zu den

250 Dirgantoro verweist in diesem Zusammenhang auf die Forschungsarbeiten von Miklouho-Maklai 1991, Ingham 2007 und Khoo 2011, vgl. Dirgantoro 2017, S. 60.

251 Dirgantoro macht in diesem Zusammenhang auch auf einen weiteren Unterschied zwischen Sudjojono und der *Indonesian New Art Movement* aufmerksam: Während Sudjojono die Idee vertrat, dass ein Kunstwerk aus der Kreativität des Individuums entstehe, vertrat die *Indonesian New Art Movement* die Vorstellung, dass Kunst kein individueller Ausdruck eines Einzelnen und seiner Persönlichkeit sein dürfe, sondern eine Art demokratisches Unterfangen sei, vgl. ebd., S. 63ff.

252 Die politische Führung der Neuen Ordnung hatte den Machtwechsel 1965 für sich entscheiden können, indem sie sich zuvor mit zwei „anti-kommunistisch“ gesinnten Gruppen verbündet hatte, die unter Sukarno marginalisiert worden waren. Eine davon setzte sich aus Studierenden und Dozierenden zusammen. Bereits 1967 wurde deutlich, dass diese Allianz zerbrochen war und desillusionierte Studierende in Jakarta gegen Korruption und wirtschaftliche Regelungen protestierten. Die sogenannten *Malari*-Ausschreitungen von 1974 können als Höhepunkt der Proteste von Studierenden gegen das Regime gelesen werden. Infolgedessen weitete das Regime seine Kontrolle auf studentische Organisation und den Campus aus und inhaftierte zahlreiche Studierende, vgl. Jones 2013, S. 114f.

253 Manifest der *Indonesian New Art Movement*, Miklouho-Maklai 1991, S. 113.

254 Sanento Yuliman 1975, S. 16, zitiert nach Rath 2011, S. 156. Hervorhebung im Original.

255 Ebd.

Betrachtenden zu ändern, da sie kommunikativ sein konnte.[256] Kent hält diesbezüglich kritisch fest, dass die oben erwähnte *concreteness* mit einer verstärkten Tendenz zu pädagogischen Ansätzen in den Werken einherging.[257]

Im Zusammenhang mit der *Indonesian New Art Movement* muss eine weitere Ausstellung erwähnt werden: *PIPA* (*Kepribadian Apa*) oder *What Identity* wurde 1977 von mehreren Künstler*innen organisiert, darunter auch von Mitgliedern der *Indonesian New Art Movement*.[258] Die Ausstellung fand in der Galerie *Senisono* in Yogakarta statt und zeigte ebenfalls Installationskunst und „body actions“[259]; sie wurde jedoch zwei Tage nach Eröffnung von der Polizei aufgrund der brisanten politischen Inhalte geschlossen.[260] Hervorzuheben ist hier eine Installation der Künstlers Bonyong Munni Ardhi mit dem Titel *ASEAN Tower* (Abb. 15 und Abb. 16), in welcher er eine lebensechte Puppe verwendete.[261] Abgesehen von der damit geäußerten Kritik an den gesellschaftlichen Folgen der *Development*-Politik, scheint der Künstler hier mit der Evokation körperlicher Präsenz innerhalb von Installationskunst zu spielen und damit den Miteinbezug der Betrachtenden mithilfe einer suggerierten verkörperten Begegnung zu stärken. Kunsthistoriker Patrick Flores hat nahegelegt, dass das Aufkommen performativer Strategien in zeitgenössischer Kunst in Südostasien sehr eng an die Entwicklung von Installationskunst gebunden war, die in den 1970er-Jahren nicht nur erstmals in Indonesien, sondern auch zum Beispiel in den Philippinen auftrat.[262] Auch die *Indonesian New Art Movement* hat in ihrem Manifest für ein Kunstverständnis plädiert, das das Einbeziehen von Raum, Bewegung und Zeit integriert:

> The totality of art exists in one category, visual elements which can be linked with elements of space, movement, time etc. Thus, all the activity which can be categorised in Indonesian art, although based on different aesthetics, for example, that which originates from traditional art, are in this way included in the concept, considered legitimate as living art.[263]

Es wird an dieser Stelle klar, dass die *Indonesian New Art Movement* – wohl auch aufgrund der Mentorschaft von Yuliman – indonesische Kunst als Sammlung pluraler Kunstformen verstand. Der Impetus einiger Mitglieder, soziale und politische Inhalte wieder in die Kunstpraxis aufzunehmen sowie das Kunstfeld mithilfe neuer Formen und entgrenzender Praktiken zu erweitern, wird in den folgenden Einzelanalysen immer wieder auftauchen. Das Erbe der *Indonesian New Art Movement* zieht sich demnach bis in zeitgenössischer Kunst der 1980er- und 1990er-Jahre und bis in die sogenannte *Reformasi*-Zeit, die 1998 begann, als das Regime der Neuen Ordnung zusammenbrach.

256 Vgl. Lenzi 2013, S. 123.
257 Vgl. Kent 2016, S. 109.
258 Es haben teilgenommen: Ris Purwana, Slamet Ryadhi, Gendut Riyanto, Budi Sulistyo, Iskandar Surya Putra, Redha Sorana B. Munni Ardhi, Tulus Warisot, Dede Eri Supria, Sapto Rahardjo, Puji Basuki, Edi M. Doeriat, Jack body, Wienardi, Harris Purnama, Ivan Haryanto und Ronald Manulang, vgl. Sumartono 2001, S. 27.
259 Rath 2011, S. 168.
260 Die offizielle Erklärung lautete aufgrund pornografischer Darstellungen, vgl. Sumartono 2001, S. 27.
261 Vgl. Bonyong Munni Ardhi, Interview 13.09.2014, Yogyakarta.
262 Flores verweist auf den Künstler Raymundo Albano und seine Installationskunst, die sich durch die Einbindung des Körpers von Betrachtenden auszeichnen, vgl. Patrick Flores, Vortrag *To demystify, play, manifest, take a step together, dream for a lifetime: Annotations on the Performative Encounter in Southeast Asia*, Haus der Kunst München, 04.07.2019.
263 Manifest der *Indonesian New Art Movement*, Miklouho-Maklai 1991, S. 113.

2.4.5 Zeitgenössische indonesische Kunst in den 1990er-Jahren

Auch in den 1990er-Jahren war das Verhältnis indonesischer zeitgenössischer Kunst zum „Westen“ ein durchgängiges Thema und wurde als spannungsgeladen beschrieben.[264] Während in den 1970er- und 1980er-Jahren der Begriff Performance in indonesischen Kunstkreisen nicht weit verbreitet war und eher von Happenings und experimenteller Kunst die Rede war,[265] verhalf Supangkat 1993 in der von ihm kuratierten IX. Biennale in Jakarta diesem Begriff zu mehr Aufmerksamkeit, indem er Performance- und Installationskunst zum ersten Mal programmatisch als sogenannte Post-Avangarde (gleichsam als Nachfolger der *Indonesian New Art Movement*, welche er als Avantgarde verstanden hatte) und als postmoderne Kunstpraxis in Indonesien vorstellte.[266] Dem folgte eine Kontroverse, die beinahe ein Jahr lang in den Printmedien geführt wurde und die sich vor allem um den Begriff der Postmoderne im indonesischen Kontext drehte.[267] Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch das 1992 veranstaltete, über mehrere Wochen andauernde Kunst-Festival mit dem Namen *Binal: Pameran Seni Eksperimental*[268] in Yogyakarta, das aufzeigt, in welchem Maße zeitgenössische Kunstformen Anfang der 1990er-Jahre verbreitet waren, da Installations- wie auch Performance-Kunst das Programm dieses Festivals stark prägten.[269]

Installationskunst und Performance-Kunst entwickelten sich also im Laufe der 1980er- und 1990er-Jahren zu etablierten Kunstgattungen, die nicht nur lokal gezeigt wurden, sondern auch erstmals internationale Aufmerksamkeit erhielten.[270] Ab Anfang der 1990er-Jahre erfuhr die indonesische Kunstszene eine neue Internationalisierung, da zeitgenössische indonesische Kunst erstmals in Ausstellungen im Ausland wie auch auf groß angelegten Biennalen gezeigt wurde.[271] Vorreiterrollen auf diesem Gebiet nahmen Japan[272] und

264 Vgl. Rath 2011, S. 3f. Auch Siregar merkt an, dass diese Frage mindestens bis in die 1990er-Jahre bedeutend war, vgl. Siregar 2011, S. 248.

265 Viele indonesische Künstler*innen berichten, dass der Begriff Performance Art erst in den 1990er-Jahren vermehrt gebraucht wurde, was wahrscheinlich auf den erhöhten Kontakt mit der internationalen Kunstszene zurückgeht. Zuvor wird eher von *seni eksperimentel* (experimentelle Kunst), *seni alternatif* (alternative Kunst) oder *seni pertunjukan* (darstellende Kunst) gesprochen, die eine Vielzahl von Kunstpraktiken beschreibt, die Aktionen, den Körper oder jegliche Art von zu dieser Zeit „unkonventionellen“ Elementen heranziehen, die als nicht zugehörig zu den gängigen Gattungen wie Malerei, Skulptur, Keramik etc. gesehen wurden, vgl. Rath 2011, S. 238. Als indonesisches Pendant wird gegen Anfang der 2000er-Jahre *seni pertunjukan* oder *seni performan* vorgeschlagen, vgl. Wardani 2002, S. 4.

266 Rath widmet sich in ihrer Dissertation ausführlich der Analyse der Diskurse um die von Supangkat kuratierten IX. Biennale in Jakarta, vgl. Rath 2011, S. 28–103.

267 Vgl. hierzu Hujatnikajennong 2011.

268 Der Name *Binal* (verrückt, frech) war eine Kritik an der zeitgleich stattfindenden Biennale in Yogyakarta, die sich nur auf Malerei beschränkte und zudem vorgeschrieben hatte, dass teilnehmende Künstler*innen mindestens dreißig Jahre alt sein müssen, vgl. Rath 2011, S. 365.

269 Hier wurde Heri Donos Performance *Kuda Binal* aufgeführt wie auch eine Reihe an weiteren performativen Kunstpraktiken. Für eine Analyse dieser Performance vgl. ebd., S. 350–364; Kent 2016, S. 92–100.

270 Anfang der 1990er-Jahre wird ebenfalls der Beginn von Video-Kunst in der indonesischen Kunstszene markiert. Eine Vorreiterrolle nimmt hier der Künstler Krisna Murti ein, der sich ausgiebig mit diesem Medium beschäftigt hat, vgl. Jurriëns 2010, S. 5. Edwin Jurriëns zählt außerdem die Künstler Heri Dono und Teguh Ostenrik neben Murti zu den Pionieren im Bereich der *New Media Art* in Indonesien, vgl. Jurriëns 2013a, S. 50.

271 Hujatnikajennong 2011, S. 75.

272 Das Fukuoka Art Museum veranstaltete bereits ab 1980 *Asian Art Shows*, die zeitgenössische asiatische Kunst zeigten, vgl. Fukuoka Art Museum 1980. Diese wurde ab 1999 in eine Triennale umgewandelt, vgl. Ingham 2007, S. 327. In den 1990er-Jahren kommen zahlreiche Ausstellungen moderner und zeitgenössischer asiatischer Kunst hinzu, die von der Japan Foundation organisiert wurden, wie zum Beispiel die Ausstellung *New Art from Southeast Asia* von 1992, in Tokyo, Fukuoka, Hiroshima und Osaka gezeigt und *Asian Modernism. Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand* von 1995, die von Tokyo nach Manila und Jakarta wanderte.

Australien[273] ein; einige Ausstellungen wurden außerdem in den USA[274] verwirklicht. Besonders die *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *APT*, die 1993 erstmals in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane veranstaltet wird, ist für die hier im Zentrum stehenden Künstlerinnen und Künstler bedeutend, da sie alle an einer *APT* teilgenommen haben. In diesem Zusammenhang entwickelte sich auch die erste Generation indonesischer Kuratoren, wie Jim Supangkat.[275] Diese Entwicklungen führten nicht nur dazu, dass indonesische Kunst in einem neuen Maße international sichtbar wurde, sondern auch dass indonesische Künstler*innen Anerkennung für soziopolitische Arbeiten erhielten, die ihnen in Indonesien versagt wurde. Die im Ausland gezeigten Arbeiten konnten außerdem expliziter sein, da sie keine Zensur zu fürchten hatten.[276] Zeitgenössische indonesische Kunst mit gesellschaftspolitischen Themen wurde in dieser Zeit von internationalen Kurator*innen präferiert,[277] was die Grundlage für ein bis heute bestehendes Stereotyp schaffte, nach dem Kunstschaffende aus „Dritte-Welt-Ländern" politische Kunst machen oder in besonderer Weise mit „ihrer Tradition" verbunden seien, so die Kritik von Kuratorin Alia Swastika.[278]

Die Situation indonesischer Künstler*innen, die sich soziopolitischen Inhalten verschrieben hatten, stellte sich in ihrem Heimatland in den 1990er-Jahren als angespannt dar. Ab etwa 1994 wurden repressive Maßnahmen vor allem im Bereich der Zensur von dem Regime der Neuen Ordnung verstärkt, was sich in dem Verbot mehrerer einflussreicher Nachrichten-Magazine und Zeitungen zeigte und zugleich eine gewisse Widersprüchlichkeit der damals aktuellen Politik offenbarte.[279] Grund hierfür war, dass Suharto den politischen Diskurs fünf Jahre zuvor etwas liberalisiert hatte aufgrund des Drucks der intellektuellen urbanen Mittelschicht und Teilen des Militärs.[280] Die 1990er-Jahre waren geprägt von diesem Konflikt: Einerseits stellte Suharto der Bevölkerung eine gewisse Öffnung des politischen Diskurs in Aussicht, andererseits folgte er weiterhin der Strategie, die indonesische Gesellschaft weitgehend zu kontrollieren und zu entpolitisieren, was zu widersprüchlichen Aussagen von Seiten der Regierung vor allem in Bezug auf die Praxis der Zensur führte. Der Kampf um die Möglichkeit eines öffentlichen Diskurses und das generelle Mitspracherecht in politischen Fragen waren in dieser Zeit Themen, die im Kreise indonesischer Künstler*innen, NGOs, Intellektuellen und Studierenden eng mit demokratischen Zielen verbunden

273 Zu nennen ist hier das vom Perth Institute of Contemporary Art initiierte Programm *ARX*, das ab Ende der 1980er-Jahre den Austausch junger australischer und südostasiatischer Künstler*innen unterstütze, vgl. Miklouho-Maklai 1993, S. 80. Eine herausragende Rolle nimmt außerdem die *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* ein, die ab 1993 zeitgenössische Kunst aus dem asiatisch-pazifischen Raum in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane zeigte.

274 Zum Beispiel eine Ausstellung von 1990, die im Rahmen des *Festival of Indonesia* organisiert wurde, vgl. Fischer 1990. Als wegweisend wird außerdem die Ausstellung *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions* kuratiert von Apinan Poshyananda genannt, die 1996 in New York durch die Asia Society veranstaltet wurde, vgl. Poshyananda und Asia Society 1996.

275 Kurator Agung Hujatnikajennong hebt hervor, dass die Internationalisierung der indonesischen Kunstszene vor allem durch das Engagement lokaler „alternativer" Kunstgalerien als auch unabhängiger Kuratoren wie Jim Supangkat vorangetrieben wurde, vgl. Hujatnikajennong 2011, S. 76.

276 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 10.10.2014, Yogyakarta. Jaarsma erwähnte diesbezüglich vor allem die Arbeiten von Dadang Christanto.

277 Vgl. Rath 2005, S. 108. Rath bespricht an dieser Stelle das Schaffen der indonesischen Künstlerin Arahmaiani.

278 Vgl. Swastika 2017, S. 29f.

279 Vgl. Rath 2011, S. 207. Verboten wurden die Nachrichtenmagazine *TEMPO*, *Editor* und *Detik.*

280 Vgl. Bodden 2010, S. 274. Der Ansatz einer liberalen Politik, den Suharto 1989 offiziell verlautete, wurde unter dem Begriff *Keterbukaan* (Öffnung) thematisiert.

wurden.[281] Indonesische Künstler*innen, die in dieser Zeit aktiv waren und soziopolitische Inhalte explizit in ihrem Schaffen thematisierten, mussten daher damit rechnen, Opfer von Zensur oder von drastischeren Konsequenzen zu werden.[282] Kritische Inhalte mussten daher kodiert und indirekt vermittelt werden.[283] Die Bildende Kunst stand allerdings weit weniger unter einer strengen Kontrolle als andere künstlerische Bereiche, wie Theater und Literatur.[284] Dennoch wurde Kritik an dem Regime im Laufe der 1990er-Jahre immer deutlicher geäußert.[285] Gegen Ende der 1990er-Jahre, als die asiatische Finanzkrise auch die indonesische Wirtschaft hart traf, kam es zu Massendemonstrationen gegen Suharto, der 1998 schließlich zurücktrat und das Land für demokratische Reformen öffnete. In der anschließenden sogenannten *Reformasi*-Zeit wurden zahlreiche Maßnahmen rückgängig gemacht, welche die Thematisierung von Diversität oder von gesellschaftlichen Spannungen unter dem Regime der Neuen Ordnung verboten oder unterdrückt hatten. Nach 1998 artikulierten zeitgenössische Künstler*innen die Themen religiöse und ethnische Identität und stellten sie mitunter auch als konfliktbeladen dar.[286] Zudem entstehen um dieselbe Zeit die ersten internationalen Performance-Kunst-Festival in Indonesien, wie auch in anderen Städten in Südostasien.[287]

Die bisherigen Ausführungen haben Aspekte zusammengetragen, welche die Relevanz von Fremdheit und Differenz im Kontext indonesischer Kunst thematisiert haben. Die kurze Einführung in moderne und zeitgenössische indonesische Kunst hat aufgezeigt, dass sich das Verhältnis indonesischer Kunst zum „Westen“ als durchgängiges Thema darstellte, was sich bereits in der Malerei von Raden Saleh andeutete, in der sich Fremdheit erstmals als ambivalentes Phänomen zeigte: Wenn orientalistische Malerei ursprünglich auf eine Projektion des „Westens“ auf den „Orient“ zurückgeht und indigene Künstler*innen diesen Stil adaptieren, dann stellt sich die Frage, wie sich das Fremde zum Eigenen verhält, wenn das Fremde die eigentliche Heimat ist, die orientalisiert wird.

281 Vgl. ebd., S. 276.

282 Zum Beispiel wurde eine Ausstellung des Künstlers Moelyono in Surabaya aus dem Jahr 1994, in der er das Schicksal der Arbeiterin Marsinah thematisiert hatte, kurz nach Eröffnung geschlossen. Marsinah war nach ihrer Kritik an Arbeitsbedingungen in einer Fabrik getötet worden. Obwohl die Ausstellung zensiert wurde, kann diese Ausstellung als wichtiger Ausdruck des künstlerischen Widerstands gegen das Regime der Neuen Ordnung gelesen werden, merkt Mella Jaarsma an, vgl. Jaarsma 2017, S. 40. Andere, wie die Künstlerin Arahmaiani im Jahr 1983, wurden aufgrund ihrer expliziten politischen künstlerischen Arbeiten verhaftet und mussten zwischenzeitlich im Gefängnis bleiben, vgl. Dirgantoro 2017, S. 178.

283 Mella Jaarsma hat diesbezüglich berichtet, dass eine Strategie in der von ihr mitgegründeten ersten nicht-kommerziellen Galerie für zeitgenössische Kunst in Indonesien darin bestand, sich bei den zuständigen Behörden nicht als Kunstgalerie auszuweisen, welche eine bestimmte Genehmigung benötigte, sondern als Geschäft, vgl. Mella Jaarsma, Interview 04.04.2014, Yogyakarta.

284 Das berichtet Mella Jaarsma vor allem mit Blick auf die 1990er-Jahre, vgl. Mella Jaarsma, Interview 04.04.2014, Yogyakarta.

285 Vgl. Bodden 2010, S. 275.

286 Eine Auswahl an Ausstellungen: *Tension and Harmony*, Ausstellung in der Nadi Gallery Jakarta, 2002; *Sorak Sorai Identitas*, Ausstellung mit Schwerpunkt Performance-Kunst, Langgeng Gallery Magelang, 2003; *Tamarind. In Pursuit of Identity*, Nava Art Gallery Den Pasar, 2004; *Ethnicity Now*, Garis Art Space Jakarta, 2010.

287 2000 wird erstmals das *JIPAF, Jakarta International Performance Art Festival*, unter der Koordination der indonesischen Künstlerin Arahmaiani veranstaltet. Seit 2007 initiiert Künstlerin Melati Suryodarmo das Festival *Undisclosed Territory* in Solo, das u.a. einen besonderen Fokus auf Performance-Kunst hat. Für eine Beschreibung der Entstehung internationaler Performance-Kunst-Festivals in Südostasien vgl. Taylor 2011a.

Die Komplexität und Ambivalenz dieses Verhältnisses, die in der bisher beschriebenen Kunst und den damit verbundenen Kunstdiskursen nur angeklungen sind, wird im Gegensatz dazu von Jaarsma, Harsono und Sirait in den hier im Zentrum stehenden künstlerischen Arbeiten explizit artikuliert. Sie setzen sich dezidiert mit Fremdheitserfahrung auseinander und verorten das Verhältnis des Eigenen und Fremden innerhalb eines konkreten gesellschaftspolitischen Kontextes. Damit stehen sie in der Tradition soziopolitischer Kunst in Indonesien, welche die *Indonesian New Art Movement* in den 1970er-Jahren wieder aufgenommen hatte. Außerdem zeichnen sich ihre künstlerischen Arbeiten dadurch aus, dass sie installative und performative Strategen miteinander kombinieren, worauf in den Einzelanalysen noch detailliert eingegangen wird. Wie bereits bei der *Indonesian New Art Movement* und der Gruppe *PIPA* erscheinen performative und installative Strategien eng miteinander verbunden zu sein und an die künstlerische Intention gekoppelt, Betrachtende stärker einzubeziehen, um soziopolitische Themen auf unmittelbare Weise zu vermitteln. Die Thematisierung von Fremdheit soll daher unter dem Aspekt der Verwendung von Performativitätsstrategien untersucht werden, um die künstlerischen Arbeiten als ereignishaften Verhandlungsprozess zu verstehen, der dem Verhältnis vom Eigenen und Fremden gewidmet ist und an dem Rezipierende konstitutiv teilhaben.

3 Mella Jaarsma. Die Künstlerin als Vermittlerin von Differenz

Die nun im Fokus stehenden künstlerischen Arbeiten von Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten und gesellschaftspolitischen Umständen entstanden, die jedoch alle in einem Bezug zum Regime der Neuen Ordnung stehen. Während Jaarsmas soziopolitische Performances und Installation mit dem Zusammenbruch der Neuen Ordnung im Jahr 1998 ihren Anfang finden, steht das zu untersuchende Schaffen von Sirait ab Anfang der 1990er-Jahre noch unter dem Eindruck eines repressiv agierenden Regimes. Harsono, der eigentlich seine künstlerische Karriere bereits in den 1970er-Jahren gestartet hat, stellt sich nach dem Ende der Neuen Ordnung Themen, die in der Politik des vormaligen Regimes begründet sind.

Die erste Einzelanalyse widmet sich dem Schaffen der Künstlerin Mella Jaarsma (*1960 in Emmeloord, Niederlande), welche die zeitgenössische indonesische Kunstszene nicht nur durch ihre künstlerischen Arbeiten, sondern auch durch die Mitgründung der *Cemeti Gallery* bzw. *Cemeti Art House*, der ersten nicht-kommerziellen Galerie für zeitgenössische Kunst in Indonesien, wesentlich beeinflusst hat.[1] Sie ist gebürtige Niederländerin, lebt und arbeitet jedoch seit den 1980er-Jahren in Indonesien. Ihre künstlerische Ausbildung fand größtenteils in Groningen an der Kunstakademie *Minerva* von 1978 bis 1984 statt. Danach setzte sie ihr Studium am Kunstinstitut in Jakarta (*Institut Kesenian Jakarta, IKJ*) und an der Kunstakademie in Yogyakarta (*Akademi Seni Rupa Indonesia, ASRI*, heute als *Institut Seni Indonesia, ISI,* bekannt) von 1985 bis 1986 fort. Obwohl sie bereits seit Mitte der 1980er-Jahre in Indonesien als Künstlerin tätig ist, werden ihre Arbeiten erst ab etwa Ende der 1990er-Jahre in internationalen Ausstellungen und Publikationen, die Kunst aus Indonesien thematisieren, aufgenommen, wie die Künstlerin berichtet:

> Up until the end of the 1990s, most foreign curators passing through Cemeti Gallery didn't consider my work for two reasons: Because they were searching for 'authentic' Indonesian artists and because I found it difficult to be a promoter of the other artists at Cemeti and promote my own work at the same time.[2]

Mittlerweile wird jedoch ihre „unique perspective – that of an insider/outsider, in-between worlds, at once detached from and involved in that environment"[3] hervorgehoben. Diese Perspektive erlaubt ihr, distanzierter auf gesellschaftliche Konfliktfelder zu blicken. Besonders interkulturelle Differenzen und transkulturelle Prozesse, welche die Wahrnehmung prägen, sind laut Jaarsma zentrale Themen in ihren künstlerischen Arbeiten.[4] Die Künstlerin selbst ist sich dieser außergewöhnlichen Position durchaus bewusst, die sie gezielt für ihr Schaffen fruchtbar macht:

> By choosing to live within a totally different culture, after having grown up in the Netherlands, I became more aware of the values and norms of my own cultural background. This process made

1 *Cemeti Gallery* oder *Cemeti Art House* (heute *Cemeti – Institute for Art and Society* genannt) ist die von Jaarsma und ihrem Ehemann und Künstler Nindityo Adipurnomo 1988 gegründete Kunstgalerie in Yogyakarta, vgl. hierzu Cemeti Art House 2014. Außerdem hat Jaarsma die Gründung des *Indonesian Visual Art Archives, IVAA*, in Yogyakarta mitinitiiert, das aus der 1995 entstandenen *Cemeti Art Foundation* hervorging. Das *IVAA* bildet die zentrale Institution für Archivierung und Forschung für zeitgenössische Kunstpraktiken in Indonesien.

2 Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungeman, Wiyanto u. a. 2003, S. 54.

3 Ooi 2004, S. 6.

4 Vgl. Hujatnikajennong 2009, S. 14.

> me conscious of differences between cultures and also taught me how to identify these differences. What we consider reality comes to us by means of contrast in experiences.[5]

Hier klingt Jaarsmas Interesse für transkulturelle Verhandlungen und unterschiedliche kulturelle Praktiken an, das sich neben soziopolitischen Aspekten in ihren Arbeiten äußert. Ihre eigene Position als Niederländerin und als daher oftmals ungewollte Repräsentantin der ehemaligen Kolonialmacht werden oftmals indirekt mitartikuliert, wie später in der Werkanalyse gezeigt wird.

Im Zentrum des folgenden Abschnitts wird Jaarsmas Schlüsselwerk *Hi Inlander* (niederländisch; Hallo Eingeborene*r) aus dem Jahr 1999 stehen. Die Arbeit kann als Meilenstein innerhalb ihrer künstlerischen Entwicklung gesehen werden, da die Künstlerin hier erstmals die Problematik um kulturelle, ethnische und religiöse Differenz mit Blick auf die indonesische Gesellschaft aufnimmt sowie die für ihr Gesamtwerk charakteristischen künstlerischen Strategien erarbeitet: tragbare Gewänder bzw. Konstruktionen, die sowohl durch ihre performative Qualität als auch ihren Installationscharakter auffallen. Die Werke zeichnen sich des Weiteren durch ihre multiple Präsentationsform aus, da sie mit und ohne „Model“[6], oftmals in Kombination mit Fotografien oder bearbeiteten Videos (welche die Modelle mit den Gewändern in Aktion oder still stehend zeigen) ausgestellt werden.

3.1 *Hi Inlander*: Hintergründe und Genese

Die ausgearbeitete Version von *Hi Inlander*[7] wurde erstmals im Herbst 1999 auf der dritten *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *APT* 3, in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane ausgestellt.[8] Es handelte sich dabei um eine groß angelegte, internationale Ausstellung mit 77 Künstler*innen aus zwanzig Ländern.[9] Die Auswahl der Werke aus Südostasien richtete sich explizit nach sozialen oder politischen Inhalten und der Auseinandersetzung mit der angespannten Situation zu dieser Zeit.[10] Außerdem stellte die *APT* 3 eine der ersten großen internationalen Ausstellungen dar, in der Jaarsma Indonesien repräsentierte.[11] Kuratorin Julie Ewington rechtfertigt ihre Auswahl im Katalog daher auch ausführlich:

> She [Mella Jaarsma] is, to all intents and purposes, an Indonesian artist, since her work takes its cues and concerns from her engagement with the social and cultural life around her. It would be disingenuous, however, not to recognise that Mella Jaarsma is ‘Indonesian’ in ways that are very different from most of her fellow artists.[12]

5 Mella Jaarsma, zitiert nach Huangfu 2002, S. 167.

6 Im Folgenden verwende ich den Begriff Model anstatt Performer*in, da die Künstlerin selbst diese Bezeichnung bevorzugt. Dies geht darauf zurück, dass Jaarsma die Erfahrung des Models nicht als integralen Bestandteil des künstlerischen Konzeptes bewertet. Die Modelle tragen zur Arbeit daher vor allem durch ihre körperliche Präsenz und individuellen Physiognomien bei, vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.

7 Mella Jaarsma, *Hi Inlander* (niederländisch; Hallo Eingeborene*r), 1999, präparierte Häute (Känguru, Frosch, Fisch und Huhn), 244 x 97 (Känguru), 140 x 84 cm (Frosch), 150 x 100 cm (Fisch), 152 x 95 cm (Huhn); drei Küchenstationen, Fleischsorten (Froschschenkel, Hühnerfüße, Kängurufleisch, Fisch) und Gewürze.

8 Die *APT* 1–3 standen unter der Leitung von Caroline Turner, die das Projekt im Laufe der Jahre enorm ausbaute. Australien unterstützte die Triennale großzügig, um sich verstärkt im asiatisch-pazifischen Raum zu positionieren. Für eine nähere Beschreibung der Entwicklung der *APT* und ihren Einfluss auf die Kunstszene in Indonesien vgl. Ingham 2007, S. 322–329.

9 Vgl. Queensland Art Gallery 1999.

10 Vgl. hierfür den Katalogbeitrag von Julie Ewington, die unter Beratung von Jim Supangkat und Dwi M. Marianto das Team für Südostasien leitete, vgl. Ewington 1999, S. 62f.

11 Vgl. Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungeman, Wiyanto u. a. 2003, S. 54.

12 Ewington 1999, S. 62.

Dies führte zu Kritik von unterschiedlichen Seiten, da es das Problem der Repräsentation und Kategorisierung innerhalb von Ausstellungsformaten wie der *APT* offenbarte.[13]

Die auf der *APT* 3 ausgestellte Version von *Hi Inlander* besteht aus insgesamt vier Ganzkörpergewändern, die sich vor allem durch ihr ungewöhnliches Material auszeichnen: Sie sind aus der präparierten Haut von Fröschen, Gurami-Fischen, Kängurus und Hühnerkrallen hergestellt. Von Modellen getragen, verhüllen die Gewänder beinahe den gesamten Körper: Weder Arme noch Hände sind zu sehen, da es keine Öffnungen gibt (Abb. 17 und Abb. 18). Nur die nackten Füße sowie die Augenpartie, die durch einen horizontalen Spalt frei gelassen ist, sind sichtbar (Abb. 19–Abb. 21). Die restlichen Bereiche bleiben den Betrachtenden verborgen, da das Material sehr dicht verarbeitet wurde. Die Gesichter der darunter befindlichen Modelle sind daher kaum zu erkennen ebenso bleiben Mimik und somit auch Gemütsstimmung größtenteils verborgen. Form und Länge der Gewänder erinnern an einen muslimischen Ganzkörper-Schleier, die Burka.[14]

Mithilfe eines Ledermachers in Yogyakarta hatte Jaarsma die unterschiedlichen Tierhäute präpariert.[15] Die Gewänder sind mit großer Sorgfalt hergestellt: Die einzelnen Elemente sind so akkurat aneinandergereiht, dass es im Falle des Froschgewands von Weitem dunkelgrün-gelb gestreift erscheint; bei näherer Betrachtung sind die Köpfe der Frösche sowie ihre abstehenden Füße klar zu erkennen (Abb. 19). Ähnliches gilt für die drei anderen Gewänder: Die Hühnerfüße sind ebenfalls von Fleisch und Knochen befreit, ihre Häute auseinander gerollt und so vernäht, dass ihre Musterung weiterhin deutlich zu erkennen ist (Abb. 21). Schichtartig sind die einzelnen Haut-Segmente übereinander angeordnet, sodass das gesamte Gewand aus einem dicht geflochtenen Netz aus Hühnerkrallen-Haut besteht, dessen Struktur und Material jedoch erst nach genauerer Untersuchung erkennbar ist. Die Gurami-Fische, die eine silberglänzend bis gelbliche Färbung aufweisen, sind meist kopfüber sowie dachziegelartig angebracht (Abb. 17); Schuppen und Flossen sind an vielen Stellen noch eindeutig zu sehen. Auch im Falle des Känguru-Gewandes ist das Material recht schnell identifiziert, da es aus ganzen Känguru-Fellen hergestellt ist, die zusammengenäht sind und auch die einzelnen langen Schwänze der Beuteltiere erkennbar lassen. Es ist augenscheinlich, dass die Künstlerin Wert darauf gelegt hat, die Form der jeweiligen Tiere bzw. tierischen Körperteile so gut wie möglich zu erhalten und gleichzeitig den Körper des Models großflächig zu verbergen.

Für den Eröffnungsabend der *APT* 3 und dem anschließenden Wochenende trugen Modelle unterschiedlichen Geschlechts und Hautfarbe die Gewänder.[16] Sie wurden von Jaarsma dazu angeleitet, in mehreren Ausstellungsräumen reglos zu verharren und nicht mit den Besucher*innen zu interagieren. Die Fotografien,

13 Antoinette fasst die Problematik treffend zusammen: „Controversially, she [Jaarsma] was presented in the ‘Indonesia’ section of the exhibition, raising questions about her suitability to this category in the light of the ‘Crossing Borders’ section of ‘APT 3’. […] Confusingly, the separation of a ‘Crossing Borders’ section from the remainder of the nationally defined exhibition framework also implied the presence of homogeneous national groupings beyond that section.” Antoinette 2014, S. 426.

14 Vgl. Knol 2009, S. 64.

15 Alle Gewänder wurden in Indonesien hergestellt mit Ausnahme des Kängurufell-Gewands, vgl. Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.

16 Jaarsma zufolge nahmen Modelle aus Sri Lanka, Japan und Australien (Aborigines) teil, von denen einige hellhäutiger, andere dunkelhäutiger waren, vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

welche die Performance festhielten, sind daher wohl kurz vor Beginn der eigentlichen Performance entstanden, da sich die Modelle auf den Ablichtungen nicht in den Ausstellungsräumen aufhalten bzw. in einer Gruppe versammelt sind.[17] Nach Beendigung der Performance folgte die zweite Phase der Arbeit, ein Happening[18]: Spezielle, von Jaarsma kreierte Kochstationen standen für das Publikum zur Benutzung bereit, um darauf das Fleisch der Tiere, die für die Gewänder verwendet wurden, mit unterschiedlichen Gewürzen zu kochen und dann gemeinsam zu verspeisen (Abb. 22 und Abb. 23). Für das nachfolgende Display in der Ausstellung wurden die Gewänder ohne Modelle mit verdunkelter Augenpartie ausgestellt (Abb. 24). Zudem war ursprünglich von Jaarsma geplant, Fotografien von Augen- und Fußpartie der Modelle (Abb. 19 und Abb. 20) in Originalgröße in Kombination mit den Gewändern zu zeigen, welche jedoch nur für den Katalog verwendet wurden.[19]

3.1.1 Gewalt im Mai 1998 und die frühe Versionen von *Hi Inlander*

Die inhaltliche Entwicklung und künstlerische Genese von *Hi Inlander* sind an einen spezifischen historischen und soziopolitischen Kontext gebunden, dessen Darstellung relevant für das Verständnis der Arbeit ist. Die Genese geht zurück auf die Verschmelzung von zwei früher entstandenen Arbeiten von Jaarsma namens *Pribumi-Pribumi* (Eingeborene) von Juli 1998, die später näher analysiert wird, und der ersten Version von *Hi Inlander* vom Mai 1999. Sie können als direkte künstlerische Reaktionen auf die komplexen, von Gewalt gezeichneten Vorfälle im Mai 1998 gesehen werden, die sich gegen Ende der Neuen Ordnung ereigneten. Im Zentrum dieser Geschehnisse steht die chinesischstämmige Minderheit in Indonesien, welche im Folgenden *Tionghoa* genannt wird. Der Begriff *Tionghoa* (oder *Tiongkok*) ist die heutige gängige Bezeichnung für die chinesischstämmige Minorität in Indonesien. Er stammt aus dem Hokkien-Dialekt, bedeutet schlicht chinesisch und gilt neben *keturunan Cina* (chinesische Abstammung) als offizielle Bezeichnung für diese Minderheit seit Ende der Neuen Ordnung.[20]

Die von Jaarsma in *Hi Inlander* thematisierten Ereignisse vom Mai 1998 werden oftmals nicht ganz unproblematisch als Mai-Unruhen bezeichnet.[21] Hintergrund der damaligen Gewaltakte bildete die asiatische

17 Hier sind die Abb. 17 und Abb. 18 gemeint.

18 Die Bezeichnung des partizipativen Teils von *Hi Inlander* als Happening geht auf Jaarsma zurück, vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

19 Vgl. Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.

20 Auch Harsono, der dieser Minderheit angehört, verwendet den Begriff *Tionghoa* in seinen Texten. *Tionghoa* oder *Tiongkok* lösten den zuvor unter der Neuen Ordnung negativ konnotierten Begriff *orang Cina* (Chines*in) ab. Die Wahl der Benennung ist allerdings keinesfalls frei von Ambivalenz, so Politologe und Sozialwissenschaftler Ariel Heryanto: „Those demanding the abolition of ‘Cina’ and call for a return to pre-New Order, non-derogatory word for Chinese, ‘Tionghoa’ implies that meanings reside in the sign once for all. Those accepting the New Order’s initially intended derogatory term ‘Cina’ argue that signs are empty in themselves, void of any historical values and haunting memories.“ Heryanto 1998, S. 328.

21 Historikerin Jemma Purdey problematisiert den Begriff *riots*, da er aus ihrer Sicht die komplexen Hintergründe auf unkontrolliert und spontan auftretende Mobgewalt reduziert. Sie verwendet daher das indonesische Wort *kekerasan* (Gewalt), da es die Frage nach der Verantwortlichkeit offen lässt, vgl. Purdey 2006, S. xiii. Panggabean und Smith stützen sich in ihrer Analyse der Gewaltakte vom Mai 1998 dagegen auf Horowitz’ Definition von „ethnic riot“: „An intense, sudden, though not necessarily wholly unplanned, lethal attack by civilian members of one ethnic group on civilian members of another ethnic group, the victims chosen because of their group membership.“ Horowitz 2001, zitiert nach Panggabean und Smith 2011, S. 232. Sie betonen dabei, dass der Begriff ein geplantes Vorgehen oder auch die Beteiligung durch den Staat nicht grundsätzlich ausschließe.

Finanzkrise, welche die Situation für die Bevölkerung aufgrund steigender Preise und hoher Arbeitslosigkeit zunehmend schwieriger machte.[22] Eine Folge dieser angespannte Lage waren Massendemonstrationen gegen das Suharto-Regime, an denen auch Studierende in großer Zahl teilnahmen. Nach der Erschießung von protestierenden Studierenden an der *Trisakti* Universität in Jakarta durch staatliche Einsatzkräfte, eskalierte die Gewalt. Es kam in mehreren Großstädten (wie beispielsweise in Jakarta, Medan und Surakarta) zu tumult- und pogromartigen Ausschreitungen. Opfer dieser Attacken waren einerseits die chinesischstämmige Minderheit und andererseits arme Bevölkerungsschichten im städtischen Raum. Hunderte von ihnen wurden in diesen Tagen durch Brandstiftung, Kidnapping, Folter und durch besonders schwere Fälle sexueller Gewalt verletzt bzw. getötet.[23] Unter den Todesopfern waren vor allem Menschen aus verarmten Verhältnissen (die nicht chinesischer Abstammung waren) und in Einkaufszentren starben, die in den Tumulten in Brand gesetzt worden waren. In der späteren Aufarbeitung der Geschehnisse wurde diese Gruppe jedoch meist vernachlässigt, wenn nicht sogar ganz aus der öffentlichen Debatte verdrängt.[24] Die *Tionghoa* erlitten in diesen Tagen vor allem große materielle Verluste, da Geschäfte in ihrem Besitz gezielt geplündert und zerstört wurden, was zwar nicht zum ersten Mal geschah, jedoch in einem bisher unbekannten Ausmaß.[25] Außerdem wurden zahlreiche Frauen, die mehrheitlich chinesischer Herkunft waren, vergewaltigt und mitunter getötet.[26] Besonders diese Thematik beherrschte die nachfolgenden kontroversen Debatten in nationalen wie auch internationalen Medien.[27]

Der Grad an Brutalität und die Tatsache, dass Gewalt in mehreren Städten ausbrach, eröffneten eine neue Dimension in der komplexen „Geschichte“ anti-chinesischer Gewalt in Indonesien, wie Historikerin Jemma Purdey in ihrer Publikation kommentiert.[28] Sie fasst die Ergebnisse der Nachforschungen zu den Hintergründen wie folgt zusammen:

> Subsequent investigations revealed that impetus for the violence was an elite power struggle between factions vying to become Suharto’s successor with evidence that actors in the violence had military-like characteristics and that some of the devastated area was close to military installations.[29]

22 Vgl. Purdey 2006, S. ix.

23 Es gibt keine gesicherten Angaben zu der exakten Anzahl der Opfer. In einem Zwischenbericht, der gemeinsam von verschiedenen NGOs erstellt wurde und auf verschiedenen Quellen beruht, wird von mehr als 150 Vergewaltigungen, die teilweise tödlich endeten, und mehr als 2200 Ermordeten ausgegangen, vgl. Heryanto 1999, S. 320.

24 Ein Grund hierfür mag gewesen sein, dass diesen Opfern in der öffentlichen Debatte vorgeworfen wurde, die Brände selbst gelegt zu haben und daher eine gewisse Mitschuld an der Tragödie hatten. Heryanto bringt diesen Umstand mit verschiedenen Faktoren in Verbindung, darunter klassenspezifische Ressentiments und auch eine Tendenz zu kollektivem Vergessen. Ein ähnliches Muster macht er im Umgang mit den Massenmorden an Mitgliedern der Kommunistischen Partei Indonesiens und ihren mutmaßlichen Verbündeten von 1965–1966 aus, vgl. ebd., S. 321.

25 Vgl. Winkelmann 2008, S. 60.

26 In mindestens drei Städten wurden in etwa hundert Fällen sexuelle Verbrechen auch an Europäerinnen und an als einheimisch gelesenen Frauen verübt, vgl. Purdey 2006, S. 31.

27 Vgl. ebd., S. 143.

28 Purdey betont allerdings an dieser Stelle, dass diese „Geschichte“ differenziert betrachtet werden müsse, da sich jeder Fall in grundlegenden Faktoren unterscheide (Grad an Organisation, Einfluss von Seiten des Staates, etc.) und keinesfalls von einer einzigen Form anti-chinesischer Gewalt in Indonesien gesprochen werden könne, vgl. ebd., S. 36. Das allgemein bekannteste früheste Massaker an der chinesischstämmigen Minderheit wird auf das Jahr 1740 datiert. Etwa 10.000 wurden von der niederländischen Kolonialherrschaft in Batavia (heutiges Jakarta) aufgrund wirtschaftlicher Konkurrenz getötet, vgl. Winkelmann 2008, S. 38ff.

29 Purdey 2006, S. 196.

Samsu Rizal Panggabean und Benjamin Smith kommen zu einer anderen Folgerung, indem sie der Frage nachgehen, warum in einigen Städten die Gewalt dermaßen eskalierte, in anderen jedoch nicht bzw. überhaupt nicht auftrat. Sie vertreten die These, dass es sich bei der Initiierung von tumultartigen Gewaltausschreitungen um eine vom Militär angewandte Strategie gehandelt hätte, um erstens von der Tatsache abzulenken, dass staatliche Sicherheitskräfte die Massenproteste gegen die Neue Ordnung in gewissen Städten nicht mehr kontrollieren konnten.[30] Zweitens hätten sie auf diese Weise versucht, das Ziel der Proteste auf die wirtschaftlich einflussreiche Gruppe der *Tionghoa* umzulenken.[31] Nach Purdeys wie auch in Panggabeans und Smiths Sicht auf die Hintergründe hätten jedoch Teile der politischen und militärischen Elite – und somit auch der damaligen Regierung – die Initiierung der Gewalt gegen die chinesische Minorität zu verantworten. Purdey betont zudem, dass unterschiedliche Faktoren wesentlich waren, die letztendlich zur Mobilisierung der Massengewalt führten: rassistische, speziell anti-chinesische Ressentiments, die bereits seit langer Zeit innerhalb der Bevölkerung bestanden hatten und in Indonesien von verschiedenen politischen Agenten zu unterschiedlichen Zeiten bewusst geschürt und verbreitet worden waren. Dazu kamen eine schon lang schwelende Frustration aufgrund der seit 1997 herrschenden Finanzkrise in Asien und eine Atmosphäre der Gesetzeslosigkeit und Eigenjustiz in dieser Zeit.[32]

Purdey zufolge führte die Gewalt im Mai 1998 dazu, dass die *Tionghoa* ihre „Paria-Position“ neu bewerteten, die bis zu diesem Zeitpunkt zwar schon lange mit einer Sonderstellung im gesellschaftlich-kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bereich verbunden gewesen war, jedoch meist nicht mit derartig massiver Gewalt einherging.[33] Obgleich die *Tionghoa* im Laufe der 1990er-Jahre sogar eine gewisse Verbesserung hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Stellung wahrnehmen konnten, verließen zahlreiche Chinesischstämmige Indonesien nach diesen landesweiten Gewaltakten.[34]

Dass in der anschließenden Aufarbeitung der Gewalt vor allem Rassismus und Diskriminierung der chinesischstämmigen Bevölkerung thematisch vorherrschend waren, merkt der Soziologe und Politikwissenschaftler Ariel Heryanto an. In seinem Aufsatz *Rape, Race, and Reporting* hebt er die thematische Dominanz der sexuellen Gewalt in der darauffolgenden öffentlichen Diskussion hervor. Ein Grund hierfür war, dass sich die Verbrechen sexueller Natur durch ihre ausgesprochen hohe Zahl, einem ähnlichen Tathergang und dem Umstand auszeichneten, dass sie beinahe gleichzeitig auftraten, was für ein systematisches Vorgehen sprach.[35] Nach Heryanto war die Debatte von gruppenspezifischen Gegenüberstellungen geprägt, von denen das Verhältnis zwischen sogenannten *Pribumi* (Einheimische*r, hier javanische Bevölkerung) und Nicht-*Pribumi*, also *Tionghoa*, bestimmend war.[36] Andere Dichotomien, wie die oben angedeutete Opposition zwischen staatlichem Apparat und indonesischer Bevölkerung wie auch

30 Vgl. Panggabean und Smith 2011, S. 231f.
31 Die chinesischstämmige Minderheit in Indonesien macht etwa zwei Prozent der Gesamtbevölkerung aus, hat allerdings ein unverhältnismäßig hohes privates wirtschaftliches Kapitel inne, vgl. Purdey 2006, S. ix.
32 Vgl. ebd., S. 31.
33 Vgl. ebd., S. 108.
34 Vgl. Heryanto 1998, S. 96; vgl. Winkelmann 2008, S. 62–66.
35 Vgl. Heryanto 1999, S. 308.
36 Vgl. ebd., S. 301ff.

implizite Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, spielten nur eine untergeordnete Rolle; zudem, so Heryanto, wurden diese Gegenüberstellungen meist nur isoliert betrachtet, ohne Berücksichtigung ihrer gemeinsamen Verflechtungen oder jeweiligen historischen Hintergründe.[37] Dies führte dazu, dass die gesamte Komplexität des Konflikts meist nicht erfasst worden war. Der im November 1998 veröffentliche Abschlussbericht des eingesetzten *Joint Fact Finding Teams* konnte leider nur zu Teilen die drängenden Punkte klären.[38] Eine vollständige Aufarbeitung ist daher bis heute ausgeblieben.[39]

Vor dem Hintergrund dieser landesweit öffentlich diskutierten Ereignisse greift Jaarsma, selbst einer Minderheit in Indonesien angehörend, die Position der *Tionghoa* auf. Ihre erste, unmittelbare künstlerische Antwort auf die Gewaltausschreitungen ist die Performance mit dem Titel *Pribumi-Pribumi* (Eingeborene), die sie am 3. Juli 1998 auf der bekanntesten Einkaufsstraße in Yogyakarta durchführte. Sie markiert den Anfang ihrer bis heute soziopolitisch verwurzelten Kunstpraxis (Abb. 25 und Abb. 26).[40] Das Konzept von *Pribumi-Pribumi* bestand darin, Froschschenkel, die nach einem chinesischen Rezept zubereitet waren, auf der Straße zu frittieren und kostenlos an Passanten zu verteilen.[41] Frösche bzw. Froschhäute, die später als Material für *Hi Inlander* fungieren werden, sind hier erstmals in Verbindung zu den *Tionghoa* zu verstehen, da sie in der chinesischen Küche als Delikatesse, jedoch im Islam als *haram*, also verboten, gelten und daher von der javanischen Mehrheitsbevölkerung nicht gegessen werden dürfen. Der Verzehr der Froschschenkel wurde als Gelegenheit genutzt, Gespräche über die Gewalttaten mit Passanten zu initiieren, die sich nur wenige Wochen zuvor besonders verheerend in der benachbarten Stadt Surakarta ereignet hatten. Der Begriff *Pribumi*, den sie für den Titel im Plural verwendet, ist ebenso aus dem Kontext dieser Zeit zu verstehen, wie Jaarsma erklärt: „During and after these riots many people put notes on their doors with the word ‘Pribumi’, ‘Pribumi asli’, or ‘Pribumi asli Moslem’, which means indigenous people or original Muslim indigenous people.”[42] In dieser Maßnahme, die dem Schutz des Hauses oder Geschäftes dienen sollte, macht die Künstlerin jene Aspekte des Konflikts aus, die auf Vorstellungen von Originalität, Ursprünglichkeit, Reinheit

37 Vgl. ebd., S. 315. Heryanto verweist darauf, dass die Bildung dieser Dichotomien zu wenig hinterfragt wurde, da erstens auch viele sogenannten *Pribumi* ums Leben gekommen waren und es zweitens auch zahlreiche Fälle gab, in denen diese unter großem Risiko ihren chinesischstämmigen Nachbarn zu Hilfe kamen.

38 Das *Joint Fact Finding Team*, das im Juli 1998 von Interimspräsident Habibie zusammengerufenen wurde, geht davon aus, dass „military or military-trained advance teams“ (Panggabean und Smith 2011, S. 231) die Angriffe auf die chinesischstämmige Bevölkerung bewusst provoziert hatten. Konkrete Beweise konnten jedoch nicht vorgelegt werden. In Bezug auf den Abschlussbericht des Aufklärungsteams fasst Purdey zusammen: „Full of divisions and disputes about the scale of the destruction and identities of perpetrators and victims, it had not a tidy conclusion. Instead, it presented various narratives within the one story and admitted to its frustrations at being unable to end satisfactorily.“ Purdey 2006, S. 142. Purdey kritisiert zudem, dass die Definition von sexueller Gewalt in den gesammelten Berichten des Aufklärungsteams so stark variierte wie auch die Art und Weise der jeweils anerkannten Beweisführung, was zu widersprüchlichen Ergebnissen führte und letztlich den Opfern und ihrer Glaubwürdigkeit schadete, vgl. ebd., S. 134. Die Vergewaltigungen selbst deutet Heryanto als eine militärische Strategie, Macht mithilfe von staatlichem Terror auszuüben. Diese wurde einige Jahre zuvor auch in anderen Konfliktgebieten wie Aceh oder Ost-Timur vom indonesischen Militär eingesetzt, vgl. Heryanto 1999, S. 308.

39 2015 wurde auf stetigem Drängen von NGOs ein Monument zum Gedenken der Opfer in Jakarta aufgestellt, vgl. https://www.thejakartapost.com/news/2015/05/15/may-1998-monument-hailed-sign-state-responsibility.html (15.02.2020) und Dirgantoro 2021, S. 124–128.

40 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.

41 Vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

42 Mella Jaarsma, Statement für die *APT* 3: http://visualarts.qld.gov.au/apt3/artists/artist_bios/mella_jaarsma_a.htm (02.10.2020).

und religiöser und nationaler Identität zurückgehen und als Rechtfertigung für Diskriminierung und Gewalt verwendet wurden.

Für die Ausstellung *Wearable*[43], die ein Jahr später im Mai 1999 eröffnet wurde, behandelt Jaarsma den Konflikt auf andere Weise, wobei sie den Frosch zum Material transformiert und dieses erstmals in Form präparierter Froschhaut für ein tragbares Kleidungsstück verwendet; die Arbeit heißt hier bereits *Hi Inlander.* Auffällig ist, dass diese Version eine Mischung zwischen *jilbab*[44], dem Schleier für Muslima, und der Burka darstellt. Der *jilbab* ist besonders auf Java, der Insel mit der höchsten muslimischen Bevölkerung in Indonesien, spätestens seit den 1990er-Jahren sehr verbreitet.[45] Er deckt im Vergleich zu einer Burka nicht den gesamten Körper ab, sondern nur den Kopf-, Schulter-, und manchmal auch den Oberkörperbereich, lässt jedoch das gesamte Gesicht sichtbar (Ohren, Haare und Nacken sind meist auch bedeckt), das bei einer Burka bis auf den Augenbereich verschleiert ist. Jaarsma wählt hier also eine Mischform, indem das Gewand bis über die Schultern reicht, allerdings nur die Augen sichtbar lässt.

Für die Ausstellungseröffnung engagierte Jaarsma ein männliches Modell, das zu dem Gewand aus Froschhaut eine Jeans und Sandalen trug und regungslos und schweigend vor einer Wand stand.[46] Danach wurde das Frosch-Gewand an einer kaum sichtbaren Schnur hängend und mit einer vertikalen Reihe aus kleinformatigen Fotos, die das Gewand tragende Modell mit Besucher*innen zeigen, ausgestellt (Abb. 27). Die Ausstellung *Wearable* selbst bezog sich explizit auf die Ereignisse im Mai 1998 und die anschließenden Konflikte um separatistische Bewegungen, die sich in der schwierigen Übergangszeit, der sogenannten *Reformasi*-Ära, in unterschiedlichen Teilen Indonesiens entwickelt hatten, wie Kurator Rifky Effendy in seinem Katalogbeitrag darstellt.[47] Er beschreibt darin die angespannte und als besonders unsicher und instabil wahrgenommene Situation und den Verlust des Vertrauens in Institutionen und Staat. Diese Beobachtungen verknüpft er mit Bedeutungsebenen des Ausstellungsthemas: „Wearable essentially deals with *the meaning of protection, self confidence and self identity.*“[48] Diese Punkte spiegeln sich wider in Jaarsmas künstlerischer Entscheidung für den Schleier, da Frauen – sowohl muslimischen als auch anderen Glaubens wie auch mit und ohne chinesische Wurzeln – während der Gewaltausschreitungen einen *jilbab* trugen, um sich vor Angriffen zu schützen. Sie gaben sich auf diese Weise sichtbar als Mitglied der islamischen Mehrheitsgesellschaft aus bzw. markierten ihre Zugehörigkeit, da nicht alle Muslima einen Schleier tragen.

43 Die Ausstellung fand laut Katalog in Yogyakarta, Bandung und Ubud statt.

44 *Jilbab* ist die indonesische Bezeichnung für das arabische Wort *hijab*.

45 Das Tragen eines *jilbab* war vor den 1990er-Jahre nicht weit verbreitet, da der in Indonesien als synkretistisch geltende Islam keine zwingende Kopfbedeckung für Frauen vorsieht. Während der Neuen Ordnung wurden islamische Symbole besonders im politischen Kontext weitgehend vermieden. Ende der 1970er- und im Laufe der 1980er-Jahre gewann das Tragen des Schleiers aufgrund der iranischen Revolution jedoch an Popularität unter jungen Muslima, was als Rebellion gegen lokale Traditionen, Opposition gegen das Regime oder Ausdruck eines radikalen Islams gedeutet wurde. Erst als Anfang der 1990er-Jahre die Repressionen gegen den politischen Islam abnahmen, erfuhr der Schleier eine allgemeine Aufwertung. Für eine ausführliche Beschreibung dieses Wandels vgl. Wichelen 2010, S. 40–72. In jüngster Vergangenheit haben Einflüsse aus dem arabischen Raum dazu geführt, dass das Tragen eines *jilbab* weitgehend praktiziert wird.

46 Jaarsma zufolge fiel ihre Entscheidung auf ein männliches Modell, um einerseits die religiösen Konnotationen zu „entschärfen“ und andererseits die Lesbarkeit der Arbeit komplexer zu gestalten, vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.

47 Vgl. Effendy 1999, S. 2.

48 Ebd., S. 4. Hervorhebung im Original.

Dies wurde als nötig erachtet, da sich der Großteil der chinesischstämmigen Bevölkerung besonders durch ihre Religionszugehörigkeit zum Christentum, Buddhismus und Konfuzianismus hervorhebt und nur bedingt durch physiognomische Merkmale.[49] Die Sichtbarmachung der Gruppenzugehörigkeit und eine damit verbundene Selbst-Markierung galten daher als überlebenswichtige Strategien für alle Frauen.

Im Rahmen des Ausstellungsthemas greift die Künstlerin hier erstmals die unterschiedlichen Funktionen von Kleidung thematisch auf, die innerhalb eines spannungsgeladenen Verhältnisses zwischen javanischer Mehrheitsgesellschaft und Minderheiten relevant werden können: Funktionen, die der sozialen (Selbst-)Kennzeichnung wie auch des Verkleidens, Verbergens und somit Schutzes dienen. Obwohl die Künstlerin selbst stets betont, dass *Hi Inlander* nicht ausschließlich die sexuelle Gewalt vom Mai 1998 thematisieren möchte, sondern Rassismus und Diskriminierung von Minderheiten im Allgemeinen, weist die Arbeit in dieser frühen Version, ganz besonders im Lichte der kontroversen Diskussionen um die Vergewaltigungen, genderspezifische Aspekte auf.[50] Denn im Vergleich mit den männlichen Entführungsopfern vom Mai 1998, die zu nationalen Helden erhoben wurden, erfuhren die weiblichen Vergewaltigungsopfer eine doppelte Ausgrenzung aufgrund impliziter geschlechtsspezifischer Vorstellungen:

> They were stigmatised and marginalised, a response that grew out of social constructions of femininity and the values imposed on the female body, such as chastity and virginity. It could be said that they were virtually subjected to a ‘second rape’ by society at large.[51]

Als Höhepunkt dieser doppelten Stigmatisierung kann zuletzt die faktische Infragestellung der Vergewaltigungen gesehen werden.[52]

Ähnlich zu *Pribumi-Pribumi* spielt auch in dieser Arbeit der Titel eine wichtige Rolle: Der niederländische Titel *Hi Inlander* gibt indirekte Hinweise auf den vielschichtigen und langjährigen Konflikt um die chinesischstämmige Bevölkerung in Indonesien, da es sich bei dem niederländischen Begriff *Inlander* um die koloniale, Minderwertigkeit implizierende Bezeichnung für die indigene Bevölkerung handelt. Damit nimmt der Begriff eine gewisse Gegenposition zu *Pribumi* ein, der als indonesische Selbstbezeichnung der sich als ursprünglich wahrnehmenden Bevölkerung fungiert, jedoch nicht weniger problematisch ist. Seine Genese erfolgte im Prozess der Staatsgründung Indonesiens: „Mangels eines vorkolonialen ethnischen Kerns wurde eine essentialisierte Kategorie, quasi eine Makorethnie, die *Pribumi Indonesia*, imaginiert. In ihr wird die Nation integralisch mit Nationalcharakter und gemeinsamem Blut assoziiert.“[53] Beide Begriffe gehen also auf die bewusste Konstruktion von Gruppierungen zurück, die anhand von Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Originalität abgrenzende Funktionen haben.

---

49 Religionszugehörigkeit fungiert als wesentliches Unterscheidungsmerkmal in der indonesischen Gesellschaft und ist für die Mehrheit der Bevölkerung ein wichtiges Identifikationsmerkmal.

50 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 07.08.2013, Yogyakarta. Ingham hat diesen Aspekt ebenfalls betont, vgl. Ingham 2007, S. 280.

51 Purdey 2006, S. 159. Purdey macht diese Aussage in Anlehnung an Heryantos Analyse der Vergewaltigungen, vgl. Heryanto 1999.

52 Besonders die NGOs, die sich für die weiblichen Opfer eingesetzt hatten, wurden in der öffentlichen Debatte diffamiert. Ein fragwürdiger Vorwurf lautete, dass die Darstellung und das Ausmaß sexueller Gewalt übertrieben worden wären, um den Islam international zu diskreditieren, vgl. Heryanto 1999, S. 321.

53 Antweiler 2001, S. 434f. Hervorhebung im Original.

Während der Kolonialzeit wurden Teile der Bevölkerung durch die Kategorisierung als *Inlander* nicht nur von der europäischen Herrschaftselite abgegrenzt, sondern auch von weiteren Bevölkerungsgruppen wie den arabisch-, indisch- oder chinesischstämmigen; dabei nahmen *Inlander* hierarchisch die niedrigste Stufe ein. Die Verwendung des Begriffs gilt daher bis heute als kolonial konnotiert und als Tabu.[54] Der chinesischstämmigen Bevölkerung wurde eine besondere Rolle zugesprochen: Bereits seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die chinesischstämmige Minderheit für die Mittlerrolle zwischen Kolonialherrschaft und einheimischer Bevölkerung vorgesehen. „Under the system first put in place by the Netherlands East India Company (*Vereenigde Oostindische Compagnie*), Chinese were the colony's revenue and tax farmers and constituted 'the economic arms of governments in rural areas'."[55] Menschen von chinesischer Abstammung wurden – unabhängig davon, seit wie vielen Generationen sie bereits im heutigen Indonesien lebten – zunächst unter der *Vereenigde Oostindische Compagnie* und dann auch unter der niederländischen Kolonialmacht als sogenannte „fremde Orientalen"[56] klassifiziert, womit u.a. das Recht auf Landbesitz ausgeschlossen wurde. Im Laufe der niederländischen Handelstätigkeiten wuchs die chinesischstämmige Bevölkerung stetig,[57] was die Heterogenität der Gruppe steigerte und sich in der Unterscheidung von sogenannten *Peranakan* und *Totok* zeigte.[58] Dabei entwickelten sie sich zu einer ernst zu nehmenden wirtschaftlichen Konkurrenz für die niederländische Kolonialmacht, was dazu führte, dass sie ab dem 19. Jahrhundert durch bestimmte Gesetze stärker kontrolliert wurden (Ghettoisierung, begrenzte Reisefreiheit etc.) und es zeitweise auch ein Einreiseverbot gab.[59] Die ökonomische Mittlerrolle wurde den *Tionghoa* auch nach dem Ende der Kolonialherrschaft unter Sukarno zugeschrieben und vor allem während der Neuen Ordnung durch die gezielte staatliche Förderung aus strategischen Gründen verfestigt; der wirtschaftliche Einfluss einzelner Personen chinesischstämmiger Abstammung wuchs unter Suharto enorm.[60] Obgleich sich diese Minderheit durch Heterogenität auszeichnet (zum Beispiel in Bezug auf Religionszugehörigkeit und auch ökonomischen Status), wurden die *Tionghoa* mit zahlreichen Stereotypen verbunden: Vetternwirtschaft, ungeheurer Reichtum und Illoyalität gegenüber der Nation wurden mit ihnen gleichgesetzt. Ebenso fungierten sie oftmals als Sündenbock für wirtschaftliche Ungleichheit und galten besonders unter Suharto als Synonym für eine korrupte Wirtschaft.[61]

Die Künstlerin fügt dem Konflikt, der sich im Mai 1998 deutlich zeigte, durch ihren Titel *Hi Inlander* einen historischen und damit postkolonialen Gesichtspunkt hinzu, indem sie einen Bezug zur niederländischen

54 Vgl. Antoinette 2014, S. 431.
55 Purdey 2006, S. 5. Hervorhebung im Original.
56 Winkelmann 2008, S. 40.
57 Sie wuchs nicht nur durch Migration, sondern auch durch Zwang, da die niederländische Kolonialmacht Anfang des 17. Jahrhunderts Menschen aus China gegen ihren Willen nach Indonesien brachte, um sie in Indonesien als Arbeitskräfte zu nutzen und den Handel voranzutreiben, vgl. ebd., S. 38.
58 Als *Peranakan* galten in Südostasien Geborene, die die jeweilige lokale Sprache beherrschten. *Totok* waren hingegen jene, die erst kürzlich von China nach Indonesien gekommen und meistens der lokalen Sprache nicht mächtig waren, vgl. Purdey 2006, S. 4.
59 Vgl. Winkelmann 2008, S. 39f.
60 Vgl. Heryanto 1998, S. 102. Bis heute dominieren die *Tionghoa* mit einem enormen privaten Kapital die indonesische Wirtschaft.
61 Im Kapitel zu Harsonos Kunstschaffen wird auf die historischen Hintergründe der speziellen Position der *Tionghoa* in Indonesien ausführlicher eingegangen, vgl. 4.1.2.

Rassenpolitik und ihren Folgen erstellt, die wesentlich in der Entwicklung negativer Vorurteile gegenüber der chinesischstämmigen Bevölkerung war. Als gebürtige Niederländerin nimmt Jaarsma durch diese Perspektive indirekt ihre eigene Position mit hinein und macht darauf aufmerksam, dass das Muster rassistischer Unterdrückung durch die zuvor Unterdrückten wiederholt und somit auch nach Ende der Kolonialherrschaft weitergeführt wird.[62]

Ausgehend von dem Konflikt um die chinesischstämmige Minderheit innerhalb einer islamisch geprägten Mehrheitskultur auf Java entwickelt Jaarsma Fragen in Bezug auf Fremdheit, welche die Kategorisierung in Rassen und Ethnien betreffen:

> I connected ideas related to the fragility of modern multi-racial societies with ideas that motivated the racial riots in Indonesia in 1998 and that continue to cause multi-ethnic problems up to the present day.[63]

Die erwähnten Ideen betreffen die Problematik um die Konstruktion von gruppenbezogenen Kategorien mithilfe von Begriffen wie Rasse oder Ethnie und den damit verbundenen stereotypen Vorstellungen. Sie werden der Heterogenität von Gruppen, die auch für die *Tionghoa* charakteristisch ist, nicht gerecht. Kategorisierungen können einerseits eine markierende und exkludierende Wirkung haben, wenn die Zuschreibung zu einer spezifischen Gruppe ohne aktive Selbstidentifikation der betreffenden Personen geschieht: „The assertion of ethnic identity can be unifying or divisive in equal measure – often depending upon who is asserting it, of whom, and in which context.“[64] Andererseits, im Falle einer bewussten Selbstbezeichnung, nimmt Ethnie als „Form der Vergesellschaftung und Vergemeinschaftung des Menschen, […] [und in] der Herstellung kollektiver Identitäten“[65] eine bestärkende Funktion ein, was auch in englischsprachigen Diskursen unter dem Begriff *race* zutreffen kann, trotz der äußerst problematischen ideologischen Instrumentalisierung dieses Begriffs. Diese Kategorisierungen, ob in Form von Selbst- oder Fremdzuschreibungen, bauen jedoch stets auf Prozessen der Ein- und Ausgrenzung und haben daher eine potentiell spaltende Wirkung.

Das Aufgreifen von Fremdheit in *Hi Inlander* ist daher klar im sozialen Umfeld verankert, in dem Gruppenzugehörigkeit sowie gesellschaftliche Aus- und Eingrenzung relevante Faktoren bilden in der Auseinandersetzung mit sozialer und kultureller Fremdheit. Mit dieser explizit soziokulturellen Perspektive nimmt Jaarsma nach Kurator Rizki Zaelani eine für die damalige, politisch motivierte Kunstpraxis eher ungewöhnliche Perspektive ein, da sie weniger durch die Gegenüberstellung von staatlichem Apparat und indonesischer Bevölkerung geprägt ist, als vielmehr durch den Fokus auf das Verhältnis zwischen der einzelnen Person und ihren Mitmenschen.[66] Anhand der Frösche und der Form des *jilbab* werden entgegengesetzte Bedeutungszuschreibungen verschränkt – im Speziellen die des kulinarischen Genusses und des religiösen Verbotes – was den Fokus auf die Konfrontation von kulturell bzw. religiös bedingten

62 Vgl. Ingham 2007, S. 18.
63 Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungerman, Wiyanto u. a. 2003, S. 55.
64 Edgar und Sedgwick 1999, S. 132.
65 Heckmann 1997, S. 46.
66 Vgl. Zaelani 2001, S. 93.

Wahrnehmungsunterschieden und der „possibility of different or opposing viewpoints“[67] setzt. Die Zusammenführung des *jilbab*, der als Ausdruck des Normativen und positiv Konnotierten in diesem Kontext gelesen werden kann, mit der getrockneten Froschhaut als Material erschafft dabei etwas Befremdliches, da es aus Sicht der javanischen Mehrheitsbevölkerung Elemente des Eigenen mit solchen des als negativ empfundenen fremden Anderen auf ungeheuerliche Weise vermischt.[68] Die thematisierten Kategorien wie Religion, Rasse und Ethnie müssen darüber hinaus im Kontext der Neuen Ordnung und ihren Strategien im Umgang mit kultureller und religiöser Diversität gesehen werden, wie im vorherigen Kapitel beschrieben. Unter der Neuen Ordnung war es verboten, Themen, die Ethnie, Religion, Klasse und Spannungen zwischen diesen betreffen, öffentlich zu diskutieren; dieses Verbot war unter dem Akronym *SARA* bekannt.[69] Jaarsmas künstlerische Arbeit greift ausdrücklich diese Themen auf, was das Ausmaß des Tabubruchs und das damit verbundene Konfliktpotenzial veranschaulicht.[70]

Wie eben gezeigt wurde, ist *Hi Inlander* – in der Version, die auf der *APT* 3 zu sehen war – aus der Kombination früherer Arbeiten entstanden, die sich auf einen spezifischen indonesischen Kontext bezogen. In ihnen sind bereits elementare Strategien und Themen angelegt, die im Folgenden für die Analyse der *APT* 3-Version bedeutungsvoll sind: die Relevanz der Materialwahl sowie der Körper und seine Bedeckung als Ausgangspunkt für Rassismus und Diskriminierung.

3.1.2 Materialien, Symbole und Bedeutungsschichten

Ausgehend von der Form des *jilbab* vertieft Jaarsma die Problematik von Differenz und Rassismus in einer pluralen Gesellschaft anhand der erweiterten Version von *Hi Inlander* für die *APT* 3. Durch die körperlangen Gewänder dehnt die Künstlerin das Diskursfeld aus: Sie entwickelt Fragen nach der Fixierung von Differenz, der Rolle des sichtbaren Körpers und Mechanismen der Ab- und Ausgrenzung von Individuen und Gruppen.

Die wichtigsten formalen Änderungen, die Jaarsma für *Hi Inlander* auf der *APT* 3 vornimmt, betreffen die Anzahl, die Länge und die Materialwahl der Gewänder. Die haptische Qualität der ganzkörperbedeckenden Tierhäute beherrscht den unmittelbaren Eindruck der Arbeit: Das weich glänzende Känguru-Fell, die schimmernden Schuppen der Gurami-Fische, die sich einrollenden Hühnerfüße und platt getrockneten Froschhäute sind zu blickdichten Gewändern verarbeitet worden. Besonders die Fotografien, die sich auf den Augenbereich konzentrieren, heben die haptische Qualität der Gewänder hervor (Abb. 19 und Abb. 21). Die ungewöhnlichen Materialien wecken einerseits den Wunsch nach Erforschung und Berührung und generieren andererseits aber auch Gefühle des Ekels und der Abstoßung. Rath beschreibt diese Erfahrung als „visceral tension between compulsion and repulsion produced by the tactile nature of the work“[71]. Die sinnliche Erfahrung der Materialien in ihrer Farbigkeit, Oberflächenstruktur und dem Bewusstsein ihres tierischen

67 Mella Jaarsma, zitiert nach Ooi 2009a, S. 104.

68 Die Künstlerin hat berichtet, dass die Arbeit zum Teil als sehr provokativ wahrgenommen wurde. Dazu trug wahrscheinlich auch die Tatsache bei, dass es sich um einen lebendigen Menschen handelte, der das Gewand trug, vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.

69 SARA steht für: *Suku bangsa* (Ethnie), *Agama* (Religion), *Ras* (Rasse), *Antar-golongan* (Klasse), vgl. Bodden 2010, S. 280.

70 Rath hat in der von ihr kuratierten Ausstellung *Taboo and Transgression in Contemporary Indonesian Art* von 2005 Jaarsmas Kunstpraxis explizit mit dem Thema Tabu in Verbindung gebracht, vgl. Rath 2005, S. 79.

71 Ebd., S. 80.

Ursprungs vermischen sich mit der Vorstellung, die präparierten Tierhäute auf der eigenen Haut zu tragen, was wie oben beschrieben äußerst ambivalente Gefühle sowie Impulse des sich Näherns oder sich Entfernens auslösen kann. Der Umstand, dass die Gewänder von tatsächlichen Menschen getragen werden und ihre Körper die Materialien berühren, verleiht der Arbeit daher eine besondere ambivalente Spannung.[72] Das für Kleidung atypische Material, das nur wenige Stellen des Körpers sichtbar lässt, und seine Aufmerksamkeit generierende Stofflichkeit prägen somit den ersten Begegnungsmoment, dem sich kaum jemand entziehen kann.

Die Materialien gehen jedoch über ihre sinnliche Wirkkraft hinaus und stehen für eine gängige Strategie in Jaarsmas Gesamtwerk, Verbindungen zu lokal gebundenen Bedeutungen herzustellen – im Besonderen zu „specific cultural identities and contexts“[73] – was ihre Sensibilität für das jeweilige Publikum widerspiegelt. So ist auch hier die Wahl der Tiere sehr bezeichnend und wiederholt jene Strategie der früheren Version mit Bezug auf den asiatisch-pazifischen Raum, indem bestimmte Assoziationen geweckt werden sollen: Kängurufell, das mit der Gruppe der Aborigines verbunden werden kann, Gurami-Fische, die als wichtigster Proteinlieferant und relevantes Handelsgut für die javanische Bevölkerung bekannt sind, und Hühnerfüße, die in China gegessen werden.[74] Mit dem oben beschriebenen Konflikt um rassistische Haltungen gegenüber einer Minderheit in Indonesien macht Jaarsma mit Verweis auf die Aborigines auf eine weitere Gruppe aufmerksam, welche die gravierenden Folgen eines rassistischen Weltbildes erleiden mussten. Alle vier Gewänder sind daher als Materialisierungen projizierter Kategorisierungen bzw. fixierter stereotyper Vorstellungen von Gruppen zu verstehen, die gesellschaftlichen Ausschluss begleiten und in denen individuelle Ausdrucksmöglichkeiten keinen Raum haben. In diesem Kontext ist auch Jaarsmas Wahl der Modelle zu verstehen, deren Hautfarbe und Geschlecht variierten und keinen direkten Bezug zu den verwendeten Materialien und hervorgerufenen Stereotypen anbieten sollten.[75]

Da die große Mehrheit der australischen Bevölkerung weder Frösche, Hühnerfüße noch Kängurus zu ihren gängigen Nahrungsmitteln zählt, verschränkt Jaarsma auch hier unterschiedliche kulturelle Wahrnehmungen und Bedeutungszuschreibungen im Umgang mit Tieren. Die Häute und Felle repräsentieren zugleich vier wichtige Gruppen der Wirbeltiere: Amphibien, Säugetiere, Fische und Vögel. Sie verweisen gerade in ihrer Vielfalt auf eine transkulturelle Gemeinsamkeit, wie Kunsthistorikerin Michelle Antoinette bemerkt:

> On another level, the animal associations – particularly that of humans dressed in animal skins – was a humbling reminder of our connectedness across cultural differences through the shared condition of animality.[76]

Mit Blick auf Jaarsmas Umgang mit Materialien fällt außerdem auf, dass vielschichtige Assoziationen von besonderer Bedeutung sind. Das Thema der Animalität, wie oben von Antoinette angesprochen, ist verbunden mit weiteren Bereichen wie Nahrung, Haustiere, Religiosität, Gesundheit und vielen anderen, in

72 Vgl. dazu M. Dwi Marianto: *Refleksi atas Konflik „ala“ Mella Jaarsma*, in: *Kompas*, Sonntag, 26.11.2000, S. 18. Marianto bezieht sich in seinem Zeitungsartikel eigentlich u.a. auf Jaarsmas Arbeit *From Pest to Pets* aus dem Jahr 1999. Seine Aussagen können aber auf die allgemeine Kunstpraxis von Jaarsma bezogen werden.
73 Antoinette 2014, S. 418.
74 Vgl. Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.
75 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.
76 Antoinette 2014, S. 428.

denen die unterschiedliche Bewertung von Tieren zum Tragen kommt.[77] Harsono, der für eine Ausstellung von Jaarsma ein Interview mit ihr führte, legt den Frosch in ihrer Kunstpraxis als neutrales Symbol aus, da er eine Form darstelle, die Offenheit für individuelle Konnotationen bereit halte angesichts seiner vielfältig interpretierbaren Gestalt.[78] Die spezielle anthropomorphe Form von enthäuteten Fröschen hatte Jaarsmas Interesse bereits Mitte der 1990er-Jahre geweckt.[79] Insbesondere faszinierte sie das vielschichtige Assoziationsfeld des Verletzlichen und Fragilen, das sie in den enthäuteten Froschkörpern fand:

> The shape of a skinned frog arouses associations, memories, and thoughts of mine about naked humans, death, victims, giving birth, violence, sex, life under the pressure of political situations, etc. The frog seemed to be a neutral shape which hopefully is able to arouse associations in the observers.[80]

Die bedeutungsgenerierende Relevanz der Materialwahl sowie ihr Potenzial, weitere individuelle Konnotationen zu beschwören, verbindet Kurator und Kunstkritiker Agung Hujatnikajennong mit Jaarsmas Interesse für die „typology of symbols, and how the meanings of these symbols are understood specifically by different groups in the community“[81]. Obwohl das Symbol aufgrund seiner geradezu unbegrenzten Variation kaum allgemein zu definieren ist und zudem in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen in unterschiedliche theoretische Zusammenhänge eingebettet ist, wird es generell verstanden als bildhaftes Zeichen, das sich durch darüber hinausweisende Konnotationen charakterisiert und daher als zeichenähnlich betrachtet werden kann.[82] In diesem Zusammenhang kann von „Bedeutungsschichten“[83] gesprochen werden, die durch Interpretationsprozesse erfassbar werden und nicht direkt auf eine bestimmte Bedeutung verweisen, wie im Falle eines Zeichens. Die Künstlerin ist an der Offenlegung dieser komplexen Schichten und Vermischung mit neuen, auch widersprüchlichen Inhalten interessiert, wie sie beispielhaft anhand des indonesischen Wortes *Pribumi* umschreibt:

> Pribumi means “native”. It’s also translated to mean “the first created from the earth”, which is why I connected it to the frog legs, because the frog is also the animal that goes from the sea to the land. That’s also why Muslims are not allowed to eat it; they see it as unclean since the animals go between the sea and the land.[84]

Zudem kommentiert sie an anderer Stelle, dass die Niederlande als *Kinkerland* (niederländisch; Land der Frösche) in Indonesien bekannt ist, was eine weitere Bedeutungsschicht hinzufügt.[85] Ihr Interesse für diese Verbindungen geht daher einher mit der Dekonstruktion eindimensional verstandener Symbole und den damit oftmals geäußerten Ansprüchen auf Authentizität und Originalität.[86] Gleichzeitig ist ihr Umgang mit Symbolen, der in besonderer Weise mit ihren assoziativen Potenzialen arbeitet, als Abwendung vom

77 Vgl. Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungerman, Wiyanto u. a. 2003, S. 55.
78 Harsono 1997, S. 15.
79 Vgl. Marianto 1998, S. 5.
80 Mella Jaarsma im Interview mit FX Harsono, Harsono 1997, S. 22.
81 Hujatnikajennong 2009, S. 12.
82 Vgl. Hamm 2003, S. 805.
83 Hülst 1999, S. 21.
84 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 217.
85 Vgl. Mella Jaarsma, zitiert nach Maravillas 2014, S. 164.
86 Vgl. Hujatnikajennong 2009, S. 14.

Gebrauch eines stereotypen Symbolismus zu verstehen, der in der indonesischen Kunstszene weit verbreitet ist.[87] Die Künstlerin selbst setzt ihre Kunstpraxis oftmals mit dem Begriff des Idioms in Relation:

> The materials/media I use are very carefully chosen and the selected materials cannot be substituted by something else, because very often the materials are the idioms and meanings of the work, especially since I work with skins.[88]

Ein Idiom bzw. eine Spracheigentümlichkeit ist eigentlich eine sprichwörtliche Redensart, die traditionell in einer Gruppe verankert ist.[89] Es handelt sich dabei meist um einen „verbale[n] bildhafte[n] Ausdruck“[90], was nicht zwangsläufig für alle Sprichwörter gilt. Hujatnikajennong beschreibt in seinem Katalogbeitrag von 1999 den Gebrauch von Fröschen bei Jaarsma erstmals als „personal idiom“[91], um ihre Vorgehensweise von der Verwendung von Symbolen abzugrenzen. Idiom steht dem folgend für eine Art der Materialwahl, die einerseits individuelle Assoziationen zulässt, aber andererseits untrennbar vom Konzept der Arbeit ist. Für die Künstlerin selbst ist entscheidend, dass die Materialität in ihrer phänomenologischen Erscheinung Bedeutungen – subjektiv und abhängig von den Betrachtenden – generiert: „I am not looking for symbols to make a meaningful artwork, but I am searching for a phenomenological reality, like idioms, with visuals that speak for themselves.“[92] Die sich verschränkenden Bedeutungen in ihren Gewändern sind darüber hinaus im Kontext eines dynamischen Kulturverständnisses zu sehen, wie Hujatnikajennong an anderer Stelle hervorhebt:

> Mella perceives that culture is always stirred by contradictory and diverse values. With the passing of time, culture actually lives off of contradictions, tension, contact, exchange, and the mixture of different values, both visible and hidden.[93]

Zu diesem Verständnis gehört auch das Bewusstsein, dass Bedeutungszuschreibungen von Symbolen abhängig von Raum und Zeit sind, sich also kontinuierlich verändern und sich von Kontext zu Kontext unterscheiden können. Beispielhaft hierfür steht die Wahrnehmung des *jilbab* im Rahmen der *APT* 3 als umstrittenes „mark of difference“[94], das eine Außenseiterposition kennzeichnet, wohingegen es auf Java der Norm entspricht. Besonders nach den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 fungierte der muslimische Schleier in zeitgenössischen Debatten oftmals als aufgeladenes politisches Symbol, an dem angenommene kulturelle Differenzen beispielhaft diskutiert wurden und nach einer Verbindung zwischen Islam und Terror befragt wurde. Auch Jaarsmas Gewänder wurden nach den Terroranschlägen zeitweise vermehrt als

87 M. Dwi Marianto hat bereits 1998 in einem Katalogaufsatz anhand früherer Arbeiten von Jaarsma darauf aufmerksam gemacht, dass ihre Verwendung der Frösche als Vermeidung stereotyper Symbole verstanden werden könne, vgl. Marianto 1998, S. 5. Gleichzeitig sieht Marianto Jaarsmas Umgang mit Materialien und den zahlreichen Bedeutungsschichten gefangen in dem Dilemma, zugleich assoziationsreiche wie auch gesellschaftlich relevante Kunst schaffen zu wollen, da Letztere nach ihm mit der Vermittlung spezifischer Inhalte verbunden sei, vgl. M. Dwi Marianto: *Refleksi atas Konflik „ala“ Mella Jaarsma*, in: *Kompas*, Sonntag, 26.11.2000, S. 18.

88 Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungerman, Wiyanto u. a. 2003, S. 54.

89 Vgl. Röhrich 1991, S. 24. Röhrich setzt eine sprichwörtliche Redensart mit einer idiomatischen Redewendung gleich.

90 Ebd., S. 23.

91 Hujatnikajennong 1999, S. 28.

92 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 214.

93 Hujatnikajennong 2009, S. 14.

94 Ewington 1999, S. 62.

Islamkritik interpretiert.[95] Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, in welchem Spannungsverhältnis sich Jaarsmas Gewänder bewegen, wenn ihre Materialien einerseits auf einen spezifischen Kontext verweisen und sich andererseits durch ihre Polyvalenz weitere Bedeutungsschichten im Laufe der Zeit kumulativ anhäufen. Es scheint, dass das Anwachsen dieser Schichten im Sinne Jaarsmas und ihres Kulturverständnisses ist, wobei die Künstlerin vor allem das Zusammentreffen von mitunter widersprüchlichen Bedeutungen schätzt, um dadurch deren Situiertheit und Konstruktion offenzulegen.[96] Die Wahl der Materialien stellt somit eine zentrale künstlerische Strategie in Jaarsmas Schaffen dar, die sich sowohl durch das Potenzial für zahlreiche Konnotationen auszeichnet als auch in ihrer Spezifik mit gewissen Inhalten verbunden ist, also keinesfalls willkürlich ist.

Es lässt sich dennoch fragen, inwiefern die hier besprochene Arbeit auch ohne Kenntnisse des spezifischen Kontextes und der Bedeutung der Symbole zugänglich ist für Betrachtende mit unterschiedlichen Hintergründen und Erfahrungswerten. Obwohl jede Person kulturell situiert ist und damit eigene Vorprägungen mit sich bringt, können in *Hi Inlander* Themen gefunden werden, die in jeder Kultur von Bedeutung sind, worauf bereits mit Hinweis auf Jaarsmas Gebrauch von Tieren und der Frage nach ihrer gesellschaftlichen Bewertung aufmerksam gemacht wurde. Jaarsmas Kunstpraxis wurde daher unter anthropologische Gesichtspunkte gesetzt, allen voran unter dem Gebrauch von Kleidung.[97] Der bedeckte Körper bzw. der versteckte Körper verweisen auf kulturübergreifende Themen wie dem Bedürfnis nach Schutz, das sich im Bekleiden zeigt und u.a. der Tarnung dienen kann.[98]

3.1.3 Haut und der Körper des Fremden

Während die Gewänder stereotype Vorstellungen von Gruppen sichtbar machen, verbergen sie im selben Akt jenes Medium, das hauptsächlich für rassistische Kategorisierungen herangezogen wird: den menschlichen Körper, durch den jeder Mensch festgesetzt ist, und der als Projektionsfläche wie auch als Zeichen in der sozialen Interaktion fungiert. Das Verständnis körperlich gebundener, unveränderbarer und gruppenspezifischer Differenz kulminiert in der ideologischen Auslegung des Rassebegriffs, der für Diskriminierung, Ausschluss und Gewalt instrumentalisiert wird.[99] Als grundlegendes Kriterium in der Konstruktion von „rassisch“ begründeten Kategorien kann Haut genannt werden, da es das größte sichtbare menschliche Organ darstellt und daher als Marker von Differenz fungiert. Haut ist in *Hi Inlander* in ihren

95 Vgl. Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungerman, Wiyanto u. a. 2003, S. 55.

96 In der Arbeit *I Fry you I* und *I Fry you II* von 2000 verwendet Jaarsma Schlangenhäute und Eichhörnchenfelle. Sie betont, dass diese Tiere in ländlichen Regionen in Indonesien als Plage gelten, wohingegen vor allem Eichhörnchen in vielen euro-amerikanischen Städten wertgeschätzt und liebevoll behandelt werden, vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

97 Vgl. Knol 2009.

98 Vgl. Gliemann, Bombek u.a. 2011, S. 25.

99 Der Philosoph Pierre-André Taguieff zählt verschiedene Kriterien auf, die ein rassistisches Weltbild ausmachen: Die essenzialistische Annahme, dass der Mensch durch Geburt oder „ursprünglicher Zugehörigkeit“ auf eine bestimmte Wesensart festgesetzt sei, dessen mögliche „Makel“ immer weiter vererbt werden. Die Menschheit sei dem folgend in sich wesentlich unterscheidende Rassen unterteilt, die hierarchisch und nach „assimilierbaren“ und „nicht-assimilierbaren“ Gruppen geordnet sei. Die positive Besetzung der Identität der eigenen Gruppe gehe meist mit einer negativ besetzten Identität der „Anderen“ einher. Diskriminierende Handlungen, Segregation, Unterwerfung und Auslöschung seien demnach direkte und indirekte Konsequenzen rassistischer Ideologie, vgl. Taguieff und Geese 2000, S. 11f.

unterschiedlichen Variationen nicht nur durch die Modelle präsent, sondern natürlich vor allem durch die Materialien der Gewänder selbst.

Seit der Moderne ist besonders die Sichtbarkeit der körperlichen Unterschiede neben der Sprache relevant in der Konstruktion der Figur des Fremden.[100] Rudolf Stichweh zufolge ist „‚Rasse' die stärkste Form, ethnische, nationale und andere Unterschiede, die Fremdheit konstituieren, auf körperlich sichtbare Unterschiede zurückzuführen"[101], so der Soziologe. Er legt dar, inwiefern die angenommene Unveränderbarkeit dieser Differenzen besonders tragfähig in der Kennzeichnung des Fremden sei, da sie als Garant für den einzigartigen Körper und somit auch für die dauerhafte Mitgliedschaft in einer bestimmten Kategorie diene. Die Entwicklung des Rassenbegriffs ist zudem eng mit einer Philosophie der Differenz und ihrer Repräsentation verbunden, was Mechanismen des Ausschlusses von Beginn miteinschließt.[102]

Während Differenz und Andersheit meist am sichtbaren Körper festgemacht werden, legt Jaarsma anhand der künstlerischen Strategie des Verbergens und Verdeckens das Augenmerk auf die Rolle, die Kleidung in diesem Spannungsfeld einnimmt, wenn sie sagt: „We wear our second skins everyday that indicates, for instance, our membership of specific groups in our cultural, social and religious surroundings, and is defined by free or non-free choices."[103] So kann Kleidung als „zweite Haut" im sozialen Bezugsfeld ebenso unter dem Aspekt der Fixierung von Differenz problematisiert werden. Dabei nehmen Kleidung und Haut jenen Grenzbereich zwischen „innen" und „außen" in der prozessualen Konstituierung von Identitäten ein, so der Historiker André Holenstein:

> Unsere erste Haut gibt unserer Körperlichkeit den notwendigen Halt und die nötige Konsistenz. Sie ist die Hülle, die zwischen physischem Inneren und der physischen Außenwelt vermittelt. Auch unsere zweite Haut – die Verhüllung unseres Körpers – ist nach innen und außen gerichtet. Sie gewährt aber bei Weitem nicht nur körperlichen Schutz vor den Widrigkeiten der natürlichen Umwelt. Kleidung und Mode sind symbolische und kulturelle Bedeutungsträger und dienen als normierende und ästhetische Ausdrucksmittel. Sie konstituieren persönliche Identität und kommunizieren gesellschaftliche Zugehörigkeit.[104]

Als Artikulation unterschiedlicher Dimensionen des Selbstverständnisses trägt Kleidung unter anderem auch zur Bildung speziell gruppenbezogener Identitätsvorstellungen bei und vermittelt dabei die Zugehörigkeit zu und Abgrenzung von Gruppen. Zum Beispiel in Bezug auf „politisch-soziale Zugehörigkeit oder deren Umkehrung, die soziale Ausgrenzung; Anzeige von Rang, sozialem Status; Symbol des moralischen Verhaltens oder religiösen Bekenntnisses"[105]. Dabei bergen vestimentäre Strategien die Gefahr, dass sie in der sozialen Interaktion als dominantes bzw. alleiniges Identifikationsmerkmal wahrgenommen werden, da besonders hier auch eine spezielle Trägheit vorherrscht.[106] Wenn diese ausschließlich als Artikulation der

100 Vgl. Stichweh 2010, S. 59.
101 Ebd., S. 64.
102 Vgl. Ahmed 2000, S. 42.
103 Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungerman, Wiyanto u. a. 2003, S. 54.
104 Holenstein u. a. 2010, S. 7.
105 Wilden 2013, S. 191.
106 In Bezug auf die Trägheit von Kleidung legt Carlo Michael Sommer aus sozialpsychologischer Sicht dar: „Im Unterschied etwa zur gesprochenen Sprache oder zu Mimik und Gestik ist der vestimentäre Code besonders träge. Die beim Einkauf oder beim Anziehen ausgewählten Botschaften werden situationspermanent gesendet und können kaum zurückgenommen werden. Diese Trägheit legt den Sender auf das anfangs von sich vermittelte Bild fest und

Gruppenzugehörigkeit gedeutet werde, leiden die Ausdrucksmöglichkeiten des Individuums, wie die Künstlerin beschreibt:

> Wearing a veil, covering the body and face, on one hand can be seen as a dress code, that signifies the group to which we belong. On the other hand, it conceals identity much in the way camouflage does. In both cases, it is about giving up individuality, and personal identity for the sake of becoming unapproachable and untouchable.[107]

Jaarsma kritisiert jene Art von Bekleidung, welche die Artikulation von Gruppenzugehörigkeit priorisiert; ihre Arbeiten können daher auch als ein „Plädoyer für Individualität“[108] verstanden werden. Jaarsmas Entscheidung, die Gewänder für die *APT* 3 zu ganzkörperbedeckenden Burkas zu verändern, verstärkt nicht nur die visuelle Unzugänglichkeit zu den darunter befindlichen Modellen; vielmehr verbergen die Gewänder alle individuellen Züge, verweigern jede Art von genauerer Identifizierung, was die darunter befindlichen Menschen letztendlich isoliert – aber auch schützen kann, wie die Gewalt im Mai 1998 gezeigt hat. Damit macht die Künstlerin ein weiteres Mal deutlich, dass sie vor allem jene Einflüsse thematisieren möchte, die ein Denken in sozialen, kulturellen, religiösen etc. Gruppen vorherrschend machen. Der Körper und seine Bedeckung sind dabei einerseits Zeichensysteme, aber fungieren eben noch viel mehr als Projektionsflächen, was anhand der Form des Schleiers betont wird. Verschleierungen sind in diesem Sinne

> Blickbarrieren, die dazu animieren, überwunden zu werden, und an denen Territorien beständig neu abgesteckt, Hierarchien und Vorteilsnahme abgestimmt und permanent changierende Selbst- und Fremdbilder projiziert werden.[109]

Allerdings ist der Schleier hier weniger als politisiertes und emotional aufgeladenes Symbol zu verstehen, das im europäischen und nordamerikanischen Raum oftmals stellvertretend für die Unterdrückung der Frau im Islam und damit als Gegenbild zu „westlichen“ Werten gesehen wird.[110] Vielmehr möchte Jaarsma auf die grundlegendere Problematik aufmerksam machen, die Projektionen in Form von gesellschaftlichen Normen oder stereotypen Bildern – die Künstlerin spricht von „stamps that people put on you“[111] – haben und sich auch von Kontext zu Kontext ändern können.

Einschreibungen können, so Thomas Huber in seiner Publikation *Ästhetik der Begegnung: Kunst als Erfahrungsraum der Anderen*, als dynamischer Gegenpol zu jenen im „Inneren“ verorteten Prozessen verstanden werden, zu denen eigene Vorstellungen über das Selbst gehören: „Identitätsbildung ist grundsätzlich ein sozialer Prozess, ein Wechselspiel von Einschreibung und Selbstformulierung in Aktion und Reaktion.“[112] Im Zusammenspiel beider Pole werde das jeweilige Identitätsverständnis somit kontextuell

liefert somit eine weitere Erklärung für die große Bedeutung der Kleidung bei der Identitätspräsentation. Eine solche Verpflichtung hat auch angenehme Seiten: Für alle Interaktionsteilnehmer sichert die stabile Botschaft der Kleidung die Kontinuität der Identität des Trägers und bildet damit eine verlässliche Basis für den variableren (etwa den verbalen) Teil der Interaktion. So sind alle Beteiligten der Mühe einer permanenten Konstruktion bzw. Sicherung der Identitäten enthoben.“ Sommer 2010, S. 243.

107 Mella Jaarsma im Interview mit Remy Jungeman, Wiyanto u. a. 2003, S. 54f.

108 Spielmann 2015, S. 140.

109 Meyer und Sielke 2011, S. 17.

110 Damit grenzen sich Jaarsmas Gewänder beispielsweise von den fotografischen Werken der iranischen Künstlerin Shirin Nishat ab, die bewaffnete Frauen im Tschador zeigen und hauptsächlich die „Weiblichkeitsikonen der Fremdheit, mit denen der westliche Islam-Diskurs geführt wird“ (Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 30), aufgreifen.

111 Mella Jaarsma, Interview 01.07.2013, Yogyakarta.

112 Huber 2013, S. 51.

sowie prozessual verhandelt. Wenn jedoch Einschreibungen vorherrschend sind und der Körper verabsolutiert werde, kann dies zum Verlust persönlicher Freiheiten und individueller Ausdrucksmöglichkeiten führen. Huber kommentiert in diesem Zusammenhang mit Blick auf den Körper: „Der dunkelhäutige Körper wird zum Zeichen eines fremdbestimmten kollektiven Anderen und so zur Projektionsfläche im Mechanismus der eingeschriebenen Identitäten.“[113] Der Fremde sei daher prädestiniertes Schlachtfeld und Schauplatz für jene „Wünsche der Subalternen nach selbstbestimmter Repräsentation der Identität“[114].

Ausgehend von dieser Problematik kann Jaarsmas *Hi Inlander* in Verbindung mit theoretischen Ausführungen von Sara Ahmed gebracht werden.[115] Ahmed verwendet den Ausdruck des „stranger fetishism“[116], der beschreibt, auf welche Weise die Figur des Fremden mit bestimmten Eigenschaften versehen werde, ohne die dabei greifenden Mechanismen des Ausschlusses zu reflektieren, die ihn eigentlich im Moment der Begegnung produzieren würden:

> Through strange encounters, the figure of the “stranger” is produced, not as that which we fail to recognise, but as that which we have already recognised as “a stranger”. [...] The alien stranger is hence, not beyond human, but mechanism for allowing us to face that which we have already designated as the beyond.[117]

Stereotype Vorstellungen vom Fremden seien demnach Projektionen des Eigenen, die eine Grenze zwischen dem Eigenen und „Jenseitigen“ ziehen und den Fremden in seiner ihm attribuierten Differenz fixieren. Ahmed hebt hervor, dass der Fremde daher nie der Unbekannte oder Nicht-zu-Erreichende sei, sondern als Figur fungiere, die dem Eigenen ermögliche, dem Ausgeschlossenen eine greifbare Form zu geben. Er ist in diesem Sinne eine konstruierte Differenz, die in Form des fremden Anderen in Erscheinung trete.

Die körperlangen Gewänder von Jaarsma greifen die Problematik um gruppenspezifische Kategorisierungen von Menschen anhand ihrer sichtbaren körperlichen Unterschiede und Bekleidung auf, die sie zu Projektionsflächen machen und in ihrer Differenz fixieren. Diesen Wahrnehmungsvorgängen implizit sind Mechanismen des Ausschlusses, da der Fremde im Sinne Ahmeds zu jener Figur gemacht wird, die als Gegenpol zum Eigenen fungiert und von Beginn an als exkludiert verortet wird. „Der Fremde“ als Figur und „der (fremde) Andere“ können aus dieser Perspektive als Synonyme betrachtet werden, die durchaus als materialisiert in *Hi Inlander* bezeichnet werden können.[118]

3.2 *Hi Inlander* als inszenierte Begegnung mit dem verkörperten Fremden

Jaarsmas künstlerische Auseinandersetzung mit dem Fremden und Eigenen wurzelt in der Analyse gesellschaftlicher Konflikte, die besonders in heterogenen Gesellschaften unausweichlich erscheinen. Im

113 Ebd., S. 135.
114 Ebd., S. 28.
115 Antoinette verweist in ihrem Buch bereits auf Ahmed, macht allerdings hauptsächlich Verbindungen zu Jaarsmas Migrationserfahrung und der Konstruktion von Heimat, vgl. Antoinette 2014, S. 422.
116 Ahmed 2000, S. 5.
117 Ebd., S. 3.
118 Vgl. hierfür Nakamuras Erläuterungen, in denen er „Andersheit als inszenierte Fremdheit“, d.h. als konstruierte Differenz zum ich versteht, vgl. Nakamura 2000, S. 72.

Folgenden wird untersucht, welche Inszenierungsstrategien in *Hi Inlander* herangezogen werden, um Reflexions- und Wahrnehmungsprozesse zu initiieren, die das Verhältnis des Eigenen zum fremden Anderen betreffen. Dabei wird die Analyse der performativen Qualität ausgehend von einem Begegnungsmoment zwischen Betrachtenden und verkörpertem Gegenüber erfolgen und von einem Vergleich mit ausgewählten performativen Arbeiten von Franz Erhard Walther und Lygia Clark aus den 1960er- und 1970er-Jahren begleitet, um Jaarsmas spezifische Vorgehensweise herauszuarbeiten. Sowohl Walther als auch Clark haben sich damit beschäftigt, wie das Objekt und der handelnde Körper miteinander in Relation gebracht werden können, um einerseits neue körperlich basierte Bewusstseinsprozesse zu erforschen und um andererseits das Objekt bzw. die Skulptur im Kunstdiskurs radikal zu hinterfragen.

3.2.1 Relationale Verbindungen. Franz Erhard Walther

Ausgehend von Jaarsmas Migrationserfahrung stellt Michelle Antoinette das Erfahrungsspektrum der Künstlerin als ein „continuum of alienation and intimacy, distance and proximity, in which degrees of strangeness and familiarity are experienced dependent on encounters with strange and familiar Others“[119] dar. Der Begriff der Begegnung, den die Autorin in Bezug auf das Alltagsleben der Künstlerin setzt, ist ebenfalls für die Beschreibung der verwendeten Inszenierungsstrategien der Künstlerin geeignet. In *Hi Inlander* ereignet sich die Begegnung als ein präsentisches Aufeinandertreffen zwischen verkörperten Entitäten: Betrachtende finden ein Gegenüber vor, dessen Körper präsent ist. Dies gelingt vor allem mithilfe des Evozierens eines körperlich anwesenden Gegenübers, das entweder tatsächlich leiblich präsent ist (wenn von einem Modell getragen) oder aber durch verschiedene Strategien präsentisch erscheint: Indem die Gewänder zum Beispiel an kaum sichtbaren Fäden aufgehängt und von innen ausgestopft werden, wird körperliches Volumen vorgetäuscht; die Augenpartien werden zudem stets verdunkelt. Der Eindruck einer tatsächlichen Begegnung wird außerdem dadurch verstärkt, dass Jaarsma bevorzugt, dass Betrachtende und Gewänder dieselbe räumliche Basis teilen und durch kein Podest das Gegenüber erhöht wird.[120] Auch die fotografischen Abbildungen, die Jaarsma oft mit den Gewändern zusammen ausstellt, unterstützen diesen Eindruck, da auf ihnen lebensgroße Ausschnitte des Augen- und Fußbereichs der Modelle abgebildet sind und auf der entsprechenden Höhe neben den Gewändern angebracht werden (Abb. 19 und Abb. 20).[121] Die Künstlerin vermehrt die performative Kraft ihrer Arbeiten also auch mithilfe von Fotografie. Vor allem durch das Einfangen des frontalen Blicks des Modells und seiner gleichzeitigen Verschleierung durch das Gewand evozieren die Fotografien genau jenen ambivalenten Moment der Begegnung, den Jaarsma zu kreieren sucht. Fotografien und Videos, welche die Gewänder in Aktion zeigen, verdeutlichen die Tragbarkeit der Arbeit und damit ihre wesentliche Verbundenheit zum Körper:

> If we adopt the principle that the artist's [Mella's] costumes/structures are based on the inherent notion of 'dress' or 'skin' to present particular identity/ies or 'self', then the body and the costume cannot be perceived separately, but simultaneously as a whole.[122]

119 Antoinette 2014, S. 423.
120 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 01.07.2013, Yogyakarta. Dieser Wunsch wurde jedoch nicht für das Display in der *Queensland Art Gallery* umgesetzt (Abb. 24).
121 Die Fotografien, die für die Ausstellung auf der *APT* 3 gedacht waren, wurden nur im Katalog abgedruckt.
122 Ooi 2009a, S. 106 und S. 110.

Die Gewänder sind demnach nicht als bloße Kleidungsstücke ausgestellt (indem sie beispielsweise auf Kleiderbügel oder Haken gehängt werden), vielmehr werden sie in ihrer untrennbaren Verbundenheit mit dem Körper und eben in dem Moment des „Getragenwerdens“ präsentiert. Die Betrachtenden begegnen also einem verkörperten Gegenüber, zu dem sie sich gleichsam von Angesicht zu Angesicht relational in Bezug setzen können. Dabei stellen die Wahrnehmung eines anwesenden Körpers – ob realiter vorhanden oder durch die Installation der Gewänder evoziert – und die ausgeprägte Stofflichkeit der Tierhäute die Hauptfaktoren in der Hervorbringung des Präsentischen dar und fordern so die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf unmittelbare Weise ein.

Der oben beschriebene präsentische Begegnungsmoment ist maßgeblich auf die Erschaffung einer Relation zwischen Betrachtenden und verkörpertem Gegenüber angewiesen. Die situativ konzipierte Konstellation von zwei sich gegenüber stehenden Körpern, in der ein textilartiges Objekt Verwendung findet, ist in ihren Grundzügen bereits in der Kunstpraxis der 1960er-Jahre im europäischen und nordamerikanischen Raum wiederzufinden. Franz Erhard Walther, mit dessen Arbeiten die Künstlerin in ihrer Ausbildungszeit in den Niederlanden zum ersten Mal in Kontakt kam, hat wegweisende künstlerische Neuformulierungen umgesetzt, die den Körper als primäres Medium begreifen.[123] Der Körper äußert sich einerseits als Maß innerhalb der Strukturierung von Walthers Arbeiten und tritt andererseits als handelnder Körper auf. In vielen Werkformen werden Personen dazu aufgefordert, mit Objekten (meist einfachen Stoff-Elementen) in bestimmter Weise zu interagieren; darunter finden sich Konstellationen, die vorsehen, die Relation zwischen zwei sich gegenüberstehenden Menschen zu formulieren und auch mithilfe von großformatigen Stoff-Objekten, beispielsweise in *Ummantelung* (Nr. 3, *1. Werksatz*, 1964), den Körper komplett zu umhüllen. Im Folgenden werden Werke von Walther zum Vergleich herangezogen, die eine signifikante formale Ähnlichkeit zu Jaarsmas Arbeiten aufweisen. Jaarsmas körperbezogene Strategien, im Speziellen die physische Einbindung der Betrachtenden und ihr Umgang mit körperbedeckenden Objekten, sollen auf diese Weise kunstgeschichtlich kontextualisiert werden. Zugleich sollen sie danach befragt werden, inwiefern sie in Bezug auf die Thematik von Fremdheit und Eigenheit eingesetzt und damit im Sinne ihrer eigenen künstlerischen Absichten fruchtbar gemacht werden.

Franz Erhard Walther (*1939 in Fulda) ist ein deutscher Künstler, dessen Schaffen durch seinen Aufenthalt in New York Ende der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre maßgeblich geprägt wurde. Seine künstlerische Praxis steht für ein neues skulpturales Werkverständnis, das dem Körper die zentrale Rolle einräumt: Er ist Ausgangspunkt und Hauptmedium zugleich. Dieses Kunstverständnis steht im Kontext der späten 1950er- und 1960er-Jahre im euro-amerikanischen Raum, als die wesentlichen künstlerischen Erneuerungen in der Aktion und der Aktivierung des Publikums gesehen werden. Anders als Künstler*innen, die ihren eigenen Körper in Performances verwenden, nehmen Walthers Arbeiten vor allem den handelnden Körper des Publikums ins Zentrum. 1968 veröffentlicht er sein Künstlerbuch *OBJEKTE, benutzen*, in dem er seine

123 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 21.05.2016, Yogyakarta. Jaarsma beschäftigte sich während ihres Studiums ausgiebig mit Textilien, Installationskunst, Performance-Kunst und monumentaler Malerei, wobei sie Letzteres früh unter Einbezug des menschlichen Körpers als Maß praktizierte.

Vorstellungen zu einer performativen Auslegung objektbasierter Kunstpraxis darlegt: So ist das im Titel verwendete Wort „benutzen“ programmatisch als Gegenposition zu „betrachten“ gedacht.[124] Damit beansprucht er auf radikale Weise die Handlung für sein skulpturales Schaffen und macht sie zum „zentralen Werkbegriff“[125]. 1969 nimmt der Künstler an der Ausstellung *Spaces* im MoMA in New York teil, in der er seinen berühmten *1. Werksatz* präsentiert, an dem er von 1963 bis 1969 gearbeitet hatte.[126] Dieser besteht aus insgesamt 58 Objekten, von denen die meisten aus Baumwollstoffen hergestellt sind, und die anhand von Anleitungen „das physische Handlungsmoment“[127] mit dem skulpturalen Schaffen verbinden sollen.[128] In einem Brief an Barnett Newman, der die Ausstellung gesehen hatte, betont Walther die performativen und linguistischen Ansätze seiner Kunstpraxis.[129] Der Künstler beschreibt „seine Werksätze als ‚konkrete Materialien: Ort, Zeit, Körper, Raum und Sprache‘“[130], wobei Sprache in den Anweisungen wiederzufinden ist, die der Künstler für das Benutzen der Objekte vorsieht.[131] Seine Arbeiten sind dem folgend grundlegend auf das Mitwirken von Personen angewiesen, sodass das eigentliche Werk erst im Moment des Benutzens bzw. der Handlung entsteht. Materialität bedeute bei Walther daher die Gesamtheit an Erfahrungen, welche die Handelnden im Moment der Durchführung machen, so Künstler und Kurator Peter Weibel:

> Durch diesen nicht alltäglichen Gebrauch nicht alltäglicher Objekte erwirbt das Publikum sensorische Erfahrungen des Verhältnisses von Körper, Zeit und Raum, über die räumlichen Verhältnisse von nah und fern, über Stillstand und Bewegung im Raum.[132]

Obwohl Walthers Arbeiten durch einen grundsätzlich interaktiven Charakter geprägt sind, die in diesem Ausmaß nicht auf Jaarsmas Gewänder zutreffen, gibt es einige Parallelen in ihren Vorgehensweisen, die den Künstler und die Künstlerin eindeutig miteinander verbinden. Dazu gehören die physische Einbindung des menschlichen Körpers und die generelle Strukturierung von Raum anhand menschlicher Proportionen. Letzteres äußert sich bei Walther auf ganz konkrete Weise: „Die Relationen aller Werkelemente basieren auf Maßen und Proportionen, die an den Menschen gebunden sind: Körpergröße, Körpervolumen, Spannweite der Arme, Schritt, Fußlänge und Handbreite.“[133] Zutreffenderweise spricht Kunsthistoriker Bernd Growe daher von Walthers Kunst als „art of human shape“[134] und zieht Verbindungen zu anderen künstlerischen Positionen, die bis zu Vitruv zurückgehen. So grenze sich seine Vorgehensweise auch von künstlerischen Praktiken wie den Happenings von Allan Kaprow ab, wie Walther selbst feststellt, die zwar ebenso auf der

124 Das Künstlerbuch wurde anlässlich der Ausstellung *Franz Erhard Walther. Raum durch Handlung* im ZKM in Karlsruhe neu aufgelegt. Es handelt sich dabei um eine Erweiterung der ursprünglichen Ausgabe, die bisher unveröffentlichtes Material (originale Textzeichnungen von Walther, die bei der ursprünglichen Ausgabe nicht gedruckt werden konnten) und Archivmaterial beinhaltet, vgl. Walther und Weibel 2014.

125 Groll 2014, S. 12.

126 Vgl. Weibel 2014, S. 16. Unter anderem nahmen auch Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin und Robert Morris an der Ausstellung teil.

127 Groll 2014, S. 13.

128 Vgl. Götz 1972, S. 5. Für einen Einblick in einzelne Elemente des *1. Werksatzes* in Aktion vgl. Baumann 2020, S. 72–91.

129 Vgl. Weibel 2014, S. 14.

130 Ebd., S. 16.

131 In Form von sogenannten *Instructions*, die auf Papier gedruckt wurden, vgl. hierzu die Neuauflage zu finden bei Walther und Weibel 2014.

132 Weibel 2014, S. 13.

133 Growe 1990, S. 121.

134 Ebd., S. 120.

Aktivierung des Publikums basieren, aber Fragen nach Proportion und der Definition von Raum weniger in den Fokus nähmen.[135]

Auch bei Jaarsma sind der menschliche Körper und seine Proportionen zentral für die Inszenierung des Begegnungsmoments, was sich selbstredend in Form des Gewandes, aber vor allem in der Art und Weise der Installation der Gewänder äußert, die auf den Körper der Betrachtenden ausgerichtet ist. Es handelt sich dabei um eine Strategie, die in Jaarsmas Kunstpraxis schon lange wiederzufinden ist, wie beispielsweise in ihrer großflächigen Malerei, die sie Anfang der 1990er-Jahre mit projizierten Körpern kombiniert hat[136] oder auf denen lebensgroße, oft frontal zugewandte Figuren zu sehen sind, die stets auf Augenhöhe gehängt werden.[137] Zudem zeigen ihre Skizzen oftmals nicht nur die Entwürfe der konkreten Arbeiten, sondern auch vorgezeichnete Personen, welche die Werke betrachten. Ähnlich zu Walther fungiert das menschliche Maß bei der Künstlerin als Mittel Relationen physisch herzustellen, die die Betrachtenden körperlich einbinden und die Arbeit zugänglicher macht. Dies zeigt sich auch in Jaarsmas Bewusstsein für den Standort der Betrachtenden, der in einer ihrer früheren Installationen auf ausdrückliche Weise in Form von eingelassenen Fußabdrücken auftritt und große Ähnlichkeit zu Walthers Arbeit *Zwei Flächen mit Standstellen*[138] aus dem Jahr 1976 aufweist.[139] Letztere besteht aus zwei auf dem Boden liegenden langen Stahlblechplatten, auf denen sich in der jeweiligen Ecke rechteckige, leicht erhöhte Standstellen befinden. Die Standstellen selbst können als Kommentar zu den als unpersönlich wahrgenommenen Werken der Minimal Art verstanden werden und sind somit Gegenbeispiele, „in denen er [Walther] gegen die Anonymität der normierten Bodenplastiken Carl Andre seinerseits Skulpturen einer thematischen menschlichen Zugänglichkeit stellt."[140] Bemerkenswerterweise kombiniert Jaarsma in ihrer Installation Überlegungen zum Standort mit Elementen, die auch den Blick der Betrachtenden, in Form eines auf Papier gedruckten Augenpaares, thematisieren.[141] Fußabdrücke und die zurückblickenden Augen können einerseits als künstlerische Merkmale verstanden werden, die Jaarsmas Interesse für den körperlichen Standort im Aufeinandertreffen von Blicken erahnen lassen. Andererseits verweisen sie darauf, dass Betrachtende das Zentrum ihrer Installationen und zugleich Ziel des von ihr aufgegriffenen Sujets bilden, wie die Künstlerin erklärt:

> Installations bring the viewer into the space of the creation of my work. One's experience in relation to space brings the issue closer. In that way they will come face to face with the issue I wish to discuss, they will feel that the issue has become part of their issues.[142]

135 Vgl. Franz Erhard Walther, zitiert nach Groll 2014, S. 64.

136 Vgl. dazu den Aufsatz von Wright 1990.

137 Die Künstlerin selbst äußerte diesbezüglich: „I still very much like to work with the idea of proportion in the space. When I make a painting, it is always related to our own body. […] Even on a big canvas, I use the human figure as the base. If you are in front of it, you are looking in the eyes of the person standing in front of you." Mella Jaarsma, Interview 01.07.2013, Yogyakarta.

138 Franz Erhard Walther, *Zwei Flächen mit Standstelle*, 1976, Stahlblech 6 mm, je 360 x 90 cm, Standstellen 40 x 30 cm.

139 Die erwähnte Arbeit von Jaarsma heißt *Show Me the Truth* von 1996–1997. Ewington hat bereits darauf hingewiesen, dass diese Arbeit die Einbindung der Betrachtenden auf direkte physische Weise sucht, vgl. Ewington 1999, S. 62.

140 Growe 1990, S. 121.

141 In der Installation *Think it or Not* von 1996–1997 hat sie „fernrohrartige" Guckkasten-Öffnungen geschaffen, in denen sich ebenfalls zurückblickende Augenpaare befinden.

142 Mella Jaarsma, zitiert nach Harsono 1997, S. 20.

Die Strategien, die Erfahrungen von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit in der Begegnung mit der Installation generieren, dienen daher der Einbindung der Betrachtenden in einen Diskurs, mit dem sie auf leibliche Weise konfrontiert werden. Die Involvierung der Betrachtenden auf verschiedenen Ebenen ist dabei Jaarsma zufolge das entscheidende Element: „To shorten the distance between the audience and the art work, I create art where persons are physical and psychological parts of the work and actively get an experience."[143] Damit unterscheidet sich Jaarsmas Arbeitsweise von Walthers wesentlich, indem sie die Inszenierungsstrategien dafür einsetzt, eine „situation of maximum connection"[144] zu ermöglichen, die die Zugänglichkeit zu oftmals mit tabubehafteten, gesellschaftlich relevanten Inhalten anvisiert. Der Aufbau von Relationalität, der durch das physische Einbinden geschieht, und die Etablierung performativer Qualitäten sind in *Hi Inlander* daher besonders im Kontext solcher zwischenmenschlicher Begegnungen zu verstehen, in denen das Aufeinandertreffen mit Konflikten verbunden sein kann.

Die eben beschriebene Vorgehensweise – die Arbeit mithilfe von performativen Qualitäten physisch erfahrbar und damit zugänglicher zu machen – bestimmt den Begegnungsmoment in *Hi Inlander*, in dem der bedeckte Körper eine herausragende Rolle spielt. Seine Grundkonstellation, die Gegenüberstellung von zwei zueinander gewandten Personen, kann mit Formen, die bereits im *1. Werksatz* von Walther auftauchen, verglichen werden. Ihr relationaler Charakter wird meist mittels unterschiedlicher Stoff-Objekte generiert und ist in der Arbeit *Plastisch*[145] (Nr. 52, *1. Werksatz*, 1969) in einer langen, körperumhüllenden Baumwollstoffbahn wiederzufinden, die somit auch den Akt des Verhüllens beinhaltet (Abb. 28). Die einige Meter lange Stoffbahn ist an den Enden eingeklappt vernäht, sodass zwei körperlange Kappen entstehen. Sie dient als Objekt, mit dem die Teilnehmenden in Interaktion treten sollen sowie als visuelle Formulierung der dabei entstehenden relationalen Beziehung. Wenn in Benutzung stehen sich an beiden Enden der Stoffbahn zwei Personen gegenüber, deren Körper von den Kappen umhüllt sind. Angezogen gleichen die Stoffbahn-Enden sackartiger, klobiger Kleidung, welche die Teilnehmenden beinahe vollständig bedeckt und zu skulpturenartigen Objekten macht. Wie der Titel nahelegt, werden die Körper der Handelnden in dieser Arbeit zu Plastiken in der Interaktion mit dem Baumwollstoff. Die Bedeckung der Körper ist damit auch als Aufbrechen der Gattung Plastik bzw. Skulptur zu verstehen, die durch performative Elemente eine Erweiterung – oder sogar Auflösung – erfährt, sodass soziale und ästhetische Erfahrung im selben Maße zusammenfallen wie Erfahrung und Produktion des Werkes.[146] Dieses beruht vor allem auf der Sensibilisierung für die eigene Wahrnehmung, indem einerseits der Sehsinn beeinträchtigt wird, was aber andererseits die Gewichtung auf andere Sinne nach sich zieht und ganz neuartige Bewusstseinsprozesse im Handlungsmoment erlaubt: „Walther sieht in seinen Objekten Vorgaben für Denkanstöße, um so einen

143 Mella Jaarsma, Statement für die *APT* 3 (http://visualarts.qld.gov.au/apt3/artists/artist_bios/mella_jaarsma_a.htm (06.06.2012).
144 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.
145 Beschreibung aus der Werkmonographie: „An einer 0,67 m breiten Stoffbahn im Abstand von 7,30 m zwei Kappen, je 1,35 m lang, 0,67 breit und 0,30 m weit." Götz 1972, S. 22.
146 Vgl. Weibel 2014, S. 14.

Kommunikationsvorgang in Gang zu setzen, kommunikative Aktion zu initiieren und zugleich zur Reflexion anzuregen.“[147]

Ähnlich zu Walthers Form ist die Bedeckung des Körpers in *Hi Inlander* an der Schnittstelle des Performativen und Objekthaften gefasst und wird als körperlich anwesendes Gegenüber präsentiert – allerdings unter ganz anderen Bedingungen, da hier das Gewand als Metapher für die Fixierung von Differenz auftritt und somit die Wahrnehmung von Fremdheit zur Sprache gebracht wird. Dies zeigt sich darin, dass nur eine Seite verhüllt auftritt und das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Gegenüber somit als ein ausgesprochen asymmetrisches vorführt; die andere Seite ist demnach an die Position des Betrachtens gebunden. Dabei ist im verhüllten Gegenüber eine widersprüchliche Spannung zu erfahren, die Walther in der performativen Auslegung skulpturalen Schaffens hervorbringt und sich in *Plastisch* als lebende Skulptur äußert. Die Künstlerin versetzt diese Spannung jedoch in den Kontext stereotyper Identitätsvorstellungen und der Fixierung von Differenz: Jaarsma übersetzt die Objektifizierung von Individuen – der Betrachtung von Subjekten als Objekte – ins Physische.

Skulpturenhaft und schweigend ähneln die Modelle mit den fast ganzkörperbedeckenden Gewändern (Kunst-)Objekten bzw. lebensechten Plastiken aus Wachs oder Glasfaser – was aufgrund des Ausstellungsortes Museum oder Galerie nicht ungewöhnlich wäre. Da die Modelle auch in keiner Weise mit den Betrachtenden interagieren, sind sie überdies vom allgemeinen Geschehen um sie herum ausgeschlossen. Das Schweigen unterbindet verbale Kommunikation in derselben Weise wie der voll verschleierte Körper nonverbale Kommunikation kaum möglich macht. In einem Brief an die damalige Kuratorin des indonesischen Bereichs der *APT* 3 spricht Jaarsma daher passenderweise von den Gewändern als „a skin to close communication“[148]. Dies kann als Metapher für die Folgen gesellschaftlicher Exklusion verstanden werden, die eine selbstbestimmte Teilhabe an der Gesellschaft erschwert, mitunter ganz verweigert. Der verdeckte Körper entspricht demnach auch einer speziellen Art der Nicht-Sichtbarkeit, die die visuelle Zugänglichkeit zwar unterbindet, jedoch seine Anwesenheit eigentlich noch stärker betont.

Dies kann besonders mit der Form der Burka (oder mit anderen Formen von Ganzkörper-Verschleierungen) in Verbindung gebracht werden, da sie, wie Kunsthistorikerin und Kuratorin Meta Knol kommentiert, ein Kleidungsstück ist, das zugleich verdeckt wie enthüllt.[149] So schaffen Verhüllungen ein paradoxes Zwischenstadium von Anwesenheit und Abwesenheit aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit, da sie gerade jenes besonders herausstellen, das sie eigentlich zu verbergen suchen: „Phänomene des Verschleierns setzen komplexe Wahrnehmungsprozesse in Gang: Sie behindern unseren Blick, provozieren ein Bedürfnis nach Enthüllung und Aufklärung.“[150] Die elementare Schutzfunktion, auf die Verschleierungspraktiken ursprünglich zurückgehen, ist daher gekoppelt an ein „provokatorisches Element“[151], das den Blick reizt, da

147 Korte-Beuckers 1999, S. 153.
148 In dem Brief an Julie Ewington im Oktober 1998 beschreibt Jaarsma den aktuellen Stand ihrer Arbeit; der Brief befindet sich im Privatarchiv der Künstlerin und ist auch unter https://blog.qagoma.qld.gov.au/mella-jaarsma-asks-what-does-it-feel-like-to-live-in-anothers-body/ (03.10.2020) einzusehen.
149 Vgl. Knol 2009, S. 64.
150 Meyer und Sielke 2011, S. 11.
151 Schüttauf und Wetzel 2011, S. 125.

das Verborgene nicht komplett der Sichtbarkeit entzogen ist, wie Rath in Bezug auf Jaarsmas Gewänder kommentiert: „We, having visual access to only fragments of the body beneath the 'skin', can never quite grasp the 'total' or 'real' person beneath the disguise. In this way, Mella's work frustrates our desire to know."[152] Der verschleierte bzw. bedeckte Körper ist dann in Bezug auf das Fremde als jenes zu verstehen, das sich bemerkbar macht, indem es sich durch seine Unzugänglichkeit entzieht, wie Waldenfels formuliert hat: „Ungerufen und unwiderruflich setzt Fremderfahrung dort ein, *wo etwas oder jemand da ist, indem etwas oder jemand nicht da ist*."[153] Dem widersprüchlichen Zustand des sichtbaren Unsichtbaren ist demzufolge jene paradoxe Abwesenheit inhärent, die sich gerade durch Anwesenheit auszeichnet und in *Hi Inlander* als Fremdes in Form eines visuell nicht zugänglichen Körpers als Gegenüber auftritt. Jaarsmas Verwendung des bedeckten Körpers innerhalb des Begegnungsmoments ist daher gebunden an eine objektifizierte Wahrnehmung von Individuen, die vorherrschend sein kann, wenn Körper und Kleidung allein als stereotype Zeichen gelesen werden. Gesellschaftlicher Ausschluss durch Verweigerung von Sichtbarkeit ist die Folge, was allerdings die betroffene Gruppe nicht im physischen Sinne unsichtbar macht, sondern zur gesellschaftlichen Nicht-Sichtbarkeit verdammt.

3.2.2 In die Haut des Fremden schlüpfen

Das ungleiche Verhältnis, das zwischen bedecktem Gegenüber und Betrachtenden herrscht, ist auch in einem weiteren Punkt einsehbar: Besonders im Modus der Performance, also wenn von Modellen getragen, erscheint die Begegnung als unerwartetes Aufeinanderprallen ästhetischer und sozialer Erfahrung, die nicht wie bei Walther ineinander aufgehen, sondern gegeneinander ausgespielt werden. Denn wenn erst im Betrachten der Gewänder festgestellt wird, dass sie von lebendigen Menschen getragen werden, handelt es sich bei dieser Situation auf einmal nicht nur um die Begutachtung eines Kunstwerkes, sondern auch um eine zwischenmenschliche Begegnung. Dies kann wie bereits erwähnt zwiespältige Reaktionen hervorrufen, wie ein vorsichtiges Näherkommen, um die Annahme zu verifizieren, ohne dabei der Person zu nahe zu treten oder zu auffällig zu starren, wie Kuratorin Adeline Ooi beschreibt:

> Some approach with trepidation, too embarrassed to look yet too curious not to. Others cast a cursory glance and walk away, while some examine with utmost attention, prodding and poking, as though the person standing behind this costume is animate.[154]

Die Verwirrung um die angemessene Nähe und Distanz geht auf die Verschränkung von ästhetischer und sozialer Dimension zurück, womit die Arbeit ebenso in Bezug zu Praktiken von Performance-Kunst steht, die solche Konflikte bewusst generieren und die Fischer-Lichte mit Fragen nach Macht und dem Faktor des Rollenwechsels verbindet: „Die Künstler ermächtigen sich, dem Zuschauer neue Verhaltensweisen aufzuzwingen oder sie gar in Krisen zu stürzen, und entziehen so die Position des distanzierten, über dem Geschehen stehenden Beobachters."[155] Die Krise wird hier verursacht durch den Rollenwechsel, der sich ereignet, sobald die Betrachtenden erkennen, dass das Gegenüber zurückblickt und auch sie betrachtet

152 Rath 2005, S. 82.
153 Waldenfels 1999, S. 110. Hervorhebung im Original.
154 Ooi 2004, S. 8.
155 Fischer-Lichte 2004a, S. 80.

werden. Krisenhaft ist somit das Unbehagen, nicht zu wissen, welches Verhalten gegenüber dem Modell mit Gewand angemessen ist. Die unterschiedlichen Machtverhältnisse äußern sich auch im Handlungsvermögen: Einerseits können sich die Betrachtenden im Vergleich zu den Modellen frei bewegen und die Distanz oder Nähe zum Modell selbst wählen. Andererseits sind die Modelle vor ihnen beinahe komplett verborgen, sie können weder Gesichter identifizieren noch Mimik oder Gemütslage erkennen. In die andere Richtung ist dies jedoch durchaus möglich: Die Modelle sind imstande, die Betrachtenden in ihrer Gesamtheit zu beobachten und sind ferner vorbereitet auf die wohl zum Teil amüsanten Reaktionen, die der Entdeckungsmoment hervorbringen kann.[156] Unabhängig davon ist die Erfahrung, welche die Modelle während des Tragens der Gewänder machen, kein Teil des künstlerischen Konzeptes, so Jaarsma.[157] An dieser Stelle wird ein weiterer grundlegender Unterschied offenbar, der Jaarsmas Umgang mit dem menschlichen Körper in ihren Gewändern bzw. tragbaren Konstruktionen von partizipativen Arbeiten abgrenzt: Die Personen, welche die Gewänder bzw. Konstruktionen tragen, sind lediglich Modelle, die Jaarsma meist aufgrund äußerlicher Merkmale wie Geschlecht oder Hautfarbe aussucht. Sie sind darüber hinaus keine grundsätzliche Voraussetzung für die Erfahrung des Werkes, sondern fungieren als Verstärker: „The presence of the human body inhabiting or wearing the costume/structure is necessary to ‘complete’ the form and intensify its symbolic meaning.”[158] Somit sind Körper und Gewand zwar grundlegend miteinander verbunden, aber nicht zwingend notwendig für die Ausstellung der Arbeit.

Dass der Aufbau von Relationalität, im Sinne einer „situation of maximum connection“[159] in *Hi Inlander* als besondere Auseinandersetzung zwischenmenschlicher Art gedacht ist, zeigt eine andere Arbeit von Jaarsma namens *I eat you eat me*[160] auf explizite Weise. In dieser Performance, die die Künstlerin zwischen 2001 und 2006 in mehreren Restaurants mit Gästen auf freiwilliger Basis durchführte, trugen zwei sich eng gegenüber sitzende Menschen eine dünne, metallene Tischplatte, die an beiden Seiten durch Stoffelemente an ihren Hälsen angebracht war und auf normaler Tischhöhe herabhing (Abb. 29).[161] Die beiden Beteiligten mussten ohne Absprache für die jeweils andere Person bestellen, und zuvor überlegen, was ihr schmecken würde.[162] Zudem erhielten sie die Anweisung, Essen und Getränke zu verspeisen, indem sie sich gegenseitig fütterten. Auch in dieser Arbeit sind deutliche Parallelen zu Formen des *1. Werksatzes* von Walther zu finden, in denen körperliche Nähe und Intimität zwischen zwei Personen in Interaktion mit Objekten erzwungen wird.[163] Die „lätzchenartige“ Verbindung weist im Speziellen eine auffällige Ähnlichkeit zu *Kreuz, Verbindungsform* (Nr.

156 Jaarsma berichtet, dass einige der Modelle große Freude daran hatten, die Gewänder zu tragen, vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.
157 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.
158 Ooi 2009a, S. 106.
159 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.
160 Mella Jaarsma, *I eat you eat me*, 2001–2012, Leder, Metall. Jaarsma setzte die Arbeit in unterschiedlichen Versionen u.a. in Bangkok, Yogyakarta, Jakarta, Edsvik (Schweden) und Chicago um.
161 Vgl. Jaarsma 2009, S. 193.
162 Vgl. Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 217.
163 Zum Beispiel die Arbeit *Nähe* (Nr. 30, *1. Werksatz*, 1967, Nessel, Hartfaserplatten, Lederriemen, 147 x 60 cm), in der sich zwei Personen sehr nah gegenüberstehen müssen, da zwischen ihnen eine Holzplatte an kurzen Halsriemen aufgehängt ist.

36, *1. Werksatz*, 1967) auf, in der jeweils zwei gegenüberstehende Personen durch einen langen, herabhängenden Baumwollstoff miteinander verbunden sind, da sich in den Stoffen ovale Öffnungen befinden, in die die Teilnehmenden ihre Köpfe gesteckt haben (Abb. 30). Jedoch ist *I eat you eat me* in einen Alltagskontext gesetzt, in dem es um die Verhandlung des Verhältnisses zueinander und das Hineinversetzen in das Gegenüber geht: Zunächst müssen die Beteiligten Geschmack und Essenswunsch des Anderen erahnen; dann muss ein gemeinsamer Rhythmus gefunden werden, damit beide zum Essen wie zum Füttern kommen wie auch eine Art Balance, um die Teller und Gläser nicht von der Platte zu stoßen. Die Künstlerin selbst beschreibt ihre Intention so: „By creating this situation with the performance and the hanging tables, I ask them to think about the other, the taste of the other. […] I hoped people would try to look more closely into the other and also to think less about themselves.“[164] Die Auseinandersetzung mit dem Anderen betrifft hier zudem sehr intime Bereiche, da das Verspeisen von Essen persönliche Vorlieben beinhaltet und sensible Körperteile wie Mund und Zunge involviert sind.

An dieser Stelle wird der zentrale Punkt klar, warum Jaarsma sich des Begegnungsmoments als Gegenüberstellung in *Hi Inlander* bedient, da die Konstellation von zwei aufeinander treffenden verkörperten Entitäten einer speziellen Art der Begegnung dient. Zwar müssen die Betrachtenden selbst entscheiden, ob und wie nah sie sich dem verkörperten Gegenüber nähern, welche Position sie einnehmen und wie sie sich zu ihm in Bezug setzen. Doch spricht die Hängung auf Augenhöhe besonders dafür, dass die Betrachtenden ihr Pendant im „sich spiegelnden“ Gegenüber finden sollen, um sich in die ihnen gegenüber befindliche Position hineinzuprojizieren; sie schlüpfen auf diese Weise in „die Haut des Anderen“[165]. Mithilfe des Projizierens des Selbst *in* den Körper des Gegenübers – anstatt der Projektion fixierter Vorstellungen *auf* den Körper des Gegenübers – legt Jaarsma in *Hi Inlander* die Möglichkeit an Reflexionsprozesse zu generieren, die sich durch eine speziell körperliche Erfahrung des Gegenübers als verorteten bzw. verkörperten Anderen charakterisieren lassen. Der imaginierte, jedoch den gesamten Körper betreffende Wechsel der Position ist auch bei Walther in einigen seiner *Wandformationen* aus den späten 1970er- und 1980er-Jahren wiederzufinden, wie beispielsweise in *Mit halbiertem Mantel PLASTIK* aus dem Jahr 1983 (Abb. 31).[166] Hier sind es Kleidungselemente, die sowohl den menschlichen Körper als Maß in die Proportionalität des Raumes (spezifischer Wand) integrieren als auch eine „projektive oder mentale Handlungsmöglichkeit“[167] anbieten. Denn diese Arbeiten benötigen keine direkte Handlung mehr, da sich „der Betrachter den Körper im Objekt vorstellen“[168] kann. Bei Jaarsma fungiert der Akt der Projektion jedoch als Grundlage für ein empathisches Einfühlen in die Position des Gegenübers, so Kunsthistoriker und Kurator Francis Maravillas:

164 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 217.

165 Vgl. hierfür Jaarsmas Aussage: „*I Eat You Eat Me* is an interesting way to find out about human character. I usually explain the concept of the work to two people who walk into a restaurant or food court: the eating performances is about having an intimate dinner, which I describe as ‘going into the skin of the other’ in which a hanging table connects two people.” Mella Jaarsma, zitiert nach ebd. Hervorhebung im Original.

166 Zwischen 1978 und 1987 kreiert Walther verschiedene Wandformationen, die aus großflächigen Stoffen und Holzkonstruktionen an Wänden installiert wurden, vgl. Pape 2008, S. 45.

167 Groll 2014, S. 212.

168 Pape 2008, S. 46.

> Jaarsma's work seeks to transform the ways in which audiences and participants view and interact with one another by encouraging them to inhabit the "skin of the other" so as to experience the discomfort and anxiety, as well as pleasure and intimacy, of that role.[169]

Die Erfahrung des fremden Anderen beruht dabei auf dem Hineinversetzen bzw. Hineinprojizieren des eigenen Körpers in die Position des Gegenübers.

Diese Art der Auseinandersetzung mit einem verkörperten Anderen ist auch im Schaffen der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark (*1920 in Belo Horizonte, Brasilien; gestorben 1988) verankert. Die Künstlerin war sowohl in Rio de Janeiro wie auch in Paris lange tätig und wird meist mit der neokonkreten Bewegung in Brasilien verbunden.[170] Anfang der 1960er-Jahre kreiert Clark ihre ersten partizipativen Werke, die *Bichos* (portugiesisch; Tiere, Tierchen).[171] Es handelt sich dabei um metallene, aus Dreiecken bestehende Objekte mit Scharnieren, die modifiziert werden können. Die wegweisende Arbeit *Caminhando* (portugiesisch; Laufend) entsteht 1963 unter dem Überbegriff *Proposição* (portugiesisch; Vorschläge), da sie aus der Aufforderung besteht, ein Möbius-Band aus Papier zu erstellen und auf bestimmte Weise zu zerschneiden.[172] Besonders die zwischen 1966 und 1968 entstandenen Arbeiten sind hier von Belang, da sie meist zwei Personen involvieren deren Verhältnis zueinander wie bei Walther durch ein Objekt fixiert wird, um so eine gewisse Intimität zu erzwingen.[173] Clarks Arbeiten unterscheiden sich allerdings darin, dass sie stärker die Aufforderung formulieren, das jeweils andere Gegenüber zu erkunden und sich mit ihm auseinanderzusetzen. Dies ist besonders offenkundig in der Arbeit *O Eu e o Tu* b*zw. The I and the You: Cloth-Body-Cloth*[174] aus dem Jahr 1967 (Abb. 32). Sie besteht aus zwei overallartigen Ganzkörper-Anzügen aus hellblauem Kunststoff, an denen Kapuzen befestigt sind, die über Kopf und Augen gezogen werden. Füße, Hände und Mund bilden daher die einzigen freien Partien. Die Arbeit ist so konzipiert, dass der eine Anzug für eine weibliche Teilnehmerin und der andere für einen männlichen Teilnehmer vorgesehen ist. Beide Anzüge sind durch einen breiten Plastikschlauch auf Bauchhöhe miteinander verbunden, sodass sich Träger und Trägerin gegenüberstehen und – da die Augen verdeckt sind – hauptsächlich durch tastende Bewegungen gegenseitig erkunden; die Arbeit wurde daher passend als „interpersonaler Dialog"[175] beschrieben. Wie bereits in den *Máscaras sensoriais* (portugiesisch; wortwörtlich: Sinnesmasken) von 1967, kapuzenartigen Masken, deren Augenöffnungen mit unterschiedlichen Objekten verdeckt sind, wird auch hier die Aufmerksamkeit auf Prozesse der „Verinnerlichung"[176] gelenkt, wie die Künstlerin beschreibt, wozu auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers gehört. Zugleich erhalten Mann und Frau die Möglichkeit, den eigenen Körper mithilfe von

169 Maravillas 2014, S. 164.
170 Lygia Clark studierte von 1947–1949 in Rio de Janeiro und von 1951–1952 in Paris, vgl. Pape 2008, S. 34.
171 Vgl. Lepecki 2014, S. 288.
172 Vgl. hierzu für eine detaillierte Beschreibung der für Clarks weiteres Schaffen wegweisenden Arbeit bei Butler 2014, S. 14.
173 Vgl. Best 2013, S. 296.
174 Lygia Clark, *O eu e o tu / The I and the You: Cloth-Body-Cloth*, 1967, Industriegummi, Schaumstoff, verschiedene Kunststoffe, Reißverschlüsse, Wasser, Textilien, 170 x 68 x 8 cm.
175 Pape 2008, S. 37.
176 Lygia Clark, zitiert nach Helg 2013, S. 250. Helg zitiert hier einen Brief von Clark an den Kunstkritiker Mário Pedrosa von 1969, in dem die Künstlerin erklärt, dass sich ihre Kunst, anders als in der Kunstwelt gefordert, vor allem mit Prozessen der Verinnerlichung beschäftige.

speziellen Reißverschlüssen auf neuartige Weise zu erkunden; diese sind an unterschiedlichen Stellen angebracht und können geöffnet werden. Die in den Taschen befindlichen Materialien sollen Assoziationen von Weiblichkeit (weiche Materialien) und Männlichkeit (harte Materialien) wecken. Allerdings befinden sie sich, dem *cross gendering* ähnelnd, am Anzug des jeweils anderen Geschlechts.[177] Die Grenzen des Eigenen und Fremden verschwimmen auf diese Weise: „The process of exploration reveals to each participant the self in the other: the man, as it were, finds himself in the woman's body and vice versa."[178] Die Materialien nehmen auch hier ähnlich zu Jaarsma eine ausgeprägte assoziative Funktion ein, die auf „unsichtbaren, inneren Bildern der miteinander und mit dem Material gestisch kommunizierenden Akteure[n]"[179] basiert.

Mit Blick auf *Hi Inlander* ist diese Arbeit von Clark interessant, da hier – anders als bei Walther – das gegenseitige Erforschen und die Auseinandersetzung mit dem Gegenüber stärker im Vordergrund stehen: Die „Teilnehmer [erfahren] über die Hülle und das haptische Element ihren Körper in Bezug zum anderen"[180]. Es handelt sich daher um „eine fortwährende Neuaushandlung und Transformation der Beziehung des handelnden Subjektes zu sich selbst, dem Gegenüber beziehungsweise der Gruppe, den Räumen der inneren und äußeren Welt"[181]. Doch konzentriert sich die Verhandlung der Beziehung bei Jaarsma besonders auf jene zwischen Betrachtenden und Gegenüber und auf den dynamischen Positionswechsel zwischen Selbst und Anderen, der sich durch seine Differenz im gesellschaftlichen Gefüge auszeichnet. Jaarsma beschreibt ihre Arbeiten daher als „bodily modifications of the social space in between the layers of skin, clothing, sartorial inhibition and housing/architecture"[182]. Zwar werden die Grenzen zwischen Eigenem und Fremden auch hier in Bewegung gebracht, allerdings nicht im selben Maße wie bei Clark, die scheinbar fließend ineinander übergehen und von einer besonderen Dynamik leben. Dagegen gründet die Auseinandersetzung in *Hi Inlander* in erster Linie auf der imaginierten Projektion des eigenen Körpers in die Position eines fremden Anderen, wobei auf diese Weise ein Perspektivenwechsel sowie ein neuer Blick auf die eigene Verortung möglich wird. Dies passiert gleichsam rückwärtig, wenn das Hineinversetzen auch einen Außenblick auf die eigene Position erlaubt und offenbart, dass die Wahrnehmung an die eigene, spezifische Position gebunden ist. Das entspricht eigentlich dem Mechanismus interkultureller Fremderfahrung: In der Konfrontation mit dem kulturell Fremden wird die eigene kulturelle Prägung erst erkennbar.[183] Es handelt sich dabei um einen ständigen Prozess, in dem sich Hinein- und Rückprojektion abwechseln, und dadurch ein Blick auf das Eigene und Fremde ermöglicht und die dazwischen laufende Grenze neu verhandelt wird. Die Begegnung mit den Gewändern in *Hi Inlander* gründet daher auf dem Hineinversetzen in einen fremden Anderen und auf dem empathischen, leiblich basierten Einnehmen seiner Position.

Resümierend kann gesagt werden, dass Jaarsma sich performativer Strategien bedient, die bereits in den Praktiken von Walther und Clark in den 1960er- und 1970er-Jahren herangezogen wurden. Sie verbindet sie

177 Vgl. Best 2013, S. 297.
178 Ebd.
179 Helg 2013, S. 250.
180 Pape 2008, S. 37.
181 Helg 2013, S. 252.
182 Mella Jaarsma, zitiert nach Antoinette 2014, S. 417.
183 Vgl. ebd., S. 422. Jaarsma selbst schreibt ihrer Migration und den dabei gemachten interkulturellen Erfahrungen eine zentrale Rolle innerhalb ihres Kunstschaffen zu, vgl. Mella Jaarsma, zitiert nach Huangfu 2002, S. 167.

jedoch aufs Engste mit der aufgegriffenen Problematik um Differenz, Fremdheit und Mechanismen des gesellschaftlichen Ausschlusses. Strategien die Betrachtenden auf physische Weise einzubinden fungieren als Mittel, die von ihr erwähnte „situation of maximum connection“[184] zu schaffen. Diese ist die Ausgangslage für die dynamische Aushandlung des Verhältnisses zwischen Eigenem und Fremdem – zwischen der Wahrnehmung von objektifizierten Individuen und sich verbergenden Subjekten – in welcher der Akt der Hineinprojektion in die Position des Gegenübers als Grundlage für das empathische Einfühlen und die Reflexion über die eigene Position fungiert. Die tiefe Verwurzelung der Arbeit in eine soziopolitische Fragestellung grenzt Jaarsmas Kunstpraxis maßgeblich von den künstlerischen Intentionen von Walther und Clark ab, die sich vornehmlich mit Wahrnehmungs- und Reflexionsprozessen im Moment der Handlung beschäftigten und diese nicht auf metaphorischer oder symbolischer Ebene mit bestimmten Inhalten verbanden.

3.2.3 *Inside/Outside*: Yinka Shonibare

Die Problematik um die stereotype, objektifizierte Wahrnehmung von Individuen, physisch übersetzt in die Gewänder, verweist auf Aspekte des sozialen Miteinanders, die mit der Begegnung in *Hi Inlander* verwoben sind. Die Gewänder gleichen in diesem Sinne zunächst einem Spiegel, der die stereotypen Vorstellungen der Betrachtenden vorführen soll, indem sie in eine dinghafte Form verwandelt werden – ohne diese allerdings gleichzeitig zu bestätigen, da sie in Form eines Gewandes erscheinen und den Akt der Projektion gleichsam materialisieren. Der Umstand, dass der Fremde verkörpert in *Hi Inlander* auftritt, verortet die Begegnung auch als zwischenmenschliche Begegnung zwischen dem Selbst und einem sozial und kulturell Anderem. Wie oben bereits in einigen Punkten angeklungen, steht in *Hi Inlander* daher auch ein soziales Verhältnis an sich zur Debatte, in der das Selbst als sozial und kulturell verortet auftritt. Während das Selbst und der Andere nach Georg Simmel die Grundvoraussetzung für Sozialität bilden, benötigt eine soziale Beziehung noch den so beschriebenen „Dritten“. Dieser ist „nicht unbedingt eine dritte Person, sondern das, was sich in der Begegnung eines Selbst mit einem Anderen an geteilten Wertvorstellungen, Gedanken, Einstellungen und Gefühlen ergibt, das Zwischenreich von Ich und Du“[185]. Dieses Zwischenreich scheint Jaarsma in ihrer Arbeit anhand unterschiedlicher Strategien zur Sprache zu bringen und vor allem in Bezug auf soziale und kulturelle Fremdheit zu thematisieren.

Nach Waldenfels ist das Selbst durch verschiedene Faktoren charakterisiert und unterscheidet sich vom Selben in seinem Verhältnis zum Eigenen.[186] Die Prägungen, die das Selbst individuell charakterisieren und es in seinem jeweils eigenen Kontext verorten, sollen in Jaarsmas inszenierter Begegnung mit dem Fremden bewusst werden. Dabei handelt es sich um einen dynamischen Prozess, der als changierender Perspektiven- und Positionswechsel zwischen Dichotomien beschrieben werden kann: Zwischen „innen“ und „außen“,

184 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.

185 Sander 2012, S. 41. Sander spricht hier das triadische Sozialmodell nach Simmel an.

186 Vgl. hierzu: „Das Eigene gruppiert sich um das Selbst, das als ein leiblich, ethnisch oder kulturell geprägtes Selbst auftritt und auch sprachlich mehr oder weniger deutlich vom Selben unterschieden wird, so im Lateinischen mit der Zweiheit von *ipse* und *idem*, im Englischen mit der von *self* und *same*.“ Waldenfels 2006, S. 113f. Hervorhebung im Original.

„nah“ und „fern“ und „hier“ und „dort“; Pole, die oft in Bezug auf das Verhältnis des Eigenen und Fremden verwendet werden.[187] Dies macht Jaarsmas Gewänder zu Arbeiten, „die mich mit den Anderen konfrontieren, und in denen ich dadurch an die momentanen Grenzen meiner eigenen Identität geführt werde. Hier begegne ich in den Anderen mir selbst“[188]. Fremderfahrung beinhaltet demnach auch immer Erfahrungen von Eigenheit. Die Künstlerin selbst bezeichnet den von ihr intendierten Positions- bzw. Perspektivenwechsel als „inside/outside experience“[189], was auch die Relativierung des Standorts des Selbst und Anderen betrifft und ihren jeweiligen Machtpositionen, wie die Künstlerin erklärt: „My work is also about positioning ‘the native’ and ‘the ethnic’ and the acknowledgement that these categories could be reversed, depending on their surroundings.“[190] Nicht zu Unrecht hatte Ewington im Katalog der *APT* 3 Jaarsmas Arbeiten unter dem Titel *The Problem of Location*[191] gefasst. Für die Künstlerin ist das Bewusstsein um die eigene Verortung ausschlaggebend: „My work deals with awareness of our own existence on a certain spot in this world. The paintings, photographs, installations and performances I made during the last years basically are meant to invite people to consider where they are placed.”[192] Die Sensibilisierung für den Umstand, dass jede Person von einem speziellen Ort heraus agiert, ist verbunden mit dem Bewusstsein um die Verortung der Wahrnehmung selbst: Wahrnehmung von Differenz sowie Erfahrung von Fremdheit sind somit an den Ort gebunden und offenbaren ihre Relationalität. Waldenfels hat hierfür den Begriff der Topographie verwendet, der die Relevanz der Zugangsart und der Örtlichkeit in Bezug auf Fremdheitserfahrungen ausdrücken soll.[193] *Hi Inlander* ist demnach als Analyse von solchen Wahrnehmungsprozessen zu verstehen, die auftreten können, wenn Menschen mit unterschiedlichen soziokulturellen Hintergründen und sichtbar differenten Körpern aufeinandertreffen und dabei in einem historischen Kontext agieren.

Um Jaarsmas Vorgehensweise an dieser Stelle bezüglich der Thematik um die Auseinandersetzung mit dem Fremden in Form des Begegnungsmoments zu differenzieren, wird ihre Arbeit mit der künstlerischen Praxis von Yinka Shonibare (*1962 in London) verglichen. Shonibares Position als Künstler mit afrikanischem Hintergrund wurde ähnlich wie Jaarsma mit der Bezeichnung „outsider within“[194] umschrieben. Er greift in seinen Arbeiten ebenfalls die Thematik der stereotypen Wahrnehmung des Fremden auf, das er mithilfe von vestimentären Strategien vermittelt, allerdings stärker in einen postkolonialen Diskurs um Repräsentation einbettet. Yinka Shonibare MBE[195], als Sohn nigerianischer Eltern in England geboren, hat seine Jugend in

187 Das geht zurück auf Simmels Bezeichnung des Fremden als Vereinigung von Nähe und Ferne, vgl. Stichweh 2010, S. 12.
188 Huber 2013, S. 10. Huber bespricht an dieser Stelle nicht die Arbeiten von Jaarsma, sondern legt seine Ausführungen für eine Ästhetik der Begegnung dar.
189 Mella Jaarsma, zitiert nach Ooi 2009a, S. 104.
190 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 214.
191 Ewington 1999, S. 62.
192 Mella Jaarsma, Statement für die *APT* 3: http://visualarts.qld.gov.au/apt3/artists/artist_bios/mella_jaarsma_a.htm (06.06.2012).
193 Vgl. Waldenfels 1997, S. 11.
194 Vgl. hierfür Fishers Essay über Shonibare *The Outsider within. Shonibare's Dandy and the Parasitic Economy of Exchange*, vgl. Fisher 2002.
195 Bereits Shonibares Wunsch, den Ehrentitel MBE (*Member of the Order of the British Empire*) zu einem Teil seiner künstlerischen Identität zu machen, lässt sein Interesse für Identitätskonzepte erahnen, die auch widersprüchliche Elemente integrieren, vgl. Hobbs 2008, S. 25.

Lagos und England verbracht und in London studiert.[196] Er arbeitet mit verschiedenen Medien, ist aber in erster Linie für seine Installationen bekannt: Sie bestehen aus lebensgroßen Schaufensterpuppen, gekleidet in viktorianischer Mode, die allerdings aus bunten Batik-Stoffen gefertigt ist, die weithin als „traditionell afrikanisch“ angesehen werden. Die Puppen sind theatral inszeniert, da sie in Gesten eingefroren erscheinen und oft auch mit anderen Objekten, die Requisiten ähneln, kombiniert werden. Einige Arbeiten stellen dreidimensionale Zitate bekannter Gemälde von Künstlern wie Jean-Honoré Fragonard, Francisco de Goya etc. dar. Andere Werke verweisen auf bekannte Persönlichkeiten, wie beispielsweise in Shonibares Arbeit *Henry James (1843–1916) and Hendrik C. Andersen (1872–1940)*[197] aus dem Jahr 2001, dessen Titel die Namen eines britischen Schriftstellers und eines Bildhauers wiedergibt, die eine romantische Beziehung gepflegt haben sollen.[198] In dieser Installation sind zwei Puppen mit schicken Herrenanzügen im Stile der viktorianischen Aristokratie bekleidet (Abb. 33). Der „typisch britische“ elegant anmutende Stil steht im starken Kontrast zu den bunt bedruckten und lebhaft gemusterten Textilien, aus denen die Anzüge gefertigt sind. Die Mannequins nehmen ähnliche, dabei sich spiegelnde Posen ein: Ein Arm ist jeweils in einem Zeige-Gestus ausgestreckt, der auf die jeweils andere Figur verweist, während die andere Hand in die Hüfte gestemmt einen Gehstock hält bzw. entspannt in die Hosentasche gesteckt ist. Dass es sich bei den Trägern der Kleidung um Schaufensterpuppen handelt, ist leicht zu erkennen, weil Hände und Halsansätze aus hellbraunem Kunststoff hergestellt und gut sichtbar sind. Außerdem ist die kreisförmige Basis, auf der sie befestigt sind, ebenfalls gut anhand ihrer silbrigen Oberfläche zu erkennen. In vielen Erläuterungen werden Shonibares Puppen als geköpft beschrieben.[199]

Shonibare arbeitet bereits seit 1992 mit den bunt gemusterten Textilien, die mit der Batik-Technik hergestellt werden und als Inbegriff „authentischer afrikanischer Mode“ betrachtet werden,[200] obwohl sie eigentlich eine sehr komplexe, transkulturelle Geschichte aufweisen und meist auch nicht in Afrika produziert werden.[201] Ursprünglich aus Indonesien stammend gilt Batik und seine aufwändige Wachsdruck-Technik als traditionelles Kunsthandwerk im Archipel. Während der niederländischen Kolonialzeit wird die Produktion der Textilien für die maschinelle Herstellung in den Niederlanden und England angepasst und auf Märkten in West-Afrika verkauft, die dort bereits durch Handel bekannt und beliebt waren.[202] Im Zuge der Entkolonialisierung in den 1960er-Jahren in Afrika vereinnahmten schließlich verschiedene politische Gruppen die buntfarbigen Stoffe für die Etablierung einer „authentic African identity“[203] – trotz seines offensichtlich kolonialen Ursprungs.[204] Besonders in den 1980er-Jahren stehen die Textilien für die Unterstützung des *Afrocentrism*, der auch in den USA und Großbritannien eine breite Anhängerschaft fand,

196 Vgl. Shonibare und Landau 2002, S. 4.
197 *Henry James (1843–1916) and Hendrik C. Andersen (1872–1940)*, 2001, lebensgroße Schaufensterpuppen, bedruckter Baumwollstoff.
198 Vgl. Huber 2013, S. 144.
199 Vgl. Kent 2008, S. 13.
200 Vgl. Hobbs 2008, S. 30.
201 Vgl. Guldemond und Mackert 2004, S. 41.
202 Vgl. Landau 2002, S. 9.
203 Kent 2008, S. 12.
204 Vgl. Diawara 2004, S. 18f.

indem er Elemente der panafrikanischen und der *Négritude*-Bewegung aufnahm.[205] Die als „typisch afrikanisch“ betrachteten Textilien stehen daher in Shonibares Arbeiten gerade für jene unterschiedlichen Verstrickungen, die über Raum und Zeit greifen und Vorstellungen von Authentizität und Originalität dekonstruieren.[206] Er thematisiert den „Unterschied zwischen dem Wachsdruck selbst – einem gemusterten Gewebe – und den Zuschreibungen […], mit denen Nationalisten, Ideologen der Authentizität und kapitalistische Unternehmer diesen Stoff überfrachtet haben“[207]. Das Textil ist somit ein „polyvalent sign of colonialism, nationalism, and globalism“[208], dessen Verbreitung aufs Engste mit wirtschaftlichen Interessen verwoben ist, die spätestens mit den Kolonisierungsbestrebungen der „westlichen“ Mächte in globalen Dimensionen vertreten wurden und bis heute für diese komplexen Verstrickungen sorgen.

Darüber hinaus ist der Batik-Stoff aber auch ein Zeichen des Widerstands und der Abgrenzung, indem er von verschiedenen Gruppen (z.B. Jugendliche mit afrikanischem Hintergrund in England lebend oder die afrikanische Diaspora) getragen wird, wie der Künstler erklärt: „Er [der Stoff] repräsentiert eine Ästhetik des Trotzes, eine Ästhetik der Bestätigung, einen Weg, seine Identität in einer Kultur, die als fremd oder anders gesehen wird, zu bewahren.“[209] So verwendet der Künstler in erster Linie die Stoffe *Super Wax* und *Real Dutch Wax*, die er auf Märkten in London kauft.[210] Sie werden von der niederländischen Firma *Vlisco* hergestellt, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in diesem Bereich tätig und Marktführer in West-Afrika ist. Kurator Robert Hobbs beschreibt in seinem Katalogbeitrag ausführlich, auf welche Weise *Vlisco* bis heute Textilien für den westafrikanischen Markt herstellt, deren Vorgehen er als imperialistisch und ihre Designs als bewusst exotisierend bezeichnet.[211] Zugleich stellt Hobbs die Frage, wie diese Praktiken eingespeist sind in eine Art nie enden wollenden Kreis von Adaptionen, in denen „das Authentische“ wohl nicht existiere. Ähnliches stellt Kunsthistoriker Kobena Mercer fest und kommentiert diese Prozesse so: „Aber was passiert, wenn Ethnier sich Aneignungen einer Ethnie von anderen aneignen?“[212]

Die Problematisierung der Konzepte des Authentischen und Originalen ist ein offensichtliches Thema, das Shonibare und Jaarsma teilen. Beide betonen verstärkt die Verbindungen, die in „circulating signs of cultural identity“[213] verborgen sind und sprechen sich dadurch für ein transkulturelles Kulturverständnis aus. Dabei ist eine ähnliche Herangehensweise zu erkennen, die Jaarsmas Froschgewand und Shonibares buntfarbige Gewänder zunächst verbindet: Verschiedene Bedeutungszuschreibungen bzw. stereotype Vorstellungen werden miteinander verschränkt. Shonibare stellt das als „authentisch afrikanisch“ Geltende aus und kombiniert es im selben Zuge mit einem anderen Stereotyp in Form der viktorianischen Mode, die für ihn das „authentisch Britische“ verkörpert – wodurch er allerdings beide Seiten exotisiert und in ihrer Andersheit überspitzt auftreten lässt. Die Zuschreibungen werden sodann hinterfragt, sobald die Frage aufkommt, ob die

205 Vgl. Hobbs 2008, S. 27.
206 Vgl. Landau 2002, S. 9.
207 Diawara 2004, S. 20.
208 Hobbs 2008, S. 30.
209 Yinka Shonibare, zitiert nach Weibel 1997, S. 339.
210 Vgl. Hobbs 2008, S. 28.
211 Es werden beispielsweise keine lokalen Designer*innen angestellt, vgl. ebd., S. 29.
212 Mercer 1997, S. 341.
213 Fisher 2002, S. 27.

in Batik gekleideten Europäer*innen in gleicher Weise „afrikanisiert“ werden können wie auch der Wachsdruck „afrikanisiert“ und von seinem kolonialen Erbe scheinbar freigewaschen wurde?[214] Zuschreibungen sollen hier in erster Linie als konstruiert und ortsgebunden erscheinen: „The African-print fabric […] assumes a chameleon-like role since it can be viewed, depending on one’s perspective, as African, European, colonial, imperialist, and even global.“[215]

Der Ideologie des Authentischen hält Shonibare das Netz an selten offen gelegten Interdependenzen entgegen. So ist das viktorianische Zeitalter für ihn vor allem darum von Interesse, da es bis heute als einer der wirtschaftlichen und kulturellen „Höhepunkte“ in der Geschichte Großbritanniens gepriesen wird – oftmals jedoch ohne die Leistungen der ehemaligen Kolonien zu berücksichtigen, deren Großteil der Bevölkerung unterdrückt und ausgebeutet wurde und nicht in derselben Weise von den Entwicklungen profitierte; ein Punkt, der immer noch zu selten in der „großen Erzählung der Moderne“ beachtet wird. Gleichzeitig steht das viktorianische Zeitalter aus seiner Sicht für eine übertriebene „love of frivolity and excess“[216], die jedoch nur durch die Ausbeutung anderer möglich war. Dieser Punkt spiegelt sich auch in den offensichtlich fehlenden Köpfen wider. Hier verweist Shonibare auf eine weitere ehemalige Kolonialmacht: Die kopflosen Figuren sollen an die Gewalt und den Terror erinnern, welche die verschwenderisch lebende französische Aristokratie nach der Revolution einholte.[217] Shonibares Kunstpraxis wird daher oftmals als Kombination aus „excessive beauty and ironic, polite restraint“[218] beschrieben.

Das Exzessive lebt in Shonibares Arbeiten von dem verführerischen Heraufbeschwören des Exotischen, in dem das Stereotyp eine wesentliche Rolle spielt und einen weiteren wichtigen Punkt darstellt, der seine Auseinandersetzung mit dem Fremden in *Hi Inlander* unterscheidet. Jaarsma thematisiert ihre Vorstellung des Stereotyps als (Blick-)Barriere ausgehend von der Situation zwischenmenschlicher Begegnungen, in denen die Individualität von einzelnen Personen „verborgen“ wird. Für Shonibare dagegen ist das Stereotyp grundlegender Bestandteil und Voraussetzung für die Diskussion um nationale oder kulturelle Identität. Seine Arbeiten sind auf diese Weise in erster Linie mit einer Diskursebene verbunden, die sich auf Fragen nach möglicher Repräsentation konzentriert: Sein bewusstes Spiel mit „stereotypic representations of the ‘exotic’“[219] – in der die farbenfrohen Textilien und die Darstellung von frivolen Szenerien, in der das Sexuelle anklingt oder explizit dargestellt wird[220] – soll zu einer lustvollen Betrachtung verführen. Diese Wirkung wird angereichert durch unterschwellige Implikationen von Tod und Gewalt[221], die jedoch auch mit dem Humoristischen vermischt werden, das sich Shonibare zufolge ebenfalls in den „enthaupteten“ Figuren

214 Vgl. Diawara 2004, S. 20.
215 Hobbs 2008, S. 33.
216 Kent 2008, S. 13.
217 Das geht ursprünglich auf Shonibares Werk *Mr. and Mrs. Andrews without Their Heads* aus dem Jahr 1998 zurück, das ein dreidimensionales Zitat von Thomas Gainsboroughs Gemälde darstellt. Die auch hier verwendeten Schaufensterpuppen sind dem Künstler zufolge als ironischer Kommentar zur französischen Aristokratie zu verstehen, die bekanntermaßen nach der Revolution vielfach durch die Guillotine getötet wurden, vgl. ebd.
218 Hobbs 2008, S. 28.
219 Landau 2002, S. 9.
220 Explizit dargestellt werden sexuelle Handlungen zum Beispiel in Shonibares Installation *Gallantry and Criminal Conversation* von 2002, in der mehrere Pärchen in frivolen sexuellen Posen in Szene gesetzt sind.
221 Vgl. Guldemond und Mackert 2004, S. 38.

widerspiegelt.[222] Diese ambivalenten Faktoren erinnern an Theorien, die das Subjekt im postkolonialen Kontext thematisieren. Allen voran ist hier Homi K. Bhabha zu nennen, dessen Begriff des Dritten Raumes bereits im letzten Kapitel zur Sprache kam. Bhabha zufolge zeigen sich widersprüchliche Verstrickungen von „Kolonisierern" und „Kolonisierten" in voneinander abhängigen „*processes of subjectification*"[223], die er mit dem psychoanalytischen Konzept des Begehrens begründet. In diesen Prozessen spielt das Stereotyp eine herausragende Rolle, da Bhabha es als wichtigste Strategie kennzeichnet, mit welcher Differenz im kolonialen Diskurs immer wieder aufs Neue bestätigt werden kann und muss. Das Stereotyp fungiere dabei einerseits als Festigung der Differenz, andererseits als Erschütterung derselben, aufgrund der Notwendigkeit, es stets zu wiederholen, so Bhabha:

> The stereotype [...] is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always "in place", already known, and something that must be anxiously repeated ... as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved.[224]

Diesem ambivalenten und andauernden Prozess gewinnt Bhabha jedoch etwas Produktives ab. Dies erreicht er, indem er nicht zwischen positiv oder negativ konnotierten Stereotypen unterscheidet, sondern das Stereotyp – und damit Differenz – als grundlegende Voraussetzung für jene diskursiven Prozesse versteht, in denen postkoloniale Subjektivität verhandelt und somit überhaupt erst möglich wird.[225] Shonibares Spiel mit Erwartungen und typischen Vorstellungen können in eben diesem Sinne verstanden werden. Erst durch das Verweisen auf bestehende Stereotype können Fragen nach kultureller Identität und seiner möglichen Repräsentation gestellt werden, „um zu zeigen, was unter dem ‚typischen Englischen' im Hinblick auf dessen ungemein facettenreiche Geschichte und Zukunft noch zu verstehen sein könnte"[226]. Dies gilt selbstverständlich umgekehrt auch für das, wenn nicht gar komplexere, da einen ganzen Kontinent betreffende, „Afrikanische".

Bei Shonibare ist also das Stereotyp mit Fragen nach nationaler bzw. kultureller Identität sehr tief in den theoretischen postkolonialen Diskurs eingelassen, in dem die ambivalenten Interdependenzen als Grundsituation postkolonialer Subjektivität postuliert werden. Das Stereotyp ist letztlich mit der Frage nach der Repräsentation kultureller Differenz verbunden und knüpft auf diese Weise auch an die Diskussion um eine bis heute verbreitete Vorstellung des „Primitiven" an, mit der er sich als Künstler mit afrikanischem Hintergrund konfrontiert sieht.[227] Daher ist es auch einleuchtend, dass der Künstler theatrale Szenen heranzieht, die den Modus des Ausstellens und Zeigens innehaben und das Exotisierte als das bewusst Exponierte präsentieren.

Jaarsma hingegen greift die stereotypen Wahrnehmungsprozesse auf, die sich zwischen Einzelnen und Anderen, also innerhalb zwischenmenschlicher Begegnungen abspielen. Sie wählt daher den Modus der tatsächlichen Begegnung mit einem Gegenüber, in dem das Sehen und Gesehen-werden ausschlaggebende

222 Vgl. Diawara 2004, S. 21.
223 Bhabha 1994, S. 67. Hervorhebung im Original.
224 Ebd., S. 66.
225 Vgl. ebd., S. 67.
226 Diawara 2004, S. 21.
227 Vgl. Mercer 1997, S. 340.

Faktoren sind: „Looking connects us to Mella's work; it pivots on the gaze and the 'Other'."[228] Diese Dynamik des „seeing and being seen"[229] lässt nicht nur die oben beschriebenen Hinein- und Rückprojektionen zu, sondern macht zugleich bewusst, im selben Moment wahrnehmendes leibliches Subjekt und wahrgenommenes körperliches Objekt zu sein. Tätigkeiten des Betrachtens werden in *Hi Inlander* daher stets in Verbindung mit einem verkörperten Gegenüber und der Wahrnehmung von Körperlichkeit präsentiert. Dies ist äußert ambivalent besetzt, so Kuratorin Adeline Ooi über die Begegnung mit den Menschen in den ganzkörperbedeckenden Gewändern: „The compulsion to stare is overwhelming. Our eyes are inextricably drawn to them even if the quiet voice in us tells that it is rude to stare."[230] So ist auch die offen gelassene Augenpartie in den Gewändern einerseits als Verweis auf den hegemonialen Blick zu verstehen, der als Inbegriff der Objektifizierung von Anderen gilt.[231] Andererseits ermöglicht die Öffnung den einzigen tatsächlichen Berührungspunkt zwischen Fremden, wie Fischer-Lichte in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty beschreibt, wenn sie von Blicken als Berührungen spricht: „Nicht nur die Berührung stellt Nähe und Intimität her, sondern ebenso der Blick, der zwischen zwei Menschen gewechselt wird. Es ist der Blick, der den Wunsch nach Berührung auslöst und den anderen – ihn abtastend – berührt."[232] Shonibares Figuren sind dagegen bewusst als theatrale Aufführungen inszeniert; meist sind seine Puppen auch auf erhöhten Podesten ausgestellt. Sie gleichen *tableaux vivants*, eingefrorenen Szenen, welche die Betrachtenden begutachten und sogar voyeuristisch auskosten können.[233] Die künstlichen Körper sind hier „mehr Zeichenträger als lebendiges Medium"[234]; sie sind außerdem bewusst durch die hellbraune Farbe des Kunststoffs „neutral" gehalten und haben keine Köpfe, um die Zuordnung zu bestimmten Bevölkerungsgruppen zu vermeiden.[235]

Die künstlerischen Arbeiten von Jaarsma und Shonibare weisen insgesamt einige thematische Parallelen auf wie die Betonung von transkulturellen Prozessen, die sich in dem Gebrauch von polyvalenten Symbolen zeigt. Dabei nähert sich Shonibare der Thematik um das Fremde vermehrt durch die Problematik der Repräsentation, weswegen er auch mit ausgeprägten theatralen und gezielt exotisierenden Strategien arbeitet, die seine Arbeiten im postkolonialen Diskurs um Repräsentationsfragen verankern. Jaarsma hingegen nimmt die Thematik ausgehend von der Begegnung mit einem verkörperten fremden Anderen auf, in der Blick und Gegenblick relevant sind, und das Aufeinandertreffen als ein verkörpertes versteht.

3.2.4 Den Fremden schmecken. Gemeinsames Kochen und Essen

Die bisher analysierten Strategien von *Hi Inlander* konzentrierten sich auf die Begegnung mit den ganzkörperbedeckenden Gewändern. Im folgenden Abschnitt wird der Fokus auf der zuvor bereits erwähnten Performance *Pribumi-Pribumi* aus dem Jahr 1998 und auf dem Happening liegen, das Jaarsma für die *APT* 3

228 Ooi 2009b, S. 144.
229 Knol 2009, S. 73.
230 Ooi 2009b, S. 144.
231 Vgl. Huber 2013, S. 32.
232 Fischer-Lichte 2004a, S. 104.
233 Vgl. Guldemond und Mackert 2004, S. 38.
234 Huber 2013, S. 144. Huber spricht hier über Shonibares Arbeit *Henry James (1843–1916) and Hendrik C. Andersen (1872–1940)*, 2001.
235 Vgl. Kent 2008, S. 13.

1999 veranstaltete.[236] Diese Arbeiten, die sich in unterschiedlichem Maße partizipativer Strategien bedienen und das Schmecken, Riechen und Berühren von ungewohntem, fremden Essen vorsehen, sollen danach befragt werden, inwiefern sie das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem thematisieren und in Verbindung mit den Gewändern Vorschläge implizieren, die einen Umgang mit dem Fremden betreffen.

Die Performance *Pribumi-Pribumi* (Eingeborene) wurde am 3. Juli 1998 auf der größten und wichtigsten Einkaufsstraße in Yogyakarta, der Malioborostraße, vor dem Präsidialgebäude *Gedung Agung* ausgeführt (Abb. 25 und Abb. 26). Die Künstlerin ließ Teile der Performance auf Video aufzeichnen.[237] Diese Arbeit markiert eine Wende innerhalb Jaarsmas Œuvre, wie bereits erwähnt, da sie erstmals explizit soziopolitische Inhalte mit partizipatorischen Elementen in Form sozialer Interaktion mit der Öffentlichkeit kombiniert.[238] Hauptakteure waren neben Jaarsma mindestens sieben weitere Personen, vier Frauen und drei Männer, von denen die meisten aus Europa stammten und zum Freundeskreis der Künstlerin gehörten. Jede Person war mit einem kleinen Plastikhocker, einer mobilen Kochanlage und einer Bambusmatte mit unterschiedlichen Kochutensilien ausgestattet, was einer typischen Ausstattung für sogenannte *kaki lima* entsprach, die Essen auf der Straße verkaufen. In einer Reihe auf kleinen Hockern sitzend fritierte die Gruppe marinierte Froschschenkel und verschenkten sie an Passanten. Die Froschschenkel wurden mit einem von Jaarsma speziell angefertigtem Flyer und einem Bananenblatt serviert, das traditionell als Teller in Indonesien verwendet wird.[239] Auf dem erwähnten Video ist zu erkennen, dass bereits beim Aufbau zahlreiche Passanten stehen blieben und dem außergewöhnlichen Geschehen neugierig zusahen. Im Laufe der Performance sammelte sich eine große Menge an Menschen an, welche die Gruppe beim Kochen beobachtete und das wohl gut duftende, jedoch aus islamischer Sicht verbotene Fleisch nach einigem Zögern dennoch vorsichtig probierten; andere schauten ihnen dabei skeptisch zu. Einige Stimmen ermutigten Vorbeigehende, auch einmal zu kosten und keine Angst zu haben. Ein Zuschauer bemerkte, dass das alles doch sehr „aneh“ (merkwürdig, komisch, fremd) sei, da die Köche offensichtlich nicht geübt seien und er auch die Bedeutung dieser Aktion nicht erfragen könne, da die meisten kein *Bahasa Indonesia* sprächen. Nach einigen Stunden waren alle Froschschenkel restlos verspeist.

Das Konzept der Performance ist in mehreren Punkten auf die indonesische, genauer gesagt, javanische Öffentlichkeit als Zielpublikum ausgerichtet. Das Geschehen erregte große Aufmerksamkeit und Neugier, da *orang asing* (Ausländer*in, Fremde) mit heller Hautfarbe eine für sie unübliche und „niedere“ Tätigkeit durchführten, was im Kontrast zu ihrem bis heute geltenden hohen sozialen Status stand. Diese Tatsache nutzte Jaarsma bewusst, um einen Dialog über das sensible Thema der Gewalt im Mai 1998 zu initiieren: „I

236 Die Bezeichnung von *Primbumi-Pribumi* als Performance und das gemeinsame Kochen und Essen auf der *APT* 3 als Happening gehen auf Jaarsma zurück, vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

237 Einige Ausschnitte des Videos werden in einem Interview gezeigt, das Jaarsma mit dem SMART-Museum, Chicago, im Rahmen der Ausstellung *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art* führte: https://www.youtube.com/watch?v=EhIS6TN_CRQ (10.03.2020).

238 Diesen Aspekt hat Hujatnikajennong erstmals betont, vgl. Agung Hujatnikajennong, Interview 28.07.2013, Bandung.

239 Auf dem Flyer waren zwei lebensgroße Hände gedruckt, die einen kleinen Wok schwenken, in den ein enthäuteter Froschschenkel hineingegeben wird. Die abgebildeten Hände sind so an den Rand des Papiers platziert, dass sie die Position der Hände des Gebenden widerspiegeln. In grünen großen Buchstaben steht am unteren Rand „Pribumi Pribumi“.

used the position of my ‘Western’ friends as we are also a minority, but admired – a position I used to trigger questions from the public.“[240] Dass Vorstellungen kolonialer Verhältnisse immer noch präsent sind, wird im Video erkennbar, als ein Mann die Frage äußerte, ob diese Frösche denn aus den Niederlanden stammten. Die vormalig Herrschenden zu Dienenden zu machen erinnert außerdem an die von Jaarsma erwünschte „inside/outside experience“[241], da Positionen gewechselt werden, die einen Hierarchiewechsel beinhalten.
Die Performance erreichte durch das Verschenken der Froschschenkel u.a. auch arme Bevölkerungsgruppen, für welche das Grundbedürfnis Essen eine alltägliche Herausforderung darstellt. Das gemeinsame Verspeisen und Teilen von Essen ist zudem grundlegend mit der Vorstellung von Gastfreundschaft in der indonesischen Gesellschaft verbunden, so die Künstlerin:

> Indonesia is one of the biggest Muslim countries in the world and most people don’t drink alcohol. […] If you go somewhere there’s always food on the table and people who want to invite you to eat. You have to eat a lot because it’s an honour to the ones who invited you. It’s not very polite to refuse food. It’s connected with the hospitality of people here.[242]

Essen fungiert hier also einmal als Mittel, das Ansprechen der Thematik weniger konfrontativ zu gestalten, um die oftmals für den indonesischen Kontext zitierte charakteristische soziale Harmonie zu wahren.[243] Dies entspricht einer Taktik, die deutliche Verbindungen zur weit verbreiteten indonesischen Tradition des *slametan* aufweist, ein gemeinschaftliches Festessen, das unter anderem für die Erhaltung des gesellschaftlichen und spirituellen Zusammenhalts relevant ist, wie es Clifford Geertz prominent beschrieben hat.[244]
Jaarsma betonte an mehreren Stellen, dass das dialogische Element, der direkte Austausch mit der Öffentlichkeit und ein aufklärerisches Bemühen die Hauptziele der Performance darstellten.[245] Damit greift sie in dieser Arbeit mehrere lokale Narrative auf, die in der Entwicklung aktionsbasierter Kunstpraxis und der künstlerischen Intervention im öffentlichen Raum verbunden sind. So werden künstlerische Arbeiten, die den direkten Dialog im öffentlichen Raum suchen, wohl erstmals Anfang der 1980er-Jahre in Indonesien praktiziert und medial festgehalten. Eine der ersten Aktionen, die eine Schnittstelle zwischen künstlerischer Praxis, politischem Engagement und Öffentlichkeit sucht, und ebenfalls auf dem direkten Austausch und Dialog baut, ist die Arbeit *Kecelakaan I* (Der Unfall I)[246] von 1981 der indonesischen Künstlerin Arahmaiani Feisal (*1961 in Bandung, West-Java).[247] *Kecelakaan I* wurde auf der viel befahrenen Straße Juanda in Bandung von Arahmaiani (wie sie meist genannt wird) und befreundeten Künstler*innen an zwei Tagen und

240 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 214.
241 Mella Jaarsma, zitiert nach Ooi 2009a, S. 104.
242 Mella Jaarsma, zitiert nach ebd., S. 218.
243 Vgl. hierzu das Prinzip der Konfliktvermeidung bei Magnis-Suseno 1981, S. 37–53.
244 Vgl. Geertz 1960, S. 11.
245 Vgl. Jaarsma 2009, S. 190.
246 Es gibt unterschiedliche Angaben zum Entstehungsjahr von *Kecelakaan I.* Dirgantoro gibt 1981 an, Rath 1980, vgl. Dirgantoro 2017, S. 177; Rath 2011, S. 243. Arahmaiani selbst hat 1981 genannt, vgl. Arahmaiani, Interview 09.04.2014, Yogyakarta. Die Künstler Tisna Sanjaya und Isa Perkasa waren Teil der Gruppe, die Arahmaiani bei dieser Aktion unterstützten. Eine ebenfalls frühe Aktion, die vorrangig auf Dialog ausgelegt ist, hat Tisna Sanjaya 1982 vor dem bekannten Gebäude Gedung Merdeka in Bandung durchgeführt. Der Künstler veranstaltete eine Art Ausstellung im öffentlichen Raum, indem er kleinformatige Gemälde an der Gebäudewand anlehnend präsentierte, um mit Passanten ins Gespräch zu kommen, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.
247 Arahmaianis Schaffen wird detaillierter im Kapitel über Marintan Sirait unter 5.2.1 beschrieben.

zwei Nächten durchgeführt, die alle zu dieser Zeit noch studierten.[248] Diese Straße war dafür bekannt, dass sich dort zahlreiche Verkehrsunfälle ereigneten, von denen viele tödlich endeten, auch aufgrund von gefährlichen Auto- oder Moped-Rennen. Die Gruppe um Arahmaiani nahm verschiedene visuelle Modifikationen der Straße vor: Sie malten weiße Körper-Konturen von scheinbar verunglückten Menschen auf den Straßenboden, die bei Tatorten oder Verkehrsunglücken der Spurensicherung dienen, und umwickelten die langen Lampenpole mit rot leuchtenden Stoffen (Abb. 34 und Abb. 35). Mithilfe der lokalen Polizeistation recherchierte Arahmaiani Unfallzahlen, welche die Zahl der Verletzten und Verunglückten pro Jahr zusammenfasste und druckte sie auf einen Flyer. Diesen verteilte die Gruppe um Arahmaiani zusammen mit der Polizei an vorbeifahrende Personen und klärten dabei über die Gefahr dieser Straße auf (Abb. 36 und Abb. 37). Arahmaiani betont, dass der unmittelbare Austausch und die Möglichkeit, in Gesprächen mit der Öffentlichkeit drängende Probleme offen zu diskutieren, die wichtigsten Elemente der Arbeit bildeten.[249] Diese Art der Kunstform wurde der Künstlerin zufolge als Abgrenzung zu den an der Kunstakademie vermittelten Kunstgattungen verstanden, die als „lebensfern“ galten; die Aktion wurde dementsprechend kontrovers diskutiert aufgrund ihres radikalen Charakters.[250]

Jaarsmas Performance *Pribumi-Pribumi* ist somit in vielerlei Hinsicht auf einen spezifischen Kontext ausgerichtet, indem sie nicht nur auf lokale Bedeutungen einging, sondern sich auch Strategien lokal praktizierter performativer Kunstpraxis bediente. Der Drang nach einer „direkteren“ Kommunikation ist ein Motiv, das nicht nur Jaarsmas und Arahmaianis Arbeiten verbindet, sondern auch viele andere künstlerische Arbeiten in den 1990er-Jahren.[251] Die Wurzeln dieses Motivs können bereits Mitte der 1970er-Jahre innerhalb der bereits beschriebenen Bewegung *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* oder *Indonesian New Art Movement* gefunden werden, die nach Kunstformen suchte, die „a more direct communication between art and life“[252] ermöglichen sollten. Die Initiierung von Dialog und Austausch ist auch in Jaarsmas Happening von 1999 von Bedeutung, die begann nachdem die Performance mit den Gewändern am Eröffnungsabend der *APT* 3 in Brisbane endete und von der Galerie zum Teil durch eine Videoaufnahme und Fotografien festgehalten wurde.[253] Die von Jaarsma entworfenen Kochstationen befanden sich nahe des Restaurants und des Gartens der *Queensland Art Gallery*. Das Fleisch der Tiere, aus denen die Gewänder gefertigt wurden,

248 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 177f.

249 Vgl. Arahmaiani Feisal, Interview 14.07.2013, Yogyakarta.

250 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 177f. Dies muss u.a. im Kontext der Neuen Ordnung, ihrer Informationspolitik und auch der Gestaltung des öffentlichen Raumes betrachtet werden. Der öffentliche Raum wurde unter dem ersten Präsidenten Sukarno bewusst für die Mobilisierung von Massen und politische Propaganda verwendet, vgl. Vickers 2005, S. 151. Er erfuhr einen Wandel unter Suharto, da er, der allgemeinen politischen Strategie der Entpolitisierung folgend, stark reguliert und nur zu wenigen Zeiten im Jahr als Raum für politische Meinungsäußerung geduldet wurde. Zugleich wurde er für die Verbreitung von Terror verwendet, wofür die sogenannten Petrus-Tötungen Anfang der 1980er-Jahre ein Beispiel bilden. Diese wurden allgemein als „mysteriöse“, also ungeklärte, Morde dargestellt, obwohl zugleich bekannt war, dass sie von staatlicher Seiten in Auftrag gegeben wurden, um das Gewaltmonopol des Staates zu demonstrieren, vgl. ebd., S. 176.

251 Vgl. Lenzi 2011, S. 16. Lenzi spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von dem Wunsch nach einer „direkteren“ Kommunikation durch Medien wie Installations-, Video- und Performance-Kunst, die im Sinne einer Art *art-as-voice* verstanden wurde und die nach ihr nicht als Reaktion auf Malerei oder den Kunstmarkt zu verstehen sind.

252 Rath 2005, S. 34.

253 Das Video ist online zugänglich: https://www.youtube.com/watch?v=03t5gQTlqUo (10.03.2020).

und verschiedene Gewürze und Kräuter standen zum Kochen für die Besucher*innen der Galerie bereit.[254] Das Video, auf der Teile des Happenings aufgezeichnet wurden, stellt die Stimmung des Eröffnungsabends als ausgesprochen lebhaft und ausgelassen dar, wozu nicht nur die laute Geräuschkulisse beiträgt, sondern auch die schnell geschnittenen Szenen, in denen zu sehen ist, wie verschiedene Personen Fleisch schneiden oder Gemüse gekonnt im Wok rühren. Sie verteilten die gekochten Speisen an die Umstehenden, die sich angeregt austauschen. Die dabei sichtbaren Kochstationen unterschieden sich in Höhe und Material, um der Künstlerin zufolge auf unterschiedliche Qualitäten und soziale Unterschiede zu verweisen, die sich in verschiedenen Standards von Küchen zeigen.[255]

Aufgrund der Tatsache, dass das Happening im expliziten Kunstkontext stattfand, steht sie verstärkt in Beziehung zu früheren Kunstpraktiken, die gemeinsames Kochen und Essen als Elemente involvierten.[256] Gleichzeitig grenzt sie sich von zeitgenössischen Praktiken wie beispielsweise jenen von Rirkrit Tiravanija ab, die zwar ebenfalls Ausstellungsorte von Kunst mit Koch-Aktionen verbinden, jedoch historische und soziopolitische Kontexte ausblenden.[257] Das Happening ist aufgrund des ausgeprägten interaktiven und partizipativen Charakters der Künstlerin zufolge als Komplementär bzw. Gegengewicht zu den Distanz generierenden und Dialog verweigernden Gewändern zu verstehen.[258] Auf diese Weise werden den Prozessen der Exklusion, die mit den objekthaften Gewändern verbunden sind, Prozesse der Inklusion entgegengesetzt, indem Kommunikation und aktiver Austausch im Diskurs um Differenz initiiert werden. Das gemeinsame Zubereiten und Verspeisen des Essens ist daher als Strategie zu verstehen, die ein gewisses Verständnis für das Fremde in Form einer leiblichen Erfahrung ermöglichen soll, wie die Künstlerin betont:

> Through a confrontation with local food traditions, cultural differences can truly be experienced. […] Exchanging ideas about food and eating behaviours can open up a space for understanding personal, racial, religious, and ethnic differences.[259]

Sie berichtet darüber hinaus, dass unerwartete neue Verbindungen während des gemeinsamen Kochens auftraten, weil beispielsweise französische und chinesisch-malaysische Besucher*innen zusammen die

254 Anders als bei Antoinette 2014 (S. 428) und Ewington 1999 (S. 62) beschrieben, kochten nicht die Modelle, sondern das Publikum wie auch Künstler*innen, die auf der *APT* 3 ausstellten, vgl. Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.

255 Die Kochstationen bestanden aus den Materialien Stein, Zink und Fliesen. In der Fotoreihe *Between Squatting and Standing* aus dem Jahr 1999 greift Jaarsma dieses Thema fotografisch auf, vgl. Jaarsma 2009, S. 190.

256 Jaarsma ist nicht die erste Künstlerin, die das Verspeisen von Essen in zeitgenössische Kunstpraktiken in Indonesien integrierte. In der interaktiven Arbeit *Cracker Pistol* (Cracker-Pistole) aus dem Jahr 1977 verwendete Harsono große Mengen an Kräckern, die die Form von Pistolen hatten und vom Publikum gegessen werden durften. Die Arbeit wurde erstmals auf der zweiten Ausstellung der *Indonesian New Art Movement* gezeigt, vgl. Wiyanto 2010, S. 75. Jaarsmas Nutzen von Essen hebt sich jedoch dadurch hervor, dass sie den Akt des Essens als Mittel verwendet, um Dialog und Austausch zu fördern. Für einen Überblick von künstlerischen Arbeiten, die das Verspeisen von Essen involviert haben, vgl. Smith 2013a, S. 28–343. Beginnend bei den italienischen Futuristen setzt Smith den Fokus auf Praktiken der 1960er-, 1970er-, und 1990er-Jahre. In Bezug auf eine Kontextualisierung von Jaarsmas Arbeiten mit vergleichbaren künstlerischen Positionen aus dem asiatischen Raum, vgl. Maravillas 2014.

257 Vgl. Maravillas 2014, S. 164.

258 Vgl. hierzu die Aussage von Jaarsma: „The cooking performance was also meant to opposite the cloak installation. With covering the bodies with those leathers, it created a distance because of the strangeness/otherness, and also because the identity of the persons wearing them was blurred as only the eyes and feet were visible." Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.

259 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.

Froschschenkel zubereiteten, da sie in beiden Küchen traditionell gegessen werden; diese wurden dann an das australische Publikum verteilt, von denen die meisten davon zum ersten Mal kosteten.[260] In Form einer Art „Kulturaustausch“ thematisiert Jaarsma also einerseits Differenzen, die andererseits in Bezug auf Fragen nach Genuss sowie Koch- und Essgewohnheiten eine gemeinsame Basis schaffen und den Fokus ein weiteres Mal auf die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Bedeutungszuschreibungen verlegen. Die Künstlerin verbindet diese Arbeit mit der Intention, „to go beyond the skin and think about the different perceptions towards animals, food, and skin colo.”[261].

In seinem Aufsatz *The Unexpected Guest. Food and Hospitality in Contemporary Asian Art* grenzt Kunsthistoriker und Kurator Francis Maravillas Jaarsmas Arbeiten mit Essen von dem kolonial konnotierten „Einverleiben des Anderen“[262] ab, das die vollständige Vereinnahmung bzw. Inbesitznahme des Anderen meint. Vielmehr beinhalte es ein Transformationspotenzial, wie es die Literaturwissenschaftlerin Parama Roy beschrieben habe: „For Roy, the alimentary tract is both a *boundary* and *portal* that at once feeds and confounds any neat distinction between self and other.“[263] Er verbindet diese Ansicht mit dem Konzept des Abjekten, das die Grenzen des Körpers als weniger fixiert erscheinen lässt wie oftmals angenommen. Diese verschwommenen Grenzen äußern sich in Jaarsmas *Pribumi-Pribumi* vor allem im Verzehren der für die javanische Mehrheitsgesellschaft unbekannten Froschschenkel. Maravillas macht darauf aufmerksam, dass der Körper in Jaarsmas essensbasierten performativen Arbeiten als Medium fungiert, das sich durch seine Möglichkeit zum Bewegt-werden auszeichnet, was die Arbeiten daher in den Kontext eines möglichen Transformationspotenzials setzt.[264] Hier drängt sich die Frage nach den konkreten Möglichkeiten des Umgangs mit Fremdheit und Differenz auf, die Jaarsma mit *Hi Inlander* im Allgemeinen umsetzt.

3.2.5 Implizite Vorschläge für einen Umgang mit Fremdheit

Vor dem Hintergrund der soziopolitischen Verwurzelung der Gewänder und des Happenings in *Hi Inlander* ist nach den spezifischen Vorschlägen zu fragen, die einen Umgang mit Fremdheit und den oftmals damit verbundenen Gefühlen von Angst und Bedrohung betreffen, die im schlimmsten Fall zu Gewalt führen können. Es handelt sich dabei um eine Problematik, die über Kulturen und Gesellschaften hinweg von Belang ist, so Peter Menzel in seiner ethnologisch-psychoanalytisch begründeten Abhandlung über Fremdenangst. Er geht davon aus, dass eine „Prädisposition dem Fremdem gegenüber besteht, deren Auswirkung als aversive emotionale Spontanreaktion ubiquitär zu finden ist“[265]. Dies bedeutet, dass auf das Fremde tendenziell zunächst negativ reagiert werde, was er als „Vorsicht, Misstrauen oder präzise Angst vor Neuheit, Unbekanntem oder Fremdheit“[266] deutet. In Bezug nun auf den verorteten Anderen kann *Hi Inlander* hinsichtlich des Umgangs mit sozialer und kultureller Fremdheit gelesen werden. In diesem

260 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.
261 Mella Jaarsma, Email-Korrespondenz 25.05.2015.
262 Maravillas bezieht sich auf „Das Einverleiben des Anderen. Begehren und Widerstand“ von bell hooks, vgl. hooks 1994, S. 33–56.
263 Maravillas 2014, S. 159f. Hervorhebung im Original.
264 Vgl. Antoinette 2014, S. 427.
265 Menzel 1993, S. 124.
266 Ebd.

Zusammenhang stellt beispielsweise der Frosch das sozial Andere, kulturell Fremde und zugleich religiös Verbotene dar. Die von Waldenfels getätigte Unterscheidung zwischen kultureller und sozialer Fremdheit ist an dieser Stelle hilfreich: Sie repräsentieren zwei Dimensionen, die durchaus Überschneidungen aufweisen, aber auf unterschiedlichen Wahrnehmungskontexten beruhen. Waldenfels zufolge ist kulturelle Fremdheit verbunden mit der Unvertrautheit bzw. Unverständlichkeit einer fremden „Wirklichkeitsordnung“[267], deren Sinn nicht erfassbar erscheint und den eigenen Erwartungen nicht entspricht. Kulturelle Fremdheit sei nicht grundlegend negativ besetzt, sondern könne mit zwiespältigen Gefühlen verbunden sein. Soziale Fremdheit spiegle sich dagegen in der wahrgenommenen Deviation einer Norm wider und zwar in der Abweichung der „Erwartungen auf Gleichbehandlung innerhalb einer Gruppe“[268]. Die Zuschreibung von Fremdheit gehe in diesem Fall einher mit dem Absprechen von Mitgliedschaft: In Form von „Selbst- oder Fremdexklusion“[269] werde die Eigengruppe von der Fremdgruppe getrennt. Es ergebe sich dabei der widersprüchliche „Status der zugehörigen Nichtzugehörigkeit“[270], was auch auf die Stellung der *Tionghoa* in Indonesien zutrifft. Dieser Status sei allerdings meist nicht positiv besetzt: „Die Distanzierung hat einen *affektiven* Charakter und verbindet sich mit einer *negativen Bewertung*: Jemand gehört *nicht* dazu.“[271]

Auf kulturelle Fremdheit kann demnach in gewissem Maße mit der Überwindung des Unvertrauten geantwortet werden und auf soziale Fremdheit mit Prozessen, die Integration unterstützen, wie beispielsweise durch das Bemühen, Normen und Kriterien zum Gruppeneinschluss neu zu verhandeln. Im Akt des Verspeisens ändert sich der Status des Unbekannten zum Bekannten als eines unter vielen und damit vom Fremden zum Nicht-mehr-Fremden. Es handelt sich um „Prozesse des *Lernens* und der *Umgewöhnung*, die ein Verständnis der Sache herbeiführen“[272], wie Waldenfels beschreibt, was zur Auflösung von speziell kultureller Fremdheit beitrage, wobei diese nach ihm nie komplett verschwinden könne. Antoinette spricht daher auch vom gemeinsamen Kochen und Essen als „a metaphor for cultural trust and understanding through sharing and ingesting the gift“[273]. Jaarsmas Happening zeichnete sich demnach durch den aktiven Austausch über kulturelle Differenzen aus wie auch durch eine Gemeinschaft des Teilens und Genießens.[274] Der erwähnte Prozess der Überwindung von Fremdheit, der die Gewöhnung an das Fremde begleitet, sorgt zudem für den Verlust der potenziellen Bedrohlichkeit, indem die Norm, die Jaarsma in diesem Unterfangen verhandelt, erstens als verortet und zweitens als eine unter vielen auftritt, die jede gesellschaftliche Gruppe für sich geformt hat. Das Fremde wird zu einer Option unter verschiedenen: „Was in eine Ordnung oder eine Prozedur einbezogen ist, entzieht sich nicht, es fällt lediglich anders aus.“[275] Die wahrgenommene Differenz kann dabei bestehen bleiben, allerdings erscheint sie als weniger gefährlich. Diese Prozesse führen allerdings

267 Waldenfels 1999, S. 92.
268 Ebd.
269 Ebd., S. 96.
270 Ebd.
271 Ebd., S. 90. Hervorhebung im Original.
272 Ebd., S. 92. Hervorhebung im Original.
273 Antoinette 2014, S. 428.
274 Vgl. hierzu die Aussage von Jaarsma: „Food is always very important not only in starting a dialogue, but also in creating a feeling of comfort.” Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.
275 Waldenfels 1999, S. 95.

auch zur Auslöschung des Fremden, so Waldenfels, da sie mit Bestrebungen verbunden sind, die dem Fremden letztlich seine Fremdheit rauben.[276] Jaarsmas Umgang mit Fremdheit, der Prozesse des Verstehens beinhaltet, ist demnach zum Teil als Versuch zu verstehen, das Fremde – das sich eigentlich durch seine Unzugänglichkeit entzieht – in gewissen Maßen zugänglich zu machen und dadurch aufzulösen. Eine ähnlich paradoxe Vorgehensweise zeigt sich darin, dass das Aufgreifen von Differenz immer auch einer Markierung von Andersheit entspricht. Gleichzeitig sorge diese Vorgehensweise jedoch auch dafür, dass Differenz anerkannt und dadurch als Teil der Gemeinschaft aufgenommen werde, so Ewington über Jaarsmas Arbeit mit Essen:

> While these foods mark the differences and even prohibitions that are ingested with earlier childhood, they insist that difference must be accommodated rather than despised if social harmony is to be achieved.[277]

Gemeinschaftlichkeit innerhalb heterogener Gesellschaften ist demnach nur möglich, wenn Differenz artikuliert und akzeptiert werde und auf diese paradoxe Weise Gleichheit schaffe.

Doch muss Jaarsmas Kunstpraxis in Bezug auf diese Problematik danach befragt werden, wo sich Grenzen dieser didaktischen Vermittlung von Differenz finden lassen. Während zunächst jede künstlerische Arbeit, die eine enge Bindung zu einem bestimmten Kontext aufweist, eben dadurch Grenzen erfährt, zeigt sich besonders mit Blick auf das gemeinsame Teilen von Essen eine gewisse Problematik, so Kuratorin Stephanie Smith der Ausstellung *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art*: „Projects that involve food and drink could also be misunderstood as easy, friendly spectacle or as a mildly elevated form of catering.“[278] Jaarsma ist sich des Vorwurfs des Spektakels bewusst und hat angemerkt, dass sich diese Art partizipativer Kunst nicht ohne Weiteres wiederholen lasse.[279]

Erhellend ist hier ein Blick auf die Vorstellungen der vielfach besprochenen *Relational Aesthetics* nach Nicolas Bourriaud, die Claire Bishop prominent kritisiert hat. Bishop bemängelt u.a. an Tiravanijas Koch-Aktionen, dass diese nur im weitesten Sinne als politisch bezeichnet werden können, da sie zwar zum Dialog anregen, damit verbundene politische Aspekte jedoch komplett ausblenden.[280] Ein harmonisches Miteinander von Mitgliedern derselben gesellschaftlichen Klasse impliziere kaum politische Dimensionen, da Demokratie vor allem auf der Austragung von Konflikten bestünde. Bishops Perspektive folgend lässt sich ebenfalls fragen, ob Jaarsma mit ihrer Koch-Aktion ein harmonisches Miteinander unter Gleichgesinnten (privilegierten Mitgliedern der Kunstwelt) schafft, das sich der für Demokratien lebensnotwendigen Konfliktaustragung entzieht. Anders als bei Tiravanija geht es bei Jaarsma aber nicht um den reinen Akt des Schenkens und der Etablierung einer temporären utopischen Gemeinschaft jenseits jedes Kontextes.[281] Ihr Happening ist, wie oben dargelegt, aus einer spezifischen Situation im Mai 1998 erwachsen: Das Verteilen

276 Vgl. Waldenfels 1997, S. 48. Waldenfels sieht Prozesse des Verstehens problematisch in Bezug auf das Fremde und vergleicht sie mit einem Gewaltakt, vgl. Waldenfels 1999, S. 74. Er argumentiert für sein Konzept der responsiven Phänomenologie, das auf das Fremde antwortet, ohne es dabei zu entfremden.
277 Ewington 1999, S. 62.
278 Smith 2013b, S. 17.
279 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta.
280 Vgl. Bishop 2004, S. 68.
281 Vgl. ebd., S. 54.

und gemeinsame Verspeisen von Essen diente als Mittel, um in Kommunikation mit verschiedenen Mitgliedern der Gesellschaft zu treten, als Reaktion auf den Schock über die verheerende Gewalt gegen die *Tionghoa*. Die Wahl auf die Froschschenkel ging ebenfalls auf diesen spezifischen Kontext zurück, da durch den Forsch die unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen verschränkt wurden. Im Kontext der *APT* 3 diente das Kochen und Essen außerdem als spezifisches Gegengewicht zu den Dialog verweigernden Gewändern. Zudem ist die Einbindung des Körpers durch das Einverleiben des Essens wesentlich für ihre grundlegende künstlerische Intention: um einen Zugang zu der als fremd markierten Kultur bzw. zum Gegenüber zu schaffen. Es lässt sich dennoch fragen, inwieweit dieser Zugang tatsächlich für alle möglich ist und welche Bedingungen hierfür gegeben sein müssen. Ähnliche Fragen stellt Antoinette, wenn sie schreibt: „Does taking residence in another body create an alter/native subjectivity? In adopting the skin of another, can skin become comfortable shelter or is it always an altogether foreign experience?“[282] Personen können sich stets der künstlerischen Aufforderung verweigern und das Essen nicht verspeisen, was durchaus der Fall war, wie das Video von Jaarsmas Performance auf der Malioborostraße zeigt. Die von der Künstlerin erstrebte Transformation erscheint unter diesem Gesichtspunkt eher als Potenzial angelegt zu sein, was wohl für partizipative Kunstpraktiken im Allgemeinen gilt.

Jaarsmas Ansatz kann mit dem Bemühen verglichen werden, Sensibilität zu generieren, die besonders für interkulturelle Begegnungen als wesentlich erachtet wird. Die hierfür angewandten Techniken zielen darauf ab, gewisse Konflikte im verkleinerten Rahmen bewusst zu erzeugen, um Reflexionsprozesse über Unterschiede zu ermöglichen, wie Menzel dargelegt hat. Die dabei entstehenden „emotional aversive[n] Sensationen“[283] dienen der affektiven Vorbereitung auf später auftretende Situationen, in denen kulturelle Unterschiede für Verwirrung oder eben Aversion sorgen. Die herbeigeführten herausfordernden Sensationen können beispielsweise im Abjekten gefunden werden, das Jaarsma mit dem Verspeisen fremder Nahrungsmitteln bzw. der Konfrontation mit ungewöhnlichen Materialien erwirkt. Sie stellen somit wohl dosierte Fremdheitserfahrungen dar, die als ungefährlich wahrgenommen werden und eine gewisse Toleranz für Differenz ermöglichen sollen. Auf diesem Ansatz gründet die Annahme, dass die eigene leiblich basierte Erfahrung die größte Gewichtung in der Vermittlung von Differenz und der Zugänglichkeit zum Fremden einnimmt.[284] Dies ist besonders in Bezug auf die zwischenmenschliche Beziehung von Belang; so geht Kulturwissenschaftlerin Sabine Sander davon aus, dass „alles Soziale zunächst über die Sinne vermittelt [wird]”[285], was sie darauf zurückführt, dass die Auseinandersetzung mit dem Fremden mit dem Leib verflochten ist: „Zum einen ermöglicht der Leib uns Berührung mit der Außenwelt und Kontakt mit Anderen – denn über unsere Sinne erfahren wir die Welt. Zum anderen ist der Körper die sinnlich sichtbare Ausdrucksfläche des Menschen.”[286] Gewänder und Happening zielen aus dieser Perspektive auf die Strategie ab, einerseits die Fixierung des Fremden anhand seines sichtbaren Körpers zu problematisieren und

282 Antoinette 2014, S. 420.
283 Menzel 1993, S. 232.
284 Vgl. ebd., S. 236.
285 Sander 2012, S. 45f.
286 Ebd.

andererseits den Fremden in mehreren Dimensionen leiblich zu erleben bzw. den Leib des Fremden zu erfahren: In seiner Position, seiner „Haut“ und mithilfe seines Essens. Diese Art von Begegnung hat jedoch auch Folgen für die wahrgenommene Grenze zwischen Eigenem und Fremdem, was nicht zuletzt auf die performativen Strategien von *Hi Inlander* zurückgeht. So verweist Fischer-Lichte an mehreren Stellen darauf, dass eine grundlegende Eigenschaft des Performativen darin bestehe, „dichotomische Begriffsbildungen zu destabilisieren, ja zum Kollabieren zu bringen“[287]. Hinein- und Rückprojektion, das imaginierte Spüren des Gewandes auf der eigenen Haut wie auch das Verspeisen des fremden Essens, das den eigenen Körper durchwandert und dabei zum Eigenen wird – lassen die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem unscharf werden; Subjekt- und Objektposition werden auf diese Weise kontinuierlich gewechselt.
Julia Kristeva hat in diesem Zusammenhang auf das Transformationspotenzial aufmerksam gemacht, das diese Prozesse aus ihrer Sicht begleiten. In ihrer philosophischen Schrift *Fremde sind wir uns selbst* erweitert sie die Frage, ob es möglich sei, ein Anderer zu sein, mit dem Ausdruck „*an seiner Stelle zu sein* und das heißt, sich als anderer zu sich selbst zu denken und zu verhalten“[288]. Ein Anderer zu sein bedeute demnach, sich zu sich Selbst zu distanzieren, was jedoch einen Blick von „außen“ auf das Selbst ermögliche und damit den Weg für Transformationen bereit halte. Diese können in Bezug auf das Beziehungsverhältnis zwischen Eigenem und Fremdem hinsichtlich ihrer impliziten strukturellen Ordnungsschemata beleuchtet werden, wie sie Ortfried Schäffter beschrieben hat.[289] Die Veränderung dieser Schemata kann ausschlaggebend sein für eine veränderte Haltung gegenüber Fremdheit und Differenz. Jaarsmas Problematisierung projizierter stereotyper Identitäten ist in diesem Sinne eine Kritik an der Vorstellung des Fremden als absolutes Gegenteil. Eigenes und Fremdes sind hier in keiner Weise miteinander vereinbar, die sie voneinander trennenden Grenzen sind eindeutig und „Inneres“ und „Äußeres“ kohärent. Doch mithilfe des Aufgreifens anthropologischer Gemeinsamkeiten und universaler Bedürfnisse, wie die Suche nach Schutz durch Kleidung, Genuss etc. macht die Künstlerin auf eine gewisse menschliche Basis aufmerksam, die von allen geteilt wird.[290] Hier schwingt die Vorstellung einer gewissen Ganzheit mit, aus der Eigenes und Fremdes entstanden sind, und das Fremde als prinzipiell verstehbar bzw. zugänglich darstellt, da es sich aus einer gemeinsamen Grundlage speist. Waldenfels bezeichnet dies als „relative Andersheit“[291], die sich im Spektrum von Universalität und Partikularität bzw. Einheit und Vielheit befindet. Auch wird die Konfrontation mit dem Fremden anders bewertet, wenn das Fremde als „Resonanzboden des Eigenen“[292] gilt und das Eigene erst durch die Begegnung mit dem Fremden erkennbar und fassbar wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass *Hi Inlander* das Thema Fremdheit anhand unterschiedlicher Performativitätsstrategien verhandelt. Die Arbeit ermöglicht einerseits durch die

287 Fischer-Lichte 2004a, S. 33f.
288 Kristeva 1990, S. 23. Hervorhebung im Original.
289 Vgl. Schäffter 1991.
290 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 18.06.2013, Yogyakarta. Knol hat in ihrem Aufsatz auch Verbindungen zur Maslowschen Bedürfnishierarchie gezogen, vgl. Knol 2009, S. 72f.
291 Waldenfels 1999, S. 95.
292 Schäffter 1991, S. 16.

Inszenierung eines präsentischen Begegnungsmoments mit einem verkörperten fremden Gegenüber eine leiblich basierte Erfahrung, welche die Position und den Körper des fremden Anderen erlebbar macht im Zustand der Exklusion, d.h. als objektiviertes Individuum. Jaarsmas Happening, in der gemeinsam gekocht und gegessen wurde, ermöglichte eine gemeinschaftliche, Differenz inkludierenden Erfahrung von Fremdheit und Differenz. Jaarsmas Vorgehensweise kann mit Blick auf die tabubehafteten und sensiblen Themen, welche die Arbeit ansprechen möchte, als Balance zwischen Verlockung, Ekel und wohl abgewogener Provokation beschrieben werden. Die grundlegende Strategie, die *Hi Inlander* im Umgang mit Fremdheit vorschlägt und das als mögliches Transformationspotenzial beschrieben werden kann, beinhaltet eine teilweise Überwindung des Fremden durch Prozesse des Verstehens, in der Fremdheit ihre Bedrohlichkeit verliert und Differenz als eine Möglichkeit unter vielen auftritt. Damit setzt sich Jaarsma für eine heterogene Gesellschaft ein, die von Toleranz und Mitgefühl geprägt ist. Ein ähnliches Ziel scheint auch Harsono mit seiner Kunst zu verfolgen, was sich in seinem Fall allerdings deutlich widersprüchlicher gestaltet, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

4 FX Harsono. Spuren des Fremden im Selbst

Vergleichbar mit Jaarsmas Hinwendung zu soziopolitischen Themen nach dem Ende der Neuen Ordnung hat auch das Schaffen von FX Harsono durch den Zusammenbruch des Regimes eine neue Wende erhalten, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, wie im Laufe dieses Kapitels gezeigt wird. FX Harsono[1] (*1949 in Blitar, Ost-Java) ist seit den frühen 1970er-Jahren in der indonesischen Kunstszene aktiv und ist als Gründungsmitglied der *Indonesian New Art Movement* einer der bedeutendsten Vorreiter für zeitgenössische Kunstpraxis in Indonesien und Südostasien.[2] Aufgrund seiner langjährigen Tätigkeit als Künstler kann er ein entsprechend großes Œuvre vorweisen.[3] Er studierte zunächst Malerei an der Kunstakademie in Yogyakarta von 1969 bis 1974, wurde aber vor Abschluss seines Studiums der Akademie verwiesen;[4] ab 1987 führte er sein Studium am Kunstinstitut in Jakarta fort und beendete es 1991.[5]

Seine Kunstpraxis ist früh von soziopolitischen Themen geprägt: Harsono ist als „artist activist“[6] bekannt, womit gemeint ist, dass sein Schaffen an der Grenze zum Aktivismus liegt und das Hauptziel in der Übermittlung gewisser Inhalte, um politische Veränderungen voranzutreiben, während formale Qualitäten eine sekundäre Rolle spielen.[7] Die hier im Fokus stehenden Werke sind nach dem 1998 zerfallenem Regime der Neuen Ordnung entstanden und stellen eine gewisse thematische Wende im Schaffen des Künstlers dar, die als *historical turn* bezeichnet wurde.[8] Die Analyse zeigt im Folgenden auf, dass darunter keinesfalls eine vollständige Wende in seinem Schaffen zu verstehen ist, vielmehr handelt es sich um einen gewissen Wandel von bereits bestehenden Grundüberzeugungen und künstlerischen Strategien, die ihn seit Beginn seiner künstlerischen Karriere begleiten.

Im Zentrum seiner Kunstpraxis nach 1998 steht die von Ambivalenz geprägte Auseinandersetzung mit seiner chinesischen Abstammung und der widersprüchlichen gesellschaftlichen Stellung der *Tionghoa*, die der Künstler unter den Gesichtspunkten von Gewalt, Erinnerung und Geschichte beleuchtet.[9] Mit Blick auf die künstlerischen Strategien werden die Arbeiten als performative Formen des Erinnerns und Gedenkens verstanden, in denen Ambivalenz, Prozessualität und Ritualisierung wichtige Rollen einnehmen und der diskursiven und gesellschaftlichen Verortung der *Tionghoa* – und damit des Künstlers selbst – in Indonesien dienen. Die Werke besitzen aufgrund der Wurzeln des Künstlers eine explizit persönliche Dimension, die

1 FX (oder auch F.X.) steht für Franziskus Xaverius.
2 Vgl. Lenzi 2014, S. 10.
3 Für eine ausführliche Beschreibung seines künstlerischen Werdegangs vgl. Wiyanto 2010.
4 Weil Harsono 1974 aktiv in die Gruppe um das *Pernyataan Desember Hitam* oder das *Black December Manifesto* involviert war, wurde er der Kunstakademie verwiesen. Die Gruppe, die dieses Manifest verfasst hatte, kritisierte die Biennale für Malerei in Jakarta für ihre einseitige und konservative Auswahl, was u.a. als anti-nationalistisch wahrgenommen wurde, vgl. ebd., S. 72.
5 Harsono arbeitete in der Zwischenzeit als Grafiker in Jakarta, vgl. Clark 2018, S. 54.
6 Wright 1993, S. 47; vgl. auch Wright 2000.
7 Abgesehen von seinem Frühwerk, in dem sich Harsono mit geometrischen Mustern beschäftigte, sind in seiner Kunstpraxis ab etwa Mitte der 1970er-Jahre soziopolitische Themen zu finden, vgl. Wiyanto 2010, S. 44–89.
8 Vgl. Hujatnikajennong 2014, S. 42.
9 Im Folgenden wird, wie bereits im Kapitel zu Mella Jaarsma, vorrangig der Begriff *Tionghoa* für die chinesischstämmige Minderheit in Indonesien verwendet, da auch Harsono diesen meist bevorzugt, vgl. Harsono 2012.

jedoch zugleich aufs Engste mit dem soziopolitischen Kontext verbunden ist, wie Kurator Hendro Wiyanto, mit dem Harsono seit Jahrzehnten eng zusammenarbeitet, beschreibt: „It is impossible to picture Harsono and his works without at the same time picturing the condition and social pathology of the society he observed and criticized. The society is the genealogy of his works.“[10]

Darüber hinaus wird die Analyse ergründen, in welchen unterschiedlichen Dimensionen sich Fremdheitserfahrung in den ausgewählten Arbeiten Harsonos äußert: Sowohl Harsonos Entfremdungserfahrungen nach der Gewalt im Mai 1998 – auf die im Kapitel über Mella Jaarsma eingegangen wurde und welche die Wende in seinem Schaffen einleitete – als auch die gesellschaftliche Stigmatisierung der *Tionghoa* als „essential outsiders“[11] bilden den Rahmen für seine künstlerische Auseinandersetzung mit Vergangenheit und dem Themenkomplex Geschichte. Es soll gezeigt werden, dass die zu untersuchenden Arbeiten verortet sind an der Schnittstelle zwischen Prozessen des *othering*, also dem Prozess „kulturelle Differenz zu essentialisieren und für Ausgrenzung zu missbrauchen“[12], und der ambivalenten Wahrnehmung von Fremdheit „innerhalb“ des Selbst in Form von Leerstellen und Abwesenheit.

4.1 Rewriting the Erased

Bei der ersten zu untersuchenden Arbeit handelt es sich um eine Video-Installation, die den Titel *Yang Dihapus Kutulis Ulang* bzw. *Rewriting the Erased*[13] trägt (Abb. 38). Sie stammt aus dem Jahr 2009 und wurde erstmals in Harsonos Einzelausstellung *The Erased Time*[14] in der *Galeri Nasional Indonesia* in Jakarta gezeigt. Die Video-Installation setzt sich zusammen aus Bildschirmen, auf denen die Video-Performance zu sehen ist, und mehreren arrangierten Objekten: Ein hölzerner Stuhl und ein Tisch mit weißer Marmorplatte, auf dem sich traditionelle chinesische Tusche und Pinsel sowie ein mit chinesischen Zeichen beschriebenes Blatt Papier befinden, nehmen das Zentrum der Arbeit ein (Abb. 39). Die antik wirkenden und durch ein kegelförmiges Licht dramatisch beleuchteten Möbelstücke stehen auf weißen DIN A4-Papierseiten, die in Reihen angeordnet sind und den Großteil des Bodens bedecken. Auf allen Seiten sind dieselben drei chinesischen Schriftzeichen zu sehen, die offensichtlich per Hand darauf geschrieben wurden (Abb. 39 und Abb. 40). Die Videos von Harsonos Performance sind an den Rändern der Installation zu sehen: In der frühsten Version von 2009 auf drei kleinen Bildschirmen, auf Augenhöhe an den Wänden angebracht (Abb. 41); in der späteren Version von 2011 als Projektion auf zwei großen Leinwänden, welche die Objekte rechts und links flankieren (Abb. 38–Abb. 40).[15] Das auf den Bildschirmen bzw. den Leinwänden parallel

10 Wiyanto 2003a, S. 41f.
11 Chirot und Reid 1997. Daniel Chirot und Anthony Reid vergleichen in ihrer Publikation *Essential Outsiders* die chinesischstämmige Gemeinschaft in Indonesien mit der jüdischen Gemeinde in Europa.
12 Moosmüller 2009, S. 23.
13 FX Harsono, *Yang Dihapus Kutulis Ulang* / *Rewriting the Erased*, 2009, Video-Installation, 5-Kanal-Video, chinesische Tinte auf Papier, Stuhl aus Holz und Rattan, Tisch mit Marmorplatte, variable Maße. Die Video-Performance ist hier zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=ktvd6o4TZ60 (29.08.2020).
14 Harsonos Einzelausstellung *The Erased Time* war vom 1.11.–14.11.2009 in der *Galeri Nasional Indonesia* in Jakarta zu sehen.
15 Die spätere Version von *Rewriting the Erased* wurde 2012 im Rahmen von *Edge of Elsewhere* im *4A Centre for Contemporary Asian Art* in Sydney ausgestellt, vgl. FX Harsono, Email-Korrespondenz 09.01.2017.

gleichzeitig abgespielte Video zeigt den Künstler aus der Vogelperspektive an einem Tisch sitzend, bei dem es sich scheinbar um denselben Tisch handelt, der sich auch im Zentrum der Installation befindet (Abb. 42). Ein scheinwerferartiges Licht beleuchtet auch hier Künstler und Tisch, wobei der restliche Raum im Dunkel verschwindet. Harsono ist einfach gekleidet: Er trägt ein weißes T-Shirt und eine schwarze Hose. Mit einem in Tusche getunkten Pinsel schreibt der Künstler drei chinesische Zeichen auf ein Blatt Papier und legt es danach auf den Boden. Harsono wiederholt diese Handlung bis der Boden fein säuberlich mit den beschriebenen Blättern bedeckt ist – wobei das Video so geschnitten ist, dass nicht alle Schreibakte gezeigt werden. Einzelne Nahaufnahmen offenbaren, dass es sich bei den geschriebenen Zeichen um jene chinesischen Schriftzeichen handelt, die bereits im Zentrum der Installation auf den beschriebenen Blättern zu sehen sind, welche den Boden bedecken. Die Video-Performance endet damit, dass der Künstler alle beschriebenen Blätter wieder einsammelt, auf den Tisch legt und sich auf den Stuhl setzt.

4.1.1 Zweifach entfremdet

Eine Atmosphäre der Stille und Zurückgezogenheit dominiert den ersten Eindruck der Video-Performance von *Rewriting the Erased*: Das Video zeigt den Künstler, der alleine an einem Tisch sitzt und völlig vertieft ist in seine Schreibtätigkeit. Der dunkle, abstrakt gehaltene Raum wie auch die gezielte Beleuchtung verstärken den Eindruck, dass Harsono hier ganz mit sich alleine ist, wie Kuratorin Tan Suili hervorhebt:

> The stillness of the space, and Harsono's isolation, suggest that this a deeply personal and introspective performance, revolving around an issue that not everybody can understand. Harsono is alone with his thoughts and his memories.[16]

Neben der stillen Atmosphäre geht der intime Charakter der Arbeit auch darauf zurück, dass Harsono sich selbst in den Fokus dieser Arbeit rückt. Bereits der indonesische Titel, der die Ich-Form betont (*kutulis*: ich schreibe), lässt dies vermuten. Ebenfalls erweckt die auffällig simpel gehaltene Kleidung, die der Künstler in den Aufnahmen trägt, den Eindruck, dass Harsono in seinem Alltag einer gewöhnlichen Tätigkeit nachgeht. Den wichtigsten Hinweis jedoch für die Annahme, dass sich der Künstler in dieser Arbeit Fragen nach seinem Selbst nähert, bildet die Tatsache, dass es sich bei den chinesischen Zeichen um Harsonos vormaligen chinesischen Namen *Oh Hong Boen* handelt, wie im Ausstellungskatalog zu erfahren ist.[17] Er änderte diesen 1967 als Achtzehnjähriger in einen „indonesisch" klingenden Namen so wie auch viele andere Chinesischstämmige zu dieser Zeit. Die nicht offiziell forcierte, jedoch mit Nachdruck empfohlene Namensänderung war Teil eines weitgreifenden Assimilationsprogramms während der Neuen Ordnung, das speziell für die chinesischstämmige Gemeinschaft vorgesehen war und vieles, das als chinesisch galt (wie Sprache, Schrift und eben Namen) verbot, stigmatisierte oder in das Private verbannte.[18] Das wiederholte Niederschreiben des Namens mit traditioneller chinesischer Tusche und die dabei entstehenden zahlreichen auf dem Boden angeordneten beschriebenen Blätter lassen die Interpretation zu, dass Harsono mit jedem Blatt stets aufs Neue die Frage stellt, ob sein früherer Name noch identifikatorisches Potenzial bereithält:

16 Tan 2010, S. 232f.
17 Vgl. Wiyanto 2009a, S. 16.
18 Vgl. Winkelmann 2008, S. 45.

„That was his own name", so Wiyanto in Bezug auf *Rewriting the Erased*, „given to him once, a long time ago. The name was there to show who he was."[19]

Die Beobachtung, dass Harsono in dieser intimen Arbeit seine persönliche Geschichte in den Mittelpunkt stellt, ist noch bemerkenswerter, wenn zum Vergleich die früher entstandene Performance und Video-Installation *Destruction*[20] von 1997 herangezogen wird. *Destruction* ist eine seiner provokantesten Arbeiten, die erstens gegen das damalige Versammlungsverbot vor Wahlen verstoß und zweitens eine scharfe Kritik am bestehenden autoritären politischen System äußerte, indem Harsono die Wahlen als pseudo-demokratisch anprangerte.[21] Die Arbeit basiert auf einer Performance, die vom Künstler auf dem *alun-alun selatan*, einem prominenten öffentlichen Platz hinter dem Sultanspalast in Yogyakarta, durchgeführt wurde (Abb. 43) und welche er auf Video festhalten ließ.[22] Das Publikum dafür hatte er speziell eingeladen, aber auch Passanten sahen zu. In dieser Performance trat der Künstler kostümiert mit einem grauen Business-Anzug auf und hatte sich auf sein Gesicht eine Maske malen lassen, die in der traditionellen javanischen Wayang-Kunst einen bösartigen König repräsentiert.[23] Drei mit Schlamm beschmierte Stühle, auf denen sich jeweils eine *Panji*-Maske befand und die symbolisch für die drei offiziell zur Wahl stehenden politischen Parteien standen, wurden mit einem Flammenwerfer angezündet, danach zersägte der Künstler sie mit einer schweren Motorsäge. Die bearbeitete Videoaufnahme – auf einem kleinen Fernseher gezeigt – und die verbrannten Objekte wurden im Anschluss an die Performance zu einer gleichnamigen Installation zusammengefügt und ausgestellt (Abb. 44). Ziel des Künstlers war es, die Missstände des politischen Systems in der Öffentlichkeit anzuprangern.

Destruction spiegelt offensichtlich die bestehenden gesellschaftlichen und politischen Anspannungen kurz vor dem Zusammenbruch der Neuen Ordnung wider. Das Grundverständnis von *Destruction* ist mit anderen zeitgleich entstandenen künstlerischen Arbeiten vergleichbar, welche die Kuratorin Iola Lenzi als „art as voice"[24] bezeichnet hat. Lenzi verbindet dieses Kunstverständnis mit Kunstformen wie Performance-, Installations- und Video-Kunst in Südostasien, die eine möglichst direkte Kommunikation zwischen Kunstschaffenden und Publikum zum Ziel hätten. Die Entwicklung dieser Kunstformen sei nach ihr weniger als Reaktion auf eine lange Tradition der Malerei oder auf einen dominanten Kunstmarkt zu begreifen (damit verweist sie auf das gängige Narrativ der Entwicklung von Aktions- und Performance-Kunst im euro-

19 Wiyanto 2009a, S. 16.

20 FX Harsono, *Destruction*, Performance und spätere Installation, Ausstellung *Slot in the Box* in der *Cemeti Art Gallery*, Yogyakarta, 06.04.1997. Es handelt sich dabei um Harsonos erste Performance im öffentlichen Raum, vgl. Wiyanto 2010, S. 140. In einigen Publikationen wird die Arbeit auch *Victim – Destruction I* oder *Destruction I* genannt; im Ausstellungskatalog wird sie als *Kurban/Destruksi I seri yang mati hanya dua / Victim / Destruction I series 'only two deaths'* bezeichnet, vgl. Cemeti Art Gallery 1997, S. 24. Harsono entwickelte diese Performance speziell für die Gruppenausstellung *Slot in the Box* in der *Cemeti Art Gallery* in Yogyakarta. Die Ausstellung war vom 06.04.1997–31.05.1997 zu sehen. Sie widmete sich thematisch den Wahlen, wie der Titel bereits andeutet, vgl. Cemeti Art Gallery 1997. Eine kurze Besprechung der Ausstellung ist zu finden bei Ingham 2007, S. 275–278.

21 Vgl. Tan 2010, S. 232. Für eine detaillierte Analyse dieser Performance und ihrer Symbolik vgl. Wiyanto 2010, S. 142–145.

22 Das Video wurde im Nachhinein bearbeitet und in die gleichnamige Installation integriert. Das Video ist hier zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=QxMcKm74lRU (03.10.2020).

23 Vgl. Wiyanto 2010, S. 141.

24 Lenzi 2011, S. 16.

amerikanischen Raum); eher könne das Aufkommen von Performance-, Installations- und Video-Kunst in Südostasien als Wunsch verstanden werden, eine direktere Kommunikation zu ermöglichen, so Lenzi. Sie spricht daher von einer „full penetration of and occupation of audience space“[25]. Es überrasche daher nicht, so Lenzi, dass insbesondere in Indonesien gegen Ende der 1990er-Jahre, als das Suharto-Regime kurz vor seinem Kollaps stand, diese Kunstform ebenfalls von politischen Bewegungen aufgegriffen worden sei und sich als eine spezielle Form des Protests etabliert hätte.[26] Auch Tan Siuli hebt in ihrer Analyse von *Destruction* die enge Verbindung zwischen Künstler und Publikum hervor, wenngleich unter einem anderen Gesichtspunkt. So ist im Video deutlich erkennbar, dass Harsono als Mitglied einer Gemeinschaft auftritt, vor der er agiert: Seine zugewandte Körpersprache wie auch die symbolträchtigen Objekte sind klar an das umstehende Publikum gerichtet. Tan schließt daraus: „His performing body is thus seen as one amongst many; he is still very much a social organism, or part of a wider social network.“[27]

Diese Aussage trifft ebenfalls auf eine etwas später entstandene Performance von Harsono zu, in der er zwar bereits thematisch die Situation der chinesischstämmigen Minorität in Indonesien aufgreift, sie allerdings nicht mit Fragen nach seinem Selbst verbindet. *Korban* (Opfer[28]), auch als *Burning Victims* oder *Burned Victims*[29] bekannt (Abb. 45 und Abb. 46) entstand kurz nach den verheerenden Gewaltausschreitungen im Mai 1998 im Rahmen seiner Einzelausstellung in der *Cemeti Art Gallery*.[30] Harsono klagt in dieser Arbeit den tragischen Tod hunderter Menschen an, darunter nicht nur Chinesischstämmige, die in einem Einkaufszentrum durch Brandstiftung zu Tode kamen.[31] Kunsthistorikerin Wulan Dirgantoro hat die Arbeit als „cathartic release from the horror of the violence“[32] beschrieben. Neun aus Holz gefertigte lebensgroße Torsi wurden von Harsono nacheinander angezündet und im Anschluss zu einer Installation zusammengefügt (Abb. 47). Auch hier ist in dem Video, das die Performance aufzeichnete, zu beobachten, auf welche Weise sich der Künstler während der Performance mit dem anwesenden Publikum direkt auseinandersetzt und seine Botschaften kommuniziert. Er tut dies mit Worten und beschriebenen Schildern (Abb. 45 und Abb. 46), auf welchen er beispielsweise die Frage stellt, wer die Verantwortung für dieses Unglück trage.

Im Kontrast zu den eben beschriebenen früheren Arbeiten von Harsono, die als direkte Auseinandersetzung mit den soziopolitischen Gegebenheiten ihrer Zeit gelesen werden können, ist der zurückgezogene und meditative Charakter von *Rewriting the Erased* auffällig. Diese Arbeit zeigt einen Künstler, der sich isoliert

25 Ebd.
26 Vgl. hierzu auch Hujatnikajennong 2002.
27 Tan 2010, S. 232.
28 *Korban* kann (wie in der deutschen Übersetzung „Opfer”) zwei Bedeutungen haben: Sowohl als Opfer eines Verbrechens als auch als religiöse Darbringung eines Opfers für eine Gottheit. Diese Doppelbedeutung scheint allerdings nicht für das Verständnis von *Burned Victims* von Belang zu sein.
29 FX Harsono, *Korban / Burned Victims*, Performance und spätere Installation, Einzelausstellung *Victim* in der *Cemeti Art Gallery*, Yogyakarta, 18.10.1998. Die Ausstellung wurde vom 18.10.–29.11.1998 gezeigt. Die während der Performance verbrannten Holz-Torsi verwendete der Künstler später in einer gleichnamigen Installation in Kombination mit Metallgestellen und verbrannten Schuhen. Ein Video, das die Performance aufgezeichnet hat, ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=dmTaFNITWHE (10.04.19). Für eine detailliertere Beschreibung und Analyse dieser Arbeit vgl. Dirgantoro 2021.
30 Vgl. Cemeti Art House 2003, S. 245.
31 Vgl. Singapore Art Museum 2010, S. 30f.
32 Dirgantoro 2021, S. 117.

und sich einer direkten Begegnung mit dem Publikum entzogen hat. Auch die dramatisch inszenierten Objekte in der Mitte der Installation wirken demonstrativ verlassen. Harsono, der diese – wie die gezeigte Video-Performance nahelegt – scheinbar zuvor benutzt hat, ist nicht mehr hier. Dementsprechend nehmen Betrachtende von Beginn an eine distanzierte Position ein. Sie können Harsono nur aus der Ferne bei seiner meditativen Tätigkeit zusehen und treffen in erster Linie auf das, was er zurückließ: einen verlassenen Schreibtisch und ein fein geordnetes Raster aus beschriebenen Zetteln.

Der Vergleich mit *Destruction* und *Burned Victims* gibt einen Eindruck davon, wie sich Harsonos künstlerisches Schaffen nach Ende der Neuen Ordnung deutlich gewandelt hat. Die Wende zu biografischen bzw. historischen Themen wird meist als Harsonos künstlerische wie auch persönliche Reaktion auf die gewaltsamen Ereignisse gegen die *Tionghoa* im Mai 1998 interpretiert.[33] Der Künstler selbst hat diese Deutung maßgeblich mitgeprägt.[34] Die Erfahrung, dass ein Teil der indonesischen Bevölkerung, mit der er sich eigentlich zutiefst identifizierte, gegen die chinesischstämmige Minderheit – und somit gegen ihn – vorging, führte den Künstler dazu, seine Position in der Gesellschaft und seine eigenen nationalistischen Überzeugungen infrage zu stellen, die sein Schaffen stets geleitet hatten.[35] Als politisch aktiver Künstler, der in seinen Werken oftmals den Missbrauch von Macht unter dem Regime oder die Unterdrückung von Meinungsfreiheit kritisiert hatte, hatte sich Harsono der indonesischen Gesellschaft – insbesondere den „einfachen“ Leuten, dem sogenannten *rakyat* – verpflichtet gefühlt.[36] Die Gewalttaten stürzten den Künstler in eine tiefe Sinnkrise, zu der er sich 2003 explizit äußerte:

> I felt the loss of orientation on moral, ethics, even nationalism. […] I feel I’ve lost my ground and felt alienated among my own society. This society was something I once considered as a group to fight for through art. I also felt foreign among the people I once considered having a similar vision of change.[37]

Dazu kam, dass im Zuge der Umwälzungen während der Übergangszeit nach Ende des Regimes – der sogenannten *Reformasi*-Zeit – Meinungsfreiheit nicht mehr eingeschränkt wurde und soziopolitische Kunst ein bisher nicht gekanntes Hoch erlebte, was auch mit einer zunehmenden internationalen Nachfrage nach politischer indonesischer Kunst zusammenhing: Viele Künstler*innen wandten sich infolge derartigen Themen zu,[38] und andere, die während der Neuen Ordnung bereits mit hohem Risiko Kunst mit soziopolitischen Inhalten produziert hatten, mussten sich angesichts dieses Überflusses mit der Frage auseinandersetzen, welche neue Rolle sie nun einnehmen sollten.[39] Dazu gehörte auch Harsono, der sich außerdem noch mit einem weiteren Umstand konfrontiert sah: Ab dem Jahr 2000 hob die Regierung nach

33 Vgl. Wiyanto 2010, S. 156.
34 Vgl. Harsono 2003b, S. 47.
35 Harsono engagierte sich nach der Gewalt im Mai 1998 in einer NGO, die sich für Opfer sexueller Gewalt einsetzte, und erfuhr dadurch von zahlreichen Einzelschicksalen, was Gefühle von Entfremdung von der indonesischen Gesellschaft noch verstärkt haben mag, vgl. Ciric 2010, S. 149.
36 In einem Aufsatz hat sich Harsono mit dem Thema *rakyat* in indonesischer Kunst auseinandergesetzt, vgl. Harsono 2003a.
37 Harsono 2003b, S. 47.
38 Vgl. Jaarsma 2017, S. 45.
39 Zu diesen gehörten zum Beispiel Arahmaiani, S Teddy D, Agung Kurniawan, Tisna Sanjaya, Agus Suwage etc., vgl. Jaarsma 2017.

und nach die Verbote auf, die zuvor die chinesischstämmige Minderheit betroffen hatten.[40] Der Künstler wandte sich im Zuge dieser Veränderungen erstmals Aspekten zu, die um seine Person und die unterschiedlichen kulturellen und religiösen Einflüsse kreisten, welche sein Leben geprägt hatten.[41] Dabei stellte sich besonders die Auseinandersetzung mit seinen chinesischen Wurzeln als ambivalent heraus: Scheinbar verbesserte sich die Lage der *Tionghoa*, jedoch konstatiert Amanda Rath: „The reality of Chinese ethnic means he [Harsono] is forever 'not-quite' Indonesian."[42]

Vor diesem Hintergrund sind Harsonos Äußerungen, in denen er sein früheres Selbstverständnis infrage stellt, als Indiz für die Distanzierung von zuvor identitätsstiftenden Beziehungen zu sehen. Dieser Prozess kann mit Phänomenen der Entfremdung gleichgesetzt werden, denn ihm liegen die Trennung von bzw. der Bruch mit etwas zugrunde, das zuvor als eigen empfunden wurde.[43] Joachim Ritz beschreibt diesen essenziellen Aspekt des Entfremdungsbegriffs aus historischer Perspektive:

> Sprachlich bezeichnen „Entfremdung" und „entfremden" die zielgerichtete Tätigkeit des Fremdmachens […]; „Entfremdung" bedeutet so Trennung, Entfernung, Verschwinden aus oder Entgegensetzung zu heimischer Umwelt, Eigentum, Gemeinschaft, Religion oder eigenem Selbst.[44]

Aus sozialphilosophischer Sicht hebt Rahel Jaeggi hervor, dass die Prozesse der Trennung oder Entfernung ursprünglich zuvor intakte Beziehungen betreffen, wie bereits im Kapitel zu den theoretischen Grundlagen dargelegt wurde und an dieser Stelle nochmals kurz wiederholt werden soll. Nach Jaeggi seien entfremdete Beziehungen einmal identifikationsstiftende Beziehungen gewesen, bevor sie zu Bruch gekommen wären: „Eine *entfremdete* ist eine *defizitäre* Beziehung, die man zu sich, zur Welt und zu den Anderen hat."[45] Eine entfremdete Beziehung sei daher gleichzusetzen mit einer „*Beziehung der Beziehungslosigkeit*"[46]. Dabei betreffen Entfremdungsprozesse das Verhältnis zum Selbst wie auch jenes zur Welt – es handelt sich um ein zweiseitiges Phänomen, das genau diese Wechselwirkung ausmacht: „Weltentfremdung bedeutet also Selbstentfremdung und umgekehrt, das Subjekt ist ‚von sich' entfremdet, weil es von der Welt entfremdet ist."[47] Gerade die Durchdringung dieser beiden Dimensionen im Entfremdungsbegriff ist hilfreich im Verständnis von Harsonos Arbeiten, welche sich an der Schnittstelle zwischen der persönlichen und

40 Beispielsweise war es nach Ende des Regimes wieder erlaubt, das chinesische Neujahrsfest und auch den Drachentanz öffentlich aufzuführen. Den *Tionghoa* war es außerdem wieder gestattet, politische Ämter zu bekleiden und auch Konfuzianismus zählte wieder zu den offiziellen Religionen Indonesiens. Für eine ausführliche Darlegung aller gesetzlichen Reformen vgl. Lindsey 2005.

41 Geboren in Blitar, Ost-Java, waren für Harsono seine javanische Großmutter, seine chinesischstämmigen Eltern sowie der Besuch einer chinesischen und katholischen Schule prägend, vgl. Harsono 2003b, S. 47.

42 Rath 2010, S. 17.

43 In Harsonos Einzelausstellung *Displaced* im Jahr 2003 tauchen zum ersten Mal Beschreibungen wie das fragmentierte Selbst auf, die auf Entfremdungserfahrungen verweisen, vgl. Wiyanto 2003b. Es ist auch von „loss of the wholeness of the ego" (Hardiman 2003, S. 37) die Rede. Die Themen Fremdheit und Entfremdung bringt als Erster Wiyanto mit Harsonos Arbeiten in Verbindung, als er davon spricht, dass Harsonos vormaliger chinesischer Name dem Künstler fremd erscheine, vgl. Wiyanto 2009a, S. 16.

44 Ritz 1972, S. 509.

45 Jaeggi 2016, S. 24.

46 Ebd., S. 20. Hervorhebung im Original.

47 Ebd., S. 14.

gesellschaftspolitischen Sphäre bewegen. Harsono bestätigt diese Verwobenheit, wenn er am Beispiel des Namens als persönliches Identifikationsmerkmal erklärt:

> A name is a very personal form of identity. Personal means individual and private. However, personal identity becomes a collective problem when it is no longer felt only by individuals but is also shared by them as a group. The problem of personal identity becomes the identity problem of an ethnic group, and is very likely a global phenomenon.[48]

Der in *Rewriting the Erased* präsentierte Rückzug zum Persönlichen und die thematische Hinwendung zu seiner chinesischen Abstammung können also als Distanzierung bzw. Entfremdung Harsonos zu seinem früheren Selbstverständnis verstanden werden. Harsonos Auseinandersetzung mit seiner ethnischen Herkunft entspricht einer defizitären Beziehung, die keinesfalls frei von Widersprüchen ist:

> As he [Harsono] writes the Chinese characters repeatedly, he seems to question, through his work, if that past still holds any significance for him, or is it, when revisited, simply a series of empty and meaningless gestures, taking shape as ideographs from a language and culture that Harsono himself can only half-understand.[49]

Die Tatsache, dass der Künstler die chinesische Schrift und Sprache während der Neuen Ordnung nie vollständig erlernen konnte, und auch keine unter Suhartos Regime als chinesisch geltenden Traditionen ausleben durfte, lässt auf eine Beziehung schließen, in der er von diesem Teil seines kulturellen Erbes entfremdet wurde. Der Künstler ist aus dieser Perspektive zweifach entfremdet, da eine vollständige Identifikation mit keiner Seite möglich scheint.

Harsono thematisiert hier die schwierige Situation, in der sich viele Zugehörige der chinesischstämmigen Bevölkerung nach dem Zusammenbruch der Neuen Ordnung wiederfanden: Einerseits wollten sie aktiv an der indonesischen Gesellschaft teilhaben – gleichbedeutend mit einer Integration in die Mehrheitsgesellschaft und motiviert durch nationalistische Gefühlen für ihr Heimatland Indonesien – andererseits hegten sie den Wunsch, ihre kulturelle Identität als Chinesischstämmige und die damit einhergehende staatliche Anerkennung als eine der zahlreichen Ethnien in Indonesien einzufordern.[50]

Eine Ausgangslage, die besonders konfliktbeladen ist: Das kulturelle Erbe, dessen Verlust er in *Rewriting the Erased* thematisiert, wurde nicht nur versucht „ausgelöscht“ zu werden (wie der Titel nahelegt), sondern vor allem unter dem Regime der Neuen Ordnung als unvereinbar mit dem „Indonesischen“ markiert. Blickt man auf Harsonos Biografie, wird die Ambivalenz, die der Künstler in sich trägt, noch deutlicher: Als junger Mann nahm er an anti-chinesischen Demonstrationen teil, was zeigt, in welchem Maße der Künstler selbst die negativen Zuschreibungen internalisiert hatte.[51] Wiyanto kommentiert treffend: „He [Harsono] must deny something within him to become ‘Indonesia’. But he does not know for sure what it is that he must deny. By denying it, however, he inflicts a wound in the deepest part of him.“[52]

48 FX Harsono, Harsono 2012, S. 4. Für eine Diskussion der Dynamik zwischen individueller und kollektiver Identität in Harsonos Arbeiten vgl. Wiyanto 2010, S. 159–165.
49 Tan 2010, S. 233.
50 Vgl. Purdey 2006, S. 29.
51 Vgl. Clark 2018, S. 60.
52 Wiyanto 2009a, S. 18.

Obwohl Harsono in *Rewriting the Erased* also ein äußerst persönliches Thema behandelt, ist dieser Konflikt nicht ohne seine politische und historische Dimension zu verstehen. Der Künstler selbst ist sich dessen bewusst und hat verschiedene Aufsätze zu jenen Themen verfasst.[53] Auf diese komplexen Hintergründe, die den historischen Kontext seiner Arbeiten bilden, soll im nächsten Abschnitt zunächst näher eingegangen werden.

4.1.2 *Under Erasure*. Diskriminierung und Stigmatisierung der chinesischstämmigen Minderheit während der Neuen Ordnung

Die Widersprüchlichkeit, die in Harsonos künstlerischer Auseinandersetzung zu finden ist, spiegelt die ambivalente gesellschaftliche „Paria-Position“ der *Tionghoa* wider, die bereits in Zügen im Kapitel über Mella Jaarsma zur Sprache kam und unter den Aspekten von Rassismus, Diskriminierung und sozialer Fremdheit erklärt wurde. Dargelegt wurden die Hintergründe der Gewalt im Mai 1998 und die kolonialen Grundlagen der von rassistischen Vorstellungen durchdrungenen Kategorien *Pribumi* (Einheimische*r) und Nicht-*Pribumi* sowie die Wurzeln des Stereotyps der wohlhabenden, korrupten und nicht national gesinnten „Chinesen“. Ergänzend dazu sollen an dieser Stelle weitere historische Hintergründe dargelegt werden, die den Fremdenstatus, welcher den *Tionghoa* zugeschrieben wurde, kontextualisieren, vor allem hinsichtlich der impliziten Unvereinbarkeit des „Indonesischen“ mit dem „Chinesischen“, und damit einhergehender nationalistischer Implikationen.

Der Status der chinesischstämmigen Minorität in Indonesien ist mit Blick auf die neuere Geschichte des Landes an die Staatsbürgerschaftsfrage gekoppelt, die sich 1945 im Rahmen der Staatsgründung unter dem ersten Präsidenten Sukarno stellte. Im Zuge der Verhandlungen darüber, wer die indonesische Staatsbürgerschaft erhalten sollte und damit die Festlegung, wer als „indonesisch“ galt, gerieten die *Tionghoa* in die Lage, dass ihr Status in vielen Fällen zunächst nicht eindeutig geklärt war. Nach der Besatzung durch Japan während des Zweiten Weltkriegs (1942–1945) und dem anschließenden Unabhängigkeitskrieg gegen die Niederlande (1945–1949) verschlechterte sich, so schreibt Historiker Leo Suryadinata, die Beziehung zwischen den chinesischstämmigen Gemeinden und der restlichen, d.h. vor allem der javanischen Bevölkerung. Dies zeigte sich darin, dass sich die neue Nation an dem Prinzip des *selective nation building* orientierte und damit Teile der chinesischstämmigen Bevölkerung ausschloss, wie später noch ausgeführt wird.[54] Neben der Mittlerrolle zwischen den Herrschenden und den Einheimischen, welche den *Tionghoa* während der Kolonialzeit zugewiesen wurde, lag ein weiterer Grund hierfür wohl auch in der weit verbreiteten Ansicht, die Mehrheit der *Tionghoa* sei anti-nationalistisch und damit illoyal gegenüber der neuen Nation eingestellt. Der Umstand, dass die *Tionghoa* während des Unabhängigkeitskampfes größtenteils eine neutrale oder pro-koloniale Haltung eingenommen hatten, führte in der Mehrheitsmeinung zu diesem Schluss.[55]

53 Vgl. Harsono 2012; Harsono 2013.

54 Vgl. Suryadinata 2004, S. 197.

55 Vgl. Winkelmann 2008, S. 44f. Winkelmann stellt dar, inwiefern sich ein Großteil der chinesischstämmigen Bevölkerung während des Unabhängigkeitskrieges um eine neutrale Position bemühte, um abzuwarten, wie sich die Lage entwickeln würde. Ein anderer Teil hielt am Status Quo fest, aus Sorge vor einer Verschlechterung ihrer Lage und unterstützten somit pro-koloniale Kräfte. Gleichzeitig nahmen aber auch Chinesischstämmige aktiv am

Das Konzept des *selective nation building* sah vor, dass nicht die gesamte Bevölkerung automatisch die Staatsbürgerschaft erhalten sollte, sondern nur ein ausgewählter Teil. Anders als es beispielsweise in Thailand der Fall war, gründete die Idee des indonesischen Nationalstaats nicht allein auf einer gemeinsamen Kultur und Sprache, sondern auch Abstammung bzw. Herkunft und Physis sollten bestimmen, wer die indonesische Staatsbürgerschaft erhalten sollte.[56] Die Vorstellungen und die Konstruktion des Indigenen spielten angesichts des heterogenen Archipels eine entscheidende Rolle: Der Begriff *Pribumi* (Einheimische*r) wurde dabei „mit Nationalcharakter und gemeinsamem Blut assoziiert“[57]. Die chinesischstämmige Minderheit wurde im Zuge der Staatsgründung nicht als ethnische Gruppe Indonesiens anerkannt, anders als beispielsweise die javanische oder sundanesische Bevölkerung. Dementsprechend wurde ihr der offizielle Status als *suku bangsa*, als ethnische Gruppe, verwehrt, und in der neu gegründeten Republik markierte sie der Staat einmal mehr als Fremde.[58] Um sich jedoch die finanzielle Unterstützung von Zugehörigen der chinesischstämmigen Minderheit zu sichern, erhielten einige unter bestimmten Bedingungen doch die indonesische Staatsbürgerschaft.[59]

Ein weiterer Faktor, der die Streitfrage um die Staatsbürgerschaft noch komplexer machte, waren die Bestrebungen Chinas, am Anfang des 20. Jahrhunderts einen eigenen Nationalstaat zu gründen, im Zuge derer auch Überseechinesen in den Fokus genommen wurden.[60] Ab 1900 propagierte China einen chinesischen Nationalismus bei den Überseechinesen in Indonesien, das zu dieser Zeit allerdings noch unter niederländischer Herrschaft stand. Dies nahm die chinesischstämmige Bevölkerung in Indonesien positiv auf, da gerade neue diskriminierende Maßnahmen in Indonesien auf dem Weg gebracht worden waren. Im Jahr 1909 verabschiedete China ein Gesetz, das allen Überseechinesen die chinesische Staatsbürgerschaft nach dem sogenannten „Bluts-Prinzip“, dem *ius sanguinis*, zusprach. Dies hatte zur Folge, dass mit der Entstehung des indonesischen Staates einige Zugehörige der chinesischstämmigen Minderheit sowohl die indonesische als auch die chinesische Staatsbürgerschaft besaßen. Erst ab den 1960er-Jahren war es nicht mehr möglich, beide Staatsbürgerschaften zu haben. Die lange nicht eindeutig geklärte Frage nach der Staatsbürgerschaft kann als Grund genannt werden, der den Status der chinesischstämmigen Minderheit als „Fremde“ hervorhob wie auch ihre nationalistische Gesinnung für Indonesien in Frage stellte.

Während der Status der chinesischstämmigen Gemeinschaft in den ersten Jahren der jungen Nation zunächst vor allem durch wirtschaftliche Diskriminierung geprägt war, verschlechterte sich ihre Position mit Beginn

56 Vgl. Antweiler 2001, S. 434.

57 Ebd., S. 434f. Antweiler macht zudem darauf aufmerksam, dass einige mit der Bildung der Nation verbundenen Konzepte ihren Ursprung in Europa haben.

58 Ausnahme bildet der kurze Zeitraum von 1963 bis 1965, in dem Sukarno der chinesischen Minderheit den Status einer *suku bangsa* (Ethnie) zusprach, vgl. Winkelmann 2008, S. 45.

59 Vgl. ebd., S. 46f. Alle chinesischstämmigen Indonesier*innen, die in Indonesien geboren waren oder länger als fünf Jahre dort gelebt hatten, konnten die indonesische Staatsbürgerschaft erhalten oder zugunsten der chinesischen (die ihnen ebenfalls zu dieser Zeit zustand) ablehnen. Winkelmann schreibt dazu Genaueres: „Zwischen 1949 und 1951 wiesen ca. 400 000 bis 5000 000 Chinesen die indonesische Staatsbürgerschaft zurück. Wird noch die Zahl von ca. 600 000 bis zu einer Million Chinesen hinzu addiert, die nicht die Kriterien für die Staatsbürgerschaft erfüllten, so lebten 1951 ca. 1 bis 1,5 Millionen Staatsbürger in Indonesien.“ Ebd., S. 46.

60 Vgl. Winkelmann 2008, S. 40.

der Neuen Ordnung Mitte der 1960er-Jahre in noch höherem Maße.[61] Eine zentrale Rolle spielten dabei die Ereignisse um den Machtwechsel von Sukarno zu Suharto, der im Zeichen des Kalten Krieges stand. Er ging einher mit der Auslöschung der kommunistischen Partei Indonesiens, *PKI*, und Massenmorden, die bis heute als die verheerendsten in der Geschichte Indonesiens gelten und als Genozid bezeichnet wurden.[62]

Die Entführung hochrangiger Generäle durch eine Gruppe von niederen Militärs hatte die Geschehnisse ausgelöst. Die Gruppe, die sich *Gerakan 30 September* (Bewegung des 30. Septembers) nannte, tötete die entführten Generäle und die Bewegung ließ verlauten, damit einen Coup gegen Sukarno verhindert zu haben. General Suharto nutzte diese Situation für eine Kampagne, die – gegenteilig zu den Aussagen jener Gruppe – das Vorgehen als staatsgefährdenden, *PKI*-geleiteten Coup verurteilte. Die Kampagne baute auf einem „master narrative“[63], das der *PKI* den Verrat an der indonesischen Nation vorwarf, woraufhin der amtierende Präsident Sukarno aufgrund seiner politischen Nähe zum kommunistischen Lager abgesetzt wurde. Innerhalb kürzester Zeit, d.h. einige Tage nach dem angeblichen Coup bis Mitte des darauffolgenden Jahres, wurden die Mitglieder der *PKI* und ihre tatsächlichen und angeblichen Verbündeten zum Teil auf brutalste Weise ermordet und ihre Leichen im Freien ausgestellt;[64] etwa eine Millionen wurden ohne Gerichtsverfahren, zum Teil über Jahrzehnte, inhaftiert.[65] Die Täter waren meist Angehörige des Militärs, Mitglieder paramilitärischer oder ziviler Verteidigungs-Gruppen, die mobilisiert worden waren; zudem, soll an dieser Stelle ergänzt werden, gehörten die Täter oftmals demselben Dorf oder derselben Nachbarschaft und sogar der Familie der Opfer an (mit einigen Ausnahmen, darunter auch die Morde an den *Tionghoa*).[66] Das von Suharto konstruierte Narrativ fungierte nicht nur als Grundlage für die Legitimation von Gewalt und Diskriminierung gegen die politische Linke – und in diesem Zuge auch gegen die *Tionghoa*, wie noch genauer aufgezeigt werden soll –, sondern auch im Laufe der Neuen Ordnung als essenzieller Teil eines Gründungsmythos, der bis zum heutigen Tag nachwirkt und immer wieder mobilisiert werden kann.

Die chinesischstämmige Bevölkerung spielte in diesem Konflikt eigentlich zunächst keine tragende Rolle, wie oftmals fälschlicherweise angenommen wird.[67] Zur größten Opfergruppe der Massenmorde gehörten die Mitglieder der *PKI* und jene, die als ihre Anhängerschaft galten, oder mit der *PKI* im weiteren Sinne in Verbindung gebracht wurden.[68] In der von Suharto erfolgreich verbreiteten propagandistischen Erzählung wurde der Vorwurf artikuliert, die Volksrepublik China wäre am vermeintlichen Putschversuch beteiligt

61 Anders als unter Suharto, verfolgte Sukarno die Strategie, den wirtschaftlichen Einfluss der chinesischstämmigen Minderheit zu unterbinden. Der wirtschaftliche Ausschluss galt jedoch vorrangig den chinesischstämmigen Personen, die erst kürzlich von China nach Indonesien umgesiedelt waren (*Totok*), aber traf oft ebenfalls auch jene, die in Indonesien geboren waren und die lokale Sprache beherrschten (*Peranakan*), vgl. ebd., S. 47.

62 Vgl. Robinson 2018, S. 3–26.

63 Heryanto 2006, S. 5.

64 Vgl. Robinson 2018, S. 123–132.

65 Die genaue Zahl der Opfer ist bisher nicht ermittelt; die Forschungsliteratur geht von einer halben Million bis zu zwei Millionen aus. Eine Million Menschen kam zu dieser Zeit in Indonesien in Gefangenschaft, einige blieben bis zu dreißig Jahre lang inhaftiert, vgl. Heryanto 2006, S. 3.

66 Vgl. Robinson 2018, S. 132f. Robinson führt diesbezüglich genauer aus: „That is to say, those who killed were either soldiers, members of a civil defense organization, or belonged to one of the many anticommunist militia groups and student associations that were mobilized in the campaign to crush the G30S and PKI.” Ebd., S. 133.

67 Vgl. hierzu Cribb und Coppel 2009.

68 Vgl. Heryanto 2006, S. 28.

gewesen, sodass Chinesischstämmige allein aufgrund ihrer Herkunft unter Generalverdacht standen, mit der *PKI* kollaboriert zu haben.[69] Die Begriffe „Chinese“ und „Kommunist“ wurden infolge beinahe synonym verwendet und dabei mit sehr negativen Konnotationen belegt. Zudem wurde die Stigmatisierung von jenen, die tatsächliche Verbindungen zu linksgerichteten Organisationen hatten, gleichsam auf alle übertragen, die tatsächlich in einer oder auch nur einer vermuteten Beziehung zur *PKI* standen. Dasselbe galt für die *Tionghoa*: „The stigma of being Chinese and hence ideologically ‘unclean’, or that of being Chinese and hence having been ‘involved in the 1965 communist coup’ were declared contagious and hereditary.“[70] Diese Gleichsetzung stigmatisierte die chinesischstämmige Minderheit in gleichem Maße wie das gesamte politische linke Lager und erklärte auch sie zum personifizierten Bösen, das als „gottlos“, anti-nationalistisch und masochistisch-diabolisch dargestellt wurde.[71] Die *Tionghoa* wurden dementsprechend ebenfalls Opfer zahlreicher diskriminierender Maßnahmen, die durch die Neuen Ordnung gegen politische Gefangene auch nach ihrer Entlassung ergriffen wurden.[72] Die Scham unter der chinesischstämmigen Bevölkerung über die eigene Abstammung, und die damit verbundenen negativen Konnotationen, ging so weit, dass Verwandte, die in den Massenmorden umgekommen waren, mitunter sogar verschwiegen wurden.[73]

Unter der Bezeichnung *Masalah Cina* wurden verschiedene Punkte von Suharto als das sogenannte chinesische Problem subsumiert: Aus politischer Sicht die Infragestellung ihrer nationalen Gesinnung und Loyalität gegenüber Indonesien und aus wirtschaftlicher Sicht die als problematisch vermittelte – jedoch von staatlicher Seite unterstützte und gewollte – Kapitalmacht der chinesischstämmigen Minderheit.[74] Diesen Themen unterlag stets die implizite Frage, auf welche Weise „die Chinesen“ in die indonesische Gesellschaft integriert werden könnten ohne dabei die Heterogenität dieser Minderheit zu berücksichtigen. In den ersten Jahren der neu gegründeten Republik unter dem ersten Präsidenten Sukarno waren die *Tionghoa* selbst gespalten gewesen in der Frage, auf welche Weise sie sich in die indonesische Gesellschaft einfügen sollten: Ob mithilfe des sogenannten integrationistischen Ansatzes, worunter die Beibehaltung einer gewissen eigenen kulturellen Identität verstanden wurde (ähnlich des Weges anderer Ethnien in Indonesien) oder durch vollständige Assimilierung, was die völlige Loslösung von den chinesischen Wurzeln bedeutete.[75] Der zuletzt genannte Ansatz sah eine Vielzahl an Forderungen vor und wurde von der Gruppe der sogenannten Assimilationisten aus den chinesischstämmigen Gemeinden getragen:

69 Vgl. Heryanto 1998, S. 202.
70 Ebd., S. 99.
71 Teil der Propaganda diabolisierte vor allem die kommunistische Frauengruppe *Gerwani*: „Popular fury against the PKI was stoked, for example, by media reports— which later turned out to be false— that the generals had been castrated and their eyes gouged out by women belonging to Gerwani, who had danced naked around them, cackling like witches, in the early morning light of October 1.“ Robinson 2018, S. 61.
72 Die Repressalien gegen ehemalige politische Häftlinge waren besonders drastisch. Sie erhielten eine spezielle Identifikationskarte, welche die Stigmatisierung konkretisierte. Die Betroffenen mussten sich regelmäßig bei der Polizei melden und abhängig von ihrem Status wurden ihnen grundlegende Rechte verwehrt (z.B. Reisefreiheit, Meinungsfreiheit), vgl. Heryanto 2006, S. 17.
73 Das trifft zum Beispiel auf den Künstler Dadang Christanto zu, dessen Vater 1965 getötet wurde und dies lange Zeit verschwieg, vgl. FX Harsono, Interview 25.08.2013, Yogyakarta.
74 Vgl. Suryadinata 2004, S. 196.
75 Vgl. Winkelmann 2008, S. 50. Für eine historische Darstellung der Diskussion innerhalb der chinesischstämmigen Gemeinschaft, die ihren Höhepunkt Ende der 1950er- und Anfang der 1960er-Jahre hatte, vgl. hierfür Coppel 1976, S. 44–63.

> They [Assimilationisten] urged Chinese Indonesians to participate actively in 'ethnically inclusive' organizations, expressed disapproval of organizations made up mostly of Chinese members, encouraged Chinese Indonesians to drop their Chinese names, adopt Indonesians names and to inter-marry with indigenous Indonesians.[76]

Diese Interessengemeinschaft pflegte enge Verbindungen zum Militär, was erklären kann, warum ihr Assimilationsansatz mit Beginn der Neuen Ordnung weitgehend umgesetzt wurde.

Die Assimilationsanforderungen an die chinesischstämmige Minderheit wurden im Zuge des Machtwechsels durch das *Program Pembauran* (Assimilationsprogramm) in konkrete Maßnahmen umgesetzt und betrafen weitgehend das gesamte gesellschaftliche Leben der chinesischstämmigen Gemeinden:

> Chinese schools and newspapers were closed, the public celebration of Chinese festivals was prohibited, the display of Chinese characters and the importation of printed material in Chinese was banned, Chinese access to education was restricted, informal discrimination kept Chinese out of government positions, Chinese were placed under varying degrees of pressure to adopt 'Indonesian' names.[77]

Jene Stigmatisierung unter der Neuen Ordnung festigte die Außenseiterposition der *Tionghoa*. Soziologe und Politikwissenschaftler Ariel Heryanto zeigt in seiner Analyse *Ethnic Identities and Erasure. Chinese Indonesians in Public Culture*[78] auf, wie das Assimilationsprogramm dabei wirkte: Anders als allgemein angenommen, lautet Heryantos zentrale These, war das Assimilationsprogramm als Maßnahme nicht dafür bestimmt, die angeblich fehlende Integration der chinesischstämmigen Bevölkerung voranzutreiben. Vielmehr fungierte es als weitreichender Mechanismus, der die prekäre Position der chinesischstämmigen Minderheit als „Fremde" stets aufs Neue festigen und bestätigen sollte.[79] Er resümiert: „Chinese identities are never totally to be wiped out. They are carefully and continually reproduced, but always under erasure. In fact, the negation is a necessary element of the making of this ethnic Other."[80] In ähnlicher Weise argumentiert Jutta Aumüller in ihrer Monografie über Assimilation, dass Assimilationsdiskurse – wenn totalitär gedacht – viel eher zur Exklusion der Gruppe beitrügen als zu ihrer Integration, da eine komplette Assimilation nie möglich sei.[81] Assimilation in totalitärem Sinne impliziere Kategorien wie Reinheit und Unreinheit, so Aumüller, welche letztlich ausgrenzend seien und der Selbstvergewisserung der Mehrheit dienen: „Die Unterscheidung zwischen ‚rein' und ‚unrein' wird zum systemstiftenden Element des Aufbaus von Gesellschaft. Ordnung, Reinheit, Unreinheit, Kontamination werden zu Kategorien, die die Identifikation mit der eigenen Gruppe ermöglichen."[82] Da die Mehrheitsgesellschaft die Kriterien zur Anpassung formuliere und somit auch nach Bedarf ändern könne, werden vorherige Grenzziehungen immer

76 Sai und Hoon 2013, S. 5.
77 Cribb und Coppel 2009, S. 458. Religiöse Bräuche der chinesischstämmigen Gemeinde sollten ebenfalls nur im Privaten stattfinden, vgl. Canonica-Walangitang 2003, S. 147.
78 Heryanto arbeitet in diesem Aufsatz die unterschiedlichen Argumente auf, mit denen die Außenseiterposition der *Tionghoa* begründet werden sollten, allem voran die Konstruktion von Ethnizität im Allgemeinen, vgl. Heryanto 1998.
79 Vgl. ebd., S. 97.
80 Ebd., S. 104. Neben den *Tionghoa* als *ethnic other* nennt Heryanto auch noch den „Westen", den „Kommunismus" und den „fundamentalistischen Islam" als weitere wesentliche Abgrenzungsgruppen der Neuen Ordnung, vgl. ebd., S. 97.
81 Vgl. Aumüller 2009, S. 253.
82 Ebd., S. 41.

wieder neu konstruiert und instrumentalisiert. Aumüller folgert daher, dass der Assimilationsbegriff „immer wieder zum Ausschluss von Minderheiten mobilisiert“[83] werden könne.

In ähnlichem Sinne legt auch Heryanto dar, inwiefern das Regime durch Prozesse des *othering*, also der Zuschreibung von Fremdheit, und der karikaturartigen Überbetonung von Differenzen in Religion und Kultur, nahelegte, dass die *Tionghoa* sehr schwer in die indonesische Gesellschaft zu integrieren seien.[84] Durch die propagierte scheinbare Unvereinbarkeit sollten die harschen Verbote legitim und nötig erscheinen. Das Programm hob außerdem die chinesischstämmige Bevölkerung von anderen ethnischen Minderheiten in den Zuschreibungen besonders negativ ab. So betont Heryanto, dass andere ethnische Gruppen, die zwar ebenfalls als nicht-einheimisch galten, wie beispielsweise arabisch-, indisch- oder europäischstämmige, keine solchen Forderungen erfüllen mussten, da sie im Gegensatz zu der chinesischstämmigen Minderheit als nicht bedrohlich für die Nation dargestellt wurden. Eine Gefahr für die Nation ging der Propaganda des Regimes zufolge nur von den *Tionghoa* aus, da sie angeblich eine Bedrohung für die als rein und authentisch konstruierte Kategorie *Pribumi* (Einheimische*r) verkörperten. Außerdem unterstellte man der chinesischstämmigen Minorität vor allem nach der erfolgreichen Verbreitung von Suhartos propagandistischen Narrativen eine Empfänglichkeit für kommunistische Ideen bis hin zu einer starken Identifikation mit ihnen. Die *Tionghoa* galten somit Suhartos Regime nach als problematischste ethnische Minderheit, die unvereinbar mit der nationalen, also indonesischen Identität sei und diese sogar gefährde.

Dass Markierung und Stigmatisierung dieser Gruppe mithilfe des Assimilationsdiskurses dem Regime dienlich waren, arbeiten auch Siew-Min Sai und Chang-Yau Hoon heraus. Ihnen zufolge habe die kontinuierlich gefestigte Außenseiterposition das bestehende System der Neuen Ordnung in zweifacher Weise stabilisieren können:

> Assimilationism was wielded as a deliberate instrument to create widespread negative perceptions of a stigmatized community that could be utilized in multiple ways to manage or redirect popular unhappiness and/or keep an important economic force under control.[85]

Das Regime legte einerseits großen Wert auf die wirtschaftliche Bevorzugung der *Tionghoa*, was das ökonomische Wachstum förderte, von dem zwar ein kleiner Teil der *Tionghoa*, aber vor allem auch die politische Elite profitierte. Andererseits marginalisierte sie die *Tionghoa* in allen restlichen Bereichen, gesellschaftlich, politisch und kulturell.[86] Diese paradox scheinende, jedoch auch bei Kolonialmächten durchaus übliche Strategie, ermöglichte es, das Regime zu festigen, da das verbreitete Bild interethnischer Konflikte zwischen sogenannten *Pribumi* und der chinesischstämmigen Minderheit Aggressionen umleitete, statt auf eine Regierungselite wurden sie auf dem Nährboden sozialer Ungleichheit vor allem auf die *Tionghoa* gelenkt. Resultierende Spannungen wurden als unvermeidbare Konflikte dargestellt: Regelmäßige anti-chinesische Ausschreitungen, die zum Teil staatlich initiiert oder zumindest gebilligt waren, wurden als

83 Ebd., S. 253.
84 Vgl. Heryanto 1998, S. 97f.
85 Sai und Hoon 2013, S. 7.
86 Weder in Suhartos Kabinett noch im Militär hatten Chinesischstämmige Leitungsfunktionen inne, vgl. Canonica-Walangitang 2003, S. 147.

natürliche, von Zeit zu Zeit ausbrechende Gewaltausschreitungen erklärt, die kaum zu verhindern wären.[87] Dies hatte zur Folge, dass die *Tionghoa* selbst den Eindruck hatten, kontinuierlich von staatlichem Schutz abhängig zu sein, da ihre Sicherheit unablässig gefährdet schien – und somit einmal mehr unter der Kontrolle des Regimes standen.[88]

Resümierend kann gesagt werden, dass die ambivalente gesellschaftliche Stellung der *Tionghoa* – ihr Status als „nicht-ganz indonesisch" und „nicht-ganz chinesisch" – mit Blick auf die jüngere Geschichte Indonesiens deutlich geprägt wurde von der Staatsbürgerschaftsfrage, gekoppelt an die Infragestellung ihrer nationalistischen Gesinnung und der Zugehörigkeit zum neuen Nationalstaat. Im Zuge der Machtübernahme durch Suharto verschlechterte sich ihre Lage drastisch. Stigmatisiert als *ethnic other* wurden sie durch die Propaganda der Neuen Ordnung gesellschaftlich als eine Gruppe gesehen, die sich aufgrund kultureller Unterschiede kaum in die indonesische Gesellschaft integrieren ließe. Ihre Zugehörigkeit wurde aufgrund der angenommenen Unvereinbarkeit stets aufs Neue in Frage gestellt, und diesen Umstand konnte die Neue Ordnung für ihr abgrenzendes, positives Selbstbild nutzen. Vor diesem Hintergrund strebte das Regime eben nicht die totale Assimilation der *Tionghoa* oder ihre tatsächliche Auslöschung an, sondern hielt ihre Existenz konstant im Zustand „under erasure"[89], also des „Ausgelöscht-Werdens".

4.1.3 Der verlorene Name und das sich-entziehende Selbst

Vor dem komplexen, historischen Hintergrund der gesellschaftlichen Stellung der *Tionghoa* in Indonesien stellt sich Harsonos künstlerische Auseinandersetzung in vielerlei Hinsicht als konfliktbeladen heraus. Besonders widersprüchlich erscheint die Tatsache, dass gezielte Diskriminierung all jene traf, die als „chinesisch" markiert waren, das Regime ihnen jedoch zugleich nicht gestattete, diese Zugehörigkeit in Form von Traditionen, Festtagen, Sprache etc. auszuleben.[90]

Harsonos Fragen nach dem Selbst thematisieren daher erstens Erfahrungen von sozialer Fremdheit, also der Trennung von Eigen- und Fremdgruppe einschließlich der Mechanismen des Ausschlusses und der Stigmatisierung. Zweitens widmen sie sich Erfahrungen der daraus resultierenden, forcierten Entfremdung und dem damit verbundenen Verlust einer kulturellen Identität. Ohne dass der Künstler dies explizit hervorgehoben hat, lässt sich in dieser Arbeit auch das Thema Heimat finden, da Heimat einerseits als „Sehnsuchtsbegriff […] das Verlangen nach dem Vergangenen und Entlegenen"[91] beinhaltet und andererseits auch auf die Ausschlussmechanismen verweist, denen eine politisch motivierte Definition von Heimat inhärent sein kann.[92] In diesem Sinne kann *Rewriting the Erased* auch als Artikulation des Verlustes von

87 Vgl. Heryanto 2006, S. 29.
88 Vgl. Cribb und Coppel 2009, S. 458.
89 Heryanto 1998, S. 104.
90 Strassler zählt Faktoren auf, die allein oder in Kombination für die Markierung als „chinesisch" während der Neuen Ordnung herangezogen wurden: „self-identification, physical appearance, cultural milieu, affiliations, and lifestyle, class and occupation". Strassler 2018, S. 183.
91 Dogramaci 2016, S. 7.
92 Burcu Dogramaci führt in ihrer Analyse des Themas Heimat in künstlerischen Positionen aus: „Politisch werden Definitionen von Heimat, wenn sie der Abgrenzung von Eigenem und Fremden dienen. Denn wo Heimat ist, ist keine Fremde. Mechanismen der In- und Exklusion schließen jene ein, die aufgrund bestimmter Merkmale – Kultur, Sprache, Religion, Herkunft, Staatsangehörigkeit – zu Heimat gehören und jene aus, die den Status des Fremden besitzen." Ebd., S. 13.

Heimat und der Suche danach gelesen werden. Bezieht man ein Statement des Künstlers mit ein, in dem er essenzialistische Positionen ablehnt, gestaltet sich die Problematik um den Verlust kultureller Verortung noch komplexer:

> The point is that identity doesn't represent the attempt to return to the ancestral culture but rather, to locate my own position in the cultural constellation that has become very complex. After more than thirty years the Indonesian-Chinese have been uprooted from their culture, is it now still appropriate to discriminatingly call them 'Indonesian-Chinese' at all? Then if I am to be just called 'Indonesian', do I really know and have the Indonesian cultural roots? Those who are called 'native' – especially in big cities where cross-cultural interactions are very intense and open – do they still maintain good knowledge of their cultural roots? Then who are we, culturally?[93]

Harsonos künstlerische Auseinandersetzung erscheint dieser Aussage nach auch von dem Interesse geleitet herauszufinden, welches identitätsstiftende Potenzial kulturelle Praktiken mit sich bringen, während er zugleich Kultur als „Abgrenzungskonzept"[94] hinterfragt. Implizit befasst sich Harsono daher auch mit der Schwierigkeit festzulegen, was jenseits der externen Zuschreibung „chinesisch" an ihm sein könnte und was unter Kultur überhaupt zu verstehen sei.[95]

Obgleich der Künstler die Vorstellung einer essenzialistischen kulturellen Identität zur Debatte stellt, ist *Rewriting the Erased* vom Verlust eines kulturellen Erbes geprägt, was Harsono anhand seines vormaligen chinesischen Namens thematisiert.[96] Sein chinesischer Name – „the name he had as a child, his 'original' name, which has been unfamiliar to him"[97] – erscheint als symbolträchtiges und zugleich widersprüchliches Zeichen. Mit dem Ausdruck „reversed talisman"[98] hat Kuratorin Tan Siuli die Ambivalenz des Verhältnisses beschrieben, das sich hier widerspiegelt: Er musste für sein Wohlergehen etwas von sich weggeben, in diesem Fall seinen Namen. Stigmatisierte Personen haben die Vorstellungen von Normalität, von der sie abweichen, oftmals internalisiert.[99] Vor diesem Hintergrund können die zahlreichen beschriebenen Blätter zunächst wie ein trotzendes, selbstbewusstes Statement wirken. Dementsprechend hebt Kuratorin Christine Clark hervor, dass Harsonos „demonstration of will"[100] in dieser Arbeit besonders ausgeprägt ist, was umso erstaunlicher erscheint, wenn beachtet wird, dass der Künstler seine Herkunft zuvor wie ein Tabu vermieden hat.[101]

93 FX Harsono im Interview mit Hendro Wiyanto, Wiyanto 2007a, S. 46.
94 Sökefeld 2007, S. 45.
95 Vgl. Wiyanto 2013, S. 9ff.
96 Zum Begriff der kulturellen Identität mit Bezug auf den spezifischen Kontext der chinesischstämmigen Bevölkerung in Indonesien vgl. Winkelmann 2008, S. 23–30, der auch hier Verwendung findet. Winkelmann arbeitet hauptsächlich mit der Definition von Jackson, die auf den Überlegungen von Hall aufbaut: „*Cultural identity* as the sense of belonging to a cultural community that reaffirms self or personhood for the individual and is created by: the people, their interactions, and the context in which they relate. Cultural identity is comprised of values, mores, meanings, customs, and beliefs used to relate to the world; it continually defines what it was, what it is, and what it is becoming." Jackson 1999, S. 10. Hervorhebung im Original, zitiert nach ebd., S. 25. Winkelmann fügt dieser Definition noch Aspekte des Verständnisses von ethnischer Identität hinzu: die Überzeugung vom geteilten Ursprung, Abstammung und Geschichte.
97 Wiyanto 2013, S. 15.
98 Tan Siuli, Interview 13.11.2014, Singapur.
99 Vgl. von Engelhardt 2010, S. 130. Michael von Engelhardt fasst in diesem Aufsatz die Überlegungen des Soziologen Erving Gofmann zu Stigma zusammen.
100 Clark 2011, S. 55.
101 Vgl. Wiyanto 2010, S. 160.

Ebenfalls kann Harsonos abgelegter Name *Oh Hong Boen* als Symbol für sein früheres chinesisches Selbst wie auch für den Verlust bzw. das Auslöschen desselben gelesen werden. Er lässt damit die Frage zu, ob *Oh Hong Boen* als *alter ego* seiner selbst auch ein Anderer hätte werden können. Der Name *Oh Hong Boen* ist ein Beispiel für die komplexe chinesische Tradition der Namensgebung. Ein chinesischer Name lege oftmals den Fokus auf die soziale Stellung der Person, hebt der Künstler in einem späteren Aufsatz hervor.[102] Der erste Name repräsentiert den Familiennamen, der zweite gibt Auskunft über die Stellung innerhalb der spezifischen Generation, in die eine Person hineingeboren wurde, und der dritte Name bezieht sich auf den individuellen Menschen. Chinesische Namen werden zudem oftmals mit Bedeutungen belegt, welche die Erwartungen und Wünsche der Eltern widerspiegeln. So können sie beispielsweise Ausdruck konfuzianischer Werte und kosmologischer Vorstellungen sein oder Hoffnungen in Bezug auf politische Veränderungen signalisieren.[103] Harsono hat die Tradition der Namensgebung demnach mit einem Gebet verglichen.[104] Im Falle seines abgelegten Namens *Oh Hong Boen*, erklärt Harsono, stehe die Namenswahl für jemanden, „who is prosperous artistically, abundant with beauty, or someone who harvests words and literature"[105]. Harsonos chinesischer Name erscheint hier als Zeichen mit gewisser prophetischer Qualität, da er nicht nur als Künstler, sondern auch als Schriftsteller aktiv ist.[106] Allerdings schwingt zugleich die Vorstellung eines „verlorenen" Lebens mit, weil dem Künstler als chinesisch markierte kulturelle Praktiken lange Zeit seines Lebens verwehrt geblieben sind. Das Leben des *Oh Hong Boen* kann daher nur imaginiert werden.

Dass die Erfahrung, den Eigennamen ablegen zu müssen, mitunter zu einer Krise existenziellen Ausmaßes führt, davon geht Ian Kaplow aus. Nach ihm gäbe es eine tiefe Verbundenheit von Namen und dem Eigenen bzw. von „heißen" und „sein".[107] Dem Autor zufolge entziehe eine unfreiwillige Namensänderung die Basis für das Selbstverständnis des Einzelnen: „Die zwanghafte Namensänderung [ist] eine Nivellierung der eigenen Selbst-Identifikation und zugleich ein Enteignen der eigenen Grundlage dafür."[108] Auf dramatische Weise würde dabei die Beziehung verändert, die eine Person zu sich selbst wie auch zur Welt habe, da nun eine konstante und „einheitliche Selbst-Identifikation"[109] – die ein Eigenname ursprünglich mit sich bringe – nicht mehr gegeben sei.[110] Innerhalb des sozialen Bereichs trüge der Eigenname eine nicht minder wichtige Funktion, so Kaplow weiter, da eine Person erst durch den Erhalt eines Namens ein volles Mitglied der Gesellschaft werde.[111] Eine Person könne demnach erst dann von sich selbst sprechen wie auch von anderen angesprochen werden, wenn sie einen Namen habe und dieser auch von den Anderen akzeptiert werde. Hier

102 Vgl. Harsono 2019, S. k.A.
103 Vgl. Zheng 2010, S. 60.
104 Vgl. Harsono 2019, S. k.A.
105 Harsono 2012, S. 4.
106 Harsonos Sammelband *Seni Rupa, Perubahan, Politik* (indonesisch; Kunst, Wandel, Politik), von 2009 ist nur ein Beleg für seine hohe Affinität zum Schreiben, die ihn seit Beginn seiner künstlerischen Karriere begleitet, vgl. Harsono 2009b.
107 Vgl. Kaplow 2002, S. 207.
108 Ebd., S. 223.
109 Ebd., S. 207.
110 Vgl. ebd., S. 223f.
111 Vgl. ebd., S. 207.

klingt an, dass ein Name im sozialen Gefüge abhängig von der Anerkennung der Mitmenschen ist. Wenn diese verweigert wird, wird die Person des eigenen Selbstverständnisses beraubt, auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene. Im Falle der *Tionghoa* sollte das „Chinesische“ offiziell aus ihren Namen getilgt werden und vorgeblich nicht mehr Teil ihrer Selbst-Identifikation sein. Harsono selbst berichtet, dass er eine gewisse Erleichterung verspürt habe, nachdem er seinen Namen auf gesellschaftlichen Druck und diskriminierende Gesetzgebung hin geändert hatte.[112] Doch Heryanto merkt an, dass die Praxis der Namensänderung weniger der Integration diene, sondern als Beweis für die Annektion und den Sieg über jene, die zuvor als bedrohlich dargestellt wurden:

> Adopting non-Chinese-sounding names does not allow the ethnic population to disappear into the native crowd in state documents and files. Changing names is enforced not really to eradicate racial discrimination. Rather, it celebrates the conquest of a threat that the conquerors had initially fashioned.[113]

In diesem Zusammenhang sei ergänzt, dass die Praxis der Markierung trotz Namensänderung beibehalten wurde: Ab 1976 wurden die *Tionghoa* mit indonesischer Staatsbürgerschaft wieder als Chinesischstämmige registriert, wobei in ihren Ausweisen Kodierungen versteckt wurden, die sie als Nicht-*Pribumi* kenntlich machten, und zu identifizierbaren Zielen von behördlich diskriminierenden Handlungen machten.[114]
Harsonos abgelegter chinesischer Name *Oh Hong Boen* steht somit zugleich für eine forcierte Entfremdung sowie für einen daraus resultierenden Verlust, der sich als kaum greifbar darstellt: Das Verlorene bzw. Ausgelöschte kann nicht klar umrissen werden. Es scheint, dass sich der Künstler in *Rewriting the Erased* einer inneren Leerstelle nähert, die nicht genauer definiert und auch nicht gefüllt werden kann und die Kulturwissenschaftlerin Karen Strassler mit „silences within himself“[115] umschrieben hat. Das unmögliche Unterfangen, diese zu greifen, erkennt auch Wiyanto: „[Harsono] tries to break through what he does not know, to come out from what is absent within him.”[116] Der Kurator spricht von einer „inneren Abwesenheit“, die gleichzusetzen ist mit einem Aspekt von Fremdheitserfahrung, welche im besonderen Maße als ambivalent beschrieben werden kann. Diese wird vorrangig im „Inneren“ verortet und wirft die Frage auf, ob das Eigene vollkommen eigen und kohärent ist. Waldenfels bringt die Verflechtung von Eigenem und Fremdem mit Sigmund Freuds Aussage in Verbindung, dass niemand ganz „Herr im eigenen Haus sei“ und demnach Eigenes nie ganz eigen sei.[117] Der Philosoph Yoshirō Nakamura verwendet für diesen Aspekt der Fremdheitserfahrung den Begriff der vertikalen Fremdheit: Er grenzt diese methodisch von horizontaler Fremdheit ab, indem er Erfahrungen horizontaler Fremdheit mit „Irritationen der Weltkonstitution“[118] gleichsetzt, die als von außen kommend wahrgenommen werden und die beispielsweise ein Feind auslösen

112 Vgl. Strassler 2018, S. 183.
113 Heryanto 1998, S. 104.
114 Vgl. Suryadinata 2004, S. 9.
115 Strassler 2018, S. 185.
116 Wiyanto 2013, S. 21.
117 Vgl. Waldenfels 1997, S. 27.
118 Nakamura 2000, S. 238.

könne.[119] Erfahrungen vertikaler Fremdheit brächten im Gegensatz dazu vor allem das Selbstkonzept ins Wanken:

> Das Unvermögen diese Fremdheit in den Verstehenshorizont zu bergen, verunsichert und fordert die Eigenheit heraus. Dieser irritierenden Herausforderung kann sich das Ich nicht entziehen. Vertikale Fremdheit stellt das Ich vor die Frage nach sich selbst.[120]

Nakamura betont, das Selbst werde durch solche Erfahrungen von einer Art Sog ergriffen, der nicht nur das horizontal ausgerichtete, einheitliche Selbstkonzept in Aufruhr bringe, sondern auch „Lücken und Brüche [entstehen lasse] [...], die eine beängstigende Wirkung auslösen“[121].

Rewriting the Erased ist in diesem Sinne als Auseinandersetzung mit diesen Lücken und Brüchen zu verstehen, die im Bild von „inneren“ Leerstellen aufgehen, wie Wiyanto hervorhebt, und die Grenze zwischen Eigenheit und Fremdheit verschwimmen lässt.[122] Dass Harsono sich hierbei mit einer genuinen Fremdheitserfahrung beschäftigt, lässt sich mit Waldenfels feststellen, der Fremdheitserfahrung gerade als „*Erfahrung unüberwindbarer Abwesenheit*“[123] bezeichnet und damit ebenso das Sich-Entziehen des Fremden verdeutlicht. Er erläutert diesen Aspekt ausführlicher an anderer Stelle:

> Das Un-, das in der Unzugänglichkeit und Unzugehörigkeit des Fremden oder auch in Momenten der Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit auftritt, bezeichnet keine Negation, die eine Setzung in ihr Gegenteil verkehrt, sondern eine Erfahrung des Entzugs, in der etwas abwesend anwesend ist.[124]

In Anlehnung daran sei auch eine Beschreibung von Philip Smith erwähnt, der beobachtet, dass Harsonos künstlerische Verwendung von Fundstücken aus der Vergangenheit nicht auf die Rettung dieser, sondern auf ihren Verlust verweist: „Each recovered fragment signifies not the recovered object itself, but the absence of that which has been erased. The construction of this lost world blends the political and the personal.“[125] Als eines dieser wiedergefundenen Fragmente kann die Erinnerung an seinen chinesischen Namen, verbunden mit der Zeit, in der er als Schüler auf einer chinesischen Schule lernte, diesen zu schreiben, gesehen werden.[126] Diese Erinnerung war laut Künstler Ausgangspunkt für die Entwicklung der Video-Installation, sodass *Rewriting the Erased* auch als ihr Re-enactment gesehen werden kann.[127] Tatsächlich lernen Schüler*innen im chinesischen Kalligraphie-Unterricht meist als Erstes ihren eigenen Namen zu schreiben, und wiederholen die einzelnen Zeichen solange, bis die Pinselführung ins Unterbewusste übergeht. Indem Harsono diese simple Handlung in den Mittelpunkt der Video-Performance stellt und sich dabei scheinbar wieder in die Position des Lernenden begibt, erreicht er einen tragischen bis ironischen Akzent der Arbeit,

119 Die Unterscheidung in vertikale und horizontale Fremdheitserfahrung trifft Nakamura aus rein methodischen Gründen: „Vertikalität und Horizontalität sind phänomenal nicht unterscheidbar, sie entstammen *einem* Ereignis […]. Immer wenn Fremdes in meinen Horizont einbricht, wenn Phänomene auftauchen, die sich meiner Deutung entziehen, werde ich mir auch selbst fremd, wird das Unzureichende meiner Deutungsmuster spürbar.“ Ebd., S. 238. Hervorhebung im Original.
120 Ebd., S. 139.
121 Ebd., S. 133.
122 Vgl. Wiyanto 2013, S. 21.
123 Waldenfels 1997, S. 90. Hervorhebung im Original.
124 Waldenfels 1999, S. 12f.
125 Smith 2015, S. 129.
126 Vgl. FX Harsono, Interview 25.03.2012, Jakarta.
127 Vgl. ebd.

gerade auch aufgrund ihres alltagsnahen Charakters – eine Wirkung, die vom Künstler durchaus bewusst gewählt ist.[128] Die tragische Note ist vor allem auf die Diskrepanz zurückzuführen, die das Bild eines Erwachsenen hervorbringt, der der Tätigkeit eines Schulkindes mit ausgesprochen hoher Konzentration nachgeht. Bei genauerer Betrachtung der Video-Performance kann festgestellt werden, dass Harsonos kalligrafische Fähigkeiten auch denen eines Anfängers ähneln. Die Detailaufnahmen zeigen, dass er ungelenk bis dilettantisch vorgeht: Der Künstler hat offensichtlich Schwierigkeiten darin, den Pinsel korrekt zu halten und ihn flüssig über das Papier zu führen. Seine geschriebenen Zeichen sind daher von mangelhafter Qualität und stehen im starken Kontrast zu Harsonos scheinbar unbeugsamem Willen, das verlorene Wissen wiederzuerlangen.[129] Die Arbeit erscheint hier als inszenierter Versuch, etwas nachzuholen, das wohl nicht nachzuholen ist. Denn aufgrund der Komplexität der chinesischen Sprache(n) ist es unwahrscheinlich, dass der Künstler sie jemals auf dem Niveau einer Muttersprache beherrschen wird; so sind die präsentierten Schriftzeichen tatsächlich die einzigen, die er schreiben und lesen kann.[130] Die chinesischen Zeichen stehen hier für das Unvermögen Harsonos, sich einem Teil seines Selbst zu nähern, der ihm verwehrt wurde.[131] Chinesische Kalligrafie, die nicht nur als elementares Kulturgut gilt, sondern eben auch als Schlüsselkompetenz, welche für ein Grundverständnis dieser Tradition nötig ist, bleibt Harsono verschlossen. Daraus ergibt sich, dass der Künstler das Bemühen, die oben erwähnte Abwesenheit zu füllen, nur als Versuch inszenieren kann, der wiederum die eigentliche Distanz zu seiner chinesischen Abstammung betont. Diese Beziehung ist auf ambivalente Weise zugleich von Nähe wie auch von Distanz geprägt, denn die Wiederaneignung erschöpft sich, wie es scheint, im Versuch allein. Es ist dieser sich wiederholende Kreislauf des Versuchens und des Scheiterns, den Harsono mit seiner repetitiven Handlung inszeniert, wobei er nicht nur seine kalligrafischen Unzulänglichkeiten präsentiert, sondern auch die Unmöglichkeit, eine identitätsstiftende Erfahrung zu schaffen.

Indem der Künstler seinen vormaligen chinesischen Namen wieder und wieder schreibt und scheinbar stets aufs Neue dabei nach seiner möglichen Bedeutung fragt, werden Vorstellungen einer performativ hervorgebrachten Identität artikuliert, wie sie Judith Butler erarbeitet hat. In Erweiterung des Austinschen Performativitätsbegriffs sind es nach Butler nicht nur sprachliche, sondern sämtliche – also auch körperliche – Handlungen, die soziale Kategorien prozessual hervorbringen.[132] Kurz zusammengefasst lautet ihre These, dass Identität (sie spricht spezifisch von sexueller Identität) durch zitatartige Wiederholung von Handlungen performativ hervorgebracht wird, die jedoch nicht einen „inneren Kern“ oder ein „wahres“ Ich ausdrücken, sondern durch die Gesellschaft vorgegeben werden. Als kohärent wahrgenommene Identitäten entstehen laut

128 Vgl. FX Harsono, Interview 07.05.2013, Jakarta.
129 Vgl. Clark 2011, S. 55.
130 Vgl. Wiyanto 2009a, S. 16.
131 Anders als zum Beispiel im formal vergleichbaren Werk von Zhang Huan, der sich ebenfalls der chinesischen Kalligrafie in der Fotoserie *Family Tree* aus dem Jahr 2000 bedient. Der Künstler ließ sein Gesicht in dieser Arbeit über mehrere Stunden hinweg mit chinesischen Zeichen beschreiben, bis es vollkommen schwarz war und seine individuellen Gesichtszüge kaum mehr auszumachen waren. Kunsthistoriker Yilmaz Dziewior deutet diese Arbeit u.a. als Verlust von Identität, vgl. Dziewior 2003, S. 69.
132 Vgl. Butler 1990, S. 270, zitiert nach Fischer-Lichte 2004a, S. 37. Vgl. diesbezüglich auch die Ausführungen im Kapitel zu den theoretischen Grundlagen unter 2.3.1.

Butler vielmehr als „rückwirkende Effekte“[133] des Diskurses; sie sind allerdings aus ihrer Sicht reine Imagination. Ausgehend davon dient Harsonos wiederholtes Schreiben vor allem der Inszenierung eines widersprüchlichen Prozesses, in dem die wiederholte, vermeintlich identitätsstiftende Handlung nicht den erwünschten Effekt nach sich zieht. Der Künstler setzt auf diese Weise den Akt des Erinnerns als scheiternden Prozess in Szene, in welchem der Versuch, eine Relation aufzubauen zu etwas, das sich von Grund auf entzieht, nie gelingen und die Leerstelle, die dieser Entzug hervorbringt, nicht gefüllt werden kann. Der Künstler scheint hier die ureigenen Qualitäten performativer Handlungen – ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft und ihren selbstreferentiellen Charakter – zu engagieren, um ihre Wirkung im selben Moment zu hinterfragen: Je öfter Harsono seinen Namen schreibt, umso unklarer scheint es zu werden, welche Bedeutung er ihm zuweist.

Rewriting the Erased kann in diesem Sinne auch als bewusst scheiterndes Selbst-Portrait verstanden werden, in dem „innere“ Fremdheit im Sinne von Nakamuras Begriff der vertikalen Fremdheit (die vor allem das Selbst in die Krise stürzt) ihre künstlerische Übersetzung in einer verkörperten Abwesenheit des Künstlers und in einem sich entziehenden Selbst findet. Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit stehen im Lichte dieser Abwesenheit: Das Zentrum der Installation – gemeint sind Stuhl, Tisch und die beschriebenen Papiere – sind inszenierte Spuren von Harsonos vermeintlicher vorheriger Präsenz und seiner jetzigen Abwesenheit. Harsonos Körper ist in erster Linie präsent in dem Eindruck, dass er zuvor anwesend gewesen sein muss, aber nun fehlt; die Video-Projektion, durch die der agierende Künstler zu sehen ist, wurde im wahrsten Sinne an den Rand seiner Arbeit gerückt. Und auch das Medium des Videos ist als Entzug zu verstehen: Der Künstler gibt an, dass die künstlerische Entscheidung für dieses Medium darauf zurückzuführen sei, dass die Arbeit von Vergangenem handle und ein Video von Natur aus nur bereits Geschehenes zeige.[134] Harsonos Performance ist durch die filmische Medialisierung als vergangenes, sich entziehendes Ereignis konzipiert, das zwar vorgibt, an der präsentierten Stelle stattgefunden zu haben, dessen direkte Erfahrung in Echtzeit den Betrachtenden aber vorenthalten bleibt. Die entstehende Wahrnehmung, den Künstler „verpasst zu haben“, hat Harsono ganz bewusst heraufbeschworen: Bei genauer Betrachtung ist deutlich zu erkennen, dass Blätter und Tische in der Installation anders als im Video platziert sind. In der Installation befinden sich beispielsweise einige Blätter unter dem Stuhl, um das durchgängige Muster nicht zu unterbrechen, was in der Video-Performance nicht der Fall ist. Es kann an dieser Stelle gefragt werden, inwiefern die Inszenierung der (verkörperten) Abwesenheit vor allem in der Version von *Rewriting the Erased*, in der die Video-Performance auf zwei große Leinwände projiziert wird, in gewisser Weise „geschwächt“ wird. Denn durch die großflächige Wiedergabe von Harsonos Schreibtätigkeit, die zum Beispiel durch Nahaufnahmen die chinesischen Schriftzeichen deutlich erkennen lassen, scheint der Künstler nicht nur daran interessiert, seine vermeintliche vorherige Präsenz zu suggerieren; hier mag durchscheinen, dass der Künstler ebenfalls darauf bedacht ist, seine „Botschaft“ unmissverständlich zu vermitteln: In dieser Arbeit geht es um ihn und seine verlorene chinesische Identität.

133 Schulte 2011, S. 81.
134 Vgl. FX Harsono, Interview 25.08.2013, Yogyakarta.

Es kann dennoch festgehalten werden, dass Harsono die wechselseitige Verflechtung von An- und Abwesenheit als mögliche Darstellungsform eines Selbst anbietet, das sich entzieht. Ähnliches kann über eine andere Video-Performance des Künstlers mit dem Namen *Writing in the Rain*[135] aus- dem Jahr 2011 gesagt werden. Auch hier schreibt der Künstler seinen chinesischen Namen wieder und wieder – dieses Mal jedoch auf eine Glaswand – bis der Blick auf sein Gesicht von den überlagerten Schriftzeichen verdeckt wird und zuletzt der im Titel genannte einsetzende Regen den Schreibakt obsolet macht (Abb. 48). Das Thema des sich entziehenden Selbst-Portraits ist zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung von *Rewriting the Erased* nicht gänzlich neu in seinem Schaffen.[136] Unter dem Titel *Broken Bodies, Absent Selves* beschreibt Tan eine Reihe von Werken des Künstlers, in denen er mit changierender An- und Abwesenheit oder einem verschwindenden Körper arbeitet.[137] Harsonos „self-erasure“[138] deutet Tan als Distanzbewegung bzw. persönlichen Rückzug und Artikulation der komplexer werdenden Frage nach Harsonos Selbstverständnis.[139]

Das Spannungsverhältnis von An- und Abwesenheit, das *Rewriting the Erased* ausmacht, wird einmal mehr dadurch verstärkt, dass die Arbeit von Harsonos Vergangenheit und seinen Erinnerungen handelt. Vergangenes, so Waldenfels, entziehe sich in derselben Weise wie das Fremde: „Das Fremde gleicht dem Vergangenen, das nirgends anders zu finden ist als in seinen Nachwirkungen oder in der Erinnerung.“[140] Dieses Sich-Entziehen, das sich in einer paradox anmutenden verkörperten Abwesenheit zeigt, ist eng verwoben mit dem Begriff der Spur, die in der Auseinandersetzung mit dem Vergangenen, Fremden und Anderen von Bedeutung ist.[141] Bereits Wiyanto hat im Ausstellungskatalog von *The Erased Time* von Spuren in Harsonos Werk gesprochen und die Frage aufgeworfen, welche Art von Verbindung Erinnerungen als Spuren der Vergangenheit zum Vergangenen ermöglichen können.[142]

Diesem Thema widmet sich Thomas Khurana in seinem Beitrag zum Sammelband *Das Fremde im Selbst – Das Andere im Selben* und geht auf die Erinnerung bzw. das Gedächtnis und seine widersprüchlichen Beziehung zu Vergangenheit und Gegenwart ein. Er gründet seine Überlegungen auf Jacques Derridas’ Schriften über das Gedächtnis, in denen dieser betonte, dass der Charakter des Gedächtnisses sich durch den stets scheiternden Versuch auszeichne, das Vergangene vollkommen wiederzubeleben.[143] Khurana verweist außerdem auch auf Derridas’ Überlegungen zu Spuren, die sich durch ihren „nachträglichen und offenen Charakter“ auszeichnen und daher keine „stabile[n] Repräsentationen, sondern Verweise einer prekären, nie

135 FX Harsono: *Writing in the Rain*, 2011, Video-Performance, Ein-Kanal-Video, 6:02 Min. Harsono stellt diese Arbeit auch in Kombination mit Holz-Tischen aus, in denen weitere Bildschirme installiert sind, die ebenfalls die Performance zeigen. Die Video-Performance ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=wsFLxmk2ZLc (10.04.2019).

136 Zum Beispiel hat Harsono 2003 eine Serie von bedruckten Leinwänden mit dem Titel *Identitas* oder *Identity* kreiert, auf der ein schemenhafter Kopf mit verschiedenen Symbolen und den Worten *aku* (ich) und *to be continued* zu sehen waren.

137 Vgl. Tan 2010, S.219–239.

138 Ebd., S. 229.

139 Vgl. ebd., S. 229.

140 Waldenfels 1997, S. 26.

141 Kessler hebt in ihrer Publikation über die Spur diesen Aspekt anhand einer Untersuchung der Positionen von Derrida und Levinas hervor, vgl. Kessler 2012, S. 50–67.

142 Vgl. Wiyanto 2009a. Wiyanto nennt seinen Aufsatz *Erased time, Disappearing traces* und betont damit die Relevanz von Spuren in Harsonos Kunstpraxis.

143 Vgl. Khurana 2010, S. 162ff.

voll präsenten Gestalt“[144] seien. Nora Kessler legt in ihrer Monografie über die Spur dar, dass es vor allem die Instabilität von Spuren sei, die Derridas Verständnis vom Zeichen charakterisiere. So sei das Zeichen in derselben Weise nie völlig präsent, da es sich durch Differenz in Relation zu anderen Zeichen definiere, daher stets Spuren anderer Zeichen in sich trüge und zugleich als Spur in anderen Zeichen. Kessler beschreibt Derridas Zeichenverständnis somit als zirkulär, und hält fest, dass die Spur dabei für das „uneinholbar Abwesende“[145] stehe.[146]

Die Spur erscheint vor diesem Hintergrund als treffendes Bild für Harsonos künstlerische Auseinandersetzung mit Fremdheit, Vergangenheit und auch Verlust, da sich hier An- und Abwesenheit miteinander im Modus des Sich-Entziehens verschränken. Wiyanto hebt diesen Aspekt hervor, indem er die damit verbundene Vermischung von Nähe und Ferne, Subjekt- und Objektposition betont:

> Perhaps it can be said that our relationship with events in the past that are recorded in memory are a game between trace and aura, between distance and closeness. That between the closeness that we seem to be able to reach, touch and own although it is distant, and what feels as something distant when it is actually so close. In other words, we are actually both the subject and object of our memories, always.[147]

Für Harsonos Arbeit ist von Belang, dass das Vergangene sich eben nicht als potentiell wieder-zu-vergegenwärtigend darstellt. Harsonos Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Hoffnung, das Vergangene wieder zu vergegenwärtigen, oder das Verlorene wieder zu bergen, muss daher scheitern. Das Vergangene wird zum Synonym für das Verlorene und Harsonos vormaliger chinesischer Name steht in diesem Sinne für Verlust, der nicht ganz vollständig, aber auch nicht aufzuheben ist: Was bleibt, ist lediglich der Versuch, das Ausgelöschte wiederherzustellen.

Die bisherige Analyse von *Rewriting the Erased* hat gezeigt, dass die Arbeit im Lichte von Harsonos Biografie auf Erfahrungen einer zweifachen Entfremdung beruht. Entfremdet von seinem früheren Selbst hat sich darüber hinaus auch eine spätere Identifikation mit dem „ausgelöschten“ kulturellen Erbe seiner ethnischen Herkunft als kaum möglich erwiesen. Eine empfundene „innere“ Fremdheit ist im Sinne einer vertikalen Fremdheitserfahrung nach Nakamura gleichzusetzen mit Leerstellen und Brüchen innerhalb des Selbst, die nicht vollständig überwunden werden können, sich in der Erfahrung des Sich-Entziehens widerspiegeln und sich gleichzeitig durch die Verwobenheit von Ab- mit Anwesenheit auszeichnen. Da eine kohärente Darstellung seines Selbst aufgrund der Leerstellen nicht möglich scheint, stellt sich *Rewriting the Erased* vor allem als ein Selbstbild dar, das von Prozessualität, Ambivalenz und Entzug geprägt ist.

144 Ebd., S. 165.
145 Kessler 2012, S. 22.
146 Radikal zu Ende gedacht hat diesen Gedanken der Philosoph Emmanuel Levinas, der die Spur – in Opposition zum Zeichen – als moralisch richtigen Erfahrungsmodus für den Fremden bzw. den Anderen festgelegt hat, damit Andersheit und Fremdheit bestehen bleiben. Die Spur steht bei Levinas nicht wie bei Derrida metaphorisch für die unüberwindbare Unerreichbarkeit, sondern für die Fremdheit selbst, vgl. ebd., S. 62–67.
147 Wiyanto 2009b, S. 21.

4.2 Rewriting on the Tomb und *Pilgrimage to History*

Der zweite Teil des Kapitels widmet sich der Analyse der zwei Werke *Menulis Ulang pada Makam* und *Berziarah ke Sejarah*, deren englische Titel *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* lauten. Sie werden unter der besonderen Berücksichtigung des zu Beginn erwähnten *historical* bzw. *historiographical turn* betrachtet, der in der Untersuchung von *Rewriting the Erased* bereits zum Vorschein kam. Ausgangspunkt bildet hier die These, dass auch diese Arbeiten auf den oben beschriebenen Entfremdungserfahrungen von Harsono basieren. Während der vorherigen Analyse nach zuvor Harsono selbst im Zentrum von *Rewriting the Erased* stand, werden die zu untersuchenden Arbeiten zeigen, dass der Künstler in diesen beiden die Auseinandersetzung mit seiner ethnischen Herkunft um das Diskursfeld Geschichte und Gedenken erweitert. Formen des Gedenkens, zu denen das sogenannte *Counter-Monument* wie auch das Ritual gehören, werden in Bezug zu den ausgewählten Arbeiten gesetzt und ermöglichen neue Blickwinkel auf Harsonos künstlerische Praxis, in der er sein Selbst sowie den gesellschaftlichen Platz der *Tionghoa* an der Schnittstelle von Erinnerung und Geschichte zu verhandeln versucht.

4.2.1 Harsonos *historical turn*

Die zwei Werke, die im Folgenden im Zentrum der Untersuchung stehen, sind im Grunde Teile desselben künstlerischen Projektes: Die Installation *Rewriting on the Tomb*[148] besteht aus jenen Objekten, die der Künstler in der Video-Performance *Pilgrimage to History*[149] herstellt. Die Arbeiten werden auch meist gemeinsam gezeigt. *Rewriting on the Tomb* besteht aus insgesamt elf unterschiedlich breiten, ungebleichten Baumwollstoff-Bahnen, die alle etwas mehr als zwei Meter lang sind und vertikal an der Wand des Ausstellungsraumes hängen, wobei sie in vier Gruppen zu je drei bis zwei Bahnen zusammengefasst sind (Abb. 49).[150] Auf den Stoffbahnen sind Schriftzeichen zu sehen, die mehrheitlich chinesischen Ursprungs sind; auf einigen wenigen sind auch lateinische Buchstaben abgebildet, die chinesische Namen wiedergeben. Jedes Schriftzeichen ist in *ex negativo*, also in seiner Negativform, abgebildet, entstanden durch eine rote Färbung und ein spezielles Abdruckverfahren: Es ist deutlich erkennbar, dass die Zeichen von einem harten Untergrund mit roter Pastellkreide durchgepaust wurden (Abb. 50). Wie der Titel *Rewriting on the Tomb* nahelegt, handelt es sich bei diesem Untergrund um Grabsteine und – aufgrund der hohen Anzahl an Namen auf jeder Stoffbahn – wohl um Massengräber. Das Video bzw. die zweite zu untersuchende Arbeit bestätigt diese Annahme: In *Pilgrimage to History* ist zu sehen, wie Harsono mehrere Massengräber besucht und Abdrücke der Grabsteine erstellt (Abb. 51 und Abb. 52). Dabei läuft das Kopierverfahren stets ähnlich ab. Die erste Einstellung zeigt das Grab und seine unmittelbare Umgebung, die stets menschenleer ist. Neben der Angabe des Ortes wird die Erklärung eingeblendet, dass es sich um ein Massengrab handelt. Danach ist zu

148 FX Harsono, *Menulis Ulang pada Makam / Rewriting on the Tomb*, 2013, Pastell gerieben auf ungebleichtem Baumwollstoff, variable Maße.

149 FX Harsono, *Berziarah ke Sejarah / Pilgrimage to History*, 2013, Ein-Kanal-Video, 13:40 min. Die Video-Performance ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=xGZEBgp8JRc (10.04.2019).

150 Die Beschreibung orientiert sich an der Ausstellung *what we have here perceived as truth we shall some day encounter as beauty* im *Jogja National Museum* (01.07.–22.07.2013), als die Arbeiten zum ersten Mal gezeigt wurden.

sehen, wie der Künstler, der immer dieselbe Jeans und dasselbe hellgraue T-Shirt trägt, die Bahnen aus ungebleichtem Baumwollstoff anbringt und die Schriftzeichen mit roter Pastellkreide sorgfältig überträgt. Nachdem Harsono das jeweilige Durchpausen beendet hat, nimmt er die Stoffbahn wieder ab, faltet sie vorsichtig und verlässt das Bild. Insgesamt ist zu sehen, wie der Künstler Abdrücke an Grabstätten in fünf Städten erstellt: Zuerst in Blitar (Harsonos Heimatstadt), daraufhin in Tulungagung, Kediri, Muntilan und zuletzt in Yogyakarta.

Die Installation und die Video-Performance waren erstmals 2013 in Harsonos Einzelausstellung *what we have here perceived as truth we shall some day encounter as beauty* im *Jogja National Museum* in Yogyakarta zu sehen.[151] Wie bereits bei vorherigen wegweisenden Ausstellungen Harsonos, fungierte Hendro Wiyanto auch bei dieser wieder als Kurator. In einem Künstlerstatement von 2019 hat der Künstler angegeben, dass er von fünf weiteren Massengrabstätten auf Java erfahren habe; in den insgesamt zehn Gräbern lägen die Gebeine von etwa 1.800 Menschen begraben.[152] Laut Bekunden des Künstlers gilt das Projekt mittlerweile als abgeschlossen.[153]

In *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* greift der Künstler ein Thema auf, das der breiten indonesischen Öffentlichkeit wenig bekannt ist und einige Jahrzehnte in die Vergangenheit Indonesiens zurückgeht: Die Massengräber, die Harsono zum Mittelpunkt der beiden Arbeiten gemacht hat, bergen die menschlichen Überreste von hunderten Zugehörigen der chinesischstämmigen Bevölkerung, die während der Zeit des indonesischen Unabhängigkeitskriegs (1945–1949) massenhaft ermordet wurden.[154] Hintergrund bildet die von Tumult und Gewalt geprägte Zeit nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Nachdem Japan kapituliert hatte und damit auch die Besetzung Indonesiens endete, führte das Machtvakuum dazu, dass verschiedene Gruppierungen um die Vorherrschaft in Indonesien rangen: Neben den japanischen Streitkräften waren niederländische Truppen vor Ort, die Indonesien in den sogenannten „Polizeiaktionen“[155] wieder für sich beanspruchen wollten; dazu kamen die indonesische Guerilla-Bewegung und die von den Alliierten beauftragten britischen Streitkräfte. Die chinesischstämmige Minderheit fand sich zwischen allen Fronten wieder. Besonders in Gebieten, in denen es keine klare Vorherrschaft einer Gruppierung gab, wurden sie Opfer von Vertreibung, Raubüberfällen, Vergewaltigungen und Massenmorden.[156] Täter waren meist Mitglieder lokaler pro-republikanischer Gruppen, die eine Politik der verbrannten Erde verfolgten.[157] Gerechtfertigt wurde die Gewalt mit der Unterstellung, dass die *Tionghoa* vermeintlich mit den niederländischen Kräften kollaborieren würden.

151 Vgl. Harsono und Samboh 2013.
152 Vgl. Harsono 2019, S. k.A.
153 Vgl. FX Harsono, Email-Korrespondenz 27.02.2022.
154 Vgl. Harsono 2013, S. 89ff.
155 Vickers 2013, S. 103.
156 Vgl. Winkelmann 2008, S. 44f. Winkelmann merkt an, dass sich das Vorgehen oft ähnelte: Bewohner*innen von chinesischstämmigen Gemeinden wären dazu aufgefordert worden, ihre Häuser zu verlassen unter dem Vorwand, die Stadt müsse evakuiert werden. Nachdem sich alle versammelt hätten, wären sie ausgeraubt und die Männer von der Hauptgruppe getrennt worden, um getötet zu werden. Das bekannteste Massaker sei in Tanggerang 1946 verübt worden, in dem 650 Menschen getötet wurden und 25.000 fliehen mussten.
157 Vgl. Strassler 2018, S. 187.

Die Massenmorde stellen eines der dunkelsten Kapitel der indonesischen Geschichte dar. Sie sind, anders als der Genozid des linksgerichteten Lagers von 1965–1966, der indonesischen Allgemeinheit kaum bekannt und stehen diametral zum nationalen Narrativ des heroischen Befreiungskampfs gegen die ehemalige Kolonialmacht.[158] Dass diese Thematik für den Künstler eine besondere persönliche Dimension beinhaltet, zeigt die Installation *Darkroom*[159] von 2009, die als eine seiner ersten Arbeiten gilt, die sich explizit mit den Morden befasst. *Darkroom* (Abb. 53) besteht aus mehreren quaderförmigen Schaukästen aus Acrylglas und Stahl, über denen jeweils tief hängende Lampen zu schweben scheinen. Sie tauchen den Raum und die Schaukästen in rötliches Licht, das der Installation eine subtil bedrohliche Atmosphäre verleiht. Verstärkt wird diese, wirft man einen Blick in die Schaukästen, die mit Wasser befüllt wurden. Zu sehen ist dort jeweils eine im Wasser schwimmende Schwarz-Weiß-Fotografie. Die Fotografien zeigen mehrere Personen, die mit ausgegrabenen Gebeinen und Schädeln posieren. Auf ihnen wurden zudem handschriftliche Notizen mit Angaben von Ort, Jahr und Anzahl der gefundenen Gebeine vermerkt (Abb. 54[160]).[161] Diese Bilder sind exakte Nachbildungen von Originalen aus einem Fundus von etwa sechzig Fotografien, die Harsonos Vater, der Fotograf von Beruf war, 1951 während einer Aufklärungsmission machte.[162] Die Mission wurde auf Initiative der Dachorganisation *Chung Hua Tsung Hui* der chinesischstämmigen Gemeinschaft durchgeführt.[163] Sie hatte zum Ziel, die Anzahl der Opfer zu eruieren, die im Raum um Harsonos Heimatstadt Blitar zwischen 1947 und 1949 umgebracht worden waren, verscharrte menschliche Überreste zu bergen und diese nach chinesischem Brauch zu begraben; es wurden damals Gebeine von insgesamt 191 Menschen in einem Massengrab bestattet.[164] Dass die indonesische Öffentlichkeit kaum etwas von der Existenz dieser Gräber weiß, mag auch daran liegen, dass nach der Machtübernahme von Suharto Mitte der 1960er-Jahre, als alles „Chinesische“ stigmatisiert und verboten wurde, der Besuch der Massengräber für die Angehörigen als zu gefährlich galt, was sich erst mit dem Sturz des Regimes 1998 änderte.

Darkroom wie auch die zuvor analysierte Video-Installation *Rewriting the Erased* machen deutlich, dass sich Harsonos Auseinandersetzung mit seiner chinesischen Abstammung nicht nur in Fragen nach seinem Selbst und seiner Relation zu einem „ausgelöschten“ kulturellen Erbe äußert, sondern auch in einer Konfrontation der Betrachtenden mit den Themen Gewalt und Tod. Die Arbeiten wurden beide erstmals 2009 in Harsonos Einzelausstellung *The Erased Time* ausgestellt, die in vielerlei Hinsicht wegweisend für seine weitere künstlerische Entwicklung war und in seiner Laufbahn die Wende zu geschichtsverbundenen Fragestellungen einläutete. Dabei zeigt sich Harsonos *historical* bzw. *historiographical turn* in der Gesamtheit seiner

158 Vgl. ebd., 188.

159 FX Harsono, *Darkroom*, 2009, Acrylglas, Stahl, Holz, Lampen, bedrucktes Fotopapier, variable Maße.

160 Die Abb. 54 zeigt eine Fotografie, die Harsonos Vater von der Exhumierung gemacht hat. Sie ist Teil einer anderen Arbeit Harsonos mit dem Titel *Father's Photograph of a Disinterment, 1949–1951*, ausgestellt in der Langgeng Art Foundation im Jahr 2010.

161 Vgl. Harsono 2013, S. 89.

162 Harsono kennt laut eigener Aussage diese Fotografien bereits seit seiner Kindheit, befasste sich mit ihnen intensiv aber erst nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1999, also kurz nach der Gewalt im Mai 1998, vgl. Hujatnikajennong 2014, S. 31.

163 Die Organisation *Chung Hua Tsung Hui* verband als Dachorganisation unterschiedliche Vereinigungen der chinesischstämmigen Bevölkerung und wurde ursprünglich auf Bestreben der indonesischen Regierung gegründet, um sie in Fragen der chinesischstämmigen Bevölkerung zu beraten, vgl. Wiyanto 2009a, S. 14.

164 Vgl. Harsono 2013, S. 89.

künstlerischen Praxis als „artist-historian“[165], wie ihn Strassler bezeichnet hat. Thematisch nehmen seine Werke nun oft einen persönlich-biografischen Ausgangspunkt ein, der seine Vergangenheit und die seiner Familie unter dem Aspekt der Ausgrenzung, Diskriminierung und Gewalt beleuchtet. Auch hat Harsono mehrere Filme produziert, die einen ausgeprägten dokumentarischen Charakter haben. So zum Beispiel der Film *nDudah*[166] (javanisch; ausgraben, aufdecken), der Harsonos Recherchen in Blitar zu den Massenmorden und der Exhumierung begleitet und den er ebenfalls im Rahmen von *The Erased Time* ausstellte. Andere Video-Arbeiten Harsonos zeigen Interviews mit Augenzeugen oder Überlebenden der Massenmorde; diese Aufzeichnungen integrierte er in seine Einzelausstellung 2013.[167] Dazu kommen neuere Installationen des Künstlers, welche die jahrhundertealte Migrationsgeschichte der *Tionghoa*, zum Teil auf poetische Weise, behandeln,[168] oder für die er historische Dokumente und Archivmaterial verwendet.[169] Darüber hinaus thematisiert er in Texten, Präsentationen und Künstlergesprächen verschiedene Aspekte der historischen Rolle der *Tionghoa* in Indonesien, die meist kaum bekannt sind, wie beispielsweise ihren Beitrag zur Entstehung der Nation (laut Harsono nahmen Chinesischstämmige beim sogenannten *Youth Pledge* von 1928 und beim Komitee zur Vorbereitung der indonesischen Verfassung von 1945 teil[170]), als auch die unterschiedlichen politischen, sozialen und historischen Faktoren, welche die Diskriminierung der *Tionghoa* begünstigten.[171] All diese unterschiedlichen Arbeiten – wobei er selbst nicht zwischen dokumentarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen trennt[172] – werden angetrieben von Harsonos Suche nach historischen Spuren und Fragmenten. Sie zeigen auch, dass eine gewisse Forschungstätigkeit zur Basis seiner künstlerischen Praxis gehört. Entsprechend äußert sich der *turn* daher auch auf methodischer Ebene, da Harsono sich innerhalb seiner Recherchen an Vorgehensweisen aus den Geschichtswissenschaften und der Feldforschung orientiert: Wissenschaftliche Literatur, historische Dokumente und Interviews dienen ihm als Grundlage und bilden hierbei den Rahmen seiner künstlerischen Praxis.

Im Lichte der bisherigen Analyse erscheint Harsonos Hinwendung zum Themenkomplex Geschichte als Teil der prozessualen Wieder-Aneignung und Etablierung einer neuen identitätsstiftenden Beziehung, um der an früherer Stelle dargelegten Erfahrung von Entfremdung entgegenzuwirken. Er schreibt: „Re-reading history means understanding who we are. I realize that I am an Indonesian through my understanding of history.“[173] Eine (Um-)Deutung des bestehenden Geschichtsnarratives erscheint unter diesem Aspekt neben einer identitätsstiftenden Maßnahme auf persönlicher Ebene auch als Beitrag dazu, die gesellschaftliche Stellung der chinesischstämmigen Gemeinschaft auf positive Weise zu verändern, indem Harsono nicht nur die

165 Strassler 2018, S. 188.
166 FX Harsono, *nDudah*, 2009, Film, 21:20 min; zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=6PdonpYxQxI (15.04.2018).
167 Ein Video zeigte zum Beispiel ein Interview mit einer Überlebenden: https://www.youtube.com/watch?v=bS9ZYwC73Wk (01.05.2019).
168 In der Installation *Perjalanan ke Masa Lalu/Migrasi* bzw. *Journey to the Past/Migration*, 2013, thematisiert Harsono die Migrationserfahrung der *Tionghoa*.
169 Vgl. hierfür Harsonos Einzelausstellung in der Arndt Gallery in Singapur, in der er Werke mit Ausweisen von Zugehörigen der chinesischstämmigen Gemeinschaft ausstellte, vgl. Arndt Gallery Singapore 2016.
170 Vgl. Harsono 2013, S. 91ff.
171 Vgl. Harsono 2019; Harsono 2016; Harsono 2013; Harsono 2012.
172 Vgl. FX Harsono 2013, zitiert nach Strassler 2018, S. 202.
173 Harsono 2013, S. 93.

Verbrechen an dieser Minderheit sichtbar macht (und ihr dadurch Gehör verschafft, was potentiell zu Gerechtigkeit führen kann), sondern indem er auch die Leistungen dieser Gruppe hervorhebt, beispielsweise ihre historische Rolle bei der Staatsgründung. Anders als es der Fall wäre bei einer reinen Auseinandersetzung mit seiner eigenen Person und dem verlorenen, kulturellen Erbe, was der Künstler als gescheiterten „cultural approach“[174] bezeichnet hat, erscheint sein Schwerpunkt auf historische Fragestellungen, kombiniert mit seinem Handeln als „active witness“[175], als eine Möglichkeit, eine andere Sichtweise als essenzialistische Vorstellungen vom „Indonesischen“ und „Chinesischen“ anzubieten. Rückblickend auf sein bisheriges Leben schreibt er:

> This journey indicated that a homeland or the roots of a life was not something important to me. I can even say there is no geographical or cultural location that I can refer to as my homeland or cultural roots. I can only mention stories where I was born and brought up. To me, historicity is more important than cultural roots. By that I mean the ‘original’ culture forming the background of my life is non-existent and no longer important. Identity is not based on the place I originate, but more related to historicity and historicity does not halt on a single culture, it was created out of diversity.[176]

Aus dieser Perspektive erscheint Harsonos historische (Selbst-)Verortung essenzialistische Vorstellungen als unwesentlich zu werten.

Wie sich allerdings feststellen lässt sind trotzdem, auch bei diesem geschichtsorientierten Ansatz, Ambivalenzen und Leerstellen auszumachen, die Harsonos Kunstschaffen prägen. Die weitere Untersuchung wird zeigen, dass auch hier widersprüchliche Erfahrungen von Fremdheit von Bedeutung sind, die sich in der Verflechtung von An- und Abwesenheit ein weiteres Mal zeigen. Zuvor soll jedoch das Augenmerk darauf gelegt werden, welche Rolle „Geschichte“ und ihre Produktion während der Neuen Ordnung spielten, um nachvollziehbar zu machen, warum das Gedenken an bestimmte historische Ereignisse unter dem Regime kaum möglich war. Daraus ergibt sich ebenfalls ein tieferes Verständnis dafür, warum Harsono in seiner Kunst ein Gegen-Narrativ einfordert und in einigen Arbeiten auch persönliche Akte des Erinnerns schafft – genau diese sind aber wiederum durch ambivalente Fremdheitserfahrungen gekennzeichnet.

Nach dem Sturz Suhartos 1998, als „new horizons of civil discourse“[177] möglich wurden und sensible Themen erstmals wieder öffentlich diskutiert werden konnten, äußerten NGOs und Opfergruppen Forderungen nach der Aufklärung begangener Menschenrechtsverletzungen.[178] Harsonos Installation *Darkroom* (Abb. 53), die „Dunkelkammer“, kann als Kommentar dieses historischen Moments verstanden werden. Er bezieht sich auf die Arbeit seines Vaters, welcher die exhumierten menschlichen Überreste auf Fotopapier für die Nachwelt festhielt. Der Künstler setzt so mehr als fünfzig Jahre später den Moment der

174 Ebd., S. 85.
175 Wiyanto 2013, S. 13.
176 Harsono 2003b, S. 47f.
177 van Klinken 2005, S. 245.
178 Während der über dreißigjährigen Regentschaft von Suharto gehörten außergerichtliche Tötungen, Kidnapping, illegale Inhaftierungen und Unterdrückung von Protesten zu den gängigsten Menschenrechtsverletzungen. Auch hielt das Regime politische Gefangene, entzog Grundrechte, setzte eine strenge Zensur durch, was der Überwachung und Einschüchterung der Bevölkerung diente, vgl. Zurbuchen 2005, S. 4.

Bildentstehung mit dem Moment der öffentlichen Aufdeckung der Massenmorde gleich: Ein weiteres Mal werden die begangenen Verbrechen aus der Dunkelheit der Vergangenheit ans Licht der Öffentlichkeit gebracht.[179]

Mit der Forderung nach Aufklärung von Menschenrechtsverletzungen wurden auch Stimmen laut, welche die Hegemonie, mit der das Regime über Narrative der nationalen Geschichtsschreibung bestimmte, anfochten, woraus ein regelrechter „battle for history“[180] entbrannte. Unter der Neuen Ordnung sollte ein nationales Geschichtsnarrativ eine ideologische Basis schaffen und ihre Herrschaftsweise legitimieren – so wurde z.B. die Geschichte der indonesischen Nationalgemeinschaft als kontinuierlicher Kampf gegen Feinde von außen dargestellt.[181] Zum Gründungsmythos der Neuen Ordnung gehörte u.a. auch, dass die Auslöschung des linken Lagers als heroischer Sieg gefeiert wurde. Stabilität wie auch soziale Harmonie sollten durch staatliche Kontrolle des Geschichtsnarratives gesichert werden:[182] Kritische Positionen zu vergangenen Konflikten wie zu den Massenmorden von 1965–1966 wurden während der Neuen Ordnung daher systematisch von staatlicher Seite unterdrückt bzw. buchstäblich aus der Geschichte gelöscht.[183] Dies wurde durch eine Zensur in unterschiedlichen Bereichen erreicht – die während des über dreißigjährigen Bestehens des Regimes unterschiedlich streng gehandhabt und auch zum Teil willkürlich durchgesetzt wurde.[184] Mary Sabina Zurbuchen schreibt dazu in ihrer Einleitung von *Beginning to Remember: the Past in the Indonesian Present*:

> Normative and ideological spheres were sharply inscribed through control over textbooks, media and publishing, arts institutes, museums, monuments, public ceremonies, and national symbols. Divergent perspectives, controversial events, and critical voices were not allowed to compete alongside the official record.[185]

Auch standen die akademische Forschung zu historischen und archäologischen Themen sowie Schul- und Geschichtsbücher unter der strengen Kontrolle des Regimes.[186] Bis heute geben ein Großteil von nationalen Monumenten, Museen und Geschichtsbüchern die unter der Neuen Ordnung verbreitete „hegemonic grand history“[187] wieder.[188]

Indem Harsono Dokumente, Fotografien und einzelne Erinnerungen auf eine nahezu obsessiv wirkende Art und Weise zusammenträgt, präsentiert er Fundstücke einer Vergangenheit, die bisher abwesend war in der offiziellen Geschichtsschreibung, und deren Beleuchtung durch den Künstler sich nun gegen das gängige Narrativ stellt. Strassler kommt in ihrer Analyse von Harsonos Kunstpraxis zu dem Schluss, dass Erinnerungen, die durch beispielsweise repressive autoritäre Systeme zu verschwinden drohen, nie gänzlich

179 Vgl. Strassler 2018, S. 188.
180 Vgl. hierfür den Aufsatz *The Battle for History after Suharto* von Gerry van Klinken, vgl. van Klinken 2005.
181 Vgl. Zurbuchen 2005, S. 21.
182 Vgl. Wood 2005, S. 195.
183 Vgl. hierfür den Aufsatz von Santikarna, der diesen Aspekt am Beispiel der verheerenden Massaker auf Bali untersucht, vgl. Santikarma 2005. Ähnliches stellt Abidin Kusno für den architektonischen Umgang mit jenen Orten fest, die Schauplatz der Gewalt im Mai 1998 waren, da neu errichtete Gebäude keinerlei Verweis auf die Ereignisse aufweisen, vgl. Kusno 2003.
184 Vgl. Bodden 2010, S. 290.
185 Zurbuchen 2005, S. 4f.
186 Vgl. hierfür Wood 2005.
187 Hujatnikajennong 2014, S. 41.
188 Vgl. Strassler 2018, S. 188.

verloren gehen könnten, sofern sie in sogenannten *zones of refuge* eine Zuflucht fänden.[189] In Bezug auf Harsonos Schaffen verweist sie auf das Fotoalbum des Vaters als *zone of refuge*, in dem Harsonos Vater seine Fotografien der Exhumierung jahrelang trotz hohem Risiko aufbewahrte. Harsono schaffe mit seiner künstlerischen Arbeit, so Strassler, eine Art Arena für jene beinahe verschwundenen Erinnerungen, um letztlich damit die Grundlage für eine Geschichte zu bilden, die so noch nicht geschrieben wurde.[190]
Harsonos Vorgehensweise spricht für einen kritischen Blick, den der Künstler auf die *sejarah nasional*, die offizielle Geschichte Indonesiens, einnimmt. Ihr immanent ist die Erkenntnis, dass die bisherige Geschichte aus Sicht derjenigen geschrieben wurde, welche die Macht innehatten, und dass sie daher kein vollständiges Bild abgibt.[191] Der Künstler beschreibt seinen Entwurf eines Gegen-Narratives so:

> I choose to re-write history using my works. Today, it is to me no longer a matter of identity, but rather how the written history is reviewed shrewdly to pinpoint the truth. At the very least I will demonstrate to the public that there is another version of history that has truly taken place.[192]

Harsono fühlt sich demnach einer Geschichtsschreibung verpflichtet, welche der chinesischstämmigen Gemeinschaft mehr Sichtbarkeit und Gehör verschaffen soll, indem er dem vorherrschenden Narrativ diese zuvor marginalisierten Stimmen entgegensetzt.[193] Während der Künstler an ein Motiv anknüpft, das seine Praxis bereits seit den 1980er-Jahren ausmacht, greift er auch einen elementaren Punkt der postkolonialen Kritik auf, welche das Verständnis von Geschichtsschreibung als scheinbar objektiver und machtfreier Wissensproduktion verwarf, und sich unter Berücksichtigung sogenannter subalterner Positionen, vergessener oder unterdrückter Geschichten als Prozess der Dekolonisierung gewidmet hat.[194] Die Infragestellung des Geschichtsnarratives kann in diesem Zusammenhang als demokratisches Unterfangen des Künstlers verstanden werden. Doch scheint es, als gehe es Harsono nicht um eine Pluralisierung im Sinne einer vielstimmigen (und mitunter widersprüchlichen) Geschichtserzählung, sondern um die Aufdeckung einer zuvor unterdrückten Geschichte und der Darstellung *einer* Wahrheit – oder in Harsonos Worten: „another version of history that has truly taken place"[195] – was in einem späteren Abschnitt unter dem Aspekt der identitätsstiftenden Funktion von Erinnerung noch beleuchtet wird.

4.2.2 Evidenz und Zeugenschaft

Vor dem Hintergrund, dass die Deutung und Umdeutung von Geschichte und Vergangenheit erst seit dem Zusammenbruch des Regimes 1998 in Indonesien begonnen hat und auch in zahlreichen Fällen von Menschenrechtsverletzungen Unklarheit darüber herrscht, was faktisch passiert ist, ist dem Künstler das Aufdecken von Gewaltverbrechen an den *Tionghoa* ein besonderes Anliegen. Besonders mit Blick auf die

189 Strassler definiert *zones of refuge* wie folgt: „Not – or never exclusively – a physical space, a zone of refuge is an arena of social practice and affective labor that enables memories to persists within and despite a threatening surround. […] A zone of refuge may work by offering a form of concealment or resignification, enabling memories of violence to persist undetected or in disguised form." Ebd., S. 179.
190 Vgl. ebd., S. 197.
191 Vgl. FX Harsono Interview 04.07.2013, Yogyakarta.
192 FX Harsono, Harsono 2013, S. 95.
193 Vgl. Masters 2013, S. 123.
194 Vgl. hierfür Chakrabarty 2010.
195 Harsono 2013, S. 95.

von Harsono thematisierten Massenmorde erscheint die Erforschung der grundlegendsten Eckpunkte von besonderer Bedeutung: „Facing the truth of the victims, he [Harsono] realized the importance of what we might call the 'truth of the chronicle' of an event; namely the 'what', 'when', 'where' and 'who' of the mostly-nameless victims."[196]

Indem Harsono eigene Recherchen anstellt und gewisse Forschungstätigkeiten den Rahmen für seine künstlerische Arbeit bilden, macht er einmal mehr deutlich, an welchen Stellen die Faktenlage bislang größtenteils ungeklärt ist.[197] Dabei ist auffällig, dass Harsonos Nachforschungen oftmals nach Formen von Zeugenschaft suchen, welche sich dann in seinen (Video-)Installationen oder Filmen artikulieren. Zeugenschaft erscheint mit Blick auf Harsonos Motivation gewinnbringend, da sie sowohl Authentizität verspricht als auch bei der Aufklärung von Ereignissen behilflich sein kann.[198] Einige künstlerische Arbeiten wie auch Ausstellungen Harsonos wurden mit *Testimony*[199] bzw. *Testimonies*[200] betitelt. Als offensichtlichstes Beispiel ist der zuvor erwähnte Film mit dem javanischen Titel *nDudah* zu nennen, den Harsono gemeinsam mit einem Team produzierte. Neben einigen wenigen nachgestellten Szenen machen gefilmte Gespräche große Strecken des Filmes aus, welche Harsono mit Personen führte, die Zeugen der Morde oder der späteren Exhumierung waren, darunter Personen, die ein Familienmitglied verloren hatten oder den Tätern nur knapp entkommen waren. Die zahlreichen Augenzeugenberichte im Film sind zuvor wenig gehörte Stimmen, die den Schrecken und das Ausmaß der Gewalt aufzeigen. Es ist offensichtlich, dass Harsono mit *nDudah* die Verbrechen publik machen möchte und implizit Aufklärung einfordert; auch der javanische Titel, der mit „ausgraben" oder „aufdecken" übersetzt werden kann, legt dies nahe.[201]

Zeugen und Zeugenschaft sind in ihrer epistemischen und Authentizität erzeugenden Funktion auch in einigen seiner Installationen vorzufinden. Mithilfe eines mehrschichtigen Systems aus Zeugenschaft generiert der Künstler eine eindrückliche Sichtbarmachung von Evidenz, wie beispielsweise in der zuvor erwähnten Installation *Darkroom* (Abb. 53). In dieser Arbeit nehmen die Fotografien die Rolle der „Zeugen" ein: Aufgrund ihrer indexikalisch-kausalen Beziehung zu dem Abgebildeten sind sie mit den Worten Wiyantos „silent witnesses"[202]. Indexikalisch sind die Fotografien deshalb, da ein Index im Sinne von Peirce „ein Zeichen [ist], welches zu dem von ihm denotierten Objekt in ‚realer Beziehung' steht, d. h. in einem Verhältnis der Kontiguität in mehreren, u.a. kausalen Spielarten"[203]. Als indexikalische Zeichen können die Fotografien aufgrund ihrer mechanischen und kausal bedingten Entstehung Authentizität von jenem belegen, das abgelichtet wurde. Sie fungieren in Harsonos Installation als Beweisstücke dafür, dass die Ausgrabungen tatsächlich stattfanden und im Umkehrschluss also auch die Massenmorde. Ferner ist es der biografische

196 Wiyanto 2013, S. 15.
197 Harsonos Schaffen wurde deshalb mit dem Begriff der künstlerischen Forschung in Verbindung gebracht werden, vgl. Hujatnikajennong 2014, S. 39.
198 Vgl. hierfür Schmidt und Voges 2011.
199 Der Film trägt den Titel *Testimony, Tionghoa Diaspora di Blitar / Testimony, Chinese Diaspora in Blitar,* 2009, 25:21 min.
200 Die Einzelausstellung *FX Harsono: Testimonies* wurde vom 04.03.–09.05.2010 im Singapore Art Museum gezeigt.
201 Mit *nDudah* bezeichnete die lokale Gemeinde die Exhumierung, der Harsonos Vater als Fotograf beiwohnte, vgl. Harsono 2009a, S. 27.
202 Wiyanto 2013, S. 13.
203 Rehbock 2016, S. 284.

Aspekt, der Harsono selbst und seinen Vater selbst zu Zeugen macht: Als Urheber der Fotografien hat Harsonos Vater persönlich die Exhumierung begleitet und dokumentiert. Da Harsono diese Fotografien seit seiner Kindheit kennt, scheint auch er imstande, für die Echtheit der Fotografien bürgen zu können.[204] In diesem Zusammenhang tritt Harsonos Kunstpraxis als eine Art Fortführung des väterlichen Erbes auf.[205]

Vergleichbar damit ist in *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* – den beiden künstlerischen Arbeiten, die im Mittelpunkt dieses Kapitelabschnitts stehen – ein ähnlich anmutendes System von Zeugenschaft auszumachen. Der Kern des repetitiven Aktes, den Harsono an den Massengräbern vollzogen hat, entspricht im Grunde einem Kopierverfahren, das zum Beispiel auch in der Archäologie Verwendung findet, um Reproduktionen herzustellen, welche die tatsächlichen Größenverhältnisse eines Objektes wiedergeben. Die mit roter Farbe durchgepausten chinesischen Schriftzeichen als kausale Ergebnisse des Abdruckverfahrens sind damit ebenfalls „indexical documents“[206], und können als physischer Beweis der materiellen Existenz der Gräber verstanden werden. Harsono ist auch hier in der Rolle des Zeugen, der die Existenz der Massengräber persönlich bestätigen kann.[207] Die präsentierten Namen lassen darüber hinaus den Eindruck zu, dass es eigentlich die Opfer selbst sind, die die Position der primären Zeugen einnehmen, auch wenn sie nicht mehr in der Lage sind, ihr Zeugnis abzulegen – Harsono schafft mit seiner Arbeit eine Plattform für ihr stummes Zeugnis.

Das höhere Ziel, das dem Künstler vorschwebt, ist es, eine historische, gesellschaftliche und potentiell auch juristische Anerkennung und Aufarbeitung der Massenmorde auszulösen.[208] Die Suche nach „Wahrheit“ spiele besonders für eine Auseinandersetzung mit traumatischen Erfahrungen auf kollektiver Ebene eine wesentliche Rolle, so Roxana Waterson und Kwok Kian-Woon in ihrem Sammelband über *Memory Studies* in Südostasien. Sie heben hervor, dass in vielen südostasiatischen Gesellschaften die Themenfelder Geschichte und Erinnerung oftmals mit Traumata verbunden seien, was die Aufarbeitung von Versäumnissen und ein Insistieren auf „Wahrheit“ relevant mache.[209] Vor allem in Ländern, in denen bisher ein bestimmtes Narrativ dominiere, wenn nicht sogar eine hegemoniale Stellung innehalte, so Waterson und Kwok, sei die Suche nach „Wahrheit“ besonders wichtig – obgleich sich das als ambivalentes Unterfangen entpuppe, wenn Wahrheit nicht als singulär betrachtet werde.[210] Es überrascht daher nicht, dass sie zu Beginn ihrer Einleitung vor allem die politische Dimension von Erinnerungsprozessen hervorheben, die sie als Element sozialer Beziehungen hätten.[211]

Dies kann für Harsonos Schaffen ebenso festgehalten werden. Seine Verwendung von Zeugenschaft macht deutlich, dass diese eine sinnvolle Strategie darstellt, unterschiedliche Funktionen auf ambivalente Weise

204 Vgl. Hujatnikajennong 2014, S. 31.
205 Vgl. ebd. Als weiterer Verweis auf seinen Vater bzw. Harsonos Kindheit kann die Inszenierung als Dunkelkammer gesehen werden, da Harsono einst berichtete, dass er bis heute Erinnerungen daran hat, wie er als Kind seinem Vater bei der Entwicklung von Bildern half, vgl. FX Harsono, Artist Talk am 07.09.2014 im *Selasar Sunaryo Art Space* in Bandung im Rahmen seiner Einzelausstellung *Things happen when we remember*.
206 Strassler 2018, S. 198.
207 Vgl. ebd., S. 197.
208 Vgl. Smith 2015, S. 119.
209 Vgl. Waterson und Kwok 2012a, S. 33f.
210 Vgl. ebd., S. 11.
211 Vgl. ebd., S. 1.

miteinander zu verbinden:[212] So ist der Zeuge u.a. „Träger von möglichst objektivem Wissen, aber auch ethisch-politischer Akteur.“[213] Die Verwendung von Zeugenschaft ermöglicht daher Aufklärung sowie politisches Engagement gleichermaßen. Besonders im Falle künstlerisch inszenierter Zeugenschaft wird ihre politische Funktion hervorgehoben: Anders als Gerichtsverfahren, die zu einem bestimmten Zeitpunkt abgeschlossen sind, wird Zeugenschaft in der Kunst eine „‚unruhestiftende‘, prospektive, auf eine noch ausstehende Auseinandersetzung abzielende Funktion“[214] zugesprochen.

Die nationale Geschichte und ihre mitunter dunklen Kapitel sind künstlerische Themen, die in der zeitgenössischen Kunstpraxis in Indonesien – wie auch in der südostasiatischen Region – langsam an Bedeutung gewonnen haben.[215] Neben Harsono ist vor allem Dadang Christanto für seine künstlerische Auseinandersetzung mit indonesischer Geschichte und Gewalt gegen die *Tionghoa* bekannt. Sein Schaffen weist in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten zu Harsonos Kunstpraxis auf, was auf Kunstdiskurse in Indonesien der 1980er-Jahre zurückgeführt werden kann, wie noch deutlich wird.

Dadang Christanto (*1957, Tegal, Zentral-Java), der 1999 nach Australien emigrierte, hat sich als etwas jüngerer Zeitgenosse Harsonos seit seiner Studienzeit in Yogyakarta in ähnlicher Weise einen Ruf als *artist activist* erarbeitet.[216] In den 1980er-Jahren war er ebenfalls Mitglied der *Indonesian New Art Movement*, zu deren Gründern Harsono gehört; beide Künstler kennen sich zudem gut. Christanto ist bekannt für seine Installationskunst und Performances; auch Zeichnungen und Malerei gehören zu seinem Schaffen. Die Werke verhandeln vorrangig die Themen Gewalt, Trauer und Verlust. Ausgangspunkt sind dabei oftmals Christantos persönliche Erfahrungen als Chinesischstämmiger, die er während den Gewaltausschreitungen im Mai 1998 und während den Massenmorden von 1965–1966 machte, welchen sein Vater zum Opfer fiel.[217] Ähnlich wie Harsono ist auch in den hier besprochenen Werken von Christanto die Motivation wiederzufinden, das weit verbreitete Schweigen um bestimmte Menschenrechtsverletzungen zu brechen und ein Gegen-Narrativ einzufordern. Kunsthistorikerin Astri Wright beschreibt Christantos Arbeit daher geleitet von

> an insistence on the right to historical memory independent of government constructions, the right to mourn those who have died violently without recognition, the centrality of dignity and presence in the human being in all social processes.[218]

Das Motiv, jenen eine Stimme zu geben, die selbst nicht (mehr) sprechen können, ist eng verwandt mit Harsonos bereits beleuchtetem Selbstverständnis als Künstler.[219] Christantos Installation von 1996–1997 mit

212 Vgl. hierfür Krämer 2011.
213 Schmidt und Voges 2011, S. 11.
214 Krämer und Schmidt 2016, S. 13.
215 vgl. Lenzi 2014, S. 15ff.; vgl. Tan und Yun 2017; Vgl. Taylor und Zitzewitz 2018. Besonders die jüngere Generation an indonesischen Künstler*innen hat begonnen, dieses Thema aufzugreifen. Das entspricht einer gewissen Tendenz zu historiografischen Themen in der Gegenwartskunst, vgl. Kernbauer 2019.
216 Vgl. Turner 2007, S. 87. Christanto studierte an der Kunstakademie in Yogyakarta von 1975–1977 und nahm am *Painting Study Program* an der Fakultät für Kunst und Design im Indonesian Institute of Art in Yogyakarta von 1980–1986 teil.
217 Vgl. Antoinette 2014, S. 361. Für eine Analyse von Christantos Schaffen mit besonderem Bezug zu den Massenmorden von 1965–1966 und Trauma vgl. Dirgantoro 2020.
218 Wright 1998, S. 37.
219 Vgl. Antoinette 2014, S. 355.

dem Titel *Mereka Memberi Kesaksian* (Abb. 55), auch *They Give Evidence*[220] genannt, trägt diesen Aspekt bereits in ihrem Titel. Die Installation, die in verschiedenen Versionen gezeigt wurde, umfasst etwa 16–20 überlebensgroße, unbekleidete weibliche und männliche Figuren, vom Künstler aus einem Material hergestellt, das sich u.a. aus Terrakotta zusammensetzt. Terrakotta findet vielfach Verwendung in Christantos Arbeiten und bringt laut Allison Patricia Grays kunsthistorischer Analyse von Christantos Schaffen eine vielschichtige Symbolik mit sich: „Terracotta clay was commonly used by Christanto to adorn his body suggestive of themes such as earth / labour / ritual / death and the universal human form."[221] In Reihen aufgestellt, stehen die archaisch wirkenden Figuren den Betrachtenden frontal gegenüber und scheinen im stummen Vorwurf auf ihren ausgestreckten Armen das zu präsentieren, was ihnen verloren ging: Durch Harz steif gewordene Kleidungsstücke, welche leeren Hüllen gleichen.

Auch Christanto arbeitet hier mit einer Evokation von Zeugenschaft, um seiner Forderung nach Aufklärung und Anerkennung mehr Druck zu verleihen, allerdings auf rein symbolischer Ebene:[222]

> It [*They Give Evidence*] represents figures of the dead who have returned to bear witness to the wrongs inflicted on them and on others. They constitute in the artist's words "a picture of the continuity between the old and new violence", reminding us of our complicity in allowing such atrocities to occur over the centuries of human existence.[223]

So stehen die leeren Kleidungsstücke für Opfer von Gewalt und gleichen „ghostly skins"[224], welche die letzten Spuren ihrer früheren Besitzer*innen repräsentieren.

Harsonos und Christantos Forderung nach staatlicher Aufklärung und gesellschaftlicher Anerkennung der Opfer, welche sich in der Evokation von Evidenz mithilfe von Zeugenschaft widerspiegelt, wie auch die generelle Tendenz, eine kritische „Bewusstseinsänderung" zu verschiedenen Themen in den Betrachtenden generieren zu wollen, sind Intentionen, die in die indonesische Kunstpraxis der 1980er-Jahre zurückreichen. Einige Aspekte von Harsonos *historical* und *historiographical turn* sind bereits in dieser Zeit von Bedeutung: Seine Vorgehensweise, welche sich an Methoden aus der Soziologie und der Feldforschung orientiert, wird vorrangig auf das Ausstellungsprojekt *Pameran Seni Rupa Lingkungan Proses '85*[225] (Ausstellung von Umweltkunst, Prozess '85) zurückgeführt, das Harsono zusammen mit den Künstlerkollegen Bonyong Munni Ardhi, Moelyono, Harris Purnama und Gendut Riyanto 1985 in Jakarta realisierte. Die Ausstellung thematisierte die verheerenden ökologischen und sozialen Folgen, welche die rapide Modernisierung auf die Lebenswelt bestimmter Gemeinden hatte, und griff so ein Thema auf, das zu dieser Zeit für viele Kunstschaffende bedeutend war.[226] Laut Katalog bestand das Ziel des Ausstellungsprojektes darin, die Öffentlichkeit mithilfe von Kunstwerken, die auf einer fundierten Datengrundlage basierten, über spezifische Probleme aufzuklären, die Distanz zwischen Kunstschaffenden

220 Dadang Christanto, *Mereka Memberi Kesaksian / They Give Evidence*, 1996–1997, 16–20 überlebensgroße Figuren aus Terrakotta-Pulver und Fiberglas, Textilien, Harz, variable Maße.
221 Gray 2008, S. 134.
222 Vgl. Antoinette 2014, S. 353.
223 Turner 2007, S. 94.
224 Antoinette 2014, S. 353.
225 Die Ausstellung wurde 1985 in Jakarta auf dem Kunstmarkt von Ancol umgesetzt, vgl. Harsono u. a. 1985.
226 Wright hebt hervor, dass aktivistische Kunstpraxis in Indonesien neben soziopolitischen Inhalten auch oftmals Umweltthemen in den Fokus nahm, vgl. Wright 1993.

und der Gesellschaft dadurch zu minimieren und gesellschaftspolitische Veränderungen anzustoßen.[227] Ein besonderes Merkmal des Projektes bestand darin, dass es in enger Zusammenarbeit mit Aktivisten und einer NGO entstanden war.[228] Im Zuge dieser Kooperation, so berichtet Harsono, habe er zum ersten Mal wissenschaftliche Methoden aus der Soziologie kennengelernt und beispielsweise angefangen, durch Interviews unterschiedliche Daten zu sammeln, die er dann analysierte.[229]

Diese Vorgehensweise ist bis heute für Harsonos Schaffen kennzeichnend, wie Kurator Agung Hujatnikajennong betont: „Harsono conducts observation, interviews, interaction, creating documentation and notes in order to obtain data and direct engagement with social groups in a number of particular locations.“[230] Allerdings verwende der Künstler diese Methoden nicht, um Wissenschaftlichkeit an sich für seine Werke zu beanspruchen; vielmehr verfolge er diesen Ansatz aus einem politischem Standpunkt heraus, der, entgegen einer rein subjektiven und imaginären Position von (Studio-)Künstler*innen, auf systematische Weise Kritik an bestehenden Verhältnissen äußere.[231] Im Fokus auf soziologische Aspekte zeige sich der große Einfluss der Sozialwissenschaften auf die Kunstszene in den 1980er-Jahren, so Hujatnikajennong weiter, was auch darauf zurückzuführen sei, dass Kunstkritiker*innen in dieser Zeit vorrangig aus dieser Disziplin stammten. *Proses ’85* war Ausdruck jener breiten Debatte um die soziale Funktion von Kunst, die in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre in Indonesien in Kunst- und Kulturkreisen unter dem Begriff *sastra kontekstual* bzw. *contextual literature* geführt wurde und ihren Ursprung in der Literaturszene hatte.[232] Kontextuelle Kunst wurde in dieser Diskussion als eine Art Intervention bzw. Protest verstanden, oftmals in Verteidigung des sogenannten *rakyat*, der „einfachen Leute“ bzw. marginalisierten Bevölkerungsgruppen. Kunsthistoriker und -kritiker Sanento Yuliman präsentierte zu dieser Zeit seinen einflussreichen Vortrag mit dem Titel *Dua Seni Rupa* oder *Two Arts.* In diesem ging es um die Frage, wie eine kritische Kunstpraxis die pluralen Lebensformen Indonesiens artikulieren könne, allen voran jene von marginalisierten Gruppen.[233] Dieser Ansatz dürfe allerdings nicht unreflektiert im Sinne einer einfachen Aneignung vonstatten gehen, sondern müsse durch einen Dialog der damit verbundenen Diskurse entstehen, der mitunter auch widersprüchliche Aspekte aufweise.[234] Unter dem Begriff *seni kontekstual* bzw. *seni rupa penyadaran* – in englischsprachigen Texten mit *contextual(ist) art*[235] oder *consciousness art*[236] übersetzt – wurden solche künstlerischen Arbeiten wie jene in *Proses ’85* zusammengefasst; heute wird der Begriff besonders mit dem

227 Vgl. Dermawan 1985, S. 11.

228 Das Projekt wurde durch die NGO WALHI und Ciputra, einem der wohlhabendsten und einflussreichsten Geschäftsmänner Indonesiens, unterstützt, vgl. Rath 2011, S. 193.

229 In einem Aufsatz von 1993 hat Harsono diese Vorgehensweise beschrieben, vgl. Harsono 1993. Einige der durch die teilnehmenden Künstler gesammelten Daten wurden in *Proses ’85* in ihren Kunstwerken gezeigt, indem sie die gesammelte Daten und Werten auf nüchterne Weise darboten: „Artists’ research findings were presented in deliberately dry, unemotional formulations, through photographs and tables.“ Kent 2016, S. 78.

230 Hujatnikajennong 2014, S. 38.

231 Vgl. ebd., S. 39.

232 Vgl. Rath 2011, S. 187ff.

233 Yuliman hielt diesen Vortrag erstmals 1984; er wurde später abgedruckt, u.a. in einem Sammelband mit verschiedenen Aufsätzen von Yuliman, vgl. Yuliman 2001a.

234 Vgl. Rath 2011, S. 186f.

235 Rath verwendet den Begriff *contextualist art*, weil um die Intentionalität von Seiten der Künstler*innen zu betonen, vgl. ebd., S. 184.

236 Vgl. Miklouho-Maklai 1993, S. 76.

Schaffen des indonesischen Künstlers Moelyono in Verbindung gebracht.[237] Grundzüge dieses Kunstverständnisses sind auch in Harsonos jüngster Kunstpraxis wiederzufinden. Amanda Rath beschreibt die Vorgehensweise von *contextual(ist) art* als einen soziologischen Prozess, in dem Wissen über eine bestimmte Gruppe und ihre Lebenssituation gesammelt werde, und zwar mithilfe einer auf Dialog und Austausch basierenden Beziehung. Künstler*innen sollten gemeinsam mit der „unterdrückten" Gruppe an künstlerischen Strategien arbeiten, die Letztere authentisch repräsentieren sollten.[238] Dementsprechend verortet Rath Harsonos Schaffen aus den 1980er- und 1990er-Jahren innerhalb eines „contextual mode of 'writing local histories' about the people and events that take place around him [Harsono], as well as larger socio-political issues"[239]. Die Hauptkritik, die Rath in ihrer Analyse äußert, betrifft die Problematik um die Art und Weise, wie die auserwählte und als marginalisiert definierte Gruppe durch die Kunstwerke repräsentiert werde, und ob sie dabei eine Objektivierung erfahre. Damit nimmt sie Hal Fosters viel zitierte Kritik an vermeintlich ethnografisch arbeitenden Künstler*innen auf und hebt mehrmals hervor, dass viele als *contextuali(ist) art* bezeichnete Arbeiten ebenfalls auf einem „pseudo-socio-anthropological process"[240] aufbauen würden.[241] Sie schreibt in Bezug auf Harsonos Kunstpraxis:

> The "marginal" served as the primary site of artistic intervention, rendering the artist as pseudo-sociologist-anthropologist, "his" empirical studies becoming a key aspect in the overall structure of the new visual art. Yet, in as much as new structures were created, the artistic practice also stripped the specificity of marginality for the sake of a universal and essentialized metaphor of the "oppressed".[242]

Harsonos Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Stellung der *Tionghoa* als marginalisierte Gruppe sowie auch die Intention, ausgehend von einer aufzuzeigenden Wahrheit durch künstlerische Repräsentation das Bewusstsein der Betrachtenden zu ändern, lassen sich also in Grundzügen bereits vor dem als *turn* bezeichneten Wandel in Harsonos Schaffen finden. Einer gewissen Problematik um die Repräsentation einer marginalisierten Gruppe innerhalb seiner Kunst ist sich Harsono durchaus bewusst.[243] Sie stellt sich angesichts der Tatsache, dass Harsono erstens nun selbst Mitglied der Gruppe ist, die er zu repräsentieren

237 Vgl. Jurriëns 2013b, S. 16–19. *Seni Kontekstual* (kontextuelle Kunst) im Sinne Moelyonos ist eine partizipative Kunstpraxis, in der der Dialog und die Herausbildung einer kritischen Haltung mithilfe von Kunst als Emanzipationsstrategien im Zentrum stehen. Neben *Seni Kontekstual* verwendete Moelyono selbst zahlreiche weitere Bezeichnungen, wie „'conscientization art' (seni rupa penyadaran), 'renewal art' (seni rupa pembaruan), 'virtuous art' (seni rupa kagunan),'public art' (seni rupa publik), 'community art' (seni rupa komunitas), 'art at the margins' (seni pinggiran) and 'Village Unit Art' (Kesenian Unit Desa)." Ebd., S. 19. Der Begriff *conscientization* geht ursprünglich auf den brasilianischen Pädagogen Paul Freire zurück. Dieser fand Anklang in der indonesischen Theaterszene der 1980er-Jahre wie auch in der bildenden Kunst. Für eine Analyse von Moelyonos Praxis und weiteren indonesischen Künstler*innen, die als „social artists" bezeichnet wurden, vgl. Samboh 2020.

238 Raths gesamte Definition lautet: „A contextual work should be able to bring across awareness about the plight of society and their suffering through aesthetic values. As such, artistic production is a sociological process, and demands the artist possessing knowledge of both the local social and political problems, and the visual symbols and materials of that area as well. Harsono distinguishes this as an authenticity produced in the collaborative process between artists and the community or public. The public directly participates in the construction of their own representations in the artwork. Therefore contextual art is a form of dialogic relationship in which the artist's context comes into direct contact with that of the community." Rath 2010, S. 4.

239 Rath 2011, S. 182.

240 Ebd., S. 184.

241 Vgl. Foster 1995.

242 Rath 2011, S. 222f.

243 Vgl. Hujatnikajennong 2014, S. 38.

sucht, und sich zweitens eine gänzliche Identifizierung als ambivalentes Unterfangen herausgestellt hat, als komplexer heraus, da sich feste Grenzen zwischen dem Eigenen und Fremden aufzulösen scheinen. Der *historical* bzw. *historiographical turn* innerhalb von Harsonos Schaffen hat sich also vor allem als thematische Wende erwiesen, in welcher der Künstler Geschichtsschreibung und ihre Produktion von einem Standpunkt aus betrachtet, der sowohl persönliche als auch politische Implikationen aufweist. Sein generelles Vorgehen scheint sich jedoch nicht geändert zu haben: Sowohl der in gewisser Weise forschungsbasierte Ansatz wie auch die Hinwendung zu einer marginalisierten Gruppe sind bereits vor dem *turn* in seinem Schaffen präsent.

4.2.3 Das performative Denkmal. Gedenken und Abwesenheit

Die bisherige Analyse hat vor allem die gesellschaftspolitischen Implikationen von *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* untersucht: Harsono fordert durch seine künstlerische Praxis ein Gegen-Narrativ ein, im Sinne der Aufklärung von vergangenen Verbrechen und einer Revision der nationalen Geschichtsschreibung. Zeugenschaft erweist sich dabei als Strategie zur Evokation von Evidenz und Authentizität, die dem politischen Unterfangen gerecht wird. In diesem Abschnitt wird der Fokus nun auf dem rituellen Kern der untersuchten Arbeiten liegen. Es wird erstens gefragt, inwiefern die künstlerischen Arbeiten als performatives Denkmal verstanden werden können, welche die Erinnerung an die Ermordeten mithilfe von rituellem Handeln wiederbeleben möchte, aber zugleich Harsonos ambivalente Beziehung zu seinen chinesischen Wurzeln mitartikuliert.

Die performativen Qualitäten von *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* äußern sich in verschiedenen Punkten, ihr Kern liegt jedoch im Wesentlichen in der wiederholten künstlerischen Handlung Harsonos: in seinem Gang zu den einzelnen Gräbern, dem Kopieren der Grabinschriften und dem Ausstellen der Baumwollstoff-Bahnen in Galerie- oder Museumsräumen. Harsono schafft durch diese Handlungen einen rituellen Akt des Gedenkens, der durch das Abpausen jedes einzelnen Namens jedem Opfer Beachtung schenkt, vergleichbar etwa einer traditionellen Geste am *Vietnam Veteran Memorial* in Washington: Dieses listet Opfer namentlich auf; Besucher*innen kopieren am Denkmal Namen von Verstorbenen mit Papier und Stift, um die abgepauste Schrift als Andenken mit nach Hause zu nehmen.[244]

Auch Wiyanto sieht in Harsonos repetitiven Vorgehen einen Akt des Gedenkens:

> He [Harsono] made tracing on layers upon layers of unbleached cotton fabric, “rekindling” dead alphabets, affirming the vague, transferring the emotions and the strokes of the texts into the monochromatic strokes of his own making. It is a sublime performative document of the artist, a work of art that tries to give a place to those who had been silenced, bringing equality to the peculiar elements that have so far been only ostensibly considered (part of no part).[245]

An der Schnittstelle von rituellem Handeln, welches das Gedenken an die Ermordeten (wieder)beleben soll und welches nach der Gewalt von 1965–1966 aufgrund der Stigmatisierung des „Chinesischen“ als zu

244 Der Brauch des Kopierens der Namen entstand hier anscheinend spontan und ist mittlerweile für viele Menschen zu einem integralen Bestandteil des Besuchs dieser Gedenkstätte geworden, vgl. Widrich 2014, S. 6. Harsono selbst hat diese Geste oder Gedenkstätte nicht als Referenz genannt.

245 Wiyanto 2013, S. 15.

gefährlich galt,[246] und Harsonos Bestreben, das bisherige Geschichtsnarrativ in Frage zu stellen, bietet es sich an, den kritischen Diskurs um Denkmäler heranzuziehen. Das Denkmal wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs vor allem im europäischen Raum auf grundlegende Weise hinterfragt und fand in Form des sogenannten *Counter-Monument* oder performativen Denkmals eine Neuformulierung. Den Begriff des *Counter-Monument* brachte wohl erstmals Wiyanto in Verbindung mit den untersuchten Arbeiten, wobei er ihn aus James Youngs Monografie *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* aufgriff.[247] Young wiederum beruft sich in seinem ersten Kapitel auf Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz, die das von ihnen 1986 konzipierte *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt, für Frieden und Menschenrechte* als Gegendenkmal bezeichnet hatten.[248] Die Idee dieser Gedenkstätte richtete sich gegen all jene Denkmäler, die in der Auffassung von Shalev-Gerz und Gerz u.a. für eine autoritäre und vorbehaltlose Würdigung von Heroentum und für nationalistische Selbstverherrlichung standen, und die ideologischen und didaktischen Funktionen unterworfen waren. Das erwähnte Gerz-Mahnmal bestand aus einer freistehenden zwölf Meter hohen obeliskartigen Säule, die mit Blei ummantelt war (Abb. 56). An der Gedenkstätte wurden Personen über eine Plakette dazu aufgefordert, sich auf der Oberfläche des Mahnmals mit ihrer Unterschrift zu verewigen, um sich gegen Faschismus und Gewalt zu positionieren und – so die Hoffnung der Künstlerin und des Künstlers – dementsprechend in der Zukunft demokratische Werte zu verteidigen. Außerdem hatten der Künstler und die Künstlerin vorgesehen, dass das zwölf Meter hohe Mahnmal abhängig von der Menge an Unterschriften sukzessive abgesenkt werde sollte, bis zu seinem kompletten Verschwinden im Boden. Seit Anfang der 1990er-Jahre ist nunmehr eine bleierne Bodenplatte zu sehen, da das Mahnmal gänzlich versenkt wurde. „The vanishing monument", kommentiert Young, „will have returned the burden of memory to visitors: one day, the only thing left standing here will be the memory-tourist, forced to rise and to remember himself."[249]

Das Gerz-Denkmal bzw. -Gegendenkmal ist ein eindrückliches Beispiel dafür, wie performative Strategien dazu dienen können, Alternativen zu gängigen Implikationen von Denkmälern zu schaffen: Auf selbst-reflexive Weise reizt es die Möglichkeiten und Grenzen der Praktiken des Erinnerns aus, indem es Erinnerung und Geschichte diskursiv aufruft. Das gelingt durch das verschwindende Monument, das Impermanenz und Abwesenheit erzeugt und zuletzt, wie von Young beschrieben, die einzelne Person in die Verantwortung nimmt. In seiner Zusammenfassung betont Young den Aspekt der Handlung innerhalb dieser Art von Gedenkstätte:

> It [The Counter-Monument] recognizes and affirms that the life of memory exists primarily in historical time: in the activity that brings monuments into being, in the ongoing exchange between people and their historical markers, and finally, in the concrete actions we take in light of a memorialized past.[250]

246 Vgl. Harsono 2013, S. 93.
247 Vgl. Hendro Wiyanto, Interview 18.07.2013, Jakarta. Dirgantoro hat Harsonos Performance und Installation *Korban* von 1998 unter dem Aspekt des *Counter-Monuments* untersucht, vgl. Dirgantoro 2021.
248 Vgl. Young 2000, S. 27–37.
249 Ebd., S. 30.
250 Ebd., S. 48.

Eben den Punkt der Involvierung der Öffentlichkeit und damit die performativen Strategien dieser neuen Denkmäler betonend, argumentiert Kunsthistorikerin Mechtild Widrich wiederum *gegen* den Begriff des Gegendenkmals. Sie betont, dass die mit diesem Begriff bezeichneten Arbeiten sich nicht gegen das Denkmal an sich und seine Autorität richten würden, wie es das Konzept des *Counter-Monument* eigentlich vorsehe.[251] Vielmehr zeige sich in einem solchen Monument, wie Künstler*innen performative Strategien verwendeten, um das soziale Potenzial des Denkmals aufs Neue zu aktivieren, ohne dabei jedoch den Anspruch auf Autorität zu verwerfen, auf die öffentliche Kunst nach Widrich nicht verzichten könne, da sie diese erst mit der nötigen Wirkmacht versehe. Widrich setzt die von ihr untersuchten öffentlichen Denkmäler in Bezug zu Performance-Kunst, auch aufgrund einer spezifischen Begebenheit europäischer Nachkriegs-Denkmäler: „Young, oppositional performance artists of the 1960s and 1970s became the foremost monument designers of the 1980s and 1990s (and remain so, to some extent, in the early twenty-first century).“[252] Widrichs These lautet daher, dass Performance-Künstler*innen die von ihnen geschaffenen Arbeiten im öffentlichen Raum an der Schnittstelle von Performance-Kunst und dem Denkmal verorten würden; sie bezeichnet die von ihr untersuchten Gedenkstätten demnach als *performative monuments*.[253] Die „performative force“[254] dieser Denkmäler baue laut Widrich auf der Einbindung des Publikums, welche sie im Sinne Austins als wirklichkeitsgenerierend und damit sozial wirksam versteht. Es stellt sich also die Frage, wie die im Zentrum dieses Kapitels stehenden Arbeiten in Bezug zu den beschriebenen Überlegungen stehen und inwiefern *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* ebenfalls als Denkmal oder Gedenkstätte gedacht werden können.

Mit Blick auf *Rewriting the Erased*, das im ersten Teil des Kapitels behandelt wurde, fällt auf, dass der Künstler ein weiteres Mal eine meditative Tätigkeit in den Mittelpunkt seiner Arbeit rückt, welche auch hier auf Video aufgezeichnet wurde. Ebenfalls werden hier ihre „Spuren“ als Installation zusammen mit dem Video ausgestellt.[255] Die Handlung des Abpausens entspricht zudem einem Akt des „Wieder-Schreibens“, auf dem die enge Verwandtschaft der Arbeiten basiert. Eine ähnliche Titelgebung betont den Verweis. Wie in *Rewriting the Erased* „schreibt“ der Künstler auch in *Rewriting on the Tomb* chinesische Namen, obgleich er dies nicht mit Pinsel und Tusche tut, sondern mit der Technik des Abpausens. Die rote Farbe der Kreide kann hier einerseits die Assoziation von Blut und Gewalt hervorrufen, andererseits auch als Zeichen von Glück und Wohlstand gelesen werden, wofür die Farbe in China symbolisch steht.[256]

251 Vgl. Widrich 2014, S. 5. Widrich untersucht u.a. VALIE EXPORTs Vorschlag einer Gedenkstätte für die österreichischen Opfer des Holocaust in Wien, 2000 (die Rachel Whiteread gewann), außerdem auch Peter Eisenmans *Memorial to the Murdered Jews of Europe* in Berlin von 2003.
252 Ebd., S. 4.
253 Vgl. ebd., S. 4f.
254 Ebd., S. 9.
255 Harsonos erste im öffentlichen Raum durchgeführte Performance *Destruction* von 1997 (Abb. 43 und Abb. 44) arbeitete bereits mit dem Prinzip, Spuren oder Artefakte einer Performance im Nachgang als Installation auszustellen.
256 Vgl. FX Harsono, Interview 04.07.2013, Yogyakarta

Harsonos abgelegter chinesischer Name wie auch die chinesischen Namen, die er von den Massengräbern kopiert hat, erscheinen als passende Symbole, die widersprüchliche Position der *Tionghoa* zu verhandeln.[257] Die Namen der Opfer stellen sich in gleicher Weise wie Harsonos früherer Name *Oh Hong Boen* als etwas dar, was sich durch Entzug auszeichnet: Die Namen auf den Gräbern, die hauptsächlich in chinesischen Schriftzeichen verewigt wurden, sind für Harsono wie auch für den Großteil der indonesischen Bevölkerung, auch der chinesischstämmigen, nicht lesbar. Und obgleich jeder Name Individualität verspricht, sind sie alle doch ohne Gesicht und Körper. Harsono selbst kannte keinen der Ermordeten persönlich. „The characters", so Wiyanto, „remain alien and meaningless to Harsono. Violence, murder, and torture, however, always have names for him."[258] Doch gerade die Tatsache, dass es sich um Opfer von Gewalt handelt, bedingt, dass es in erster Linie ihre Abwesenheit ist, die sie bis heute anwesend macht: Die künstlerische Übersetzung der Abwesenheit in den rot leuchtenden abgepausten Buchstaben, welche die zahlreichen Namen in negativer Form repräsentieren, betont nicht nur einmal mehr die Abwesenheit der ermordeten Menschen, sondern markiert das Fehlen als Hauptelement ihrer Anwesenheit.

Wiyanto hat diese ambivalente Beobachtung damit kommentiert, dass Harsono durch den Akt des Wieder-Schreibens nur wieder Abwesenheit erzeuge, die in dem Umstand nachhalle, dass weder alle Opfer identifiziert noch die genauen Umstände ihrer Ermordung bis heute völlig geklärt seien.[259] Auch dieser Aspekt macht die Verwandtschaft zu der früheren Video-Installation ersichtlich: Harsonos repetitiver Akt, hunderte für ihn nicht lesbare Namen abzupausen, ist gleichsam auch betonter Ausdruck einer Distanz zu ihnen. Auch hier stehen also Wiederholung oder kumulative Anhäufung in einer spannungsvollen Beziehung zu einer Abwesenheit bzw. Leere. Diese Leere spiegelt sich nach Wiyanto zudem ebenfalls in Harsonos unermüdlichem, doch wohl kaum vollständig umsetzbaren Streben wider, die „Wahrheit" aufzudecken. Das Aufspüren von „small 'truths'"[260], wie in Form von einzelnen Augenzeugenberichten, ermögliche lediglich eine Annäherung.

Vor diesem Hintergrund generieren die beiden analysierten Arbeiten eine ähnliche An- und Abwesenheit wie in *Rewriting the Erased:* Präsenz äußert sich in ihnen im Modus des Sich-Entziehens. Während in der älteren Video-Installation allerdings der Fokus auf Harsonos Auseinandersetzung mit seinem Selbst und etwas Verlorenem, Ausgelöschtem liegt, erweitert der Künstler in *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* diese ambivalente Thematik spezifisch um die Dimensionen von Geschichte und Tod. Besonders die Themen des gewaltsamen Sterbens und des gesellschaftlichen Schweigens, welche ihn begleiten, scheinen der Existenz des Künstlers als Chinesischstämmiger tief eingeschrieben. Das ist mit Blick auf Harsonos Schreibakte – seines eigenen vormaligen chinesischen Namens und den zahlreichen anderen – auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, so Philip Smith:

257 Harsono hat das Thema Namen in vielen weiteren Werken fruchtbar gemacht und ihm auch 2019 eine Einzelausstellung gewidmet, vgl. Tylor Rollins Fine Art Gallery 2019; vgl. auch Barbara Pollacks Aufsatz *FX Harsono and the Complexity of NAMA,* vgl. https://fxharsono.art/publishing/article/fx-harsono-and-the-complexity-of-nama/ (03.06.2022).
258 Wiyanto 2009a, S. 19.
259 Vgl. Hendro Wiyanto, Interview 05.07.2013, Jakarta.
260 Wiyanto 2013, S. 21.

> The act of writing the names of the dead resonates with the act of signing his own name in *Rewriting the Erased.* By writing his name Harsono simultaneously affirms his own existence and anticipates his death. His signature locates him alongside the deceased and entombed Chinese Indonesians who came before.[261]

Die Namen der Opfer der Massenmorde in Harsonos Arbeit können in diesem Zusammenhang auch als Erinnerung daran gelesen werden, dass diese Namen den Fremden-Status ihrer Träger markierten und für die Legitimation von Gewalt herangezogen wurden. Der Arbeit ist die Frage implizit, welche Gesellschaft derartige Verbrechen gegen die eigenen Mitglieder zulässt und was für eine Regierung kein Interesse an ihrer Aufklärung hat. Angesichts des „gewaltsamen Tod[es] Anderer", die Burkhard Liebsch als „extremste geschichtliche Herausforderung"[262] bezeichnet, fragt der Philosoph,

> ob wir uns nicht heute [...] einer unaufhebbaren Selbst-Fremdheit stellen müssen im Lichte einer Vergangenheit, in der wir weniger Wurzeln einer annehmbaren Identität, als vielmehr einer unannehmbaren Gemeinschaft mit Anderen finden.[263]

Abwesenheit und Fragen nach (Selbst-)Fremdheit tauchen demnach ein weiteres Mal in Harsonos Kunstpraxis auf und er verortet sie an der Schnittstelle zu Geschichte, Erinnerung und Gedenken. Dabei nimmt der Akt des Wieder-Schreibens mithilfe des Durchpause-Verfahrens eine zentrale Rolle in der Verhandlung dieser Themen ein, wobei er zudem vermag, die Video-Performance und die Installation miteinander zu verweben.

Der rituelle Charakter der untersuchten Arbeiten beruht vor allem darauf, dass Harsono sich bei der Konzeption der Video-Performance und Installation von verschiedenen traditionellen Riten inspirieren ließ, die nicht nur in Indonesien verbreitet sind. Er orientierte sich beispielsweise seiner eigenen Aussage nach an dem chinesischen *Qingming*-Fest, während dem einmal im Jahr die Gräber der Vorfahren hergerichtet werden und ihnen auf diese Weise Respekt gezollt wird.[264] Die Ahnenverehrung hat eine lange Tradition sowohl in der chinesischen als auch in der javanischen Kultur.[265] Der Besuch eines Grabes (genannt *berziarah*, wie im Titel der Video-Performance verwendet) wird auch in Java vielfach, besonders oft in krisenhaften Zeiten, praktiziert. Schließlich ist der ungebleichte Baumwollstoff eine direkte Referenz chinesischer Trauerrituale, in denen es Brauch ist, nach dem Tod von Angehörigen weiße Kleidung zu tragen und das Haus, in dem sich der Leichnam des verstorbenen Menschen befindet, mit weißen Tüchern zu behängen.[266]

---

261 Smith 2015, S. 132. Hervorhebung im Original. Dafür sprechen auch die großformatigen Gemälde *Memelihara Hidup, Menghentikan Hidup* #2 / *Preserving Life, Terminating Life* #2, 2009, in denen Harsono Familienfotos mit den Fotografien der Exhumierung nebeneinander positioniert.

262 Liebsch 2006, S. 181.

263 Ebd., S. 180f. Liebsch führt außerdem weiter aus: „Wenn wir uns heute noch Identität zurechnen angesichts dieser Geschichte, so nicht, weil das kulturelle Gedächtnis nach wie vor eine ‚gemeinschaftsstiftende' Funktion traditionellen Totengedenkens erfüllt, sondern gerade deshalb, weil wir uns herausgefordert erfahren von einem äußersten Befremden, das uns jede Gewissheit aus der Hand schlägt, wer wir sind und was wir angesichts dessen tun sollen." Ebd., S. 181.

264 Vgl. FX Harsono, Interview 04.07.2013, Yogyakarta.

265 Vgl. Fox 2002, S. 160f.

266 Vgl. Chen 2012, S. 1048.

Angesichts dieser deutlichen Anlehnung an bestimmte Riten der Trauer und des Gedenkens erscheinen die Video-Performance und die dazugehörigen Baumwollstoff-Bahnen zunächst als Gegensatz zu jenen Monumenten, die unter der Neuen Ordnung vorrangig der Verbreitung des heroischen Geschichtsnarrativs dienten.[267] Darüber hinaus können die beiden Arbeiten im Sinne eines performativen Denkmals verstanden werden. In Anlehnung an Widrichs Überlegungen scheint der Künstler durch seinen rituellen Akt die Gedenkstätte – und damit das Gedenken an die Opfer – wiederbeleben zu wollen, indem er das soziale Potenzial mithilfe performativer Strategien (wieder) aktiviert. Dafür spricht, dass die eigentlichen Gräber in *Pilgrimage to History* auffällig verlassen wirken und wie vom Rest der Welt vergessen erscheinen. So ist Harsono stets als einzige Person zu sehen, während er sich in seinem „persönlichen Ritual“[268] den Gräbern widmet.

Das performative Denkmal zeigt sich den Betrachtenden konkret im Ausstellungsraum, nicht nur als filmisch wiedergegebene Performance, sondern auch in einer präsentisch und leiblich geprägten Begegnung mit den „Spuren“ von Harsonos Performance – den Baumwollstoff-Bahnen, die zugleich die materielle Beschaffenheit und Existenz der tatsächlichen Gräber indirekt erfahrbar machen. Das Reproduzieren und Wiederholen von gewissen Elementen, wozu auch das Durchpause-Verfahren gehört, lassen sich grundlegend als charakteristische ästhetische Strategien in Harsonos Schaffen ausmachen, die bis auf sein Frühwerk zurückgehen. Sie zeigen sich in seiner Malerei, welche oftmals Fotografien oder Szenen seiner Video-Arbeiten auf fotorealistische Weise reproduziert, aber auch in seinen Installationen, in denen er nicht selten ähnliche oder dieselben Objekte aneinanderreiht.[269]

Darüber hinaus vermögen die in *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* verwendeten durchgepausten Baumwollstoff-Bahnen – betrachtet man Harsonos Reproduktionsverfahren in ihrer Gesamtheit – noch eine zusätzliche Bedeutungsebene zu generieren: Harsono hat angegeben, dass seine leitende Motivation für das Abpausen der Grabsteine darin bestand, die Gräber mithilfe von transformativen Prozessen in den Ausstellungsraum bringen zu wollen – was aus Sicht des Künstlers beispielsweise in Form einer Fotografie nicht ausreichend gewesen wäre.[270] Entsprechend stellte er eine Arbeit, die als Vorgängerin gedeutet werden kann und die aus Baumwollstoff bestand, worauf die Grabinschrift und Namen der Opfer wirklichkeitsgetreu gedruckt worden waren, nur zweimal aus.[271] Mit der oben zitierten Aussage impliziert Harsono den künstlerischen Willen, allen Rezipierenden eine Begegnung mit den Gräbern zu ermöglichen,

267 Harsonos künstlerische Arbeiten scheinen besonders diametral zu Denkmälern zu stehen, die das Gedenken an Opfer chinesischer Abstammung für Propagandazwecke sogar umdeuteten, vgl. hierfür zum Beispiel Somers Heidhues 2005. Die Autorin beschreibt in ihrer Analyse von öffentlichen Denkmälern in Indonesien einen Fall, in dem Chinesischstämmige, die durch japanische Besatzungskräfte enteignet und ermordet wurden, während der Neuen Ordnung zu Nationalhelden umgedeutet wurden.

268 FX Harsono, Artist Talk am 07.09.2014 im *Selasar Sunaryo Art Space* in Bandung im Rahmen seiner Einzelausstellung *Things happen when we remember*.

269 Auf diesen Punkt hat Hujatnikajennong erstmals hingewiesen, vgl. Agung Hujatnikajennong, Interview 28.09.2014, Bandung.

270 Vgl. FX Harsono, Interview 04.07.2013, Yogyakarta.

271 Die erwähnte Arbeit heißt *Monumen Bong Belung* und wurde in Harsonos Einzelausstellungen *The Erased Time*, 2009, und *FX Harsono: Testimonies*, 2010, gezeigt. Der Titel bezieht sich auf das Massengrab, das Harsono in Blitar ausfindig gemacht hat. Es wird als *Bong Belung* bezeichnet, was eine Mischung aus dem Chinesischen und Javanischen ist und wortwörtlich Knochengrab bedeutet, vgl. Harsono 2009a, S. 27.

auf eine Weise, der repräsentative Strategien nicht nachkommen können. Zunächst sind die Baumwollstoff-Bahnen Zeugen der körperlichen, raumzeitlichen Erfahrungsdimension, die Harsonos Performance charakterisiert, und deren prozessualer Charakter für die Rezipierenden im Detail nachspürbar ist. Dieser Charakter ist in den meist schräg angelegten farblichen Abreibungen durch die rote Pastellkreide zu erkennen, die darauf zurückgehen, dass der Künstler die einzelnen Namen oft mit derselben, wiederholten Gestik erfasste. Sie verweisen auf das meditative, repetitive Vorgehen Harsonos. Die detaillierte Wiedergabe der sorgfältig herausgearbeiteten, scharfen Kanten und Stege der chinesischen Inschriften macht nicht nur den Herstellungsprozess des Abpausens nachvollziehbar, sondern birgt zudem eine ausgesprochen haptische Qualität, die durch das spezielle Abdruckverfahren spürbar wird.

Durch die Thematisierung von Wahrheitsbekundung und der Untersuchung von Argumentationsstrategien hat Kunsthistoriker Bruno Reudenbach dargelegt, inwiefern Strategien des mittelalterlichen Reliquienkults bis in die Gegenwartskunst nachverfolgbar sind. Er beschreibt, wie die Echtheit von Bildern im frühen Christentum belegt werden sollte: Beispielsweise durch ihre spezifische Entstehungsart oder die Autorität des Urhebers, wie im Falle des Evangelisten Lukas.[272] Eine der wichtigsten Authentizität versprechenden Entstehungsarten war der Abdruck, der in der Legende der Heiligen Veronika bekanntermaßen wiederzufinden ist – nachdem sie Jesus auf dem Weg zu seiner Kreuzigung ein Tuch reichte, soll sich sein Antlitz aus Schweiß und Blut auf dieses übertragen haben.[273] Die Heilige Veronika wurde so zur Zeugin der Passionsgeschichte, aber auch die Reliquie selbst, deren Materialität „Wirklichkeitspräsenz und greifbare Echtheit“[274] versprach.

Obgleich Harsono selbst weder die Legende der Heiligen Veronika noch bestimmte religiöse Inhalte in den zu untersuchenden Arbeiten explizit berücksichtigt hat, ist augenscheinlich, dass auch hier das Durchpause-Verfahren nicht nur als Evidenz erzeugende Strategie verwendet wird, sondern eben auch die präsentische Erfahrung eines abwesenden Objektes ermöglicht. Auch die Inszenierung der Baumwollstoff-Bahnen an der Wand hängend (statt beispielsweise gefaltet in Vitrinen oder eingerahmt) ermöglicht den Betrachtenden einen Eindruck davon Grabsteinen leibhaftig gegenüberzustehen. Die Baumwollstoff-Bahnen sind – obwohl oder gerade weil sie Reproduktionen der Gräber sind – keine bloßen Kopien; vielmehr scheinen sie etwas zu transportieren, das den echten Gräbern inhärent ist. Urte Krass spricht in ihrer Dissertation über Totenmasken aus der Frührenaissance von „der numinosen Kraft des Heiligen“[275], die auf Berührungsreliquien überging, Reudenbach von „der dem Urbild innewohnenden Gnadenkraft“[276]. Es lässt sich also fragen, was mit den Stoffbahnen transportiert wird: Die Existenz der Gräber, welche traditioneller Weise auch in Indonesien als Orte der Kommunikation zwischen Toten und Lebenden gelten?[277] Und damit auch eine Nähe zu den körperlichen Überresten der Ermordeten, die diese Gräber so zahlreich beherbergen? Der Künstler schafft durch die auf Berührung basierende Reproduktion eine fragile Verbindung zu den tatsächlichen Gräbern,

272 Vgl. Reudenbach 1998, S. 376.
273 Reudenbach hebt hervor, dass die von ihm beschriebenen Entstehungsarten explizit von herkömmlicher Malerei abgegrenzt wurden, da die „Einwirkung von Malerhand“ (ebd., S. 376) ausgeschlossen wurde.
274 Ebd., 380.
275 Krass 2012, S. 26.
276 Reudenbach 1998, S. 376.
277 Vgl. Schreiner 1995, S. 52.

deren Präsenz in einer leiblichen Begegnung mit den Stoffbahnen aufscheint, und lässt somit auch raumzeitliche Grenzen verschwimmen. Tatsächlich kann also gesagt werden, dass die Stoffbahnen Objekte oder Artefakte sind, die nicht nur die faktische Existenz der Gräber belegen sollen, sondern die auch ihre Präsenz und Materialität gleichsam dadurch übermitteln, dass sie diese berührt haben.

Rewriting on the Tomb und *Pilgrimage to History* können aus dieser Perspektive mit dem Begriff des Blickaktes in Relation gesetzt werden, welcher der performativen Kraft von Bildern gerecht werden möchte und laut Fischer-Lichte zum Ereignis wird,

> wenn ein Subjekt durch seine Imagination ein von ihm angeblicktes Bild verlebendigt und damit eine quasi-intersubjektive sozusagen ko-präsentische Beziehung zwischen sich und dem Bild herstellt. Der Blickakt bringt auf diese Weise eben das hervor, worauf der Blickende reagiert.[278]

Als Voraussetzung für das Gelingen dieser Eigenschaft nennt Fischer-Lichte den Glauben an die Evidenz der Bilder.[279] In den untersuchten Arbeiten macht sich diesbezüglich ein Dilemma auf und lässt Fragen nach Originalität und Authentizität aufkommen: Laut eigenem Bekunden hat Harsono aufgehört, jene Baumwollstoff-Bahnen auszustellen, die er in seiner Performance verwendete, da sich die Materialität der aufgetragenen roten Farbe als zu fragil herausstellte.[280] Gezeigt werden daher gedruckte Reproduktionen, die kaum von den „originalen Reproduktionen“ unterschieden werden können. Ähnlich geht er auch bei den Fotografien seines Vaters vor, indem er Kopien in seinen Installationen verwendet und diese zum Teil vergrößert bzw. modifiziert.[281] Obgleich das Ausstellen der maschinell gedruckten, also nicht „originalen Reproduktionen“ die performative Qualität der Arbeiten auf den ersten Blick mindert, kann argumentiert werden, dass es aus Sicht Harsonos wenig Unterschied macht, solange im Sinne Fischer-Lichtes glaubhaft ist, dass die Kopien von authentischen Quellen stammen und so die performative Kraft wirken kann. Auch Reudenbach hat in seinem bereits erwähnten Aufsatz angemerkt, dass mit jeder neuen Verheißung bzw. jeder neuen Wiederholung des Antlitzes Christi, das denselben Gesichtstyp der Tuchreliquie wieder aufgriff, auch die Augenzeugenschaft aufs Neue wiederhergestellt wurde.[282] Die Stoffbahnen müssen in diesem Sinne nicht „original“ sein, da sie als übereinstimmende Kopien der „originalen Reproduktionen“ die Augenzeugenschaft wiederholen und den Rezipierenden eine ähnlich präsentische Begegnung ermöglichen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *Pilgrimage to History* und *Rewriting on the Tomb* mit Blick auf die behandelte Forschungsfrage als Weiterführung von Harsonos persönlicher Verhandlung von Fremdheitserfahrungen zu verstehen sind, die sich bereits in der Analyse von *Rewriting the Erased* gezeigt hat. Thematisch erweitert der Künstler diese, indem er die Verschränkung von An- und Abwesenheit ein weiteres Mal mit dem wiederholten Akt des Namenschreibens kombiniert, jedoch an die Schnittstelle von Geschichte, Gewalt und Erinnerung setzt. Die analysierten Arbeiten evozieren durch das Aufrufen von

278 Fischer-Lichte 2012, S. 151.
279 Vgl. ebd., S. 158.
280 Vgl. FX Harsono, Interview 07.10.2014, Yogyakarta. Zudem hat der Künstler die Entscheidung getroffen, die eigentlichen Baumwollstoff-Bahnen nicht zu verkaufen, aus Gründen des Respekts gegenüber jenen, für welche er sein Ritual durchführte.
281 Vgl. FX Harsono, Interview 04.07.2013, Yogyakarta.
282 Vgl. Reudenbach 1998, S. 377.

Zeugenschaft nicht nur Evidenz, sondern formulieren dadurch auch einen gesellschaftspolitischen Appell zur Aufklärung und Anerkennung. Aufgrund ihres rituellen Kerns können die analysierten Arbeiten außerdem als performatives Denkmal gedacht werden, mit dem nicht nur der Künstler selbst der Opfer gedenkt, sondern er auch den Betrachtenden eine präsentische Begegnung mit den Gräbern indirekt ermöglicht. Dies soll laut Intention Harsonos zu einem kritischen Bewusstsein für die indonesische Geschichte und ihre Entstehungsbedingungen anregen, um auch den *Tionghoa* ihren rechtmäßig Platz darin zuzuschreiben.

4.2.4 Trauer, Ritual und Gebet. Dadang Christanto

Harsonos Anlehnung an den oben beschriebenen Riten erinnert an die zentrale Rolle von rituellem Handeln, das nicht nur in euro-amerikanischer, sondern auch in indonesischer Performance-Kunst von Bedeutung ist.[283] Auf theoretischer Ebene spiegelt sich dies an den Ritualtheorien im Diskurs um Performativität wider.[284] Ritualisierung als künstlerische Strategie führt Fischer-Lichte auf konkrete Ziele von Produzierendenseite zurück: Gewollt ist eine gemeinschaftsbildende und transformative Kraft, die der Ritualisierung zugeschrieben wird und welche Fischer-Lichte beispielsweise in Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater ausmacht.[285] Diese transformative Kraft kann außerdem in Bezug zu spezifischen Funktionen von Ritualen gesetzt werden, welche das in den Arbeiten angelegte Potenzial bereichern können: Angesichts von Harsonos Referenzen auf Rituale der Trauer und des Gedenkens innerhalb der Themen Gewalt, Ausschluss und Tod kann von einer „kurativ-philosophischen“[286] Funktion gesprochen werden, die vor allem zur Bewältigung von Krisen von Bedeutung ist und Solidarität ermöglichen soll. Auch ist mit Blick auf die untersuchten Arbeiten die Erneuerung der Beziehung der Lebenden zu den Toten zu nennen, die Christoph Wulf und Jörg Zirfas als transzendente Funktion bezeichnet haben.[287] Rituale, die eine transzendente Funktion erfüllen, sollen sicherstellen, dass Lebende im Gegenzug den Segen der Verstorbenen erhalten, worauf auch Strassler in ihrer Analyse von Harsonos Schaffen eingeht.[288] Sie deutet seine Arbeiten u.a. als Erfüllung der Pflicht, die Lebende gegenüber den Verstorbenen hätten und erkennt diesen Aspekt in den Installationen wieder, in welchen der Künstler die Fotografien der Exhumierung verwendet. Diese sind laut Strassler als Ersatz für die in der chinesischstämmigen Gemeinschaft üblichen Totenfotografie zu verstehen.

283 Vgl. Hujatnikajennong 2002, S. 10f; Rath 2011, S. 244. Rath spezifiziert diesbezüglich: „I argued that performance art as a practice of cultural resistance often takes recourse in the ritual and ritualized body. Yet, it would be inaccurate to reduce performance art to ritual or to locate it in direct continuity with traditional culture and the past. This does not mean, however, that visual art performance is not informed by, or does not borrow and appropriate structures, forms, and gestures from traditional performance and dance. Much of life in Indonesia remains surrounded by and acted out in such stagings and rituals, festivals, and dance.“ Ebd., S. 244.

284 Vgl. Fischer-Lichte u. a. 2003; Fischer-Lichte 2004b; Wulf und Zirfas 2004; Plodeck 2010, S. 79–97.

285 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 82.

286 Wulf und Zirfas 2004, S. 22.

287 Vgl. ebd. Wulf und Zirfas verstehen hier das Transzendente vor allem in Bezug auf das ganz Andere oder Heilige, was im Fall Harsonos zumindest aus Sicht des Künstlers keine Rolle spielt.

288 Vgl. Strassler 2018, S. 192ff.

Harsonos Performance weist aus dieser Perspektive Bezüge zum künstlerischen Schaffen von Joseph Beuys und Marina Abramović auf, die sich auf unterschiedliche Weise bei „Opfer- und Heilungsritualen[n]“[289] in ihren Performances oder Aktionen bedienten, wohl auch aus anderen, außereuropäischer Kulturkreisen.

Im Folgenden sollen allerdings ausgewählte Arbeiten des bereits erwähnten indonesischen Künstlers Dadang Christanto zum Vergleich herangezogen werden, was nicht nur die Analyse der Arbeiten von Harsono schärfen, sondern auch einen Blick auf eine weitere performative künstlerische Praxis aus Indonesien ermöglichen soll. Christanto ist ebenfalls chinesischstämmiger Herkunft und beschäftigt sich in seinem Schaffen mit Themen, die sich mit Harsonos Interessen überschneiden. Rath umschreibt Christantos Schaffen, insbesondere seine Performances, als „ritual acts of remembering, a space in which to bear witness to suffering as a condition and human experience“[290]. Obwohl die zu vergleichenden Arbeiten von Christanto und Harsono in unterschiedlichen Kontexten und Zeiten entstanden sind (die zu vergleichende Arbeit von Christanto ist Anfang der 1990er-Jahre, Harsonos Video-Installation ist 2013 entstanden), verspricht ein Vergleich neue Aspekte in Hinblick auf ihren Rückgriff auf Trauer- und Gedenkrituale innerhalb der Themen Erinnerung und Gewalt. Christantos „artistic recoveries of violent pasts“[291] wurden auch mit dem Begriff des *Counter-Monument* in Verbindung gebracht und können mit Blick auf den ausgeprägten rituellen Charakter ebenfalls unter der erwähnten heilenden Funktion von Ritualen gesehen werden.[292] Christantos wie auch Harsonos Performances stehen daher auch für Strategien im Sinne Victor Turners, wie sie Kunstwissenschaftlerin Lisa Stuckey gedeutet hat. Stuckey verweist auf Turners Ausführungen zu Ritualen und merkt an, dass das Erschaffen von neuen Ritualen als mögliche Antwort auf ein gesellschaftliches Bedürfnis verstanden werden könne.[293] Denn ein Mangel von „Modalitäten, die im Alltag fehlen“[294] könne durch rituell basierte Performance-Kunst aufgefangen werden, was sie mit dem Begriff der Ritualdynamik bezeichnet.[295] Sowohl Harsonos als auch Christantos rituell basierte Performances teilen den Umstand, dass ihre künstlerischen Handlungen „Emotionen Raum geben und Individuen kollektiv Gefühle erleben [lassen], die im Kontext zur Welt gestellt Legitimation erfahren“[296].

Ein Vergleich der beiden Positionen ist zudem fruchtbar, da sie beide Installationskunst mit Performance-Kunst kombinieren, jedoch auf unterschiedliche Weise: Während Harsono vor allem seit 2009 produzierte Video-Performances mit seinen Installationen verschränkt, führt Christanto Performances innerhalb seiner

289 Fischer-Lichte 2003, S. 25.
290 Rath 2011, S. 85.
291 Antoinette 2014, S. 343.
292 Vgl. Wiyanto 2002; Gray 2008, S. 129–146; Antoinette 2014, S. 343–367.
293 Vgl. Turner 2000, zitiert nach Stuckey 2016, S. 74.
294 Ebd.
295 Harsonos Praxis kann unter diesem Aspekt mit dem Begriff der Ritualdynamik in Verbindung gebracht werden. Lisa Stuckey stützt sich auf diese Definition: "Die Ritualdynamik ist ein relativ neues Paradigma der Ritual Studies, das die Prozessualität von Ritualen betont. Schlüsselkonzepte der Ritualdynamik sind unter anderem: 1. Ritual Design versteht Rituale als gestaltete, ‚designte‘ Handlungen und unterhält eine dynamische Sicht auf Rituale, die mit liturgischen Reformen, mit der Aufgabe ritueller Traditionen und der Erfindung neuer Rituale einhergeht. 2. Ritualraum und Rahmung umfassen die Markierung des Beginns und die räumliche Setzung; der Rahmen gilt zusätzlich als ein Schema für die Interpretation und Verortung von Erfahrung. 3. Ritualtransfer beschreibt, wie sich Rituale verändern, wie sie wandern oder verschwinden. 4. Agency ist die Frage nach der Verteilung der Handlungsmacht zwischen Ritualspezialist_innen und anderen Akteur_innen.“ Ebd., S. 71.
296 Ebd., S. 72.

Installationen vor einem Publikum durch, deren mediale Aufzeichnung er nicht in andere Werke integriert. Im Fokus werden daher zunächst die divergierenden Verkörperungsprozesse stehen, die den unterschiedlichen Umgang mit dem Live-Aspekt und der Medialisierung von Performance betreffen, um in einem zweiten Schritt der Frage nachzugehen, welche Art von Gemeinschaft die Künstler durch ihre performativen Arbeiten schaffen und an wen sich letztlich ihr Schaffen richtet.

Neben großformatiger Installationskunst, wozu auch die bereits beschriebene Arbeit *They Give Evidence* zählt, ist Christanto auch für seine Performances bekannt, von denen er einige im Dialog mit seinen installativen Werken durchgeführt hat. Als Vergleichsbeispiel soll eine weitere Installation herangezogen werden, in der Christanto performte. Die raumgreifende Installation – bzw. genauer gesagt, Doppel-Installation, da ein Element einen separaten Titel hat – setzt sich aus 37 Objekten zusammen, die eine anthropomorphe Erscheinung aufweisen (Abb. 57). Jedes der 37 Objekte besteht hauptsächlich aus einem soliden und mehrere Meter lang gewachsenen Bambushalm, der vertikal hängend an der Decke befestigt ist. Die kurz über dem Boden schwebenden Halme hat der Künstler alle auf dieselbe Weise modifiziert: Das obere Drittel ist mit Palmblättern umflochten und bildet so eine Art Kopf; die unteren zwei Drittel sind von allen Seiten mit kleinen Stöcken durchbohrt. Inmitten dieser hängenden Bambushalme befindet sich außerdem ein einzelner, ebenfalls mehrere Meter langer, horizontal platzierter Halm, der von langen, dünnen Metallstangen durchbohrt ist. Die zahlreichen Metallstangen stützen den Halm, sodass es scheint, als würde er ebenfalls, jedoch eben horizontal, über dem Boden schweben. Christanto betitelte das horizontale Einzelstück mit *For those who have been killed* und die anderen Teile der Installation mit *For those: Who are poor, Who are suffer(ing), Who are oppressed, Who are voiceless, Who are powerless, Who are burdened, Who are victims of violence, Who are victims of a dupe, Who are victims of injustice*[297] (die Doppel-Installation wird im Folgenden mit *For those …* abgekürzt). Die Installation und Performance sind im Rahmen der ersten *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *APT* 1, in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane 1993 entstanden.[298] Caroline Turner, damalige Direktorin der *Queensland Art Gallery* und der *APT* 1, hob die meditative Atmosphäre der Installation hervor und bezeichnete sie als „memorial for the suffering"[299]. Besonders die damalige Platzierung vor einem großen Fenster sorgte zudem für eine „finely-honed memorial-like quality"[300], hebt Kunsthistorikerin Allison Patricia Gray in ihrer Monografie über Christanto hervor.

Während sich die Doppel-Installation durch ihren langen Titel explizit unterschiedlichen Opfergruppen widmet, sind in der Arbeit selbst ebenfalls Hinweise zu finden, die auf Gewalt und menschliches Leiden deuten. Die Bambushalme erwecken durch ihre anthropomorphe Erscheinung Bilder von leblosen, hängenden Körpern, die von zahlreichen Pfeilen durchbohrt und erhängt worden sind. Auch

297 *For those who have been killed* und *For those: Who are poor, Who are suffer(ing), Who are oppressed, Who are voiceless, Who are powerless, Who are burdened, Who are victims of violence, Who are victims of a dupe, Who are victims of injustice*, 1993, Bambus, Palmblätter, Metall, ca. 11 x 80 x 335 cm.

298 Vgl. Queensland Art Gallery 1993. Die anderen teilnehmenden indonesischen Künstler waren Heri Dono, Nyoman Erawan, FX Harsono, Sudjana Kerton, A D Pirous, Ivan Sagito, Srihadi Soedarsono und Dede Eri Supria.

299 Turner 2007, S. 82.

300 Gray 2008, S. 120.

Kunsthistorikerin Michelle Antoinette sieht in den modifizierten Bambushalmen menschliche Körper, denen sie allerdings auch eine spirituelle Dimension zuschreibt, indem sie sie in den Himmel aufsteigend deutet.[301] Der horizontal schwebende Halm, der von zahlreichen Metallstangen durchbohrt ist, evoziert ebenfalls einen von Pfeilen niedergestreckten Menschen und ist laut Künstler von zwei unterschiedlichen Quellen inspiriert worden.[302] Erstens von dem indischen Epos *Mahabharata*, der in Indonesien weitgehend bekannt ist: Darin wird der Held Bhishma in einer Schlacht von derart vielen Pfeilen durchbohrt, dass sein sterbender Körper den Boden nicht berührte. Zweitens nennt der Künstler das Bild von in Flüssen schwimmenden, ermordeten Menschen, die während der Gewalt von 1965–1966 wohl in zahlreichen Orten gefunden wurden. Christantos Vater gehörte zu den Opfern dieser Zeit.

Aufgrund dieser zum Teil kodierten Symbolik wird *For those who...* oftmals als versteckte Kritik an Menschenrechtsverletzungen in Indonesien gelesen, die zu dieser Zeit noch nicht offen geäußert werden konnte. Allen voran werden die eben erwähnten Massenmorde genannt, aber auch aktuellere Beispiele wie das Massaker in Osttimor im Jahr 1991.[303] Jedoch wird an mehreren Stellen betont, dass sich Christantos Kunstpraxis gerade dadurch auszeichne, dass sie trotz der Verweise auf spezifische Gewalttaten einen universellen Ansatz artikuliere, der dem Publikum die Möglichkeit eigener Anknüpfungspunkte biete.[304] Turner hebt hervor, auf welche Weise vor allem seine Performances, die er innerhalb seiner Installationen durchführe, es schaffe, menschliches Leid zu artikulieren und dabei eine Reaktion des Publikums hervorzurufen:

> The performances associated with the works, “to bring the works to life” as Dadang says, including moments that resemble silent prayer, again are not religious, but they inspire offerings such as flowers; they preserve a sense of dignity in the face of suffering; and they provoke a respectful, usually silent, response from the audience.[305]

So ist auf Fotografien zu sehen, dass kleine Gegenstände, Notizzettel und auch Blumen am Boden der Doppel-Installation abgelegt wurden, die sich während der gesamten Ausstellungszeit dort befunden haben sollen (Abb. 57 und Abb. 58).[306] Diese Erinnerungsakte sollen nicht nur Antworten auf das von Christanto spezifisch erwähnte Leid in Indonesien gewesen sein, sondern auch auf andere Menschenrechtsverletzungen oder Kriege, die sich zeitgleich in anderen Teilen der Welt ereigneten.[307] Die individuelle Anteilnahme durch das Publikum zeigt auf, dass der Künstler einerseits eigene schmerzhafte Erfahrungen artikulieren möchte, diese andererseits jedoch immer auch unter dem Aspekt des universellen menschlichen Leidens betrachtet und damit die Interpretation seiner Werke von Beginn an bewusst öffnet. Turner betont daher, dass ein kontextualisierter Zugang zu seinen Werken nicht zwangsläufig notwendig sei:

301 Vgl. Antoinette 2014, S. 346.
302 Vgl. ebd., S. 345.
303 Vgl. Turner 2007, S. 79.
304 Vgl. Turner und Clark 1999; Antoinette 2014, S. 347f.
305 Turner 2007, S. 84.
306 Die Arbeit bringt anscheinend diese Reaktion jedes Mal hervor, wenn sie ausgestellt wird, vgl. Turner und Clark 1999, S. 200.
307 So zum Beispiel die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre und, wie Gray hervorhebt, die zu dieser Zeit in Australien geführten Diskussionen über die begangenen Verbrechen an den Aborigines und noch vorhandene rassistische Strukturen, vgl. Gray 2008, S. 120f.

> There is no question, that Dadang Christanto's work is in one sense deeply informed by specific historical Indonesian experiences and his personal family experiences, nor is there any question that his art evokes its intended emotional response from audiences who may have no comprehension whatever of the circumstances to which it refers.[308]

Im Rahmen seiner Teilnahme an der *APT* 1 in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane führte Christanto in seiner Installation *For those who…* eine Performance im September 1993 durch und nannte sie *For Those who have been killed*[309]. Auf dem Video, das die *Queensland Art Gallery* anfertigte, sind zwei Teile der Performance zu sehen: Der erste Teil zeigt einen etwa siebenminütigen Ausschnitt von Christantos Performance im öffentlichen Raum, der zweite Teil einen etwa fünfzehnminütigen Abschnitt, den er innerhalb seiner Doppel-Installation im Museum durchführte.[310] Am Anfang des Videos ist zu sehen, wie der Künstler, der nur mit einer hellen Unterhose bekleidet war, an einem belebten öffentlichen Ort in Brisbane seinen Körper samt Haare und Kopf fast vollständig mit weißem Ton einrieb und dadurch eine weiß-bräunliche Färbung erhielt (Abb. 59).[311] Nach dieser visuell markierten Transformation begann Christanto seine direkte Umgebung zu explorieren, indem er sich sehr langsam bewegte und behutsam drehte, dabei auch ein sich bereits angesammeltes Publikum mit hohen Tönen und zugewandten Bewegungen adressierte. Die letzte Szene des ersten Teils zeigt, wie der Künstler an Geschäften vorbeiläuft, dabei seinen Kopf scheinbar erstaunt in verschiedene Richtungen dreht; zuletzt verlässt er den Ort zielstrebig und läuft auf ein Gebäude zu. Durch einen Schnitt markiert startet der zweite Teil des Videos, der Christantos Performance im Museum zeigt. Hier rieb sich Christanto nochmals mit weißem Ton ein, während im Hintergrund ein mantra-ähnlicher Gesang zu hören war. Es folgten ebenfalls eine Reihe von langsamen und bewusst durchgeführten Gesten, wie beispielsweise das Zusammenfalten der Hände oder die nach oben geöffneten Hände (Abb. 61). Er stieß dabei regelmäßig Laute aus, die an Klagelaute erinnerten. Zeitweilig erkundete er außerdem die hängenden Bambushalme der Installation und berührte sie vorsichtig; er drehte einige von ihnen und erzeugte damit „a sense of restless movement and tension"[312] (Abb. 60). Auch kam eine Maske zum Einsatz, die der Künstler für eine kurze Zeit trug. Zum Schluss verstreute Christanto Blüten, die in einem Korb bereit gestellt worden waren, und verteilte sie innerhalb der Installation auf dem Boden. Am Ende der Performance, was allerdings nicht auf dem Video zu sehen ist, forderte der Künstler das Publikum auf, Blumen und Gedichte zu hinterlassen für jene, die leiden müssten, egal an welchem Ort oder zu welcher Zeit.[313] Rath hat

308 Turner 2007, S. 95.

309 Dadang Christanto, *For those who have been killed*, Performance, Erste *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *Queensland Art Gallery*, Brisbane, 18.09.1993. Christanto führte sie ebenfalls auf der IX. Jakarta Biennale in ähnlicher Form durch, vgl. Rath 2011, S. 85.

310 Das Video, das die Performance aufzeichnete, ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=_7lijhlJzpY (06.10.2020). Im Rahmen der Ausstellungseröffnung von *Earth and Elsewhere* in der *Queensland Art Gallery*, Brisbane, reinszenierte Christanto seine Performance am 25.05.2013, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=LWOHXKhghao (22.02.2019).

311 Die Verwendung von Erde hat nicht nur in Christantos künstlerischen Laufbahn Tradition, sondern ist zum Beispiel bereits bei Sardono W. Kusomos *Meta Ekologi* von 1979 zu finden und spielt auch bei Siraits *Building a House* eine relevante Rolle. Christanto verwendet Terrakotta für seine Performance seit Beginn der 1990er-Jahre, als er erste Performances u.a. auch im öffentlichen Raum in Japan und Australien durchführt. Ab etwa Mitte der 1990er-Jahre wird Terrakotta zu einem seiner wichtigsten Materialien in seinen Installationen, vgl. Wright 1998, S. 37.

312 Antoinette 2014, S. 347.

313 Vgl. Turner und Clark 1999, S. 200.

Christantos Bewegungen sowie die Laute, die der Künstler machte, anhand einer etwas späteren, aber sehr ähnlichen Performance näher charakterisiert: „His movements combined Hindu-Javanese meditation/yoga and writhing. His voice vacillated between low, chesty sounds of mantra recitation and moaning and crying as if in physical pain.“[314] Ähnliches beschreibt Antoinette, die seine Tönte mit „high-pitched, animal-like cries of suffering“[315] verglichen hat.

Der offensichtlichste formale Unterschied zwischen Christantos Performance *For those who…* und Harsonos *Pilgrimage to History* und *Rewriting on the Tomb* ist in der Medialisierung bzw. dem Umgang mit dem Live-Aspekt der Performance zu finden. Dieser Aspekt ermöglicht einen Blick auf die Art und Weise, wie die Künstler mit ihren Körpern verfahren und in welches Verhältnis sie sich dabei zu den Betrachtenden setzen. Fischer-Lichte legt in ihrer Einleitung zum Sammelband *Ritualität und Grenze* dar, inwiefern die Ritualisierung von Theater und Performance-Kunst durch bestimmte Grenzüberschreitungen transformatives Potenzial für Performende wie auch für das Publikum innehalte.[316] Überschritten werden ihr folgend die strikte Trennung von semiotischem Körper und phänomenalen Leib, was in der Generierung von verkörperter Präsenz erfahrbar ist, sowie die Grenze zwischen Performenden und Publikum. Durch diese Transgression, so die Autorin, können andere Grenzen neu ausgehandelt werden: die Grenzen, die erstens das Ich betreffen und die zweitens das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft bestimmen. In der beschriebenen Performance von Christanto markiert das Ablegen seiner Kleidung und das Einreiben mit Ton den Beginn der Performance. Diese Handlung erscheint ebenso als Initiierung eines Transformationsprozesses, in dem Christanto die Grenzen zwischen seinem semiotischen Körper und phänomenalen Leib verschwimmen lässt. Der Künstler scheint sich wahrhaftig in ein anderes Wesen zu verwandeln, das sich dem Anschein nach einem urzeitlichen Ausdruck von Trauer, Leid oder Anklage widmet: Christanto nimmt stille Gebetshaltungen ein, macht klagende und leidvolle Ausrufe und auch Gesten, die mit der Bitte um Vergebung verbunden werden; darüber hinaus streut er Blumen aus, was in Indonesien traditioneller Weise im Gedenken an Verstorbene getan wird.[317] Der Künstler scheint hier durch seine Performance ein Gebet für die vielen Opfergruppen zu sprechen. Dieses beinhaltet zudem eine Anklage, wodurch er den Menschen, denen diese Arbeit gewidmet ist, ebenfalls eine Stimme gibt.

Die bisher beschriebenen Strategien Christantos verweisen hauptsächlich auf eine hervorgebrachte Körperlichkeit als auch Lautlichkeit. Trauer und Leid werden durch die generierten Verkörperungsprozesse gegenwärtig und leiblich für das Publikum erfahrbar. Seine Installation fungiert dabei als Bühne und als Rahmen für den performativen Raum. Die Wirkmacht von Christantos Performance ist daher auf die leibliche Ko-Präsenz eines Publikums ausgerichtet (womit allerdings nicht abgestritten wird, dass auch die

314 Rath 2011, S. 87. Die von Rath beschriebene Performance führte Christanto im Rahmen der IX. Jakarta Biennale 1993 durch.

315 Antoinette 2014, S. 347.

316 Vgl. Fischer-Lichte 2003, S. 16ff.

317 Diese Anspielungen wurden dem Künstler zum Teil als selbstexotisierende Strategien vorgeworfen, vgl. FX Harsono, Interview 07.10.2014, Yogyakarta. Christanto selbst äußert 1993: „I try to infuse my works with [a] primitive touch. It is meant as a symbol of my empathy: an epigraph for the victims of oppression … and those who have been waylaid by the process of history and development.” Dadang Christanto, zitiert nach Supangkat 1993, S. 12.

Fotografien und Videos, die Christantos Performance festgehalten haben, im Sinne Dogramacis „nachleben“ und einer „eigenen zeitlichen und räumlichen Logik“[318] folgen). Kunsthistorikerin Astri Wright beschreibt in diesem Sinne eine andere Performance von Christanto aus dem Jahr 1997 und betont die vom Künstler generierte verkörperte Präsenz und seine Wandlung in eine ganz andere Kreatur unbekannter Natur: „The artist as we had known him is no longer there. Before us now instead is a creature completely unknown.”[319] Wright hebt in ihrer Analyse Christantos außergewöhnliches Können als professioneller Schauspieler hervor. Schauspiel-Techniken erwarb der Künstler während seiner Zeit in Yogyakarta, als er laut eigener Aussage Mitglied der Kommune *Sanggar Bambu* war – in der Malerei, aber auch Theater praktiziert wurde – und als er ab 1979 im bekannten *Teater Bengkel* aktiv war, das vom Poeten W. S. Rendra geleitet wurde und Aktivismus und Theater verband.[320] Besonders Christantos Austausch mit dem *Teater Bengkel* zählt der Künstler zu den zentralen Erfahrungen, welche die Entwicklung seiner Performances prägten, den Blick für dramaturgische Aspekte und den Umgang mit seinem Körper schulten.[321] Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Christantos Performance-Praxis schon in seiner frühen Schaffenszeit auf einer Auseinandersetzung mit einem Live-Publikum und auf der Sensibilisierung für Verkörperungsprozesse beruhte. Der Künstler selbst betont die wichtige Rolle, die das Publikum allgemein in seinem Schaffensprozess einnimmt:

> The audience is, of course, a consideration in – and cannot be seen as being separate from – the creative process in my works. Such considerations that mostly frequently become apparent are reaction, atmosphere, effect and hope. Which of these aspects will the audience consider when they come face to face with my work? In addition, “audience” is not a noun that is passive, it is a noun that is active. The audience is not an object, but a subject. Because of this position as a subject, a dialogue occurs between the audience and my art.[322]

In diesem Statement wird deutlich, dass der Künstler dem Publikum eine aktive Rolle zuschreibt. Dies zeigt sich auch darin, dass die Zuschauenden von Christanto dazu aufgefordert werden, zu Handelnden zu werden, indem sie eigene, ganz persönliche Akte des Erinnerns oder Trauerns vollziehen sollen. Kleine Zettel und Blumen, die vor die Installation *For those who…* gelegt wurden, sind die Spuren dieses Miteinbeziehens und bezeugen die von Christanto geschaffene, temporäre Gemeinschaft, die auf Empathie basiert.

Während Harsono in den untersuchten Arbeiten zwar ebenfalls selbst auftritt und daher mit seinem eigenen Körper arbeitet und auch das Publikum bzw. die Öffentlichkeit äußerst relevant für sein Kunstschaffen ist, scheinen Fragen nach der Erzeugung von verkörperter Präsenz weniger relevant. Er verwandelt sich nicht in ein anderes Wesen; ganz im Gegenteil legt er Wert darauf, sich als er selbst zu inszenieren, wie an seiner alltäglichen Kleidung in der Video-Performance zu erkennen ist. Trauer und Gedenken finden ihren

318 Dogramaci 2018, S. 34. Dogramaci bezieht sich bei dem Begriff des Nachlebens auf Aby Warburgs anachronistisches Verständnis des Nachlebens, durch welches eine symmetrische Behandlung von *Live Art* und ihren medialen Aufzeichnungen geschaffen wird, da von einer gegenseitigen Relationalität ausgegangen wird, vgl. hierfür ebd., S. 33–51.

319 Wright 1998, S. 45. Wright erwähnt den Namen der Performance nicht, aber es handelt sich wahrscheinlich um die Performance *Violence*, die Christanto 1997 in Vancouver durchführte.

320 Vgl. Dadang Christanto, Interview 11.04.2014, Yogyakarta.

321 Vgl. ebd.

322 Dadang Christanto im Interview mit Christine Clark, Turner und Clark 1999, S. 200.

Ausdruck in der von ihm ausgeführten Handlung, die er in Referenz auf bestimmte traditionelle Riten konzipiert hat. Sie werden nicht, wie im Falle Christantos, durch die Hervorbringung einer gewissen Körperlichkeit und Lautlichkeit vermittelt. Harsono selbst sagt von sich, dass er kein Performance-Künstler sei, sondern Performance-Kunst als Mittel verwende, um sein Kunstschaffen zu explorieren.[323] Harsonos Körper erscheint daher nicht als primäres Medium, dessen er sich jenseits der (Re)Präsentation seines Selbst und eines von Prozessualität geprägten Selbstverständnisses bedient: Er führt seine Performances selbst durch, da die darin getätigten Handlungen aufs Engste mit Fragen nach seinem Selbst und der gesellschaftlichen Position der *Tionghoa* verknüpft sind.

Dennoch sind Harsonos ganz eigene leiblichen Erfahrungen, die er während seines „persönlichen Rituals" oder „Gebets"[324] macht, wie der Künstler *Pilgrimage to History* auch bezeichnet, für Harsono selbst sicherlich von Bedeutung: Sie sind im Sinne performativer Handlungen wirklichkeitskonstituierend und identitätsstiftend. Was allerdings für die Affizierung der Betrachtenden und für die Gemeinschaftsbildung relevant ist, ist die Intimität dieses persönlichen Rituals. Denn die von Harsono durchgeführte „Pilgerfahrt" von Massengrab zu Massengrab, wie sie in seiner Video-Performance in Szene gesetzt wird, zeigt den Künstler stets als alleinigen Akteur in einem privaten, mitunter einsamen Unterfangen, jeder einzelnen ermordeten Person zu gedenken. Auch der Ausstellungskatalog betont diesen persönlichen Aspekt, indem jeder Stoffbahn das dazugehörige Still der Video-Performance gegenübergestellt wird, die Harsono bei jedem einzelnen Massengrab zeigt.[325] Das Abpausen der Grabsteine ist in diesem Sinne inszeniert als ein intimer, persönlicher Moment des Gedenkens, dem die Betrachtenden beiwohnen. Dem stehen die Spuren von Harsonos Performance gegenüber, den Baumwollstoff-Bahnen, denen Harsonos Handlung und Erfahrungen gleichsam eingeschrieben sind und, wie zuvor argumentiert wurde, den Betrachtenden eine indirekte Begegnung mit den tatsächlichen Gräbern ermöglicht. Vorherrschend ist in den analysierten künstlerischen Arbeiten die Spannung zwischen einer An- und Abwesenheit, einem Sich-Entziehen in Form von Spuren, die Harsonos Körper und damit auch Selbst betreffen und sein ambivalentes Verhältnis zur Vergangenheit ebenfalls thematisieren.

Harsonos Körper und die von ihm erzeugte Körperlichkeit erscheinen daher nicht wie bei Christanto als wesentliche Faktoren in der Hervorbringung einer mitfühlenden Gemeinschaft. Vielmehr scheint die Ausführung der rituellen Handlung und ihre Bedeutung (für Harsono und für die indonesische Gesellschaft) im Vordergrund zu stehen. Es scheint, als ziele der Künstler neben den erwähnten heilenden und transzendenten Funktionen von Ritualen auf einen Wandel ab, der auf einer diskursiven, gesellschaftspolitischen Ebene verortet werden kann: Durch die Aufklärung über diese Verbrechen, dem Gedenken an die Ermordeten und die Aufforderung zu einer neuen Geschichtsschreibung soll die gesellschaftliche Stellung der *Tionghoa* innerhalb der indonesischen Gesellschaft geändert werden. Hier

323 Vgl. FX Harsono, Präsentation, Performance Art Festival *Undisclosed Territory #7* am 31.08.2013, Solo.

324 Harsono hat in einem Künstlergespräch die untersuchten künstlerischen Arbeiten als Gebet und persönliches Ritual bezeichnet, vgl. FX Harsono im Künstlergespräch mit Tisna Sanjaya am 07.09.2014, *Selasar Sunaryo Art Space*, Bandung.

325 Vgl. Harsono und Samboh 2013, S. 38–47.

scheint Harsonos didaktische Tendenz durch, die sein Schaffen seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn durchdringt und sich in der von ihm oftmals benannten Motivation widerspiegelt, ein Bewusstsein für unterschiedliche Problematiken in der Öffentlichkeit entwickeln zu wollen.

Mit Blick auf die Relevanz von Gemeinschaft im Schaffen beider Künstler wird ein weiterer wichtiger Unterschied deutlich, der bereits angeklungen ist und gewisse Grenzen von Harsonos Schaffen markiert. Während Christanto zwar seine persönlichen Erfahrungen als Ausgangspunkt nimmt, prangert er Gewalt als universale Erfahrung an und setzt das menschliche Leid in den Mittelpunkt seines Schaffens. Einige heben daher auch hervor, dass Christanto kein politischer Künstler sei.[326] Die Gemeinschaft, die er zu erschaffen sucht, erscheint daher keineswegs auf ein indonesisches Publikum begrenzt, sondern zielt auf Erfahrungen ab, die alle Menschen miteinander teilen. Dass Christantos Hauptwohnsitz in Australien ist, mag dazu beitragen. Harsono hingegen verhandelt in seinen Arbeiten spezifisch die gesellschaftliche und historische Position der *Tionghoa* in Indonesien und damit auch seine eigene. Das Verständnis seines künstlerischen Schaffens ist daher sehr eng an einen spezifischen Kontext gebunden. Auch wenn er Anknüpfung in anderen Gesellschaften sucht, in denen Minderheiten zum Beispiel Diskriminierung durch eine forcierte Namensänderung erfahren haben, bleibt er doch dem indonesischen Kontext sehr verhaftet.[327] Auf die Grenze, die diese Art von Kunstpraxis mit sich bringt, haben bereits unterschiedliche Autoren*innen aufmerksam gemacht: So argumentiert Smith, dass sich die Limitierung darin zeige, dass für das Verständnis seiner Arbeiten die komplexen politischen und historischen Begebenheiten bekannt sein müssen, welche die Stellung der *Tionghoa* in Indonesien prägen.[328] Strassler betonte daher die Relevanz von „vermittelnden“ Instanzen wie Kurator*innen für die Zugänglichkeit von Harsonos Kunstschaffen.[329] Des Weiteren – dieser Punkt betrifft den soziopolitischen Anspruch, den die Arbeiten formulieren – sei das Publikum von Galerien und Museen in Indonesien meist elitär und oft auch aus dem Ausland, so Smith;[330] die durchschnittliche indonesische Bevölkerung werde so nicht erreicht. Damit laufe der Künstler darüber hinaus auch noch Gefahr, das Vorurteil, „Chinesen“ seien elitär, eher zu bestärken. Während dieser Kritikpunkt sicherlich auch auf andere politisch motivierte Künstler*innen in Teilen zutrifft, erscheint er im Falle Harsonos jedoch von größerer Bedeutung, da seine Arbeiten so eng an den indonesischen Kontext und seinem unerschütterlichen Bemühen um gesellschaftliche Veränderung gebunden sind.

4.2.5 Geschichte und Gedächtnis. Christian Boltanski

Im letzten Abschnitt des Kapitels soll Karen Strasslers Annahme nachgegangen werden, nach der Harsonos jüngeres Kunstschaffen unter dem Begriff der *archive art* von solcher künstlerischer Praxis abzugrenzen sei, die sich mit einer „postmodern ‘memory crisis’“[331] beschäftige oder das Archiv an sich reflektiere. Gefragt

326 Vgl. Siregar 2012b, S. 98.
327 Harsono hat zum Beispiel 2011 einen Workshop im *4A Centre for Contemporary Asian Art*, Sydney, über das Thema der Namensänderung abgehalten, vgl. http://www.4a.com.au/edge-of-elsewhere-workshop-fx-harsono-in-memory-of-a-name/ (09.07.2020) und https://fxharsono.art/publishing/article/in-memory-of-a-name-an-opportunity-for-professional-development/ (03.06.2022).
328 Vgl. Smith 2015, S. 132f.
329 Vgl. Strassler 2018, S. 201f.
330 Vgl. Smith 2015, S. 132f.
331 Ebd., S. 197.

wird, in welchem Verhältnis Harsonos Verhandlungen von Geschichte und (kollektivem) Gedächtnis zu solchen Kunstwerken stehen, auf die Strassler verwies.[332] Im Folgenden wird daher ein Vergleich mit zwei ausgewählten Werken des französischen Künstlers Christian Boltanski (1944–2021)[333] erfolgen, um die Übereinstimmungen, die das Schaffen beider Künstler verbindet, näher zu untersuchen. Beispielsweise teilen sie gewisse Strategien, die die Erzeugung von Authentizität, das Aufgreifen von Spuren und verkörperter Abwesenheit betreffen und ihre Installationen als Erinnerungsorte erscheinen lassen. Auch gibt es ähnliche Vorgehensweisen mit Blick auf die Affizierung der Betrachtenden, die auf einer vergleichbaren „Stimmung der Trauer und des Gedenkens an Verstorbene“[334] beruht.

Boltanskis Werk wird vorrangig innerhalb der Themenfelder von Geschichte, Gedenken und Gedächtnis rezipiert, wobei insbesondere der Holocaust als historische Referenz herangezogen wird. Für einen ersten Vergleich bietet sich *The Missing House* an, eine Arbeit, die sich dem „Offenlegen des Abwesenden“[335] widmet. Boltanski konzipierte die Installation 1990 in Berlin im Rahmen der Ausstellung *Die Endlichkeit der Freiheit*[336]. Gewisse Rahmenbedingungen dieser Arbeit sind eher untypisch für sein Schaffen, da es sich um eine fest angebrachte, ortsspezifische Installation handelt, die aufgrund einer Ausstellungseinladung entstand.[337] Dennoch spiegeln sich grundlegende Charakteristika von Boltanskis Œuvre in dieser Arbeit wider, wie gezeigt wird.

The Missing House befindet sich an zwei Wänden des Häuserblocks der Großen Hamburger Straße Nr. 15–16 in Ostberlin. Dieser Block wurde während des Zweiten Weltkriegs sehr stark beschädigt und nach Ende des Krieges wieder aufgebaut, allerdings ohne dabei das mittlere Haus zu rekonstruieren.[338] Der Häuserblock ist daher bis heute durch eine beträchtliche Lücke in eine rechte und linke Hälfte geteilt. Boltanskis Installation ist an den beiden vormaligen Hausinnenwänden angebracht, die jetzt Außenwände sind und die Leerstelle jeweils von rechts und links begrenzen (Abb. 62). 24 weiße Schilder (120 x 160 cm) sind an beiden Wänden auf unterschiedlichen Höhen fixiert und geben Auskunft über die Menschen, die in dem zerstörten Teil einst wohnten: Festgehalten sind Name, Beruf und Zeitraum, in dem sie dort lebten (Abb. 63 und Abb. 64). Einige wohnten dort nur bis in die späten 1930er-Jahre und frühen 1940er-Jahre, andere bis zu dem Bombenangriff am 3. Februar 1945, der den Teil des Häuserblocks zerstörte und alle darin lebenden Menschen tötete.[339] Die ortsspezifische Installation wurde außerdem durch zehn Vitrinen, die Boltanski *The*

332 Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses geht auf den Soziologen Maurice Halbwachs zurück, der die Gedächtnisforschung begründete. Seine Definition lautet: „Collective memory is [...] the complete stock of memories, a society of each epoch can reconstruct within its present frame of reference.“ Halbwachs 1985, zitiert nach Schreiner 2005, S. 269. Halbwachs geht davon aus, dass das individuelle Gedächtnis und kollektive Gedächtnis in Abhängigkeit zueinander stehen und beide identitätsstiftende Funktionen einnehmen, vgl. Erll 2017, S. 7. Da soziale Gruppen allerdings in Konkurrenz zueinander stünden, diene die Rekonstruktion von Erinnerungen stets einem bestimmten Interesse, so Waterson und Kwok, vgl. Waterson und Kwok 2012b, S. 23.

333 Boltanski ist in Paris als Sohn eines jüdischen Vaters und einer katholischen Mutter aus Korsika aufgewachsen.

334 Gronau 2010, S. 138. Barbara Gronau hebt an dieser Stelle hervor, dass besonders auch die jeweiligen Ausstellungsräumlichkeiten (wie z.B. ein Gefängnis oder eine Kirche) diese Wirkung verstärken.

335 Wagner 1996, S. 26.

336 *Die Endlichkeit der Freiheit* fand vom 01.09.–07.10.1990 statt. Die Werke der Ausstellung waren auf unterschiedliche Orte in West- und Ost-Berlin verteilt, vgl. Herzogenrath, Sartorius u.a. 1990.

337 Vgl. Solomon-Godeau 1998, S. 19.

338 Vgl. Herzogenrath, Sartorius u. a. 1990, S. 84.

339 Vgl. Herzogenrath 2000, S. 318.

Museum nannte, begleitet und für die Zeit der Ausstellung in West-Berlin auf dem ehemaligen Gelände der Berliner Gewerbe-Ausstellung im Freien aufgestellt (Abb. 65).[340] Präsentiert wurden historische Dokumente und Funde aus Archiven, die das Assistenzteam von Boltanski im Rahmen der Recherchen für *The Missing House* durchgeführt hatte. Konkret waren beispielsweise Fotografien, Listen und Unterlagen von Behörden zu sehen, die zu den damaligen Bewohner*innen gefunden worden waren und die einen Einblick in ihr Lebensschicksal ermöglichten.[341]

Ähnlich wie Harsono verwendet auch Boltanski in der Installation Namen verstorbener Personen, die in stummer Zeugenschaft nicht mehr von ihrem Schicksal berichten können. Dabei steht auch hier ihre Abwesenheit sowie der Verlust des Einzelnen in der Masse im Mittelpunkt, so Kunsthistorikerin Monika Wagner über *The Missing House*: „Sie [die Schrifttafeln] rufen die abwesenden, toten, verschwundenen Personen auf, so dass sich von nicht-gegenständlichen Porträts sprechen lässt.“[342] Ihr Schicksal wird nicht durch das Bild eines zerstörten Hauses, sondern durch den fehlenden, abwesenden Teil erfahrbar.[343] Dies werde durch das „Loch“ ermöglicht, so Wagner außerdem, das eine Verkörperung erfahre, indem die Schilder an beiden Hauswänden angebracht wurden und dabei den Raum zwischen den beiden Teilen als klaffende Lücke betonen: „Die Präsenz des Abwesenden und Vernichteten ist auf diese Weise unausweichlich.“[344] Dazu komme, dass die Leerstelle durch „die Macht des Ortes“[345] – und damit ist die Authentizität des Ortes gemeint – eine weitere Dimension materieller Qualität erhalte.

The Missing House erscheint vor diesem Hintergrund zunächst als künstlerische Arbeit, die einen Ort des Alltags in einen Ort der Erinnerung transformiert, um den in diesem Hausteil verstorbenen Menschen zu gedenken:

> Die Leerstelle wird durch Benennung derer, die hier lebten zu einer Erinnerungsstätte, die an alle gemahnt, deren Identität zunichte gemacht wurde und spurlos verschwunden sind – ein „Gedankengebäude“, das aus der „Gedächtnisarbeit“ der Rezipienten immer wieder neu Gestalt gewinnt.[346]

Auch wie bei Harsono soll hier der einzelnen Person und ihrem Schicksal gedacht werden, die „aus der Anonymität des Vergessens“[347] heraus, in das kollektive Gedächtnis übergehen sollen. Allerdings – so Abigail Solomon-Godeau in ihrer ausführlichen Kritik an der ortsspezifischen Installation – sei dies eigentlich nur möglich, wenn die historische Dimension dieser Arbeit für die Betrachtenden vor Ort erfahrbar sei. Sie schreibt: „The passer-by is alerted to the fact that this is a marked site, a commemorative space in

340 Das Konzept der Ausstellung sah vor, dass sich Elemente der gezeigten Kunstwerke sowohl in West- wie auch in Ostberlin befinden sollten, den Geist des Mauerfalls widerspiegelnd. *The Museum* ist laut Kurator Wulf Herzogenrath jedoch nicht als zweites Werk zu verstehen, sondern „‚nur‘ die Ausstellung der Materialien als Hinweis auf die Wahrnehmung von Realität, die auch im Kunstzusammenhang möglich ist”. Herzogenrath, Sartorius u. a. 1990, S. 86.

341 Zum Beispiel waren in einem Fall verschiedene Dokumente zu sehen, die die Enteignung des jüdischen Bewohners Julian Schnapp und seiner Frau belegen; sie mussten daraufhin nach Theresienstadt ziehen, vgl. ebd., S. 85.

342 Wagner 1996, S. 27.

343 Vgl. Herzogenrath 2000, S. 312f.

344 Wagner 1996, S. 28.

345 Ebd.

346 Gardner 2017, S. 262.

347 Herzogenrath, Sartorius u. a. 1990, S. 85.

which a nothingness has been inscribed with a historical reference, but a reference whose significance remains troublingly enigmatic."[348] Ihre Kritik lautet demnach, dass *The Missing House* nicht vermittele, wieso es dieses Haus nicht mehr gebe und warum und unter welchen Umständen die darin lebenden Personen zu Tode gekommen seien; vor allem sei auch unklar, was mit jenen geschah, die dies vor dem besagten Bombenangriff taten und ob sie beispielsweise Opfer von Deportationen wurden. Besonders problematisch sei daher, dass völlig offen bleibe, wer jüdischer Herkunft war.

Diese Informationen konnten im Ausstellungskatalog und in den Vitrinen in West-Berlin gefunden werden, die jedoch mit Ablauf der Ausstellung wieder abgebaut wurden.[349] Da also das Archivmaterial – und damit die historische Kontextualisierung der Installation – nur temporär zugänglich war, argumentiert Solomon-Godeau, thematisiere *The Missing House* das Schicksal der jüdischen Bevölkerung in Berlin zu undifferenziert.[350] Auch der Kurator der Ausstellung, Wulf Herzogenrath, bemerkt im Katalogtext zu der Installation (der dies jedoch nicht negativ bewertet oder als widersprüchlich wahrnimmt), dass die Kenntnis des historischen Hintergrunds für die Rezeption nicht nötig sei, da die Arbeit die Imagination und persönlichen Erinnerungen der Betrachtenden wecke, und sie „sich selbst als lebendige Zeitzeugen einbringen“[351] können.

Boltanski selbst verstand die Installation als Verweis auf „the finger of God“[352], der aus seiner Sicht wahllos über Leben und Tod entscheide. Dass *The Missing House* daher eher an eine allgemeine Vergänglichkeit des Lebens erinnere, formuliert Herzogenrath ebenfalls in einem späteren Rückblick auf die Ausstellung:

> Der Künstler [Boltanski] rekonstruiert „das vergessene Leben der vergessenen Bürger eines vergessenen Hauses, von dem heute niemand mehr weiß, welcher Bewohner im KZ, an der Front oder im Schlaf starb. Der Tod hat die Täter und Opfer längst vereint“.[353]

Eine solche unklare Grenzziehung zwischen der Gruppe der Opfer und Täter widerspreche allerdings laut Solomon-Godeau den ethischen Prämissen, denen jede historische Gedenkstätte verpflichtet sein sollte.[354] Ihre Schlussfolgerung lautet daher, dass *The Missing House* zwar als wortwörtliche Verkörperung von Abwesenheit und Verlust in Berlin verstanden werden könne, die zudem der Abwesenheit des jüdischen Lebens in Deutschland gleiche.[355] Jedoch resümiert sie:

> For if *The Missing House* invites the passerby to some kind of meditation, some somber contemplation of its significance as relic, ruin and absence, it does so at the cost of banishing its own historical legacy.[356]

348 Solomon-Godeau 1998, S. 7.

349 Hier ist anzumerken, dass *The Missing House* ursprünglich nach Ende der Ausstellung hätte entfernt werden sollen. Jedoch auf Wunsch der Anwohnerschaft der Großen Hamburger Straße in Berlin wurde Boltanskis Werk zu einer permanenten Installation, vgl. Boltanski, Büchner u. a. 1992, S. 2.

350 Zwei Jahre nach der Ausstellung, 1992, wurde ein kleines Büchlein über *The Missing House* und *The Museum* von Boltanski, Christine Büchner und Andreas Fischer (die ihm bei der Recherche für das Projekt assistiert hatten) im Rahmen des Künstlerprogramms des DAAD herausgegeben, vgl. Boltanski, Büchner u. a. 1992. In diesem ist der historische Kontext der Arbeiten wie auch Boltanskis Werdegang dargelegt.

351 Herzogenrath, Sartorius u. a. 1990, S. 86.

352 Christian Boltanski, zitiert nach Solomon-Godeau 1998, S. 7.

353 Herzogenrath 2000, S. 321. Herzogenrath zitiert hier eine Kunstkritik von Hans-Peter Schwerfel.

354 Vgl. Solomon-Godeau 1998, S. 7.

355 Vgl. ebd., S. 17.

356 Ebd., S. 20. Hervorhebung im Original.

Sie schließt damit, dass Boltanskis Arbeit aufgrund dieser Unspezifität weniger als Gedenkstätte (und auch nicht als *Counter-Monument*) oder Ausdruck von Trauer zu deuten sei, sondern eher im Sinne der Freudschen Melancholia.[357] Solomon-Godeau verweist hier auf Sigmund Freuds Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie: So beziehe sich Trauer auf den Verlust eines spezifischen Objekts und der Anerkennung dieses unwiderruflichen Verlustes aufgrund seiner Einzigartigkeit. Erfolgreiche Trauerarbeit beinhalte demnach die volle Akzeptanz dieses Verlustes und der letztlichen Trennung von dem verlorenen Objekt. Melancholie bedeute dagegen eben keine Trennung oder Aufgabe des verlorenen Objekts, sondern vielmehr eine Aufnahme des Verlustes in das Selbst, was mit internen, ambivalenten Konflikten verbunden sei. Dabei hebt Solomon-Godeau hervor, dass die Freudsche Melancholie einen Verlust thematisiere, bei dem jedoch oftmals nicht ganz klar sei, was eigentlich verloren gegangen sei: Zwar seien sich melancholische Menschen des Verlustes (z.B. einer Person) bewusst, jedoch nicht, was sie tatsächlich an dieser Person verloren hätten. In diesem Sinne ist auch *The Missing House* eine künstlerische Arbeit, die im Bereich der Melancholie verortet werden kann, da auch hier Verlust, Abwesenheit und Trauer sehr unspezifisch artikuliert werden, ohne zu vermitteln, worin der Verlust tatsächlich bestand.

Solomon-Godeaus Kritik zielt auf einen Punkt in Boltanskis Kunstpraxis ab, der nicht nur in *The Missing House* auszumachen ist, obwohl die Arbeit wie zuvor erwähnt eine Sonderrolle im Schaffen des Künstlers einnimmt. Denn während *The Museum* die historische Kontextualisierung leistete und einen Einblick in das Schicksal der Getöteten ermöglichte und damit die historische Grundlage der Arbeit belegte, hat der Künstler bereits in seinem Frühwerk ähnliche Mechanismen verwendet, um zu hinterfragen, wie Authentizität im Kontext von Erinnerung und Vergangenheit erzeugt wird. Bewusst die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischend, steht die an der visuellen Sprache von Museen angelegte Präsentation in Vitrinen für eine dieser Strategien, was der Titel *The Museum* wohl auch andeutete. Diese Strategie zeigt sich bereits zu Beginns seiner künstlerischen Laufbahn: 1974 stellt der Künstler in der Gruppenausstellung *Spurensicherung*[358] „Kindheitsrelikte“[359] aus, die er auf Grundlage seiner Kindheitserinnerungen erfunden hatte und in musealer und pseudowissenschaftlicher Manier präsentiert; dabei rekurriert er auf Verfahrensweisen aus der Ethnologie oder Archäologie.[360] In den 1980er-Jahren führt Boltanski dieses Thema weiter und stellt das Sammeln und Archivieren in Bezug zu kulturellen Einrichtungen in den Mittelpunkt.[361] Diese früheren Arbeiten weisen bereits darauf hin, dass sein Spiel mit Authentizität auf einer philosophischen und selbstreflexiven Auseinandersetzung mit Erinnerung, Vergangenheit und Verlust ruht, so Boltanski in einer persönlichen Rückschau:

357 Vgl. ebd., S. 19f.
358 Der komplette Titel der Ausstellung lautete *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* und wurde von Uwe M. Schneede und Günter Metken im Hamburger Kunstverein 1974 umgesetzt.
359 Gardner 2017, S. 251.
360 Vgl. Reudenbach 1998, S. 380. Wulf Herzogenrath deutete Boltanskis Interesse für Feldforschung als eine Art Rückzug des Egos oder der Individualität des Künstlers, vgl. Herzogenrath, Sartorius u. a. 1990, S. 85.
361 Vgl. Gronau 2010, S. 137.

> Wir können nichts bewahren. Wir können nichts vor dem Verfall retten. Genau davon handeln meine ersten Arbeiten, die Dinge zu bewahren im Wissen um ihre Vergänglichkeit. Wir sind zwangsläufig zum Scheitern verurteilt.[362]

Themen wie Verlust und die Unmöglichkeit, jenes Verlorene wieder vollkommen zu bergen, sind durchaus ebenfalls in Harsonos Arbeiten zu finden, wie anhand von *Rewriting the Erased* gezeigt wurde. Allerdings grenzt sich Boltanskis Schaffen offensichtlich in seinem bewussten Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit von Harsonos Kunstpraxis ab, da Letzterer einen deutlichen soziopolitischen Appell nach Aufklärung und Anerkennung formuliert. Boltanskis künstlerisches Hauptinteresse liegt dagegen in der Befragung von „Authentizitätsverheißungen von Bild und Material […] [und der] Spannung zwischen einem abwesenden Körper und seinem Abdruck auf einem Bildträger“[363]. Angesichts der bewusst offen gelassenen Unterscheidung von fiktiven und „echten“ Elementen bzw. der Dekontextualisierung von Fotografien, die er in Installationen verwendet, sind Boltanskis Arbeiten weniger als historische Gedenkstätten oder *Counter-Monumente* zu verstehen, die Akte des Erinnerns an konkrete Opfer initiieren wollen oder als Speicher von bestimmten Erinnerungen auftreten, wie ein weiterer Vergleich zeigen wird. Sie sind vielmehr in einem kunstreflexiven Diskurs um das kollektive Gedächtnis und „speichernden“ Medien verortet, die gerade jene Mechanismen dekonstruieren, welche die Praktiken des Erinnerns betreffen.[364] Als „Gedächtniskunst“ bezeichnet Barbara Gronau daher Boltanskis Installationen, die „anhand der Sujets ‚Biographie‘ und ‚Tod‘ die Formen, Gegenstände und Praktiken von Erinnerung“[365] verhandeln. Das selbstreflexive Moment ist denn wohl auch von Belang, da sich der Bezug, den Boltanskis Schaffen zum Holocaust schafft, auch der Frage nach einer möglichen Repräsentation des Holocaust stellen muss, weswegen der Künstler an mehreren Stellen betont hat, dass er nicht Kunst *über* den Holocaust, sondern *nach* diesem mache.[366]

Der zweite Vergleich widmet sich einer Installationsreihe von Boltanski, in der er fotografische Schwarz-weiß-Portraits in schreinartigen oder altarähnlichen Arrangements präsentiert und für die er weitgehend bekannt ist. Die oftmals als Monumente, Altäre oder Schreine betitelten Arbeiten zeichnen sich durch eine „ambience of the sacred, the devotional, the ritualistic“[367] aus, die der Künstler jedoch zugleich mit konterkarierenden Elementen bricht. Beispielhaft soll hier auf eine Installation mit dem Titel *Reliquaire* eingegangen werden, von der es verschiedene Ausführungen gibt und die sich in ihren Grundzügen nur geringfügig unterscheiden. Hauptelemente der Installation *Reliquaire*[368] (Abb. 66) aus dem Jahr 1990 bilden sechzehn schwarz-weiße Portrait-Fotografien von Kindern, die der Künstler jedoch stark modifiziert hat und in schubladenartigen metallenen Rahmen zeigt. Ausgeschnitten und vergrößert sind auf den Fotografien zwar unterschiedliche Gesichter zu sehen, jedoch sind ihre Konturen durch die Vergrößerung so grobkörnig, dass sich die Portraits auf eigentümliche Weise ähneln. Die dunkle Augenpartie, die ebenfalls durch die

362 Christian Boltanski im Gespräch mit Blei 2006, zitiert nach Gardner 2017, S. 251.
363 Böhm 2015, S. 47.
364 Vgl. ebd., S. 51.
365 Gronau 2010, S. 137.
366 Vgl. Christian Boltanski, zitiert nach Wagner 1996, S. 26.
367 Solomon-Godeau 1998, S. 5.
368 Christian Boltanski, *Reliquaire*, 1990, Fotografien, Lampen, Metallschachteln, Weißblechdosen, 339 x 298 x 88 cm.

Vergrößerung verstärkt wird, verleihen den Portraits ein geisterhaftes Aussehen. Diese Wirkung wird außerdem durch die Beleuchtung mit schwarzen Lampen verstärkt, die über jeder Fotografie angebracht wurden und sie einzeln bescheinen. Die Lampen sind zudem so installiert, dass sie durch ihre mittige Platzierung den freien Blick auf die Gesichter behindern; die schwarzen Kabel der Lampen hängen außerdem lose und gut sichtbar vor oder neben den Fotografien herunter. Die geisterhaft wirkenden Schwarz-weiß-Portraits präsentiert der Künstler auf stufenartig aufgebauten Stapeln aus rechteckigen Weißblechdosen. Diese wirken gebraucht und alt, da sie ihren Lack verloren haben und zum Teil recht rostig sind.

Reliquaire kann exemplarisch für Boltanskis verführerisches Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit gesehen werden, in dem Authentizität und Wirklichkeitspräsenz mit unterschiedlichen Strategien erzeugt werden und eine „sakral-memoriale Interpretationsspur“[369] zugleich mit bedrohlichen Elementen kombiniert wird. Die Installation und insbesondere die modifizierten Portraits rufen Assoziationen von Gräbern oder Gedenkstätten auf, die jungen Opfern des Holocaust gewidmet sein könnten. Das geisterhafte Aussehen der präsentierten Kindergesichter, die dramatische Lichtregie sowie die Kombination aus Portrait-Fotografie und den sich darunter befindlichen Behältern haben eine derart suggestive Wirkung, dass kaum über die Echtheit der präsentierten Inhalte und Bezüge reflektiert werden könne, so Reudenbach:

> Sie [Boltanskis fotografischen Portraits] agieren wie Bildreliquien auf unkirchlichen Schreinen. Die Suggestivkraft dieser Konstruktionen ist so groß, dass sie die fehlende Verifizierbarkeit der Authentizitätsverheißung, ja den fiktionalen Charakter der Arbeit fast überspielt.[370]

Tatsächlich bleiben bei der Betrachtung dieser Installationen viele Punkte meist unbeantwortet, wenn zum Beispiel konkret nach dem genauen Ursprung der Fotografien und der Identität der Abgebildeten gefragt wird.[371] Die fehlende Kontextualisierung verstärkt Boltanski sogar mithilfe der Modifikation der Portraits, die einer Entindividualisierung gleiche, so Dorothee Böhme in ihrer kunsthistorischen Analyse von Boltanskis Reliquiar: „Die Bilder werden anonymisiert und zum menschlichen Gesicht schlechthin verallgemeinert.“[372]

Wie in Reudenbachs Zitat bereits angesprochen, geht die Suggestivkraft von Boltanskis Installation vorrangig auf die visuellen Strategien zurück, die den frühchristlichen Reliquienkult charakterisierten. *Reliquaire* erweckt nicht nur durch den expliziten Titel, sondern vor allem auch durch seine Grundstruktur Assoziationen eines Reliquienschreins, was mittlerweile mit einer Art Topos in Boltanskis Schaffen gleichgesetzt wurde.[373] Diese Wirkung geht wohl auch darauf zurück, dass die verfremdeten Fotografien in ihrer Schemenhaftigkeit Ikonen gleichen;[374] weiter unterstützt die Präsentation der Fotografien auf verschieden hohen Stapeln aus Weißblechdosen, welche die symmetrische Form eines Reliquienschreins

369 Böhm 2015, S. 51.
370 Reudenbach 1998, S. 381. Reudenbach spricht in diesem Zitat eigentlich über Boltanskis Installationen der *Réserve*-Serie, die jedoch ebenfalls mit der Kombination aus Portraitfotografie und Blechdosen bzw. Pappschachteln arbeitet.
371 Vgl. Böhm 2015, S. 51.
372 Ebd.
373 Vgl. ebd., S. 47.
374 Vgl. Solomon-Godeau 1998, S. 8.

oder Flügelalters nachahmen, sowie die Belichtung durch die einzelnen Lampen, die mit Kerzenschein verglichen wurden, die sakrale Stimmung. Boltanski schaffe es so auf bemerkenswert simple Art, diese Wirkung zu erzielen, wie Böhm anmerkt: „Zusammen mit einer suggestiven Lichtregie kann selbst eine einfache Keksdose zum auratischen Reliquiar werden.“[375] Allerdings verwendet der Künstler auch Elemente, die diese Stimmung konterkarieren: Vielfach wird darauf hingewiesen, dass die Lampen auch Bilder von Interrogationsszenen heraufbeschwören und die Atmosphäre in das Unheimliche kippen kann, das außerdem durch das geisterhafte Aussehens der Portraits verstärkt wird.[376]

In ihrer Analyse hält Böhm außerdem fest, dass die Evokation von Authentizität mit der Erzeugung von Historizität in Boltanskis Werken Hand in Hand gehe. Das Heraufbeschwören von Historizität reiht die Autorin ebenfalls in die Tradition des Reliquienkults ein, da beispielsweise Spolien, die in Schreinen mit Reliquien integriert wurden, ein hohes Alter wie auch die Echtheit der Reliquie selbst implizieren sollten.[377] Und auch die besondere Art der Fotografien, welche Boltanski für seine Installationen auswählt, so die Autorin weiter, verstärke den Glauben an die historische Echtheit der Ablichtungen:

> Durch die Auswahl von Schwarzweiß-Aufnahmen, das altmodische Aussehen der gezeigten Personen sowie die Grobkörnigkeit und Unschärfe der Abzüge hat Boltanski den Fotos zusätzlich eine historische Dimension verliehen, die sie wie Dokumente aus der Vergangenheit, wie Relikte einer anderen Zeit wirken lässt.[378]

Ähnliche Aspekte sind in Bezug auf die Weißblechdosen zu nennen, die durch ihren gebrauchten Zustand ein hohes Alter vorspielen und die angebliche Historizität der präsentierten Gegenstände ein weiteres Mal unterstreichen.

Boltanskis künstlerische Strategien wollen daher nicht konkrete Akte des Gedenkens initiieren, sondern dienen der Offenlegung der Mechanismen des Gedenkens und der Wahrnehmung von Authentizität. Der Künstler versteht es, oftmals unbewusste „Erinnerungsmuster“[379] des kollektiven Gedächtnisses anzusprechen. Hier wird deutlich, dass sich Boltanski mit Erinnerung und dem Gedächtnis auf einer Metaebene auseinandersetzt. Auch Wagner merkt an, dass die künstlerische Verarbeitung von Authentizitätskonzepten besonders dann von Bedeutung sei, wenn das Gedächtnis thematisiert werde.[380] Vor allem sieht sie die Verwendung von physischen Materialien im Lichte der „Vergewisserung eines bedrohten Gedächtnisses“[381]. Boltanskis Schaffen macht deutlich, dass Erinnern als Prozess stets einen kulturellen wie konstruktiven Charakter hat und sich zudem auf die Gegenwart bezieht; damit dient der Akt des Erinnerns ebenso als Hinweis für ein bestimmtes Bedürfnis der Erinnernden.[382] So betont Barbara Gronau, dass die Affizierung der Betrachtenden, die Boltanski oftmals auch durch Ausstellungsorte wie Kirchen verstärkt, auf

375 Böhm 2015, S. 50.
376 Vgl. ebd., S. 51.
377 Vgl. ebd., S.49.
378 Ebd., S. 49.
379 Ebd., S. 51.
380 Vgl. Wagner 1996, S. 25.
381 Ebd.
382 Vgl. Erll 2017, S. 6f.

die emotionale Empfänglichkeit bzw. ein emotionales Bedürfnis verweist, das sich in der Rezeption seiner Werke offenbare.[383]

Auch Boltanskis Verwendung von Spuren in unterschiedlichen Formen erscheint als Ausdruck einer medienkritischen Auseinandersetzung. In seinem Schaffen sind Fotografien „Träger von Körperabdrücken“[384] und auch in Form von Kleidungsstücken (oder wie in *The Missing House* als Namen), entsprechen sie „(Körper)Spuren“ bzw. Spuren von „abwesende[n], verlorene[n] Körper[n]“[385]. Dabei interessiert den Künstler ebenfalls die inhärente Verschränkung von An- und Abwesenheit, wie er selbst beschreibt:

> Beiden [Fotografie und Kleidung] gemeinsam ist der Aspekt der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Beide sind sowohl Objekt als auch Erinnerung an ein Subjekt, gerade wie ein Leichnam zugleich Objekt und Erinnerung an ein Subjekt ist. Kleider erinnern an die Person, die in ihnen steckte.[386]

Während sich hier eine gewisse Übereinstimmung ausmachen lässt, da bei Boltanski wie auch bei Harsono die Verschränkung von An- und Abwesenheit in Verbindung zu Verlust und Vergangenheit steht, ist Boltanskis Interesse für (Körper)Spuren allerdings auch von medienkritischen Gedanken inspiriert, allen voran der Diskurs um die Indexikalität von Fotografie und ihr Verhältnis zur Realität. Boltanski hinterfragt in seinen Werken den scheinbar engen Bezug von Fotografie zur Realität und legt offen, dass nicht nur in der Fotografie, sondern auch in der Erinnerung nichts gänzlich fixiert werden könne.[387]

Obwohl also Harsono und Boltanski in gewissen künstlerischen Strategien und den Themen, die sie ansprechen, übereinstimmen, erscheint es recht offensichtlich, dass sie in ihrer Grundausrichtung differieren. Während Authentizitätsstrategien und die Verschränkung von An- und Abwesenheit in den besprochenen Werken Boltanskis letztlich der Reflexion von Praktiken des Gedenkens und einem melancholisch unterlegten medienkritischen Diskurs dienen, ist Harsonos Schaffen als konkrete Arbeit am kollektiven Gedächtnis zu verstehen, dessen identitätsstiftende Funktion auch die Ambivalenz der verschiedenen Fremdheitserfahrungen miteinbezieht und eine mitunter ebenfalls melancholische Note aufweist. Denn auch der Verlust geht in Harsonos Werken darauf zurück, dass unklar ist, was genau verloren oder eben „ausgelöscht“ wurde. Seine Arbeit ist, in den Worten des Kunsthistorikers John Clark, „a melancholic site for the possibilities of a hybrid culture which are unrecognised or have been lost”[388]. In Bezug auf seine Arbeit mit den Massengräbern ist zum Beispiel größtenteils nicht geklärt, wer die Ermordeten waren und unter welchen Umständen sie genau umgekommen sind. Gerade diese Leerstellen sind jedoch nicht nur an eine philosophische Auseinandersetzung mit Verlust und Vergangenheit gebunden, sondern eben auch an einen Appell, der sich an die indonesische Gesellschaft richtet. Hier wird einmal mehr deutlich, dass Harsonos künstlerisches Schaffen seinen Ausgangspunkt an der Schnittstelle des Persönlichen und Politischen findet und sein Selbst wie auch das Verhältnis zu der Gemeinschaft, zu der er sich zugehörig fühlt, zur Debatte

383 Vgl. Gronau 2010, S. 138.
384 Böhm 2015, S. 50.
385 Wagner 1996, S. 25.
386 Christian Boltanski, zitiert nach Böhm 2015, S. 50.
387 Vgl. Reudenbach 1998, S. 381.
388 Clark 2018, S. 61.

stehen. Harsonos *historical turn* spielt dabei eine entscheidende Rolle, da er dem Künstler den Zugang zu einem Themenfeld ermöglicht, durch das er die Beziehung zu jenem „Ausgelöschten“ – aus dem Leben wie aus der offiziellen Geschichte – verhandelt: Denn „Geschichte“, so Burkhard Liebsch, „kann es sowohl als Geschehen wie auch als Erzählung und Diskurs nur für Überlebende geben; für Überlebende, die sich ihrerseits geschichtlich zu denen ins Verhältnis setzen, die nicht überlebt haben.“[389]
Hier klingt an, dass Harsono mithilfe des Themenfelds Geschichte das Verhältnis des Eigenen und Fremden verhandelt wie auch jenes zwischen Individuum und Gesellschaft, indem er eine bisher kaum gehörte Geschichte erzählt, die er mithilfe von Erinnerungen zu rekonstruieren sucht. Roxana Waterson und Kwok Kian-Woon legen in ihrer Publikation über *Memory Studies* in Südostasien dar, inwiefern *Counter-Memory* – als Ansammlung von Gegen-Narrativen – nicht vorrangig als „authentischere“ Sichtweise auf Geschichte zu verstehen sei, obgleich sie Perspektiven von marginalisierten Gruppen wiedergebe.[390] Sie heben in diesem Zusammenhang den Konstruktionscharakter jedes Geschichtsnarratives hervor und dass die „Wiederentdeckung“ von Erinnerungen auf einem selektiven Prozess basiere, der wiederum auf ein aktuelles Bedürfnis antworte und damit identitätsstiftende Funktionen erfülle.[391] Damit lässt sich Harsonos komplexes Schaffen um das Themenfeld Geschichte als Beitrag für eine neue identitätsstiftende sowie friedliche Erinnerungskultur verstehen. Sie scheint mit der Hoffnung verbunden zu sein, die Vergangenheit aufzuarbeiten und damit die Grundlage für eine Zukunft zu schaffen, in der die einstigen Opfer ihre Menschlichkeit zurückerhalten und ein gemeinsames Miteinander wieder möglich erscheint.

Die Analyse der vielschichtigen Arbeiten von Harsono hat gezeigt, dass Fremdheit als ambivalente Erfahrung artikuliert wird aufgrund der Wahrnehmung von „Leerstellen im Selbst“, was sich im Modus des Sich-Entziehens charakterisieren lässt. Die in *Rewriting the Erased*, *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* angewandten performativen Strategien machen diese Fremdheitserfahrung greifbar, indem durch Wiederholung, Prozessualität wie auch die Medialisierung als Video-Performance eine verkörperte Abwesenheit erzeugt wird. Wie vor allem die Untersuchung seiner Arbeiten mit den Massengräbern gezeigt hat, ist es vor allem der rituelle Charakter, der ein mögliches Transformationspotenzial schafft, indem Gedenken für die Ermordeten ermöglicht wird, was die Grundlage für eine gemeinschaftliche, indonesische Gesellschaft bilden kann. Auch in Siraits Schaffen spielt das rituelle Handeln eine wesentliche Rolle, was in ihrem Fall allerdings stärker an einer Auseinandersetzung mit ihrem Körper gebunden ist, wie die folgende Analyse deutlich machen wird.

389 Liebsch 2006, S. 114.

390 Unter dem Begriff C*ounter-Memory*, der ursprünglich auf Foucault zurückgehe, so Kwok und Waterson, werde die (oftmals mündliche) Artikulation von Gegen-Narrativen durch marginalisierte Gruppen verstanden, wie zum Beispiel in feministisch inspirierter Geschichtsschreibung. Sie weisen allerdings darauf hin, dass das dabei kritisierte Hauptnarrativ keinesfalls fixiert sei wie auch diese „alternativen“ Stimme nicht zugleich „authentischer“ seien. In diesem Zusammenhang beziehen sie sich auf das Konzept der *appropriation*, das den Vorgang des Erinnerns als selektiven Prozess beschreibt, und das der Konstitution von Identität in der Gegenwart diene. In diesem Prozess werde auch „Tradition“ objektiviert und bewusst manipuliert, also dekontextualisiert. Sie schließen mit der Bemerkung, dass diese Vorgänge die Objektivität von Geschichtsschreibung generell in Frage stellen würden, da Geschichte wie auch Erinnerung gesellschaftlich geprägt seien, vgl. Waterson und Kwok 2012b, S. 25f.

391 Vgl. ebd., S. 23.

5 Marintan Sirait. Entfremdeter Körper, entfremdetes Selbst

Das Kapitel zu FX Harsono hat eine künstlerische Position vorgestellt, in der sich Fremdheitserfahrung als besonders ambivalent zeigte, was auf die von ihm artikulierten Entfremdungserfahrungen zurückgeführt wurde. Bei Marintan Sirait (*1960 in Braunschweig) spielen Entfremdungserfahrungen ebenfalls eine zentrale Rolle, wie dieses Kapitel zeigen wird. Sirait gehört zu den ersten und wenigen Künstlerinnen, die Performance-Kunst in den 1990er-Jahren als eigenständiges Ausdrucksmittel zeitgenössischer Kunstproduktion in Indonesien etabliert haben.[1] Zeitweise unterbrach sie ihre Tätigkeit als Künstlerin, nimmt jedoch seit 2012 wieder aktiv an Biennalen und Performance-Festivals teil.[2] Sirait ist wie viele andere Menschen in Indonesien in einem multikulturellen Umfeld aufgewachsen. Geboren in Braunschweig, zog sie im Alter von fünf Jahren nach Bandung, West-Java. Als Kind eines indonesischen Vaters, der von den *Batak* aus Nordsumatra,[3] dem äußersten Westens des Archipels, abstammt, und einer deutschen Mutter, die jahrelange für das Goethe-Institut in Bandung arbeitete, hatte sie sehr früh Einblicke in unterschiedliche kulturelle wie künstlerische Praktiken. So half sie als Jugendliche mit Übersetzungstätigkeiten aus, als Pina Bausch – Tänzerin, Choreografin und Pionierin des Tanztheaters – 1979 am Goethe-Institut mit ihrer Truppe auftrat. Der Bühnenaufbau und die Bewegungsformen hinterließen laut der Künstlerin bei ihr einen bleibenden Eindruck.[4] Tanz ist eine Disziplin, mit der Sirait von Kindheit an vertraut ist: Bereits früh praktiziert sie traditionellen javanischen Tanz und klassisches Ballett. Auf den Rat ihrer Eltern hin entscheidet sich Sirait später aber nicht für ein Tanz-, sondern für ein Kunststudium und graduiert 1987 an der Kunst- und Design-Fakultät der technischen Universität Bandung (*Institut Teknologi Bandung*, *ITB*) im Hauptfach Keramik.

Die hier im Zentrum des Kapitels stehende Arbeit von Sirait – deren indonesischer Titel *Kami Sedang Membangun Rumah* lautet und in internationalen Ausstellungen mit *Building a House* übersetzt wurde (die wörtliche Übersetzung wäre: „we are building a house“) – zeichnet sich dadurch aus, dass sie erstens intime Fragen nach dem Selbst in den Mittelpunkt stellt, die in der zeitgenössischen indonesischen Kunstszene der 1990er-Jahre äußerst selten artikuliert wurden, und zweitens diese Fragen auf grundlegende Weise mit dem eigenen Körper verknüpft. Das Thema der Fremdheit bezieht sich in dieser Arbeit vor allem auf Erfahrungen von Entfremdung: Die Künstlerin erscheint entfremdet von ihrem Selbst aufgrund des Daseins in einer Welt, die sie als unnatürlich empfindet. Die Beziehung zum Körper, der aufs Engste mit dem Selbst verbunden ist,

1 Vgl. Bianpoen, Dirgantoro u. a. 2007, S. 185.

2 Sirait widmete sich in dieser Zeit vorrangig der Leitung des Vereins *Jendela Ide*, den sie gemeinsam mit Andar Manik in Bandung gegründet hat. Der Verein hat sich der Kunst- und Kulturarbeit mit Kindern und Jugendlichen verschrieben.

3 Die Batak leben vor allem im Norden Sumatras. Es gibt unterschiedliche *Batak*-Sprachen. Sirait hat in Bezug auf ihre Batak-Familie von Ritualen und Zeremonien berichtet, an denen die ganze Gemeinschaft aktiv teilnehme und deren „Energie“ sie tief beeindruckt habe. In einigen Arbeiten der Künstlerin, wie *Long Distance call from Home* von 2012, sind Referenzen auf gewisse Rituale und Legenden der Batak zu finden, vgl. Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

4 Pina Bausch inszenierte das Stück *Das Frühlingsopfer* in Bandung und Jakarta, vgl. Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

erscheint ebenfalls gestört und entfremdet. In *Building a House* äußert sich Entfremdung daher in einer erlebten Distanz zum Selbst wie zum Körper und ist eng verbunden mit soziopolitischen Begebenheiten zu dieser Zeit, wie noch deutlich werden wird.

Building a House wurde von Sirait in unterschiedlichen Variationen hauptsächlich in den 1990er-Jahren durchgeführt.[5] Die verschiedenen Versionen differierten hinsichtlich der Länge, der Auswahl der Objekte und Materialien sowie der kollaborativen Teilnahme anderer Künstler*innen aus Tanz, Musik oder anderen Disziplinen.[6] Obgleich diese Versionen für einen prozesshaften Charakter der Arbeit sprechen[7] – wie auch für jene kollaborative Natur, die Siraits Schaffen früh prägt –, blieb *Building a House* in seinem Kern konstant, da inhaltlich dieselben Fragen und formal Siraits charakteristische Gestik des Kreiszeichnens stets Teil der Arbeit waren.[8]

5.1 *Building a House*

Building a House kann als Synthese der verschiedenen Interessen gesehen werden, die Siraits Werdegang geprägt haben: Des darstellenden Körpers, der ihr von Kindheit an vertraut ist, und der Arbeit mit in der Natur vorkommenden Materialien wie Erde, Sand und Feuer, mit welchen sie sich intensiv seit ihrem Keramik-Studium auseinandersetzt. Für die folgende detaillierte Analyse wurde die Version von *Building a House* herausgegriffen, welche die Künstlerin auf dem Eröffnungsabend der zweiten *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *APT* 2, am 26. September 1996 in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane präsentierte. *Building a House* gehört zu jenen Arbeiten indonesischer Künstler*innen, die zu dieser Zeit das Medium der Installation mit Elementen der Performance kombinierten.[9] Sie wurden als „performance-installation“[10] bezeichnet oder auch mit dem Begriff der „visual art performance“[11] belegt: Installation und Performance

5 Sirait präsentierte *Building a House* zwischen 1994 bis 1997 mehrmals in Indonesien und im Ausland. Eine Auswahl: Erste Aufführung wahrscheinlich 1994 im *Oncor Studio* in Jakarta; im selben Jahr im französischen Kulturzentrum in Bandung; 1995 im *Cemeti Art House* in Yogyakarta und im selben Jahr in der Ausstellung *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries. Unity and Diversity in International Art* in der *Galeri Nasional* in Jakarta; 1995 im *Zeebelt Teater* in Den Haag; 1996 auf der zweiten *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* in der *Queensland Art Gallery* in Brisbane und auf der 23. internationalen São Paulo Biennale. 2002 führte sie die Arbeit auf der Gwangju Biennale zum letzten Mal vor ihrer künstlerischen Pause durch. In jüngster Vergangenheit hat Sirait Arbeiten gestaltet, deren enge Verwandtschaft mit *Building a House* auf der Hand liegt: Sirait versteht ihren Beitrag auf der Jakarta Biennale 2017 als Neuinterpretation dieser Arbeit, vgl. Wiyanto 2017, S. 92. 2022 führte sie im Rahmen der Ausstellung *Collecting Entanglements and Embodied Histories* in der *Galeri Nasional* in Jakarta eine Performance durch, die sich ebenfalls deutlich an *Building a House* anlehnte.

6 Sirait kollaborierte besonders mit Margie Suanda, die Tai Chi und experimentellen Tanz praktizierte, und experimentellen Musikern wie Erik Yusuf, vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

7 Vgl. Bianpoen, Dirgantoro u. a. 2007, S. 185.

8 Supriyanto beschreibt dies so: „The nature of process in this work [Building a House] means that a fixed form for the ending of the performance is not especially targeted, even though the fundamental concept remains constant. This is expressed through the narrative, which relates how the spirit of life continues to grow and develop while striving to free the self from alienation.“ Supriyanto 1996, S. 101.

9 Andere Beispiele wären Arahmaianis *Four Faces* von 1993 oder Dadang Christantos *For those who have been killed* von 1993, das unter 4.2.4 untersucht wurde.

10 Rath 2011, S. 225; Bianpoen, Dirgantoro u. a. 2007, S. 185.

11 Rath wählt diesen Begriff aus mehreren Gründen: „‘Performance art’ in Indonesia cannot be claimed by either modern theater or traditional culture. Yet, it also cannot be claimed wholly by visual art as it emerged precisely as a mode of artistic practice that is difficult to ‘capture’ as well as the production of a new artistic practice and structure of work. It is a stream of conceptually oriented work that incorporates all mediums without favor or discrimination.

sind in den damit gemeinten Kunstwerken so eng miteinander verbunden, dass der sich bewegende Körper als integraler Bestandteil der Installation fungiert und diese erst vollendet.[12] Die Künstlerin selbst beschrieb die Arbeit folgendermaßen:

> The interaction was about a visual art / sound / body movement constellation, which brought us (the performer and the audience) into a different time and space frame, through the "unhurried" development of the lights, installation and body movement.[13]

In der Version von *Building a House*[14], welche die Künstlerin für die *APT* 2 kreierte, fielen zunächst die zahlreichen etwa handgroßen, kegelförmigen Hügel aus Erde auf, die auf einem hell gefliesten Boden in einem gleichmäßigen Muster arrangiert waren. Die kleinen Berge nahmen beinahe die gesamte Fläche des von drei Seiten mit Wänden begrenzten Raumes ein, der nach vorne geöffnet war. In der hinteren rechten Ecke befand sich außerdem ein weiterer, beinahe menschenhoher Berg aus Erde, auf dem Neonröhren lagen, deren kühles, weißes Licht durch einige Lagen Zeitungspapier etwas abgeschwächt wurde. Einige Teile der Wände waren zudem mit einzelnen Fetzen von Zeitungspapier beklebt. Während der gesamten Performance wurde ein Tonband abgespielt, auf dem Sirait das Zirpen von Grillen und das Tropfen von Wasser aufgenommen hatte. Darüber hinaus waren wechselnde Projektionen von Dias auf Boden und Wänden zu erkennen, welche die oben erwähnten Erdhügel abermals abbildeten.

Siraits Performance auf der *APT* 2, die laut Künstlerin etwa eine halbe Stunde dauerte, wurde im Auftrag der *Queensland Art Gallery* durch ein Video aufgezeichnet.[15] Das Video ist ein Zusammenschnitt aus Aufnahmen von insgesamt drei Stativ-Kameras, von denen eine an der Decke angebracht war und die anderen beiden sich jeweils links und rechts vor der Installation, in der ersten Reihe des Publikums, befanden. Diese Aufzeichnung ermöglicht dementsprechend einen Blick von oben auf die Performance (was dem Publikum verwehrt blieb) und gibt zudem viele Details wieder, die durch das Einzoomen festgehalten wurden.

Siraits Performance lässt sich in vier Phasen gliedern. Die erste und zugleich längste Phase bestand darin, dass die Künstlerin – ganz in Schwarz gekleidet – eine Handlung stets aufs Neue wiederholte: Von Hügel zu Hügel wandernd, formte sie Kreise um die Erdhügel (Abb. 67); ihre langsamen Bewegungen schienen sehr bewusst durchgeführt. Für die Kreise verwendete sie Asche aus Kokosnussschalen, die sie auf einem Teller mit sich trug. Es fällt auf, mit welcher Konzentration und Präzision die Künstlerin die Bewegung jedes Mal durchführte, was sich in der nahezu perfekten Form der Kreise widerspiegelte, die beinahe konzentrisch waren (Abb. 68 und Abb. 69). Nachdem sie um jeden einzelnen kleinen Berg Kreise gezogen und die linke hintere Ecke des Raumes erreicht hatte, folgte die zweite Phase, während der die Künstlerin Bewegungen durchführte, die an einen Waschvorgang erinnern: Sorgfältig rieb sie ihren Kopf samt Haaren und Gesicht sowie alle Gliedmaßen mit der hellgrauen Asche ein, die dabei in dünnen Bahnen an ihrem Körper

---

Hence, the use of the term 'visual art performance' will be used here with the acknowledgment that it too is inaccurate and inadequate." Rath 2011, S. 246.

12 Vgl. ebd., S. 254.

13 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.

14 Marintan Sirait, *Kami Sedang Membangun Rumah / Building a House*, Performance und Installation, Asche aus Kokosnussschalen, Erde, Zeitungspapier, Neonröhren, Räucherstäbchen, Zweite *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, *Queensland Art Gallery*, Brisbane, 26.09.1996.

15 Das Video ist zu sehen unter https://www.youtube.com/watch?v=EIHILLKkzgw (06.10.2020).

hinunterrieselte (Abb. 70 und Abb. 71). Auch hier führte sie die Bewegungen langsam und bedacht durch. Der Übergang zur dritten, nun folgenden Phase war fließend, diese grenzte sich allerdings merklich von den vorherigen, kontemplativen Abschnitten ab. Sirait führte nun in gekrümmter Haltung Bewegungen aus. Sie drehte ihren Kopf mehrmals abrupt und machte vorsichtige bis zaghafte Schritte (Abb. 73 und Abb. 74). Dabei strich sie sich wiederholt mit ihrer Handinnenfläche über das Gesicht und die geschlossenen Augen (Abb. 72). Siraits Gesicht wie auch ihr gesamter Körper wirkten verschlossen, isoliert und ohne Orientierung. Die Performance wurde dadurch beendet, dass Sirait den großen Erdhügel in der rechten Ecke der Installation erreichte und daraufhin Erde und Asche an Zuschauende verteilte. Einige Personen aus dem Publikum formten infolgedessen lange Linien aus Erde durch den Raum und verbanden dabei Hügel und Kreise miteinander (Abb. 75). Abschließend zündete die Künstlerin ein Räucherstäbchen an und zog vorsichtig das Zeitungspapier von den Neonlampen ab, die sich auf dem großen Erdhügel befanden, was den Raum merklich erhellte.

Building a House soll nun dahingehend untersucht werden, inwiefern die Arbeit als Artikulation von Entfremdungserfahrungen verstanden werden kann, vor allem unter den Aspekten des entfremdeten Selbst und des entfremdeten Körpers. Ausgangspunkt bilden ein Statement der Künstlerin wie auch die von Kurator Enin Supriyanto gemachten Beobachtungen zu *Building a House*, in denen er erste Verbindungen zu Entfremdungserfahrungen beschreibt.[16] Eine seiner zentralen Fragen lautet, ob die Identifikation und Artikulation von Entfremdungserfahrungen den Widerstand gegen diese ermögliche.[17] Diese Annahme bejahend wird die folgende Analyse außerdem Überlegungen von Rahel Jaeggi hinzuziehen, welche Entfremdung als Resultat von eingeschränkter Handlungsmacht sieht und die Überwindung einer entfremdeten Beziehung als aktiven, praxisorientierten und transformativen Aneignungsprozess versteht.

5.1.1 *Alienated body, alienated self, alienated feelings*. Das Motiv der Entfremdung

Betrachtet man *Building a House* fällt zunächst ein eigentümlicher Kontrast auf, der die Arbeit auszeichnet: So sind einige Elemente vorhanden, die eine meditative und beruhigende Atmosphäre schaffen; zugleich werden im Gegensatz dazu aber auch Bilder heraufbeschworen, die einen inneren Kampf, Verletzlichkeit und Isolation assoziieren lassen. Vor allem jene Bewegungsfolgen der dritten Phase wirken beunruhigend, in denen Siraits Körper von unbekannten Kräften gehemmt oder zusammengedrängt erscheint. Besonders ihr Gesicht und die geschlossenen Augen lassen einen Eindruck von Orientierungslosigkeit und Isolation entstehen.

Das Element des „verschlossenen“[18] oder verdeckten Gesichts ist bereits in Siraits früherer künstlerischer Praxis präsent und steht für eine als „artifisial“[19], also als künstlich oder als nicht authentisch

16 Vgl. Supriyanto 1996; Supriyanto 2015.
17 Vgl. Supriyanto 1996, S. 101.
18 Supriyanto beschreibt die Übung *menutup wajah* („verschlossenes“ Gesicht), die Sirait in den 1980er-Jahren in einer Theatergruppe praktizierte. Es ging darum, die „Künstlichkeit“ des Gesichts aufzuheben und eine Sensibilität zu entwickeln, indem das Zusammenspiel von Gesicht, Bewegung, Körper und Kommunikation wieder hergestellt werden sollte, vgl. Supriyanto 2015, S. 38.
19 Ebd.

wahrgenommene Kommunikation. In mindestens einer weiteren Version von *Building a House* verwendete die Künstlerin Zeitungspapier, das ihr Gesicht verhüllte und kombinierte außerdem einzelne, zusammengefaltete Seiten mit den kleinen Erdhügeln, indem sie das Papier in die kleinen Berge hineinsteckte und auf den Boden legte (Abb. 76) oder großflächig an Wände klebte (Abb. 77). Zeitungspapier wurde bereits vor Siraits Performance innerhalb der zeitgenössischen indonesischen Kunstszene als Symbol für die staatliche Kontrolle von Medien bzw. für die Zensurpraktiken unter der Neuen Ordnung und damit für die eigenmächtige Konstruktion einer manipulativen Realität verwendet.[20] Mitte der 1990er-Jahre hatte das Regime seine Zensurbestimmungen drastisch verschärft.[21] Dass Sirait dieses Material verwendete (auf der *APT* 2 auf dem großen Erdhügel und in Fetzen an den Wänden), sollte Assoziationen zu einer als konstruiert, und damit als entfremdet empfundenen Welt wecken, in der ein gesellschaftlicher Dialog kaum möglich sei.[22] Um diese Wirkung zu verstärken, wählte Sirait ein kühles, industrielles Neonlicht, das die Künstlichkeit der Atmosphäre steigerte.[23] Zu ihrer Bezugnahme auf die strengen Zensurregeln und die damit verbundenen Einschränkungen individueller Kommunikationsfähigkeit erläutert die Künstlerin im Rückblick:

> I used these subjects to describe how mankind developed a system which doesn't fit to the "natural body", which disturbs the "natural constellation", which pushes us to flow into a direction we do not belong to.[24]

Für Kurator und Kunstkritiker Enin Supriyanto, der den Aufsatz im Ausstellungskatalog der *APT* 2 zu Siraits Arbeit verfasst hat, repräsentieren Zeitungspapier sowie das kühle Licht der Neonlampen daher „outside powers"[25], die mit den in der Natur vorkommenden Materialien – Erde und Asche – kontrastieren.
Explizit benennt Sirait das Thema der Entfremdung in einem poetischen Statement zu *Building a House*. An einer Stelle heißt es: „Alienated body, alienated self, alienated feelings, the owner said that changes are good for you, the occupant replied, do you know who I am?"[26] Supriyanto folgert daraus, dass das entfremdete Selbst und der entfremdete Körper zu den zentralen Motiven dieser Arbeit gehören.[27] Dieses Thema begleite Sirait seit ihrer Kindheit: Aufgrund ihrer deutsch-indonesischen Herkunft, die sich in ihrem physischen Erscheinungsbild zeige, habe sie gelernt, dass „body and home"[28] keine zwangsläufige Einheit bilden

20 Die Verwendung von Zeitungspapier als Symbol für Zensurpraktiken, Kontrolle und Manipulation ist auch in Arbeiten anderer Künstler*innen wiederzufinden, besonders prominent in Arahmaianis Performance *Paper Man* von 1981, während der sie mit befreundeten Künstler*innen in Ganzkörper-Kostümen aus Zeitungspapier durch Bandung lief, vgl. Arahmaiani Feisal, Interview 09.04.2014, Yogyakarta.
21 Als beispielhaft für die Verschärfung der Zensurverordnungen kann das Verbot der drei Politik- und Kultur-Magazine *Tempo*, *Editor* und *Detik* von 1994 genannt werden, vgl. Rath 2011, S. 276.
22 Vgl. Marintan Sirait, Interview 22.09.2014, Bandung.
23 Vgl. Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.
24 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.
25 Supriyanto 1996, S. 101.
26 Sirait 1996, S. 220.
27 Vgl. Supriyanto 1996, S. 101. Entfremdung vom Selbst und Körper als zentrales Thema in Siraits Schaffen wird wahrscheinlich zum ersten Mal in einer Kunstkritik über Siraits Ausstellung im *Cemeti Art House* von 1995 identifiziert. Der Titel des Artikels lautete *Marintan terasing pada Dirinya Sendiri* (Marintan, entfremdet von sich selbst).
28 Die Autorinnen des Sammelbandes *Indonesian Women Artists* schreiben dazu: „The analogy between the body and the home stemmed from her sense of alienation as a child who often wondered why she was not fully accepted by her playmates. Only when she grew up did she understand that her mixed German-Indonesian appearance set her

müssen.[29] Bereits früh sei sie daher für Erfahrungen von Distanz und Differenz zu ihrem eigenen Körper sensibilisiert.

Supriyanto sieht darüber hinaus die erwähnten Entfremdungserfahrungen in Verbindung mit den tiefgreifenden Umwälzungen, die ein unkontrollierter Modernisierungsprozess mit sich bringe. Dieser werde oftmals auch als „westliche", also von außerhalb kommende Einflussnahme auf Indonesien, gedeutet. Mit Bezug auf Michel Foucault macht der Kurator in diesem Zusammenhang den Körper als Austragungsort von Machtkämpfen aus: Innerhalb der kapitalistischen Ideologie sei der Körper vergleichbar mit einer Maschine, die kontrolliert werden müsse und vor allem zu funktionieren habe. Der Körper sei nicht viel mehr als ein „workhorse or a window display, a place for attaching consumer goods"[30]. Die zu analysierende Arbeit artikuliere eine Antwort auf diese Lebensbedingungen oder kämpfe gerade durch eine solche Identifikation dagegen an, so Supriyanto.[31] Siraits kontinuierliches und geduldiges Ziehen von Kreisen erscheint aus dieser Perspektive als meditativer Akt des Widerstands: Die Künstlerin baut mit jedem neuen Kreis ihr Haus, wie der Titel nahelegt, in einer Welt, die aus Sicht der Künstlerin von Manipulation, Isolation und Künstlichkeit geprägt ist. Sie selbst beschreibt ihre Performance als „consistent resistance and independent movement"[32].

Supriyantos Verweis auf die gravierenden Veränderungen, die Modernisierungsprozesse mit sich bringen, spielen auch für Sirait eine, wenn auch eher untergeordnete, Rolle. Während die Künstlerin Kritik an spezifischen kapitalistischen Strukturen in *Building a House* nicht explizit erkennen lässt, kann ihre Abneigung gegenüber dem von ihr erwähnten „system"[33] auch eine Kritik an einer allein auf Kapitalanhäufung und wirtschaftlichen Entwicklung ausgerichteten Gesellschaft implizieren. Siraits Position lässt sich jedoch als noch komplexer beschreiben, wenn nicht nur ihre deutsch-indonesische Herkunft, sondern auch ihr Geschlecht bedacht werden, wie auch Supriyanto anmerkt.[34] Sie erscheint aus dieser Perspektive nochmal als „Andere" angesichts der unterschiedlichen Aspekte von Fremdheit und Andersheit, mit denen sie sich innerhalb einer Gesellschaft konfrontiert sieht, die durch diskriminierende Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Authentizität sowie patriarchale Strukturen geprägt ist.[35]

Supriyantos Annahme, dass *Building a House* Entfremdungserfahrungen artikuliere, fußt erstens auf der kritischen Einordnung einer kapitalistischen Gesellschaft als menschenverachtend, und zweitens auf den Ideen von Foucault zu Körper und Macht.[36] Im folgenden Abschnitt dieser Analyse wird mit dem

aside. This had far-reaching implications on the development of her personal and artistic path. Body and home thus became an unfailing theme in her artistic preoccupations." Bianpoen, Dirgantoro u.a. 2007, S. 185.

29 Vgl. Supriyanto 2015, S. 37.

30 Ebd., S. 101.

31 Supriyanto formuliert das so: „We may well ask whether the body moves in order to fight against outside constrictions, or simply to identify the constrictions. We may also ask whether the two are associated in the search for identity that originates in a willingness to participate in dialogue, and a willingness for the body and the world around us to get to know each other." Ebd.

32 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.

33 Vgl. Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.

34 Vgl. Supriyanto 2015, S. 37.

35 Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Authentizität wurden im Kapitel über Mella Jaarsma und FX Harsono am indonesischen Begriff *Pribumi* (Eingeborene*r) erläutert, vgl. 3.1.1 und 4.1.2.

36 Vor allem in seinem längeren Aufsatz über Siraits Schaffen führt Supriyanto aus, dass Entfremdung auch in Bezug zu einer Gesellschaft zu setzen sei, in der ein Menschenleben offenbar nicht viel zähle und der gewaltsame Tod als alltägliches Phänomen erscheine, vgl. Supriyanto 2015, S. 41f.

Entfremdungsbegriff von Rahel Jaeggi gearbeitet, auf den bereits im Kapitel zu den theoretischen Grundlagen eingegangen wurde. Dieser orientiert sich nicht hauptsächlich an der Kritik kapitalistischer Strukturen, um essenzialistische Aussagen zur Natur des Menschen zu vermeiden. Jaeggi untersucht Bedingungen unter denen Personen ein nicht-entfremdetes Leben führen können, in dem Sinne, dass sie es als ein zu-sich-gehöriges, eigenes und selbstbestimmtes Leben empfinden.[37] Ergänzend dazu wird ebenfalls auf Überlegungen von Foucault eingegangen, um den Körper (und das Subjekt) zwischen Macht und Staat im Kontext der Neuen Ordnung zu verorten.

Wie in vorherigen Kapiteln angeführt, hat Jaeggi den Entfremdungsbegriff aus sozialphilosophischer Sicht diskutiert und rekonstruiert. Es war bereits in den Kapiteln über die theoretischen Grundlagen und Harsono davon die Rede, dass Jaeggi Entfremdung als „Beziehung der Beziehungslosigkeit“[38] versteht. Sie schreibt:

> Entfremdung bedeutet Indifferenz und Entzweiung, Machtlosigkeit und Beziehungslosigkeit sich selbst und einer als gleichgültig und fremd erfahrenen Welt gegenüber. Entfremdung ist das Unvermögen, sich zu anderen Menschen, zu Dingen, zu gesellschaftlichen Institutionen und damit auch [...] zu sich selbst in Beziehung zu setzen.[39]

Außerdem betont Jaeggi, dass eine entfremdete Beziehung zur „Welt“ mit einer entfremdeten Beziehung zum „Selbst“ einhergeht und *vice versa*.[40] Bei der Betrachtung von *Building a House* lässt sich jedoch neben einem dargestellten Verlust einer intakten, also nicht-entfremdeten Beziehung zum Selbst wie auch zur Welt noch ein weiterer Aspekt ausmachen: Das Selbst wird in enger Beziehung zum Körper, wenn nicht sogar als Einheit beider, präsentiert. Amanda Rath spricht diesbezüglich in Anlehnung an die Überlegungen von Amelia Jones treffend von *body/self* in Siraits Arbeit, womit die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Implikationen gemeint sind, die mit dem Körper verbunden sein können.[41] Jones, die in ihrer Publikation mit dem Begriff *body art* arbeitet, hebt in Bezug auf *body/self* hervor:

> The term ‘body art’ thus emphasizes the implication of the body (or what I call the ‘body/self,’ with all of its apparent racial, sexual, gender, class, and other apparent or unconscious identifications) in the work.[42]

Sirait selbst betont die enge Verbindung von Körper und Selbst, wenn sie von Entfremdung vom Körper, vom Selbst und von Gefühlen spricht, und die Frage stellt, ob ihr Körper überhaupt ganz ihr gehöre.[43] An anderer Stelle ihres Statements vergleicht sie ihren Körper mit einem „enteigneten“[44] Land, das besetzt anstatt bewohnt sei.

Wenn Jaeggi also von Entfremdungserfahrung als einem gestörten Aneignungsverhältnis von Selbst und Welt spricht, muss mit Blick auf *Building a House* insbesondere das in der Arbeit artikulierte Unvermögen betont

37 Als Kritik an einem normativen Verständnis von Entfremdung macht Jaeggi deutlich, dass der Entfremdungsbegriff nicht zwangsläufig spezifische Werte oder essenzialistische Vorstellungen vom menschlichen Dasein implizieren müsse. Damit solle ein Entfremdungsbegriff vermieden werden, der sich an bestimmte Werte und Vorstellungen einer angenommenen wahren Natur des Menschen orientiere, vgl. Jaeggi 2016, S. 20–70.
38 Ebd., S. 20.
39 Ebd., S. 21.
40 Vgl. ebd., S. 14.
41 Vgl. Rath 2011, S. 248.
42 Jones 1998, S. 13.
43 Vgl. Sirait 1996, S. 220.
44 Sie schreibt: „The land is disowned.“ Ebd.

werden, sich in Beziehung zum *body/self* (und damit auch zur Welt) zu setzen.[45] Siraits Verweis auf den Körper als enteignetes Land erinnert an Jaeggis Beschreibung von Aneignung als „Modus der Besitzergreifung“[46]: Etwas, das zwar besessen werde, müsse manchmal trotzdem zuerst zu eigen gemacht werden. Ähnlich wie das von Jaeggi postulierte verschränkte Verhältnis von Welt- und Selbstentfremdung, ist in der zu untersuchenden Arbeit der entfremdete Körper an das gestörte Selbst- und Weltverhältnis gebunden. Den Körper als distanziert, entfremdet und als nicht eigen wahrzunehmen, gleiche dem Gefühl, so die Künstlerin, einen leblosen Körper zu haben.[47] Das gestörte Aneignungsverhältnis äußert sich in *Building a House* besonders in jenen Bewegungsphasen, die sich von Siraits meditativer Gestik des Kreisziehens unterscheiden. Die zum Teil abrupt ausgeführten und auch orientierungslos wirkenden Bewegungen sowie das verschlossen erscheinende Gesicht lassen die Unfähigkeit erahnen, den Körper wie auch das Selbst in Bezug zu einer Welt zu setzen, welche die Aushandlung dieses Verhältnisses einzuschränken erscheint.

An dieser Stelle ist ein weiteres wichtiges Merkmal von Jaeggis Entfremdungsbegriff von Bedeutung. Jaeggi geht davon aus, dass die Phänomene, die mit Entfremdung einhergehen, verschränkt sind mit zwei unterschiedlichen Problematiken. Damit sind „die ‚Verkehrung von Macht in Ohnmacht‘ und der Verlust sinnhaft-identifikatorischer Verwirklichung in die Welt“[48] gemeint. Sie schreibt ausführlicher:

> Eine entfremdete Welt präsentiert sich dem Individuum als sinn- und bedeutungslos, erstarrt und verarmt, als eine Welt, die nicht „die seine“ ist, in der es nicht „zu Hause“ ist oder auf die es keinen Einfluss nehmen kann. Das entfremdete Subjekt wird sich selbst zum Fremden, es erfährt sich nicht mehr als „aktiv wirksames Subjekt“, sondern als „passives Objekt“, das Mächten ausgeliefert ist, die es nicht kennt.[49]

Entfremdung stelle daher eine „besondere Form des Freiheitsverlusts“[50] dar und impliziere somit auch Machtverhältnisse; allerdings, und das betont die Autorin an mehreren Stellen, gehe es nicht ausschließlich um das Fehlen von Freiheit (zum Beispiel in Form von Heteronomie oder auch Manipulation), da Entfremdungserfahrungen auch in als „frei“ geltenden Konstellationen auftreten. Jaeggi konzentriert sich daher auf die Untersuchung grundlegender Bedingungen, ein freies und selbstbestimmtes Leben führen zu können.[51]

Im Falle der Analyse von *Building a House* wird der Fokus allerdings auf Entfremdungserfahrungen liegen, die vor allem auf den von der Künstlerin empfundenen Freiheitsverlust durch das autoritäre Regime der

45 Ähnliches hält Kurator und Kunstkritiker Jim Supangkat fest, wenn er über Siraits Intention in dieser Arbeit schreibt: „She [Sirait] tries to rebuild her body awareness and also her self.“ Supangkat 1996, S. 219.

46 Jaeggi 2016, S. 65.

47 Vgl. Marintain Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

48 Jaeggi 2016, S. 46.

49 Ebd., S. 21. Jaeggi zitiert an dieser Stelle Joachim Israels Publikation über Entfremdung von 1985.

50 Ebd., S. 60.

51 Vgl. ebd., S. 58ff. Jaeggi deutet den Begriff der Freiheit nicht ausschließlich im sogenannten negativen Sinne (eines Fehlens von Unterdrückung), da Entfremdungserfahrungen auch gemacht werden können, wenn Subjekte nicht von Repressalien oder Manipulation bedrängt werden. Sie betont daher, dass sie Freiheit im positiven Sinne verstehe, die ihr folgend auf der Fähigkeit gründet, Absichten, die als bedeutungsvoll angesehen werden, auch selbstbestimmt umsetzen zu können und Entscheidungen zu treffen, mit denen man sich identifizieren kann. Der Entfremdungsbegriff im Sinne Jaeggis thematisiert die Grundbedingungen, „sein Leben überhaupt als eigenes [zu] begreifen und damit: sein Leben frei führen zu können,“ (ebd., S. 62), eben auch in Situationen, in denen Personen eigentlich als selbstbestimmt gelten. Entfremdung geht in diesem Sinne auf Hindernisse zurück, die eine als sinnhaft verstandene Selbstverwirklichung und damit die Aneignung von Selbst und Welt behindern.

Neuen Ordnung zurückgehen. Die „Welt“, von der Jaeggi spricht, ist mit Blick auf Siraits Schaffen eine Welt, die eben nicht nur durch die oben erwähnten Umwälzungsprozesse einer rasant und ungleichmäßig fortschreitenden Modernisierung geformt wurde, sondern auch durch eine Regierung, die repressiv agierte und systematisch Terror unter der Bevölkerung verbreitete.[52]

Es ist für den Erkenntnisgewinn zielführend die zu untersuchende Arbeit dabei in Bezug zu Foucaults Theorien über Macht zu setzen, auf die Supriyanto verwiesen, jedoch nicht tiefergehend untersucht hat. Foucaults Überlegungen ermöglichen es, einen differenzierteren Blick auf die Ausübung und Wirkung von Macht auch in der Neuen Ordnung zu werfen. Dies zeigt sich darin, dass Foucault nicht davon ausgeht, dass Subjekte und ihre Körper lediglich „von außen“ kontrolliert werden. Vielmehr werden Subjekte und Körper durch die Verhandlung von Machtverhältnissen konstituiert: Macht wirke durch sie hindurch.[53] Das Selbst erscheint hier in einem „paradoxe[n] Doppelcharakter“[54], in dem Selbst- und Fremdführung aufeinandertreffen. Die unklare Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden tritt besonders auch in Entfremdungserfahrungen zutage, so Jaeggi: „Entfremdet nämlich sind wir immer von etwas, das uns *zugleich eigen und fremd* ist. In entfremdete Verhältnisse involviert, scheinen wir auf komplizierte Weise immer zugleich Opfer und Täter zu sein.“[55]

Simon Philpott und Tod Jones haben in ihren Publikationen über den autoritären Charakter der Neuen Ordnung Foucaults Schriften zu Macht als theoretischen Ausgangspunkt herangezogen.[56] Jones definiert Macht im Sinne Foucaults als „unstable, ambiguous, reversible, and is dispersed throughout the network of human relations“[57]. Nach Foucault spielen in der Aushandlung von Machtverhältnissen diskursive Praktiken eine ausschlaggebende Rolle, zu denen alle Arten des Sprechens, Denkens und Handelns gehören. Sie sind „practices that systematically form the objects of which they speak“[58] und damit sowohl Mittel als auch Wirkung von Macht. Macht und Wissen sind aus Sicht Foucaults miteinander in einem „power/knowledge network“[59] verwoben. Diese Verflechtung ist dem Subjekt inhärent und konstituiert es: Sie bildet die Grundvoraussetzung für das Subjekt.[60] Wie Subjekte sind auch ihre Körper – ein weiterer thematischer Schwerpunkt von Foucault – diskursiv konstruiert: Foucault versteht den Körper als „unstable entity

52 In *State Terrorism and Political Identity in Indonesia* macht Heryanto verschiedene Strategien aus, mit denen das Regime systematisch staatlichen Terror unter der Bevölkerung verbreitete, vgl. Heryanto 2006. Diese Art von Terror zeigte sich zum Beispiel in den sogenannten Petrus-Morden, die vor allem der Demonstration von staatlicher Macht dienten: Etwa 5000 angebliche Kriminelle wurden Anfang der 1980er-Jahre von staatlichen Kräften ermordet, zum Teil zuhause vor ihren Familien; die Leichname wurden danach oftmals an öffentlichen Orten zur Schau gestellt, vgl. Heryanto 1999, S. 319. Heryanto kategorisiert diese Art von Macht im Sinne Foucaults als *mode of domination*, ohne dabei die komplexen Interdependenzen zwischen Staatsagenten und Opfern des Terrors zu vernachlässigen: „State terrorism is a mode of domination where consent, coercion and narratives are neither separable nor easily distinguishable form one another. Agents of state and their victims are both active perpetrators as well as being actively affected by the penetration. However, this neither dissolves nor reduces social inequality and unnatural suffering. It remains a mode of domination.“ Heryanto 2006, S. 194.

53 Vgl. Möhring 2006, S. 285.

54 Ebd., S. 285.

55 Jaeggi 2016, S. 47. Hervorhebung im Original.

56 Vgl. Philpott 2000; Jones 2013.

57 Jones 2013, S. 17.

58 Foucault 1972 zitiert nach ebd., S. 18.

59 Oksala 2005, S. 113.

60 Vgl. ebd., S. 94f.

inscribed and shaped by history“[61]. Ihm sind kulturelle wie persönliche Werte und Normen eingeschrieben, die gewissen Kategorisierungen (wie der Trennung von Mann und Frau) entsprechen.[62] Der Körper wird auf diese Weise unfreiwillig markiert, gleichzeitig wird er ebenfalls von scheinbar freiwillig gewählten Techniken der Selbstregulierung oder persönlichen Gewohnheiten geformt.

Für die vorliegende Analyse ist insbesondere Foucaults Begriff der Gouvernementalität von Bedeutung, den der Philosoph für moderne Regierungsformen wählte, um das Zusammenspiel von Staat, Subjekt und Macht zu untersuchen.[63] Foucaults Definition von „Regierung“ – der „Gesamtheit der Institutionen und Praktiken, mittels derer man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung“[64] – fasst eine Vielzahl an Regierungsformen und -praktiken zusammen, darunter zum Beispiel militärische und bürokratische Vorgehen, wie auch als privat wahrgenommene Formen der Selbstregulierung. „Regierung“ ist daher die Schnittstelle, an der sich die Führung der einzelnen Person durch andere mit der Selbstführung kreuzt.[65] In ihr spiegelt sich der „gouvernementale Konnex von Selbst- und Fremdführung“[66] wider.

Philpott verwendet für den indonesischen Kontext den Begriff der *authoritarian governmentality*, der über die einseitige Vorstellung einer militärischen, unterdrückenden und zensierenden Macht hinausgeht.[67] Praktiken der Neuen Ordnung seien demnach nicht ausschließlich als bloße Durchsetzung von Dominanz zu verstehen, sondern eben auch als „realization of certain aims, desires and goals“[68], um Subjekte in einem gewissen Sinne zu führen und zu formen, was nicht nur der Nation zugute kommen sollte, sondern eben auch den einzelnen indonesischen Staatsbürger*innen. Macht ist aus dieser Sicht eine produktive Kraft.

Vor dem Hintergrund einer *authoritarian governmentality* können für *Building a House* weitere Punkte herausgearbeitet werden. Die darin artikulierten Entfremdungserfahrungen gehen auf Mechanismen von Macht zurück, die nicht ausschließlich das Subjekt auf direkte Weise dominieren, also z.B. mithilfe von körperlicher Gewaltanwendung oder den bereits erwähnten verschärften Zensurregulierungen, sondern auch über propagierte Normen und Werte, welche sich in der Gesetzgebung widerspiegeln. Dies zeigt sich beispielsweise am Titel *Building a House*, welcher die Beschäftigung der Arbeit mit einem Haus oder auch Zuhause nahelegt und als Verweis auf die kleinste soziale Einheit – die Familie – gelesen werden kann. Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Spannungsverhältnis dieser intime Ort innerhalb des oben beschriebenen gouvernementalen Konnex zwischen Selbstbestimmung und Führung durch andere stand. So propagierte die Neue Ordnung eine spezifische Vorstellung, wie eine gute indonesische Familie auszusehen habe: Der Ehemann, entsprechend einer konservativen Rollenverteilung, war als Kopf der Familie und die Ehefrau als *ibu rumah* (Mutter des Hauses) vorgesehen. Das Regime baute dabei auf bereits existierende javanische Vorstellungen von Weiblichkeit auf, nach denen die Frau ihrem Mann treu ergeben sein sollte und

61 Ebd., S. 111.
62 Vgl. ebd., S. 119f.
63 Vgl. Möhring 2006, S. 284.
64 Michel Foucault 2005, S. 116, zitiert nach ebd.
65 Vgl. ebd.
66 Ebd., S. 289.
67 Philpott 2000, S. 171.
68 Ebd., S. 151.

vor allem durch ihre Pflichten als Mutter und Ehefrau definiert war.[69] Die Familie wurde als ein Ort gesehen, an dem Werte des Regimes internalisiert sowie weitergegeben werden konnten, um letztlich das Fortleben der Nation zu sichern: „Obedient citizens (ordered hierarchically according to gender)“, so Politikwissenschaftlerin Kate O'Shaughnessy, „were part of an eternal nation, led by Suharto as the head of the national ‘family’. A domesticated and subordinate femininity was integral to the New Order vision of citizenship and nationhood.”[70] Auch Philpott hebt diesen Punkt hervor und macht außerdem Verbindungen zu der vom Regime verfolgten *Development*-Ideologie: „Women as family organizers are constructed as part of the technology of development because they are charged with the responsibility for producing ordered, disciplined, healthy, and, ultimately, productive subjects.“[71]

Sirait, selbst Ehefrau und zweifache Mutter, dazu noch praktizierende Künstlerin in einer von Männern dominierten Szene, konnte sich sicherlich nicht mit dieser konservativen Rollenverteilung in der Familie identifizieren. Das zeigt ebenfalls die Art und Weise, wie Sirait und Manik mit der speziellen Gesetzgebung zur Eheschließung umgingen, die während der Neuen Ordnung herrschte.[72] Normative Vorstellungen von der guten Familie und den damit verbundenen genderspezifischen Rollen wie auch staatlich festgelegte Voraussetzungen für die Eheschließung waren Machtstrategien, die das Zuhause – und damit den letzten privaten Rückzugsort – durchdrangen. Die Künstlerin hat beschrieben, auf welche Weise die Repressalien Auswirkungen auf ihr gesamtes Dasein hatte: „Your whole body, your mind [were] occupied by this pressure.”[73]

Zwar ist die Thematik des Zuhauses, das unter Druck gesetzt wird, bereits vor *Building a House* in anderen künstlerischen Werken in Indonesien kritisch verarbeitet worden, doch zeichnet sich die hier untersuchte künstlerische Arbeit durch einen spezifischen Fokus auf den Körper und das Selbst aus.[74] Siraits Versuch, sich in *Building a House* ein neues Haus oder Zuhause mithilfe sehr langsamer und achtsam durchgeführter Bewegungen zu bauen, ist im Grunde ein Akt des Widerstands, wie bereits beschrieben wurde.[75] Sie erklärt dazu: „This is why I called it ‘Building a House’, because I wanted to build something very personal, starting

69 Für eine detaillierte Darstellung dieses Aspekts vgl. Raths Analyse von Arahmaianis Schaffen, vor allem Rath 2011, S. 308–313.

70 O’Shaughnessy 2009, S. 32.

71 Philpott 2000, S. 158.

72 Die offiziellen Regularien sahen vor, dass die Eheschließung eine religiöse Zeremonie beinhalten musste, um von staatlicher Seite registriert werden zu können, vgl. O’Shaughnessy 2009, S. 1. Das implizierte, dass Ehemann und Ehefrau dieselbe Religion haben mussten, was bei Sirait und Manik nicht der Fall war. Sirait selbst sagt, dass sie nicht unter Zwang die Religion ihres Mannes annehmen wollte, und zwar nicht aufgrund ihrer eigenen religiösen Überzeugungen, sondern wegen einer damit einhergehenden Diskriminierung. Ende der 1980er-Jahre erstritten Sirait und Manik daher gerichtlich das Recht auf Eheschließung, was nach Aussage der Künstlerin sehr kostspielig war und wenig später auch nicht mehr möglich gewesen wäre, vgl. Marintain Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

73 Marintan Sirait, Interview 16.06.2016, Bandung.

74 Harsono stellt in der ersten Ausstellung der *Indonesian New Art Movement* 1975 die Arbeit *Rantai yang Santai* aus (mit *The Leisure Chain* oder auch *The Relaxed Chain* übersetzt), in der Kissen und eine Matratze von Ketten umschlungen sind. Das in Ketten gelegte Bett fungiert hier als Symbol für das Eindringen von Macht in das Zuhause, vgl. Rath 2011, S. 158.

75 Sirait hat *Building a House* als „consistent resistance“ beschrieben, vgl. Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.

from the ground and develop it slowly, as change works for me like that.“[76] Bei dieser Veränderung handelt es sich allerdings um eine durchaus ambivalente Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Körper, in dem Eigenes und Fremdes nicht klar abzugrenzen sind, so wie Macht im Sinne Foucaults intrinsisch mit dem Subjekt verflochten ist und durch Körper hindurch wirkt. Besonders in Konfrontation mit einer dominanten Macht zeigt sich das Verhältnis zum Körper und zum Selbst (und damit zur Welt) gestört: *Building a House* scheint von einem unfreien, aus Sicht der Künstlerin nicht natürlichem Leben zu erzählen, das nicht als eigen erscheint.

Die Künstlerin hat den Aspekt des eingeschränkten, aus ihrer Sicht unnatürlichen Lebens in anderen Variationen der Arbeit auch auf symbolische Weise ausgedrückt: Ein Bonsai-Baum, der sich auf dem Boden der Installation befand, sollte der Künstlerin nach eine „belittled or dwarfed creature”[77] darstellen (Abb. 76); ein Fisch in einem kleinen Aquarium stand für das „misplacement of beings”[78]. Baum und Fisch sind demnach Lebensformen, die unter Bedingungen ihr Dasein fristen müssen, welche als künstlich und unfrei empfunden werden. Leben ist, so scheint die Künstlerin zeigen zu wollen, unter diesen Umständen zwar möglich, doch nur in minderwertiger Qualität. In diesem Sinne gehe es in *Building a House* um den „spirit for life”, so Sirait, „that continuously grows and develops while the Self struggles for freedom and autonomy“[79].

Dass nach Jaeggi im Phänomen der Entfremdung Machtlosigkeit auch mit Sinnverlust verknüpft ist, kam bereits zur Sprache.[80] In diesem Punkt werden die existentiellen Dimensionen deutlich, die Siraits Kunstpraxis durchdringen, da es um grundlegende Bedingungen des menschlichen Daseins geht. Es wird erkennbar, dass Siraits künstlerisches Schaffen sowohl mit politischen Motiven in Bezug gesetzt werden kann als auch mit philosophisch-existentiellen.[81] Ihr künstlerisches Schaffen ist aufgrund dieser sehr unterschiedlichen Aspekte nicht klar zu kategorisieren. Kurator Hendro Wiyanto charakterisiert es treffend als „non-political activism“[82] und macht dadurch deutlich, dass es die sehr intime und persönliche Erfahrung der verlorenen Beziehung zum Selbst und zum Körper in einer als entfremdet wahrgenommenen Welt in den Mittelpunkt stellt und Strategien sucht, sich dieses Verhältnis wieder zu eigen zu machen. Daher ist *Building a House* für die Künstlerin ein „revolutionary act“[83], durch den sie nicht nur sich selbst ermächtigt. Das Moment der Rebellion oder auch des Widerstands ist darüber hinaus mit der Intention verbunden, eine gewisse Bewusstseinsänderung beim Publikum zu bewirken, das kritisch auf die Verhältnisse blicken soll, unter denen es lebt. Mit Blick auf die Intensität und Intentionalität der Bewegungen in *Building a House* erklärt die Künstlerin:

76 Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.
77 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.
78 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014. Sirait verwendete diese Elemente beispielsweise in der Version von *Building a House*, die sie 1995 im *Cemeti Art House* in Yogyakarta performte.
79 Marintan Sirait, zitiert nach Rath 2011, S. 260.
80 Vgl. Jaeggi 2016, S. 46.
81 Supriyanto beginnt seinen Aufsatz über Siraits Praxis mit der These, dass das Interesse der Künstlerin an dem sich bewegenden Körper von Beginn an existenzielle wie auch politische Dimensionen hatte, vgl. Supriyanto 2015, S. 37.
82 Wiyanto 2017, S. 92.
83 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

> The movement was very slow and it left traces. [It was meant to create] awareness: How to deal with nature. How as humans we don't have the power over others and how we can cooperate with nature. How does it work with people, the public, the society – our specific society.[84]

5.1.2 *Building a House* als aktiver Aneignungsprozess

Wie zu Beginn des Kapitels betont, kann *Building a House* als Artikulation von Entfremdungserfahrungen verstanden werden, deren Ausdruck jedoch zugleich gerade den Widerstand gegen diese ermöglicht. Hilfreich für diese These ist Jaeggis Verständnis von Aneignung, also dem Prozess, eine entfremdete Beziehung zu überwinden: Es geht dabei um das „Vermögen, sich das Leben, das man führt, das, was man will und tut, zu eigen zu machen, sich mit sich und dem, was man tut, [zu] identifizieren oder anders: sich darin selbst verwirklichen zu können"[85]. Aneignung ist aus ihrer Sicht eine Art „Handlungsfähigkeit"[86] und zugleich ein praktischer, produktiver und dynamischer Prozess, durch welchen sich allerdings beide Seiten – Aneignende und Angeeignetes – transformieren.[87] Dieses Verhältnis hat einen besonderen Charakter:

> In der Idee der Aneignung liegt also ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen Vorgegebenem und Gestaltbarem, zwischen Übernahme und Schöpfung, zwischen Souveränität und Abhängigkeit des Subjekts. Entscheidend ist dabei nun das Verhältnis zwischen Fremdheit und Zugänglichkeit: Objekte der Aneignung sind „weder nur fremd noch nur eigen".[88]

Aneignung ist für Jaeggi daher ein „permanenter Transformationsprozess"[89]. Innerhalb dieses performativen Aneignungsprozesses – also als praktischer und produktiver Prozess, die entfremdete Beziehung zu überwinden – ist das Anzueignende also keinesfalls vollständig fremd oder vollständig eigen und stets im Wandel begriffen. So ist auch in *Building a House* das Verhältnis zum Körper und Selbst stets ein weiteres Mal zu erneuern und nie komplett angeeignet.

Bevor im Folgenden genauer auf den beschriebenen Aneignungsprozess eingegangen wird, sollen die künstlerischen Wurzeln von Siraits Kunstpraxis kurz dargestellt werden, welche im Bandung der 1980er-Jahre liegen, in einer „alternativen" Kunstszene geprägt durch interdisziplinäre Experimentierfreude, politisches Engagement und die in den 1970er-Jahren gestartete Rebellion der *Indonesian New Art Movement*.[90] Es wird zudem aufgezeigt, inwiefern Verbindungen zu Theater und Tanz die Entwicklung verschiedener Performance-Künstler*innen damals stark prägten;[91] dennoch, so betont Rath, sei Performance-Kunst in Indonesien aus dem Feld der Bildenden Kunst heraus, und nicht aus jenem der Darstellenden Kunst, entstanden.[92]

Siraits Sensibilität für die besondere Beschaffenheit von natürlichen Materialien, aber auch für Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit als materielle Faktoren, ist bereits in Arbeiten aus den frühen

84 Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.
85 Jaeggi 2016, S. 63.
86 Ebd., S. 323.
87 Vgl. ebd., S. 64f.
88 Ebd., S. 66.
89 Ebd.
90 Vgl. Rath 2011, S. 126–180.
91 Wie zum Beispiel auch im Fall von Dadang Christanto, der im Kapitel zu Harsonos Schaffen unter 4.2.4 vorgestellt wurde.
92 Vgl. Rath 2011, S. 238–40.

1990er-Jahren präsent, in denen sie mit Manik kollaborierte. So wird sie sichtbar in *Ratakan*[93] aus dem Jahr 1992, deren englischer Titel *Cracks* lautet, oder auch in *Sound of Body* von 1993: Manik gestaltete in dieser künstlerischen Zusammenarbeit die Installationen, in denen Sirait performte.[94] In den genannten Arbeiten sind bereits wesentliche Elemente vorhanden, die auch *Building a House* ausmachen: Nicht nur die Kombination aus installativen und performativen Elementen, die auch bei anderen Künstler*innen aus Indonesien zu dieser Zeit zu finden ist, macht jene Werke aus. Sondern auch Symbolik und Materialität sind ähnlich: Die Verwendung von natürlichen Materialien wie Schamott, verschiedene Arten von Keramik, Terrakotta, Kohle, Feuer und ein tiefgehendes Bewusstsein für den sich bewegenden Körper sind grundlegende Bestandteile der erwähnten Arbeiten. Auch hier stehen bereits spirituelle Vorstellungen von Natur und Leben sowie rituelle Aspekte im Zentrum.[95]

Die Wurzeln für diese Arbeiten liegen in Erfahrungen, die Sirait in den 1980er-Jahren sammelte. Sirait zufolge stellt der Akt des Kreisziehens, der charakteristisch für *Building a House* ist, die Essenz langjähriger künstlerischer Experimente aus jener Zeit dar, bei denen es nicht nur darum ging, die eigenen künstlerischen Möglichkeiten zu erweitern, sondern auch Formen des Widerstands zu finden, die den Körper miteinbezogen.[96] Ähnliches gilt für Siraits ausgeführte Bewegungen in *Building a House*, die orientierungslos und isoliert wirken; sie erinnern an Ausdrucksformen, die die Gruppe *Perengkel Jahé*[97] praktizierte. Wegweisend für Siraits künstlerischen Werdegang war ihr Engagement in einer studentischen Theatergruppe namens *Studi Klub Teater Bandung, STB*, in der neben Sirait und Manik auch Arahmaiani, Sanjaya und andere aktiv waren.[98] Rath bewertet die Arbeit des *STB* als außerordentlich prägend für das experimentelle Theater in Indonesien – besonders während der 1970er- bis in die 1990er-Jahre hinein – was sie vor allem auf die Methodik von Suyatna Anirun, Gründer und Leiter des *STB*, zurückführt.[99] Hier stand ebenfalls ein

93 Manik stellte die Arbeit 1992 als Abschlussarbeit seines Keramik-Studiums an der Kunst- und Design-Fakultät der technischen Universität in Bandung, *ITB*, vor. 1993 zeigt er eine ähnliche Arbeit mit dem selben Titel auf der kontrovers diskutierten IX. Jakarta Biennale, vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

94 Für eine detaillierte Besprechung dieser Arbeiten vgl. Rath 2011, S. 227f; Cemeti Art Foundation, Gate Foundation u.a. 1995, S. 56ff.

95 Kunst und Spiritualität haben in Indonesien eine lange Tradition, wie nicht nur in zahlreichen traditionellen Kunstpraktiken zu erkennen ist, sondern auch zum Beispiel in moderner islamischer Malerei in Indonesien. Wright hat sich ausführlich mit dieser Thematik beschäftigt, vgl. vor allem Wright 1994, S. 68–91.

96 Vgl. Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014. Bereits nach heftigen Protesten durch Studierende 1978 setzte die Neue Ordnung die sogenannte Normalisierung der Universitäten durch, die es Studierenden untersagte, unabhängige Vereinigungen zu gründen. Dies ermöglichte zwar die erfolgreiche Unterdrückung von Studierendenprotesten während der 1980er-Jahre, hielt allerdings Künstler*innen nicht davon ab, in anderen Formen Widerstand zu leisten, vgl. Pemberton 1994, S. 3.

97 *Perengkel Jahé* war eine Gruppe, die 1991 in Bandung vom Künstler Isa Perkasa gegründet wurde und bis etwa 1994 bestand. Sie beschrieb ursprünglich eine Methode, in der Körperpraktiken und Spiritualität zentral waren, und die in verschiedenen Theatergruppen praktiziert wurde. Sirait war ebenfalls zwischenzeitlich Mitglied der Gruppe. Der Name geht anscheinend auf eine Theatergruppe aus den 1970er-Jahren zurück bzw. auf eine Beschreibung, die Zuschauende den speziellen Bewegungen der Darstellenden gaben. Sie verglichen diese mit der verbogenen und krummen Form von *jahe*, also Ingwer. *Perengkel Jahé* agierte viel im öffentlichen Raum und versuchte über absurde und schockierende Elemente den Körper als Hauptmedium von Kommunikation einzusetzen, ohne allerdings das Publikum direkt zu involvieren, vgl. Rath 2011, S. 261–274.

98 Der *Studiklub Teater Bandung* wurde in den 1970er-Jahren von Suyatna Anirun gegründet. Sirait war von 1982 bis 1983 in diesem Klub aktiv, vgl. Supangkat 1996, S. 219.

99 Vgl. Rath 2010, S. 239.

Training des Körpers im Zentrum und einer Art „primordial unconscious“[100], das laut Rath dem Konzept des *kesaktian*, der kosmischen spirituellen Energie, glich, von dem noch die Rede sein wird.

Ebenfalls prägend für Siraits Kunstpraxis war ihre Erfahrung in einer Art Tanztheater, in dem sie von 1983 bis 1985 aktiv war und das unter Endo Suandas Leitung stand. Suanda war Tänzer und Choreograph, der kurz zuvor von einem längeren Aufenthalt in den USA zurückgekommen war. Sirait berichtet, dass sie besonders durch die Übung des *free body movement* inspiriert wurde, die Suanda eingeführt hatte.[101] Auch ging es um das Empfinden von *rasa*, einer Art intuitiven Gefühls und Empfindens, auch in Bezug auf das Wesen von Tieren, Pflanzen oder anderen Dingen aus dem Alltag.[102] Über Suanda lernte Sirait außerdem die Tänzerin Marjie Suanda kennen, mit der sie anfing zu kollaborieren, was Supriyanto als eine wichtige Grundlage sieht, auf der *Building a House* entstehen konnte.[103] Ähnlich inspirierend für die Entwicklung von *Building a House* in Bezug auf den Körper und sein Verhältnis zur Umwelt war die Gruppe *Sumber Waras* (Quelle der Heilung, auch als „source of sense“[104] übersetzt), die von einigen Studierenden der Kunst- und Design-Fakultät der *ITB* 1988 gegründet und ein Jahr später von der Universität aufgelöst wurde, aufgrund der Befürchtung, die Gruppe könnte politische Ziele verfolgen.[105] Der Name der Gruppe ging auf ein Krankenhaus zurück; er sollte implizieren, dass die Praktiken eine Art Heilungseffekt haben, so Rath: „A kind of therapy, aiming to disrupt normal mental processes through physical intensity.“[106] Außerdem sollte auch das Ziel verfolgt werden, ein kritisches Bewusstsein für bestimmte Inhalte transportieren zu können, was auf bestimmte Theorien aus der Pädagogik und Theaterpraxis zurückging.[107] Obwohl *Sumber Waras* nur für kurze Zeit bestand, hatte die Gruppe mit ihrem ausgeprägten experimentellen Charakter großen Einfluss auf die Etablierung von Performance-Kunst in Bandung.[108] Zu den Mitgliedern gehörten neben Sirait und Manik auch Tisna Sanjaya, Arahmaiani, Isa Perkasa und einige andere, deren künstlerische Praktiken sich später in unterschiedliche Richtungen entwickelten und die außerdem weitere Gruppen mit anderen Schwerpunkten gründeten.[109] Als eine der ersten Gruppen entstand *Sumber Waras* inspiriert durch ein Fach

100 Rath 2011, S. 239.

101 Vgl. Marintan Sirait, Interview 29.07.2013, Bandung.

102 Vgl. Supriyanto 2015, S. 39. *Rasa* hat zahlreiche Bedeutungen und meint z.B. auch Geschmack; *rasa* sei aber vor allem im Kontext javanischer Mystik nicht auf rein sinnliche Erfahrungen begrenzt, sondern repräsentiere eine Art intuitives Wissen, so Stange: „‘*Rasa*’ [...] is among other things the cognitive organ which, as Javanese mystics understand it, we use to ‘know’ the intuitive aspects of reality. It is in Javanese terms through intuitive experience and knowledge that people may sense the *‘wahyu’*, the charismatic glow, of a person of power.” Stange 1984, S. 114. Hervorhebung im Original.

103 Vgl. Supriyanto 1996, S. 101.

104 Ebd., S. 101.

105 Vgl. Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

106 Rath 2011, S. 248.

107 Augusto Boals Konzept *Theatre of the Oppressed* soll hierfür besonders inspirierend gewesen sein. Laut Rath basiert seine Arbeit auf den pädagogischen Methoden von Paulo Freire, der die Emanzipation von verarmten Gruppen durch Aufklärung und Bewusstseinsgenerierung vorsah. Boal bezog sich darauf und entwickelte Methoden für das Theater, durch welche eine vergleichbare Emanzipation von der Opferrolle möglich sein sollte, vgl. ebd., S. 250f.

108 Vgl. Supriyanto 1996, S. 101.

109 Weitere Künstler*innen, die sich *Sumber Waras* angeschlossen hatten, waren Diyanto und Indra Suria, vgl. Rath 2011, S. 47. Später durch Mitglieder von *Sumber Waras* gegründete Gruppen waren *Perengkel Jahé* und *Jeprut; Gerbong Bawang Tanah* war unter Künstler Nandang Gawe entstanden. Für eine Analyse dieser Gruppen vgl. ebd., S. 261–284.

an der Kunstakademie in Bandung, in dem es explizit um künstlerische Experimente ging.[110] Ziel der Gruppe war es jedoch, die Grenzen der an der Akademie unterrichteten Kunstproduktion in Frage zu stellen, also interdisziplinär zu arbeiten und „movement, sound and vision“[111] mit Performance zu kombinieren, weshalb auch in ausgeprägten Maße mit Personen aus Theater und Musik kollaboriert wurde, die im Laufe der Zeit Teil der Gruppe wurden. Dieser Ansatz war zu dieser Zeit im hohen Maße experimentell. Im Fokus stand die Erforschung des Körpers und seine Beziehung zur Welt:

> They [Mitglieder von *Sumber Waras*] especially stressed the expressive qualities of the body in its particularity and in contact and interaction with other bodies, including inanimate ones, aiming to discover ways the body/self can interact with the physical object in a different way, often treating the material world and objects as extensions or parts of the body/self.[112]

Zu diesen Objekten gehörten auch bewusst Materialien aus anderen künstlerischen Bereichen wie Malerei, Keramik, Skulptur, Grafik und Sound, die mit Performance kombiniert wurden.[113]

Siraits Kunstpraxis, in der ihre Erfahrungen aus Theater und Tanz bereits damals zutage traten und in der dem Körper als Ort des möglichen Widerstands ein herausragender Stellenwert zugeschrieben wurde, ist vor diesem Hintergrund durchaus mit anderen künstlerischen Praktiken dieser Zeit vergleichbar, wie später mit Blick auf Arahmaianis und Sanjayas Schaffen noch aufgezeigt werden soll. Die kurze Darstellung von Siraits künstlerischen Wurzeln und ihrem Kontext hat gezeigt, dass bereits früh wesentliche Charakteristika ihres Schaffens auszumachen sind: Neben dem Fokus auf den Körper als primäres Ausdrucksmedium und Ort für Widerstand, auch das tiefe Interesse für einen anderen Zugang zu Körper und seinen Bewegungen (*free body movement*), besondere Beschaffenheit von Materialien aus der Natur, spirituelle Vorstellungen und Interdisziplinarität. All diese Punkte sind ebenfalls für *Building a House* relevant. Vor allem die Themenkomplexe Natur, Kreislauf, Heilung und Spiritualität und eine damit verbundene Vorstellung von Natürlichkeit als Freiheit und Rückkehr zu einer „natural constellation“[114] nehmen eine prominente Stellung ein und können in Bezug zu dem Aneignungsprozess gesetzt werden, der zu Beginn dieses Kapitelabschnitts erwähnt wurde und nun näher untersucht werden soll.

Spätestens in den 1990er-Jahren trifft die Künstlerin auf den Begriff des „natural movement”[115], der mit einer als natürlich empfundenen „native language“[116] des Körpers umschrieben wird. Sirait selbst verweist explizit auf den „natural body”[117], den sie als Gegensatz zum System der Neuen Ordnung versteht. Laut Supriyanto, der in dieser Zeit als Kurator mit Sirait eng zusammenarbeitete, setzte sich die Künstlerin mit Louise Steinmans Buch *The Knowing Body* auseinander, da dessen Inhalt mit ihren eigenen künstlerischen Überzeugungen korrelierte und zeitgenössische Kunstformen an der Schnittstelle von Theater und Tanz

110 Vgl. Rath 2011, S. 247f.
111 Supriyanto 1996, S. 101.
112 Rath 2011, S. 248.
113 Vgl. Supriyanto 1996, S. 101.
114 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.
115 Steinman 1995, S. 20.
116 Ebd., S. 14.
117 Sirait schreibt dazu: „I used these subjects to describe how mankind developed a system which doesn’t fit to the ‘natural body’, which disturbs the ‘natural constellation’, which pushes us to flow into a direction we do not belong to.” Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.

präsentierte.[118] Im ersten Kapitel des Buches, das den Titel *The Body as Home* trägt, findet Steinman ihren Ausgangspunkt in der Beobachtung, dass die Einheit von Körper und Geist in den modernen „westlichen" Gesellschaften verloren gegangen sei.[119] Sie beschreibt, auf welche Weise Künstler*innen ihrer Zeit durch ein neues von ihr als natürlich beschriebenes Bewusstsein für den sich bewegenden Körper versuchen diese Einheit wiederherzustellen, um wieder in Kommunikation mit der „natural world"[120] zu treten. Bedingung hierfür sei zunächst ein profundes Bewusstsein für den anatomischen Körper und seine Funktionsweisen.[121] Steinman grenzt die von ihr beschriebenen Körperpraktiken von klassischen darstellenden Künsten ab, wie beispielsweise dem Ballett, das sie als Präsentation des Körpers in aller Perfektion versteht.[122] *Natural movement* beruhe dagegen auf einem Bewusstsein, das mit dem Körperverständnis von Tieren und anderen Lebewesen verwandt sei: Ziel sei das Finden von Bewegungen und Geräuschen „corresponding to the human form in the same way animals' moves correspond to their form"[123]. Allerdings habe, so Steinman, jeder Körper seine ganz eigene „native language"[124] und jede Person müsse ihre individuelle Bewegungsform finden: „The 'technique' of natural movement is the knowing application of insights about one's own body/mind."[125] Ein neu erlangtes Bewusstsein für den eigenen Körper stehe daher in engem Zusammenhang mit der Auseinandersetzung nach Fragen des Selbst. Die Bewegung des eigenen Körpers zu ändern, habe zudem große Auswirkungen auf das emotionale und spirituelle Leben, wie auch die generelle Gesundheit.[126] Steinmans Ideen lassen sich in *Building a House* finden, wenn der Blick auf jene impliziten spirituellen Vorstellungen von Natur und Natürlichkeit geworfen wird, die als Teil des Aneignungsprozesses gesehen werden können. Aspekte von einer spirituellen Verbindung mit Natur und Vorstellungen von Natürlichkeit äußern sich in *Building a House* durch die verwendeten Materialien und ihre symbolisch transportierten Bedeutungen, die später im Detail dargelegt werden. Sie verweisen darauf, dass die Aneignung des Körpers und Selbst nicht isoliert, sondern relational geschieht: Natur, Mitmenschen sowie die Welt im Gesamten stehen im spirituellen Verhältnis zueinander und können nicht separat betrachtet werden. Soziale Relationen sind daher nicht von spirituellen trennbar, wie Anthropologe Paul Stange in einem anderen indonesischen Kontext festgehalten hat, der allerdings auch auf Siraits Kunstpraxis zutrifft: „The spirit realm is seen as co-present in moments of social intercourse, as a dimension of transactions between people within their social

118 Vgl. Enin Supriyanto, Interview 08.10.2014, Yogyakarta; vgl. Supriyanto 2015, S. 42.
119 Vgl. Steinman 1995, S. 2f. In Steinmans Buch schwingen durchaus auch einige exotisierende Bilder mit, wenn sie über Schamanen und die Einheit zwischen Mensch und Tier schreibt.
120 Ebd., S. 7.
121 Das Bewusstsein für den Körper beschreibt Steinman mit dem Begriff der *proprioception.* Darunter versteht sie genauer ein leiblich basiertes Fühlen des eigenen Körpers in einem räumlich-zeitlichen Rhythmus, die Wahrnehmung von Schmerz und die körperliche Bewegung, die sich in Skelett und Muskeln widerspiegelt. Weiter gehört dazu das Gefühl für die inneren Organe und für die eigene Positionierung im Raum mithilfe des inneren Ohres, vgl. ebd., S. 11.
122 Vgl. ebd., S. 14.
123 Ebd., S. 7. Als Beispiel nennt Steinman Margaret Fishers Bewegungen, die Insekten nachahmten.
124 Ebd., S. 14.
125 Ebd., S. 20.
126 Vgl. ebd., S. 18.

and natural environment.“[127] Spirituelle Aspekte spielen so gesehen in allen Bereichen, die Sirait in *Building a House* anspricht, eine wesentliche Rolle.

Als erstes Beispiel ist in diesem Zusammenhang wieder auf den Kreis zu verweisen, der die natürlichen Kreisläufe in der Natur und den wiederkehrenden Prozess des Wachsens und Vergehens assoziieren lässt.[128] Weiter ist auf das Symbol des Berges einzugehen, das in Form von kleinen Erdhügeln in *Building a House* präsent ist. Der Berg ist in Südostasien seit Jahrtausenden als spirituelles Ursprungssymbol und nach hinduistisch-buddhistischer Tradition als Stabilisator des Universums (platziert zwischen Himmel und Erde) bekannt.[129] Er spielt bereits in altindonesischen Ursprungsmythen als Symbol für das „Entstehen eines Zentrums“[130] eine herausragende Rolle. Vor allem die Spitze des Berges gilt in vielen Regionen als besonders heiliger Ort. Zudem ist er in Indonesien aufgrund der hohen Anzahl an (aktiven) Vulkanen vielfach präsent; besonders den Vulkanen wird eine spirituelle Kraft zugesprochen, die es zu besänftigen gilt. Auch ist der Baum – den Sirait in ihrem Statement explizit benennt[131] – ein anderes in Südostasien weit verbreitetes spirituelles Symbol, das vergleichbar zum Berg ebenfalls für die Ordnung des Universums steht.[132] Der Baum spielt auch bei den *Batak*, von denen Siraits Familie auf der väterlichen Seite abstammt, eine herausragende spirituelle Rolle.[133] Im indonesischen Kontext rekurrieren sowohl der Berg als auch der Baum auf die Welt in ihrer Gesamtheit. Beide können somit als Verweis auf ein Weltbild gedeutet werden, das sich durch eine Balance aller Kräfte auszeichnet. Zugleich vermag *Building a House* es, durch diese Bilder Vorstellungen von Natur zu wecken, die ihren schöpferischen, lebensspendenden und ernährenden Charakter betonen. Sirait selbst hat angemerkt, dass ihre Performance und Installation durch die zahlreichen Reisfelder in Indonesien inspiriert sind, auf denen junge Reissprösslinge einzeln eingepflanzt werden.[134] Auch wenn dies ein recht romantisches Bild harter Feldarbeit wiedergibt, so kann doch die Gestik des Kreisziehens, bei der sich die Künstlerin stets sehr tief nach unten beugt, als künstlerische Abwandlung der Tätigkeit des Einpflanzens gedeutet werden. Berge und vor allem Erde – welche die faktische Grundlage für viele Lebensformen bildet und mit deren transformativem Potenzial die Künstlerin durch ihr Keramik-Studium

127 Stange 1994, S. 227. Stange zeigt in diesem Aufsatz anhand der Untersuchung eines Konflikts zwischen mehreren Akteur*innen während einer Tanzproduktion in Indonesien auf, inwiefern spirituelle Aspekte auch in modernen Tanzproduktionen eine wesentliche Rolle spielen, auch wenn sie nicht explizit benannt werden.

128 Vgl. Supriyanto 2015, S. 40.

129 Vgl. Wright 1994, S. 35–44.

130 Rappe 1995, S. 334.

131 Vgl. hierzu Raths Ausführungen zu Siraits Statement: „The artist creates a complex metaphor of house-body-tree. First, it presents a spatial relation in which the house-tree-body serves as a kind of bridge between earth and sky. Yet, this figure is not complete in herself, but has lost her roots, and has become the representation and embodiment of other things, bearing the marks of others. In this regard, Marintan seeks to play the tension, the space in between the marked and the unmarked. Where she suggests the existence is always in a state of constant becoming and always shows the marks of its process of coming into being. If all is in flux, the metaphorical house-tree-body as bridge acts as the central stabilizing force amidst destabilizing forces. But the central point, the self or person perhaps, is never permanent nor in a permanent place, and identity can be displaced but also reclaimed, remade. These concepts of loss, contingency, and search in the continuous and nearly obsessive process of building and re-building, claiming and reclaiming are physically brought to bear in Marintan’s *Building a House*.“ Rath 2011, S. 255f. Hervorhebung im Original.

132 Vgl. Wright 1994, S. 45–48.

133 Vgl. Sinaga 1981, S. 58–67.

134 Vgl. Marintan Sirait, Interview 22.09.2014, Bandung.

vertraut ist – und eben auch Siraits sich wiederholende Gestik des Kreisziehens können symbolisch gelesen werden für Wachstum und die lebensspendende Kraft der Natur. Diese steht darüber hinaus in enger Verbindung zur weiblichen Fähigkeit, Leben hervorzubringen. So wurden die zahlreichen Berge in *Building a House* auch mit Brüsten in ihrer nährenden Funktion verglichen.[135] Obwohl die Künstlerin selbst keine expliziten Verweise auf Weiblichkeit in ihrer Arbeit sieht – die sie sogar durch ihre schwarz-farbige Ganzkörperkleidung neutralisieren möchte[136] – klingen hier doch Verbindungen zu altindonesischen Ursprungsmythen an, in denen weibliche Urwesen die Welt hervorbringen.[137] Zu einem ähnlichen Schluss kommt Supriyanto, indem er das Thema der Wachsens und Ernährens mit Siraits Rolle als Mutter in Verbindung bringt.[138]

5.1.3 Energetischer Leib und transformatives Potenzial

Während sich die bisherige Analyse von *Building a House* auf die impliziten spirituell geprägten Bilder von Natur und Natürlichkeit fokussiert hat, die als Gegenentwurf zu einem entfremdeten Verhältnis zum Körper und zum Selbst (sowie zur Welt) verstanden werden können, soll nun dezidiert auf Siraits Hauptmedium geblickt werden: den Körper, der sich mit Blick auf seine präsentische Qualitäten in *Building a House* als „energetischer Leib“[139] herausstellen wird.

Sirait hat ihre Vorgehensweise so beschrieben, dass sie sich auf ihren Körper konzentriere und auf die „energy“ oder „vibration“[140] fokussiere, die aus ihrer Sicht aus ihrem Körper wie auch aus den Körpern des anwesenden Publikums entstehe. Grundlage hierfür bilde die Wahrnehmung des eigenen lebendigen und sich bewegenden Körpers und das Bewusstsein für das leibliche Dasein in der Welt. Damit liegt es nahe, Siraits Vorstellungen mit phänomenologischen Konzepten des Leibes in Bezug zu setzen, in denen der Leib als „verkörperter Geist“[141], als *embodied mind*, auftritt. Im Folgenden stellt sich die Frage, inwiefern der phänomenale bzw. energetische Leib nach Fischer-Lichte passende Konzepte für das Verständnis von Siraits Praxis bilden und auf welche Weise javanische und buddhistisch-hinduistische Vorstellungen zum Körper ebenfalls relevant sind.

Fischer-Lichte geht in ihrer Untersuchung über die performative Generierung von Körperlichkeit von Maurice Merleau-Pontys und Helmuth Plessners Vorstellung des spannungserzeugenden Doppelcharakters aus, worauf bereits im Kapitel zu den theoretischen Grundlagen eingegangen wurde, hier aber nochmals kurz wiederholt werden soll: Dieser Doppelcharakter besteht darin, einen Körper zu haben und zugleich ein

135 Enin Supriyanto hat diesen Vergleich gemacht, vgl. Enin Supriyanto, Interview 08.10.2014, Yogyakarta.
136 Aus Siraits Sicht spielen genderspezifische Aspekte keine Rolle in ihrer Arbeit. Die bewusst neutral gehaltene Bekleidung solle ermöglichen, eine universale Aussage über das menschliche Dasein zu treffen, vgl. Marintan Sirait, Interview 22.09.2014, Bandung.
137 vgl. Rappe 1995, S. 336. Vgl. hierzu auch Hinweise von Edwin Jurriëns zu hinduistischen Gottheiten: „The arrival of Hinduism at the start of the first millennium also introduced peoples around the archipelago to Pertiwi, the Goddess of the Earth or Mother Earth, connoting the fertility of the natural environment. In nationalist discourse, Ibu (Mother) Pertiwi has been a gendered reference to the Indonesian nation-state as the motherland.“ Jurriëns 2020, S. 21.
138 Vgl. Supriyanto 2015, S. 42.
139 Fischer-Lichte 2004a, S. 170.
140 Marintan Sirait, Interview 03.06.2016, Bandung.
141 Fischer-Lichte 2004a, S. 140.

phänomenaler Leib zu sein, oder anders formuliert, den eigenen Körper als Objekt formen zu können und im selben Moment ein „Leib-Subjekt“[142] zu sein.[143] Innerhalb dieser Spannung, die Fischer-Lichte als Verhältnis zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib versteht, wird Körperlichkeit – von flüchtiger, transitorischer und prozessualer Natur – durch Verkörperungsprozesse hervorgebracht.[144] Mit diesen Prozessen sind performative Akte gemeint, mit denen Akteur*innen ihre phänomenalen Leiber als präsentisch generieren. Dadurch erschaffe „der Darsteller seinen phänomenalen Leib als einen raumbeherrschenden und die Aufmerksamkeit des Zuschauers erzwingenden“[145]. Dieser Präsenz läge eine besondere Art der Energieerzeugung zugrunde, so Fischer-Lichte weiter, die diese spezielle Gegenwärtigkeit produziere. Ausschlaggebend für diese Form von Körperlichkeit können Rhythmus von Körperbewegungen wie auch Repetition von Handlungen sein.[146] Beide Elemente sind wesentlich für Siraits Bewegungen in *Building a House*: Die langsame und konzentrierte Ausführung und Wiederholung bestimmter Gestik sollten erstens ein intensives Empfinden ihres eigenen Leibes verstärken, so Sirait, und zweitens jene energetischen Bewegungen erzeugen.[147] Rath betont in ihrer Analyse die performativen Qualitäten von Siraits Performance und hebt die rituelle Erzeugung von Räumlichkeit und Körperlichkeit hervor:

> Her [Sirait’s] performance is one of actively constructing the space and the body/home in front of an audience. Instead of presenting ritualistic images of self-transcendence, her work is akin to a rite in which the body/self is continuously remade or perhaps even reclaimed each time.[148]

Die aktive Wiederaneignung der Beziehung zum Selbst und zum eignen Körper erfolgt also performativ, indem sich die Künstlerin dabei auf das leibliche Empfinden im Hier und Jetzt konzentriert. So heißt es in Siraits Statement: „With my breath, I build the house.“[149] Diese Stelle erinnert an den gelebten Raum, wie ihn Waldenfels in Anlehnung an Husserl versteht, der auf dem „leibliche[n] Ich [aufbaut], das sich durch seine eigenen Bewegungen eine Welt erschließt“[150]. Er ist im Gegensatz zum geometrischen oder physikalischen Raum charakterisiert durch „die ganze Vielfalt der leiblichen Sinne, der leiblichen Bewegung und der leiblichen Befindlichkeit“[151]. Die beschriebene Relevanz des leiblichen Empfindens wie auch Raths zitierte Erläuterung lassen erahnen, dass es die performative Hervorbringung von Körperlichkeit innerhalb

142 Ebd., S. 129.
143 Vgl. ebd., S. 129f.
144 Vgl. hierzu Fischer-Lichte zum Verhältnis von phänomenalem Leib und semiotischen Körper: „Mit den Prozessen der Verkörperung, mit denen der Akteur dabei seinen phänomenalen Leib in seiner Präsenz hervorbringt, wird häufig zugleich sein semiotischer Körper als ein Signifikat hervorgebracht, der auf unterschiedliche symbolische Ordnungen verweist. In diesen Prozessen sind phänomenaler Leib und semiotischer Körper unlösbar miteinander verknüpft, wobei freilich der phänomenale Leib durchaus ohne den semiotischen Körper gedacht werden kann, das Umgekehrte dagegen nicht möglich ist. Auch in diesen Fällen hängt es von der Wahrnehmung der anderen ab, ob sie ihn als einen phänomenalen Leib oder einen semiotischen Körper begreifen.“ Fischer-Lichte 2012, S. 62.
145 Fischer-Lichte 2004a, S. 165.
146 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 170.
147 Supriyanto beschreibt an dieser Stelle, inwiefern vor allem die Langsamkeit von Siraits Bewegungen dafür sorge, dass sie die Änderungen ihres leiblichen Empfindens erspüren könne, vgl. Supriyanto 2015, S. 40. Die Künstlerin hat hierzu angemerkt, dass die besonders langsamen Bewegungen der *Bedoyo* Tänzer aus Mitteljava für sie inspirierend waren, vgl. Marintan Sirait, Interview 22.09.2014, Bandung.
148 Rath 2011, S. 259f.
149 Sirait 1996, S. 220.
150 Waldenfels 2009, S. 19.
151 Ebd., S. 66.

eines spezifischen Raum-Zeit-Gefüges ist, welche die Erneuerung ihres „Hauses“ oder des Verhältnisses zum Selbst, Körper und zur Welt bei jedem Male ermöglicht. Die Erneuerung baut auf der bewusst gelebten und leiblich empfundenen Wahrnehmung auf, in der Selbst und Körper untrennbar erscheinen.

Building a House ist vor dem Hintergrund der genannten Punkte als aktive und prozessuale Aneignung der entfremdeten Beziehung zum Körper und Selbst zu verstehen, die maßgeblich aus der raumzeitlichen Wahrnehmung für den Leib und seine Umgebung besteht. In *Building a House* werden also einerseits Entfremdungserfahrungen artikuliert, die für ein Körperverständnis sprechen, das durch Distanz und Objektivierung geprägt ist, und andererseits Strategien engagiert, die sich auf das leibliche Empfinden und die Hervorbringung von Präsenz konzentrieren. Innerhalb dieser Spannung kann Siraits performative Kunstpraxis verortet werden. In Übereinstimmung mit Rath kann zudem gesagt werden, dass die (Wieder-)Aneignung mit jeder Performance aufs Neue erarbeitet wird. Darin liegt die wesentliche wirklichkeitskonstituierende Qualität dieser Arbeit, die sich besonders eindrucksvoll in der Gestik des Kreisziehens zeigt, welche in allen Varianten von *Building a House* eine grundlegende Rolle spielt. Symbolisch verkörpere der Kreis eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Selbst, so Waldenfels. Der Philosoph vergleicht die Kreisbewegung mit einer Art archaischer Gestik, durch welche die Person immer wieder zu sich selbst zurückkomme:

> Das Urbild der vollkommenen Bewegung, die sich selbst aufhebt, ist die […] Kreisbewegung, die sich mit einem Minimum an Veränderung begnügt. Die Rekursivität der kreisförmigen Bewegung spiegelt sich in der Reflexivität einer rückläufigen Bewegung, mit der jemand zu sich selbst zurückkehrt.[152]

Auch die von Sirait verwendeten Materialien in *Building a House* sind für die Produktion der performativen Qualität von Bedeutung. Dies ist besonders in der Art und Weise zu erkennen, in der Sirait mit Erde oder Asche interagiert; deutlich wird dies besonders in der Phase, in der sich Sirait mit Asche scheinbar wäscht: Die Intensität und Konzentration, mit der die Künstlerin Kopf und Haare und ihren gesamten Körper mit Asche einreibt, zeugt von einer gegenwärtigen Handlung, deren Wirkung über ihre reine Symbolik und die Assoziationen von Reinigung oder auch Tod und Wiedergeburt noch hinausgeht.[153] Die Materialien und Objekte sind weder reine Werkzeuge noch simple Bedeutungsträger, sondern entsprechen vielmehr „extensions or parts of herself“[154]. Es ist zu spüren, dass die Künstlerin sich mit jeder Gestik auf ihre Bewegungen und Empfindungen konzentriert und dabei im meditativen Dialog mit sich und den „energetischen“ Eigenheiten der Materialien steht: „For me it is [about] the encounter with yourself and with the energy of the earth or other people”[155], erklärt Sirait. Körperlichkeit wird in diesen Momenten im leiblichen Empfinden von – und im Austausch mit – der von der Künstlerin erwähnten Energie erzeugt.[156]

152 Ebd., S. 74.

153 Vgl. Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

154 Rath 2011, S. 253. Rath bezieht sich an dieser Stelle ursprünglich auf die Praktiken in der Gruppe *Sumber Waras*, allerdings trifft die Beschreibung hier ebenfalls zu.

155 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

156 *Building a House* kann mit früheren künstlerischen Arbeiten verglichen werden, die sich in ähnlicher Weise mit Natur bzw. ökologischen Themen und ihrer energetisch-spirituellen Kraft auseinandersetzen. Ein frühes Beispiel stellt *Meta Ekologi* des Tänzers und Choreographen Sardono W. Kusumo aus dem Jahr 1979 dar, das er am Theater des Kulturzentrums *Taman Ismail Marzuki, TIM*, in Jakarta konzipierte und unter dem Kapitelabschnitt 2.4.4 kurz

Eine ähnliche Relation beschreibt Fischer-Lichte, wenn sie davon ausgeht, dass der

> phänomenale Leib der Beteiligten mit seinen je spezifischen, physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Zuständen unmittelbar auf den phänomenalen Leib anderer ein[wirke] und [...] in diesen ja besondere physiologische, affektive, energetische und motorische Zustände hervorzurufen[157]

ermögliche. An anderer Stelle verwendet Fischer-Lichte das Bild der wandernden Energie und betont dabei, dass sie ausschließlich durch leibliches Empfinden wahrzunehmen sei.[158] In diesem Kontext erwähnt sie außerdem den Begriff des energetischen Leibes, der mithilfe von Verkörperungsprozessen eine besondere Art von Präsenz erzeuge, welche die Autorin radikal nennt.[159] Die Hervorbringung eines energetischen Leibes und der damit verbundenen außerordentlichen Präsenz habe zur Folge, dass die Zuschauenden sowohl den energetischen Leib der Darstellenden als auch sich selbst als *embodied mind* wahrnehmen können. Darstellende und auch jede Person im Publikum seien nun jeweils ein „Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewusstsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist“[160]. Der *embodied mind* wird dabei als „zirkulierende Energie [und] […] als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen“[161].

Der Gedanke des energetischen Leibes, durch den Darstellende wie auch das Publikum sich als *embodied mind* wahrnehmen und diesen als Energie oder transformative Kraft empfinden, lässt sich auf *Building a House* anwenden. Es kann gefragt werden, auf welche Weise die erwähnte Kraft transformativ für die Künstlerin wie auch als Potenzial für die Aushandlung neuer sozialer Relationen wirkt.[162] Siraits Akt, ihren gesamten Körper mit Asche einzureiben, generiert durch die langsame Ausführung der Bewegungen nicht nur eine intensive Wahrnehmung einer gegenwärtigen Körperlichkeit, sondern evoziert darüber hinaus Vorstellungen von spirituellen Reinigungsritualen. Diese werden verstärkt durch das verwendete Material (Asche aus Kokosnussschalen), das in Indonesien in traditioneller Weise dazu benutzt wird, Geschirr zu säubern.[163] In ihrer Synthese von „traditional spiritual rites with contemporary conceptual approaches and an existentialistic philosophy“[164], wie *Building a House* beschrieben wurde, kann die Arbeit ebenfalls als gemeinsam durchgeführte Meditation verstanden werden, in deren Zuge die oben beschriebene Energie oder Lebenskraft gemeinsam erzeugt und wahrgenommen wird und zudem die Erfahrung eines erweiterten Raum-Zeit-Gefüges ermöglichen sollte.[165] Dies zeigt sich auch in den Geräuschen, welche die Künstlerin danach auswählte, welches Chakra sie beeinflussen. Chakren spielen eine wichtige Rolle im Yoga-System, das auf

157 Fischer-Lichte 2012, S. 61f.
158 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 99.
159 Fischer-Lichte unterscheidet Präsenz nach Variation in der Intensität und spricht vom schwachen, starken und radikalen Konzept von Präsenz, vgl. ebd., S. 160–175. Sie führt dieses Konzept auf Eugenio Barba und seine Inszenierungen zurück und merkt dabei an, dass Barba „Techniken und Praktiken, mit denen die Meister der indischen und fernöstlichen Theaterformen die besondere Art von Energie erzeugen“ (ebd., S. 169) verwendete.
160 Ebd., S. 171.
161 Ebd.
162 Vgl. Rath 2011, S. 237.
163 Vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.
164 Bianpoen, Dirgantoro u. a. 2007, S. 185.
165 Laut Sirait zielten die Dias, die während der Performance projiziert wurden, darauf ab, die Erfahrung der Arbeit im raum-zeitlichen Sinne zu erweitern, vgl. Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 11.06.2019. Die Dias können unter diesem Gesichtspunkt als Verbindung zu vergangen Raum-Zeit-Erfahrungen verstanden werden, die dem

buddhistischen Vorstellungen beruht. Sie können auf unterschiedliche Weise aktiviert werden, um Energieströme innerhalb des Körpers miteinander zu verbinden.[166] Für *Building a House* spielte Sirait Tonaufnahmen aus der Natur ab, von tropfendem Wasser, das nach Aussage der Künstlerin das Kopf-Chakra stimulieren sollte, und vom Zirpen mehrerer Heuschrecken, das einem niedrigeren Chakra zugeordnet ist.[167] Das transformative Potenzial betrifft allerdings auch die Künstlerin selbst. Wie bereits erwähnt greift die zu untersuchende Arbeit existentielle Fragen auf, die Sirait selbst zutiefst bewegten. Durch Prozesse der Verkörperung erfahren eben nicht nur die Zuschauenden, sondern auch das Selbst und der Körper der Künstlerin zwischenzeitlich eine Transformation, die Sirait mit einer Art Selbstermächtigung oder *empowerment* verbunden hat.[168] Hervorzuheben ist, dass diese Ermächtigung laut Künstlerin einer „Wiedererweckung" eines als tot empfundenen Körpers – in anderen Worten entfremdeten Körpers – gleiche, der etwa in Praktiken wie *Butoh* eine Rolle spiele.[169] Die Philosophie dieser aus Japan stammenden avantgardistischen Kunstform zwischen Tanz und Theater war besonders inspirierend für Sirait, da sie den Prozess um die Wiedererlangung eines als entfremdet wahrgenommenen Körpers thematisiere. Für die Künstlerin stand diese Kunstform als Ausdruck eines starken Dranges danach, so Sirait, sich aus der Dunkelheit zu erheben und gen Licht zu wenden.[170] Sie erklärt dazu: „It [Butoh] is a development of the own body from a dead body. […] A revolution in the self."[171]

5.1.4 Leibbemeisterung und Körper als *container*

Voraussetzung für den Akt des Widerstands oder des Aufbegehrens ist die Arbeit mit dem Körper. So beschreibt die Künstlerin ihren durch langjährige Praktiken geformten Körper als „trained body"[172] und vergleicht diesen mit einem „tool"[173]: Trainiert worden sei er ihr zufolge durch ihre Praxis des klassischen javanischen Tanzes, des Balletts und Theaters wie auch durch verschiedene Körper- und Meditationstechniken. Der Blick auf den Körper als Werkzeug erscheint zunächst widersprüchlich, da Siraits Fokus doch auf dem leiblichen Empfinden liegt. Als Werkzeug gedacht würde es naheliegen, dem Körper eine untergeordnete oder auch „maschinenartige" Funktion zuzuschreiben, die jedoch in Opposition zum leiblich erfahrenen Spüren stünde. Im nächsten Abschnitt wird diesem scheinbaren Widerspruch

übergeordneten Ziel dienten, dem Publikum eine vielschichtige Wahrnehmung der Arbeit zu ermöglichen, d.h. eine visuelle, akustische, zwischenleibliche und eben erweiterte raum-zeitliche Erfahrung machen.

166 Vgl. Rappe 1995, S. 376.

167 Vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

168 *Empowerment* kann hier in Bezug zu Jaeggis Entfremdungstheorie gesetzt werden, da sie Entfremdung als die Erfahrung einer eingeschränkten Handlungsfähigkeit versteht und Aneignung als prozessuale und praktische Überwindung dieser. Handlungsfähigkeit ist durchaus auch politisch zu deuten, d.h. als Handeln, das ersucht, „die Welt (zusammen mit anderen) politisch zu gestalten und sich den kollektiven Lebensbedingungen in ein aktives Verhältnis zu setzen". Jaeggi 2016, S. 323. Hinsichtlich der untersuchten Arbeit von Sirait ist zu betonen, dass diese Handlungsmacht an die Wiederaneignung des Verhältnisses zum Körper und Selbst gebunden ist.

169 Vgl. Marintain Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

170 *Butohs* Einfluss auf indonesische zeitgenössische Kunst ist vor allem dahingehend zu deuten, dass beide Praktiken nach universalen Aussagen über den Körper streben, und das in Kombination mit lokalen Interpretationen, vgl. Rath 2011, S. 252f.

171 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

172 Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

173 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

nachgegangen und es werden kulturell geprägte Vorstellungen des Körpers unter dem Aspekt der „Leibbemeisterung“[174] dargelegt, die Siraits Auffassungen nachvollziehbar machen.

Rath zufolge hätten erst Training und Disziplin es Sirait ermöglicht, jene Kreis-Bewegungen in der beschriebenen Konzentration durchzuführen, die für *Building a House* so charakteristisch ist*:*

> Her [Marintan's] body and mind had to be disciplined and attuned enough, be in control enough over the body's gestures, to allow such a 'perfect' form to emerge from her fingertips. Without such control over the body as it improvises its path through space, there would be traces of imbalance.[175]

Es stellt sich die Frage, inwiefern Siraits Auffassung des Körpers als Werkzeug in einem Leibverständnis aufgeht, das sich von einer der einflussreichsten (und gleichsam oftmals infrage gestellten) Annahmen der „westlichen“ Philosophie abgrenzt: der Trennung und Privilegierung des Geistes über den Körper.[176] Konzepte wie das des *embodied understanding*, das im Zen-Buddhismus eine Rolle spielt, oder auch der oben erwähnte *embodied mind*, zeigen auf, dass das Körper-Geist-Verhältnis hier eher in gegenseitiger Abhängigkeit gedacht bzw. eine Trennung beider sogar gänzlich verneint wird. So gehen die in Nordsumatra wohnenden *Batak*, denen Siraits Familie väterlicherseits angehört, davon aus, dass Geist, Seele und Leib nicht voneinander getrennt werden können und es auch eine enge Verbindung zwischen Leib und Gefühl gibt.[177] Doch vor allem die javanische Vorstellung des Körpers als Behälter ist für die Untersuchung von Siraits Schaffen von Bedeutung. Rath zeigt in ihrer Untersuchung auf, dass Performance-Kunst aus Bandung, in Bezug zu der javanischen Vorstellung gedacht werden kann, nach welcher der Körper durch verschiedene Techniken – beispielsweise Fastenrituale – wie ein Behälter „entleert“ werden müsse, um Platz für spirituelle Energie zu schaffen, die es ermögliche, andere Bereiche des Lebens zu beeinflussen.[178] In diesem Punkt wird zudem die in einschlägiger Forschungsliteratur zu Indonesien vielfach dargestellte Verwobenheit von Macht und Spiritualität erkennbar.[179]

Unter Training und Disziplinierung versteht Sirait verschiedene Körpertechniken, unter anderem die Meditation, die sie ab den späten 1980er-Jahren praktizierte.[180] Dazu gehörte auch die Meditationsform *Zazen*, eine für den Zen-Buddhismus bekannte Technik im Sitzen.[181] Außerdem verwendete sie unterschiedliche Methoden, die meist auf repetitivem Handeln beruhten. Die Künstlerin erinnert sich, dass sie in dieser Zeit daran interessiert gewesen sei, die „essence of movements“[182] zu erfassen, indem sie verschiedene Übungen wiederholte in dem Versuch, jede Geste ganz bewusst durchzuführen, und so, als wäre es das erste Mal.

174 Rappe 1995, S. 375.
175 Rath 2011, S. 258.
176 Supriyanto und Wiyanto haben bereits auf diesen Aspekt aufmerksam gemacht, vgl. Supriyanto 1996, S. 101; Wiyanto 2017, S. 92.
177 Vgl. Rappe 1995, S. 354.
178 Vgl. Rath 2011, S. 237.
179 Vgl. Anderson 1972; Keeler 2017.
180 Vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014.
181 Vgl. Wright 2008, S. 8.
182 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

Im Zen-Buddhismus ist die Vorstellung zentral, dass das Ausführen von Ritualen die Körper der Ausübenden diszipliniert und den Menschen dabei ganzheitlich transformiert. Die Wiederholung von Ritualen wird verstanden als mentale und physische Übung, welche die wichtigste Rolle in der Hervorbringung des *zen mind*, der Erleuchtung, einnimmt. Religionswissenschaftler Dale S. Wright führt aus: „In the Zen tradition, ritual is a thoroughgoing disciplinary program, imposed at first upon the practitioner until such time as the discipline is internalized as a self-disciplinary, self-conscious formation of mind and character."[183] Eine wesentliche Rolle spielen dabei „patterning powers of repeated activity and mental focus"[184]. Zen-Buddhismus impliziere daher eine Vorstellung des Körpers, die sich von der platonischen Körper/Geist-Trennung unterscheide: „Zen is embodied understanding, and the mental states that practitioners achieve through it are not separate from this physical framework."[185] Das Training des Körpers und mentale Transformationen sind daher aufs Engste miteinander verwoben. Der Autor hebt damit den post-cartesianischen Aspekt von Zen-Ritualen hervor. Körper und Geist werden im Gegensatz zum cartesianischen Weltbild in einem anderen Verhältnis zueinander gedacht, weil die Praxis von Zen-Ritualen als etwas Physisches, Verkörpertes verstanden werde, das sich zugleich als *zen mind* mental verwirkliche.[186] Zen-Praktiken hätten daher zum Ziel, Körper und Geist zu vereinen. Auch Guido Rappe weist in seiner kulturvergleichenden Publikation über verschiedene Leibschemata daraufhin hin, dass sich das Verhältnis zum Körper aus platonischer Sicht von hindu-balinesischen Vorstellungen unterscheidet, was er mit „Körperbeherrschung versus Leibbemeisterung" betitelt.[187] Mit Bezugnahme auf Platons Trennung von Körper und Seele verweist er auf die hierarchisch höhere Position der Seele, da sie als Sitz der Vernunft gelte. Er setzt diese Vorstellung in Kontrast zu hindu-balinesischen Perspektiven, nach denen polare Elemente miteinander vereint werden sollten und nicht getrennt. Dabei hält er fest, dass indisch-indonesische Strategien, die der Leibbemeisterung dienen, die Kräfte des Leibes vermehren sollen. Dies stünde im Gegensatz zu platonischen Konzepten, nach denen der Körper zugunsten der Vernunft beherrscht oder unterdrückt werden solle.

An dieser Stelle lässt sich eine weitere Körpertechnik Siraits einordnen, die auf Disziplinierung beruht und der Ansammlung von spiritueller Energie dient. So hat Sirait berichtet, dass neben Meditationspraktiken der

183 Wright 2008, S. 11.
184 Ebd., S. 12.
185 Ebd., S. 13.
186 Vgl. ebd., S. 13.
187 Vgl. Rappe 1995, S. 375ff. Während Rappe explizit den Leibbegriff für hindu-balinesische Vorstellungen verwendet, ist das für die vorliegende Analyse nicht im selben Maße naheliegend vor allem aufgrund der von Sirait artikulierten Entfremdungserfahrungen, die ein objektiviertes Verständnis des Körpers implizieren, das nicht vereinbar mit dem Leibbegriff erscheint. Es bietet sich an, das in *Building a House* artikulierte Verhältnis zwischen Selbst, Körper und Welt spezifischer als Verhandlung eines Verhältnisses zwischen Leibkörper und Welt zu verstehen, ohne dabei die Implikationen der erwähnten Leibbemeisterung zu vernachlässigen. Der Begriff des Leibkörpers geht auf Waldenfels zurück, der ihn in Anlehnung an Husserls Schriften entwickelt hat. Mit dem Leibkörper betont Waldenfels nicht nur die enge Verbindung zwischen dem erwähnten Doppel-Charakter von Körper haben und Leib sein. Auch zeichnet sich der Leibkörper in Waldenfels' Untersuchungen durch Welt-, Selbst- und Fremdbezug aus und hebt somit Fremdheitserfahrungen hervor, die den Körper betreffen, vgl. Waldenfels 2009, S. 11ff; Waldenfels und Giuliani 2000. Es bedarf jedoch wohl weiterer Forschung, um die komplexe Frage nach dem Körper-, Leib- oder Leibkörperverständnis indonesischer Kunstpraktiken spezifischer zu beantworten.

Verzicht auf Essen oder auf andere Genussmittel vor Performances sie dazu befähigte, Energie in konzentrierter Form anzusammeln: „Three days before performing I used to fast, to bring the energy – which I don't connect to any mystical beliefs – in a state that I would like to reach."[188] Rath hat diesbezüglich von einem doppelten Prozess gesprochen: Einerseits widersetzten sich die von ihr analysierten indonesische Künstler*innen, zu denen auch Sirait gehört, externen Kräften, die den Körper mithilfe sozialer und ökonomischer Strukturen kontrollieren wollten, und andererseits taten sie dies, indem sie sich anderen Mächten unterwarfen, die sich außerhalb der menschlichen Handhabe befinden.[189] Sie erläutert diesen Prozess mithilfe des Begriffs *sakti* deutlicher. *Sakti* ist ein traditionelles, vorislamisches Konzept aus dem Hinduismus, das eine spirituelle Energie, Kraft oder göttliche Präsenz beschreibt, das im Laufe der Zeit Sufi-Praktiken in Indonesien beeinflusste. Anthropologe Jörgen Hellman, auf dessen Aufsatz Raths Überlegungen beruhen, beschreibt, inwiefern *sakti* als konkrete spirituelle Macht durch Fastenrituale erworben werden kann, um andere Bereiche sozialer, politischer oder ganz privater Natur, zu beeinflussen.[190] Grundlegend hierfür sei die javanische Vorstellung, dass Verzicht es ermögliche, den Körper von basalen Bedürfnissen zu „entleeren", um Kapazität für die oben beschriebene spirituelle Energie zu schaffen. Das kulturelle Körperbild entspräche hier einem *wadah* (javanisch), also einem „container" oder „gateway"[191], der den Zugang zu dieser Energie ermögliche.[192] Rath fasst zusammen:

> It is through this process of subjugating the body's baser impulses that it can serve as a vessel or container for *sakti* or the primordial consciousness. The mind, spirit, psyche, are expanded, enabling the artist and, through them, their audience or collaborators in ritual, to transgress bodily and psycho-spiritual boundaries.[193]

Um das Bild des Körpers als Behälter weiter zu untermauern, seien noch Vorstellungen aus der bereits erwähnten javanischen Mystik erwähnt, die den Menschen als Repräsentanten des Mikrokosmos und die Welt als Makrokosmos verstehen.[194] Von dem Theologen und Philosophen Franz Magnis-Suseno wird das Verhältnis von Körper und Seele an einer Stelle in Form von „Stufen oder konzentrische[n] Kreise[n] zunehmender Veräußerlichung"[195] beschrieben. Die äußersten Kreise können als „phänomenale Existenz"[196] des Menschen verstanden werden: Diese ist charakterisiert durch individuelle Begierden, Leidenschaften, basale Bedürfnisse, aber auch das rationale Denken, und bindet den Menschen an die materielle Welt. Nach Vorstellungen aus der javanischen Mystik muss sie daher kontrolliert werden, um jene spirituelle Energie zu vermehren, die im „Inneren" lokalisiert ist.

188 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.
189 Vgl. Rath 2011, S. 236ff.
190 Vgl. Hellman 2009, S. 59.
191 Ebd., S. 63.
192 Der w*adah* werde laut Hellman über Lernprozesse geformt und könne mit unterschiedlichen Art von Wissen gestärkt werden. Dabei seien seine Grenzen keinesfalls fix und müssten stets aufs Neue erarbeitet werden, vgl. Hellman 2009, S. 63ff.
193 Rath 2011, S. 237. Hervorhebung im Original.
194 In einem anderen Aufsatz zu Siraits *Building a House* habe ich Praktiken des javanischen Mystizismus, sogenannte *kebatinan*-Praktiken, in Bezug zu Siraits Schaffen gesetzt, vgl. Oey 2022.
195 Magnis-Suseno 1981, S. 102.
196 Mulder 1990, S. 34.

Charakteristisch für die bereits genannten Techniken – seien es Meditationstechniken aus dem Zen-Buddhismus oder Fastenrituale – ist, dass sich der Mensch einer Tätigkeit unterwirft, die jedoch letztlich zu seiner Ermächtigung führen soll. Diesen scheinbaren Widerspruch hat Hellman als Transformation von Unterwerfung und Kontrolle des Körpers hin zu „power“ und „agency“[197] beschrieben. Ermächtigung im Kontext von *sakti* mache außerdem deutlich, dass Macht im religiösen oder spirituellen Bereich umgewandelt werden könne, um den sozialen oder politischen Bereich zu beeinflussen, so Hellman. Fastenrituale brächten Körper hervor, die verschiedene Sphären miteinander verbänden: Die öffentliche mit der privaten Welt, die individuelle mit der kollektiven, und die alltägliche, empirische mit der spirituellen Welt.[198] Diese Ansichten stehen im Einklang mit Ward Keelers Publikation, in der dieser das Konzept des *potent self* aus javanischer Sicht beschreibt.[199] Dieses ist durch Techniken der Askese erreichbar: Durch die Kontrolle der eigenen Impulse und Bedürfnisse wachse die Kontrolle über einen selbst, um zugleich über andere besser verfügen zu können oder Widerstand gegen die von anderen getätigten Versuche der Verfügung zu leisten.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der von Sirait bezeichnete „trained body“[200] als Werkzeug auf javanischen und buddhistischen/hinduistischen Vorstellungen baut, in denen der Körper durch die Wiederholung körperlicher Übungen diszipliniert, kontrolliert und geformt wird, um sowohl Körper als auch Geist zu stärken; erwirkt wird im Zen-Buddhismus als Folge ein *zen mind*. Ähnlich verhält es sich mit den javanischen Vorstellungen, die mit Fastenritualen verbunden werden: Auch hier wird der Körper diszipliniert und kontrolliert, um Raum für die spirituelle Energie *sakti* zu schaffen, die der Person eine Machterweiterung in allen Lebensbereichen ermöglicht.[201] In beiden Fällen ist die implizite Vorstellung auszumachen, dass „Körper“ und „Geist“ eng miteinander verbunden sind, weswegen Rappe von der Bemeisterung des Leibes spricht.

Es kann als Ergebnis der Analyse von *Building a House* festgehalten werden, dass die Hauptstrategie von Siraits Überwindung der entfremdeten Beziehung zu ihrem Selbst und Körper – also dem aktiven Aneignungsprozess – darin liegt, dieses Verhältnis durch leibliche Praktiken stets auf ein Neues wieder anzueignen. Die Praktiken bestehen aus den oben erwähnten Disziplinierungstechniken und der daraus entstandenen Selbstermächtigung. Sie stehen außerdem im Einklang mit ihrer Vorstellung eines natürlichen Körpers und einer spirituellen Verbindung zwischen Mensch und Natur. Darin liegt die performative wie auch emanzipatorische Kraft von Siraits künstlerischer Praxis und *Building a House.* Weil Aneignung, wie Jaeggi beschrieben hat, ein stets wieder aufzunehmender Prozess ist, eignet sich Sirait mit den leiblich

197 Hellman 2009, S. 60.
198 Vgl. ebd., S. 73.
199 Vgl. Keeler 2017, S. 48ff.
200 Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.
201 Der physisch trainierte Körper ist ebenfalls prominent in der Theaterpraxis von Putu Wijaya, welcher zur sogenannten *New Tradition* gezählt wird, wie auch die Theatermacher W.S. Rendra, Arifin C. Noer u.a. Rath hat in ihrer Analyse drauf hingewiesen, dass das Theater der *New Tradition* in hohem Maße prägend für Performance-Kunst-Gruppen in Indonesien waren, vgl. Rath 2011, S. 239f. Sirait und Manik berichten, dass sie Aufführungen von Wijaya in den 1980er-Jahren sahen, die durchaus mit ihrer Praxis Ähnlichkeiten aufwiesen, ohne dass sie in direktem Austausch miteinander gestanden hätten, es bestand aber eine indirekte Verbindung über den befreundeten Musiker Harry Roesli und andere Künstler*innen, vgl. Marintan Sirait, Interview 03.06.2016, Bandung.

basierten Praktiken und Techniken ihren Körper neu an, indem sie ihn bei jedem Male als Leib erfährt. Es handelte sich dabei allerdings um einen Vorgang, in dem weder etwas komplett eigen noch komplett entfremdet ist. Supriyanto hat diesbezüglich hervorgehoben, dass *Building a House* zwar als Artikulation von Entfremdung zu verstehen ist, die jedoch gleichzeitig das Fremde im Selbst nicht verneint oder exkludiert, sondern es als solches in Form eines vorsichtigen Dialogs annimmt und respektiert.[202]

5.2 Performance-Kunst aus Bandung

In der Beschreibung von Siraits künstlerischem Werdegang wurde bereits kurz auf prägende Erfahrungen der Künstlerin eingegangen, die sie vor allem im Bandung der 1980er- und 1990er-Jahre machte. Um nun die Eigenarten von Siraits Praxis – ihr Fokus auf den gelebten Körper und die intimen Fragen, die sie sich über ihr Selbst im Verhältnis zur Welt stellt – noch genauer herauszuarbeiten, werden im Folgenden ausgewählte Performances der Künstlerin Arahmaiani und des Künstlers Tisna Sanjaya in einem Vergleich herangezogen. Sowohl Sanjaya als auch Arahmaiani haben beide ebenfalls an der Kunst- und Design-Fakultät der *ITB* ihr Kunststudium absolviert und gehören zu der Generation von Kunstschaffenden, die sich in den 1980er- und 1990er-Jahren ausgiebig mit dem Körper und performativen Strategien auseinandergesetzt haben; sie tun dies bis heute. Die behandelten Arbeiten sind Ende der 1990er-Jahre bzw. im Übergang zu den 2000er-Jahren entstanden und greifen das Thema Fremdheit in unterschiedlicher Weise auf: Arahmaianis Performance *Dayang Sumbi Menolak Status Quo* oder *Dayang Sumbi rejects the Status Quo* aus dem Jahr 1999 befragt die Ambivalenz des weiblichen Körpers und erkundet mögliche Handlungsmacht für Akteurinnen in einer patriarchalen Gesellschaft. Sanjayas künstlerische Arbeit *Art and Soccer for Peace* aus dem Jahr 2000 ist als Reaktion auf die im Kapitel über Mella Jaarsma bereits beschriebene Gewalt gegen die chinesischstämmige Minderheit und anderen Bevölkerungsschichten im Mai 1998 und die darauffolgende tumultvolle Zeit zu verstehen.

Angesichts der von Arahmaiani und Sanjaya aufgegriffenen Themen kann in diesem Zusammenhang auf die Überlegungen von Wulan Dirgantoro wie auch Amanda Rath verwiesen werden, die Performance-Kunst in Indonesien als *body art* definieren, welche sie unter dem Aspekt der Handlung verstehen und als Mittel für die Verhandlung körperbezogener, mitunter sensibler Themen. Dirgantoro betont zunächst, dass für Performance-Kunst in Indonesien bis heute kein gemeinsamer theoretischer Rahmen gefunden wurde und auch dessen „Wesen“ bisher noch debattiert werde.[203] Sie schlägt daher folgende basale Definition von indonesischer Performance-Kunst vor:

> performance art could be defined as an art form that is based on representation by action. It is generally executed by an artist or a group of artists in front of a live audience at a specific time and specific place. In contrast to theatre, performance art does not present the illusion of events, but rather presents actual events as art. In the Indonesian context, we need to look at a more restrictive definition of performance art, one that sees the body as the centre of its artistic investigation and expression and is encompassed by the term “body art”, since this is the definition generally espoused by Indonesian performance art practitioners.[204]

202 Vgl. Supriyanto 2015, S. 38.
203 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 170.
204 Ebd.

Auch Rath hat sich in ihrer Untersuchung von Performance-Kunst in Indonesien durch die Verwendung des Begriffs *body art* auf die theoretischen Überlegungen von Amelia Jones in *Body Art / Performing the Subject* bezogen, in denen Jones zwischen *performance art* und *body art* unterscheidet.[205] Nach Rath hebe *body art* im Sinne Jones den Körper als Medium hervor, durch welchen wir uns als soziale Wesen hervorbringen. Der Körper beinhalte daher ein kreatives Potenzial, das allerdings aufgrund normativer Vorstellungen nicht gleichberechtigt gegeben sei. Er werde daher als künstlerisches Medium und als Ausdrucksmittel verwendet, um womöglich unterdrückte Themen zu verhandeln.

5.2.1 *Rejecting the Status Quo.* Arahmaiani

Ein Vergleich mit Arahmaiani liegt schon deshalb nahe, da sie und Sirait eine ähnliche Ausbildung genossen haben, in denselben künstlerischen Gruppen aktiv waren und beide zu den ersten und wenigen weiblichen Performance-Künstlerinnen aus Indonesien gehören. Des Weiteren lässt ein Vergleich die Frage zu, ob Vorstellungen von Spiritualität, Natur, Weiblichkeit sowie Selbstermächtigung – die in Siraits wie auch Arahmaianis Schaffen eine Rolle spielen – als emanzipatorisches Schaffen im Sinne einer feministischen Kunstpraxis angesehen werden können.

Arahmaiani Feisal (*1961 in Bandung, West-Java), so ihr voller Name, jedoch meist nur Arahmaiani oder Iani bekannt, hat, wie bereits im Kapitel über Mella Jaarsma dargelegt, Pionierarbeit im Bereich der Performance-Kunst in Indonesien geleistet.[206] Sie gehört wohl zu den lokal wie international bekanntesten indonesischen zeitgenössischen Künstlerinnen. Obwohl mittlerweile eine große Bandbreite an Medien Eingang in ihr Schaffen gefunden hat, wird ihr Name bis heute oftmals mit Performance-Kunst in Verbindung gebracht.

Bevor auf Arahmaianis Schaffen eingegangen wird, muss betont werden, dass die Begriffe Feminismus bzw. feministisch in der indonesischen Kunstszene ambivalent bis negativ behaftet sind, geht man nach Dirgantoro, die über Feminismen in indonesischer zeitgenössischer Kunst geforscht hat.[207] Nicht nur Künstlerinnen lehnen die Bezeichnung für sich selbst ab, auch Kurator*innen arbeiten nur zurückhaltend mit den Begriffen. Dafür nennt Dirgantoro drei Gründe: Erstens werde Feminismus in Indonesien vorrangig mit dem „Westen“ verbunden, somit als negativer Einfluss von „außerhalb“ deklariert und zudem – in der rein „westlichen“ Form – als zu einschränkend verstanden.[208] Zweitens fehle es an einem kritischen, lokal

205 Jones’ Abgrenzung von *body art* von *performance art* geht auf mehrere Gründe zurück. Durch *body art* werde der Körper als „locus of a ‘disintegrated’ or dispersed ‘self, as elusive marker of the subject’s place in the social, as ‘hinge between nature and culture” (Jones 1998) verstanden. Weiter solle *body art* als spezifische Kunstform der 1960er- und 1970er-Jahre herausgehoben werden, der sich von *performance art* als breiter angelegten Begriff bezüglich einer Entwicklung, die bis zu den Dadaisten zurückgehe, abgegrenzt wie von der enger gefassten Vorstellung von *performance art*, distanziert, die vor einem Publikum stattzufinden habe, vgl. ebd., 12ff.

206 Vgl. hierfür unter 3.2.4 die Darstellung der Aktion *Kecelakaan I* (Unfall I) von Arahmaiani aus dem Jahr 1981, die damit wohl die erste Performance im öffentlichen Raum in Indonesien durchführte.

207 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 23–27. Dies gilt ebenfalls für Künstler*innen aus dem südostasiatischem Raum, vgl. Low, Nelson u.a. 2019, S. 5; Antoinette und Dirgantoro 2019.

208 Das ist ein Kritikpunkt, der sich generell in feministischen postkolonialen Theorien wiederfinden lässt. Er ist in Reaktion auf anglo-amerikanische feministische Positionen der 1960er-Jahre entstanden, die Geschlecht kaum unter rassistischen und intersektionalen Perspektiven betrachtet haben und Rechte, wie jenes auf sexuelle

entwickelten theoretischen Rahmen, was die Analyse von Kunstwerken mit feministischen Inhalten erschwere.[209] Und drittens seien politische Arbeiten von Künstlerinnen nicht so gefragt auf dem Kunstmarkt.[210] Obwohl jedoch allgemein anerkannt werde, dass feministische Theorien aus dem euro-amerikanischen Bereich seit den 1990er-Jahren indonesische Künstler*innen inspiriert haben, und durchaus feministisch motivierte Werke produziert und Ausstellungen organisiert worden sind, stoße der Begriff bis heute überwiegend auf Ablehnung innerhalb der Kunstszene oder werde zumindest mit Ambiguität verbunden.[211]

Arahmaiani, die ebenfalls die Bezeichnung feministisch für ihre Kunstpraxis ablehnt[212], ist eine Persönlichkeit, die innerhalb der indonesischen Kunstszene eine besondere Stellung innehat: Seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere ist sie durch ihre direkten Äußerungen zu geschlechtsspezifischer Benachteiligung aufgefallen, ganz besonders solcher, die sie im islamischen oder traditionellen Kontext ausmacht.[213] Arahmaiani sieht sich selbst als Künstlerin, die zugleich innerhalb als auch außerhalb der indonesischen Gesellschaft beheimatet ist, womit sie sich einen Status als neutrale Beobachterin zuschreibt.[214] Sie führe ein „nomadisches“[215] Dasein, beschreibt sie, entsprechend den zahlreichen Projekten, die sie im Ausland verwirklicht hat.[216]

Vor diesem Hintergrund wurde nicht nur ihre nationale Gesinnung von anderen indonesischen Kunstschaffenden zeitweise infrage gestellt, sondern sie fühlte sich zum Teil auch selbst innerhalb der indonesischen Kunstszene ausgeschlossen.[217] Dies mag dazu beigetragen haben, dass Fremdheitserfahrungen zumindest einen Aspekt in Arahmaianis Schaffen bilden. Ihre Fragen drehen sich um Selbstpositionierung, aber auch um die Zuschreibung von Differenz und Ausschluss und gehen – wie anhand einer ihrer Performances genauer betrachtet werden soll – einher mit Reflexionen über das Dasein als Frau in einer muslimischen und patriarchalen Gesellschaft.

Selbstbestimmung, für alle Frauen gleichermaßen universell eingefordert hatten. Dies verstanden beispielsweise muslimische Feministinnen als Herabwürdigung ihrer Sexualität, vgl. Lewis 2013, S. 4.

209 In einem anderen Aufsatz weist Dirgantoro darauf hin, dass beispielsweise der Begriff der Postmoderne in Indonesien bereits vielfach diskutiert wurde und es daher umso auffälliger ist, dass dies nicht auf feministische Theorien zutrifft, obwohl sich indonesische Künstlerinnen seit Langem mit Feminismus auf ideologischer und philosophischer Basis auseinandersetzen, vgl. Dirgantoro 2019, S. 105.

210 Dirgantoro spezifiziert nicht, ob sie damit den indonesischen, regionalen oder internationalen Kunstmarkt meint.

211 Alternativ wird der Begriff *Gender* verwendet, da er als weniger konfrontativ gilt, dennoch allerdings meist mit vorrangig frauenspezifischen Themen verbunden wird. *Gender* ist dann als eine Art „euphemism for feminism“ (Dirgantoro 2017, S. 27) zu verstehen.

212 Vgl. ebd., S. 187. Grund hierfür sei, so Dirgantoro, dass die Künstlerin den Begriff vor allem mit den Zielen des „westlichen“, sogenannten *second wave* Feminismus der 1960er-Jahre verbinde, der kaum die Situation von Frauen in Indonesien erfasse, die durch die koloniale Vergangenheit und Kapitalisierung geprägt sei.

213 Vgl. Rath 2011, S. 288.

214 Vgl. Kent 2016, S. 175.

215 Arahmaiani Feisal, Interview 09.04.2014, Yogyakarta.

216 Arahmaiani hat beispielsweise Projekte in Thailand verwirklicht und seit mehreren Jahren ist sie auch in Tibet aktiv, wo sie sich für den Umweltschutz engagiert, vgl. hierfür Jurriëns 2020.

217 Vgl. hierzu Dirgantoro: „Arahmaiani […] has been a household name in the global art world for many years and her output has been nothing short of spectacular. But she appears to be somewhat removed from the local scene in Indonesia, a controversial and rather lone figure whose confrontational performances often tend to alienate rather than engage her Indonesian audience, particularly on the theme of gender equality. In addition, her critical attitude towards Islam and her refusal to engage with the burgeoning art market have made her unusual, not to mention unpopular, in her social circle, leaving her with the reputation of being ‘difficult’.” Dirgantoro 2017, S. 194.

In den 1980er-Jahren studierte Arahmaiani Malerei an derselben Kunst- und Design-Fakultät der *ITB* wie Sirait und war in dieser Zeit ebenfalls an vielen außercurricuralen künstlerischen Aktivitäten beteiligt, u.a. auch in der Gruppe *Sumber Waras*. Bereits früh in ihrem künstlerischen Werdegang studierte sie im Ausland.[218] Verschiedenste künstlerische Medien sind in ihrem Schaffen zu finden, die sie mit ihren Erfahrungen aus traditionellem Tanz, Theater und Musik kombiniert.[219] Ähnlich divers sind die Sujets, mit denen sich Arahmaiani künstlerisch auseinandersetzt: Gewalt, Kapitalismus, Umweltverschmutzung und die Rolle der Frau lassen sich ebenso als wiederkehrende Themen ausmachen wie auch Religion und Spiritualität.[220] Vor allem Arahmaianis Tendenz zu sehr direkten bis provokanten Äußerungen bezüglich oftmals sensibler Themen in der indonesischen Gesellschaft haben ihr bereits früh Probleme mit der Polizei oder islamistischen Gruppen eingebracht.[221]

Im Folgenden werden Arbeiten Arahmaianis aus den 1980er- und 1990er-Jahren für einen Vergleich herangezogen. In beiden nimmt ihr (weiblicher) Körper eine zentrale Rolle ein, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Die Mehrzahl von Arahmaianis Performances zu dieser Zeit stechen durch eine auffallende Direktheit hervor, die auf das Publikum und der Vermittlung einer bestimmten Idee ausgerichtet ist. Ihr Körper ist dabei meist exponiert und fungiert sowohl als Ort des Machtkampfes als auch als Ort der Befreiung. Als Beispiel hierfür ist die Performance *Dayang Sumbi refuses Status Quo*[222] aus dem Jahr 1999 zu nennen, die Arahmaiani im Rahmen ihrer Einzelausstellung im französischen Kulturzentrum in Bandung performte und die zum Teil auf Video festgehalten wurde.[223] Die Performance begann damit, dass Arahmaiani – allein auf einer mit einem Scheinwerferlicht erhellten Bühne stehend – verschiedene Tonfolgen sang, die an islamische Gesänge erinnerten, und gleichzeitig eine traditionelle Trommel spielte (Abb. 78). Danach rezitierte sie aus ihrem Gedicht *Tanjukkan Hatimu Padaku* (Zeige mir dein Herz), das sie nach der Gewalt im Mai 1998 verfasst hatte. Die Künstlerin trug eine rote *kebaya*, das traditionelle Gewand für Frauen, das einer eng anliegenden, langärmligen, meist transparenten Bluse gleicht. Weiter gehörten ein

218 Bereits Mitte der 1980er-Jahre war sie beispielsweise auf der *Paddington Art School* in Sydney und im Laufe der 1990er-Jahre u.a. auch am *Instituut voor Hoger Beeldend Kunstonderwijs* in Enschede in den Niederlande. Die Künstlerin selbst bewertet allerdings die Zeit, zu der sie mit vierzehn Jahren ihr Zuhause verließ und mehrere Jahre auf der Straße in Jakarta lebte, als besonders prägend für ihr Schaffen, vgl. Marianto 1996, S. 81.

219 Dazu gehören Malerei, Zeichnungen, Installationen, Fotografie, Video-Arbeiten, Video-Performances, Kollagen, Assemblagen und Live-Performances. Sie ist außerdem für ihre Gedichte und Aufsätze bekannt, vgl. Datuin 2000, S. 67f. Wie auch Sirait wurde Arahmaiani schon in ihrer Kindheit in traditionellem Tanz ausgebildet und praktizierte später außerdem noch modernen Tanz, vgl. Arahmaiani Feisal, Interview 09.04.2014, Yogyakarta.

220 Auch sind Referenzen zu Spiritualität und Religion (zum Islam, aber auch zu hinduistischen und buddhistischen Inhalten) schon früh in ihren Arbeiten präsent. Bezüglich des Islam stellt sie nicht nur konservative genderspezifische Vorstellungen infrage, seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 thematisiert Arahmaiani auch die Stigmatisierung der muslimischen Glaubensgemeinschaft, vgl. hierfür Lenzi 2006.

221 Aufgrund des expliziten und zum Teil provokativen Charakters von Arahmaianis Arbeiten ist die Künstlerin aufgrund politischer Inhalte ihrer Arbeiten mit der Polizei in Konflikt geraten und auch mit islamistischen Gruppen aufgrund religiös-spirituell inspirierter Installationen, vgl. Datuin 2000, S.68.

222 Arahmaiani, *Dayang Sumbi Menolak Status Quo / Dayang Sumbi Refuses Status Quo*, Performance, Einzelausstellung Centre Culturel Français, Bandung, 1999.

223 Das Video ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=Mg6Y3dOm3nM (01.11.2019). Es zeigt vorrangig Arahmaianis Gesang und den Abschnitt, in dem sie sich schminkt. Die Teile, in denen ihr Körper vom Publikum beschrieben wird, werden in Stills eingeblendet, wobei der Fokus auf dem Körper der Künstlerin liegt und weniger auf der Interaktion mit dem Publikum.

schwarzes Korsett und ein *sarong* zu ihrer Bekleidung, die dem gängigen „*gaya ibu* or ‘mother/wife style’“[224] entsprach. Darauffolgend begann Arahmaiani, sich zu schminken und sprach währenddessen mit dem Publikum: Sie erklärte, dass Frauen stets auf ihr Äußeres zu achten und schön zu sein hätten; danach trank sie aus einer Flasche Coca-Cola. Im letzten Abschnitt bot die Künstlerin – nun ohne *kebaya* und nur in Korsett und *sarong* gekleidet – dem Publikum an, mit einem schwarzen Filzstift auf ihren Körper zu schreiben oder andere Änderungen an ihr vorzunehmen. Mit dem Stift wurden Kopf, Rücken, Hals und auch Dekolletee der Künstlerin von verschiedenen Personen beschrieben (Abb. 79–Abb. 81). Die *kebaya* wurde ihr wieder an- und dann wieder ausgezogen.[225]

Rath hat in ihrer Analyse dargelegt, auf welche Weise Arahmaiani in dieser Performance ihren Körper als künstlerisches Hauptmedium einsetzt, um traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit zur Schau zu stellen und dabei zugleich andere Möglichkeiten weiblicher Subjektivität, jenseits kulturell und religiös festgelegter Rollen der Mutter oder Ehefrau innerhalb der indonesischen Gesellschaft, einzufordern.[226] Sie verwies außerdem auf die besondere Brisanz und das Provokationspotenzial, die diese Arbeit aufwies aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine muslimische Performerin handelte, die sich vor einem öffentlichen indonesischen Publikum entkleidete. Arahmaiani thematisiere mit dieser Arbeit „the idea of the proper and improper wearing of skins, of visibility and invisibility particularly in relation to issues of *kodrat* or the alleged ‘essential nature’ of women as wives and mothers“[227]. Der Körper erscheine in dieser Performance als „object and site of symbolic inscription“[228]. Durch die im Titel genannte sundanesischen Legende von *Dayang Sumbi*, so Rath außerdem, verweise die Künstlerin nicht nur auf eine traditionelle Geschichte, sondern interpretiere diese auf neue Weise. Für Arahmaiani zeige sich darin der gesellschaftliche Status vieler Frauen in Indonesien, die kaum Möglichkeiten zum eigenmächtigen Handeln hätten und meist passiv ihr Schicksal ertragen würden.[229] Die Einforderung von Selbstbestimmung liege in Arahmaianis Umdeutung der Legende: Ihr spezieller Verweis auf die sundanesische Mythologie mache deutlich, dass ihre Strategie darin besteht, diese unter feministischen Gesichtspunkten umzuschreiben und dabei die ihnen inhärenten patriarchalen Strukturen zu entlarven.[230] Auch, so Rath weiter, lege ihre Verwendung der Coca-Cola-Flasche nahe – ein in indonesischer Kunst weit verbreitetes Symbol für den „kapitalistischen Westen“ –, dass es nicht nur konservative traditionelle Sichtweisen auf die Rolle der Frau sind, die diese einschränke, sondern auch kapitalistische oder „westliche“ moderne Konzepte, die die Frau zu einem Objekt machen. Dirgantoro betont in ihrer Analyse, dass der weibliche Körper in dieser Arbeit als Ort erscheine, der unterdrückt und kontrolliert werde, aber zugleich auch durch Arahmaianis Aktion als potentieller Ort der Befreiung und

224 Rath 2011, S. 318. Hervorhebung im Original.
225 Vgl. ebd., S. 320.
226 Vgl. ebd., S. 314.
227 Ebd., S. 308. Hervorhebung im Original. *Kodrat* bildete ein grundlegendes Element der *Development*-Strategie unter der Neuen Ordnung, vgl. Jurriëns 2020, S. 22.
228 Rath 2011, S. 321.
229 Für eine Beschreibung der sundanesischen Legende *Dayang Sumbi*, die mit der Geschichte von Ödipus vergleichbar ist, vgl. ebd., S. 314f.
230 Vgl. ebd., S. 307.

Selbstbestimmung.[231] Dadurch erinnere die Performance an Arbeiten wie Yoko Onos *Cut Piece* von 1964 oder Marina Abramovićs *Rhythm 0* von 1974.

Auffällig ist bei der Betrachtung der beschriebenen Arbeit in welchem Grad die Künstlerin das Publikum miteinbezieht. In vielen Performances von Arahmaiani spielen interaktive Elemente eine wiederkehrende zentrale Rolle. Dirgantoro verweist diesbezüglich auf Peggy Phelans Überlegungen zu Sichtbarkeit, die nicht nur marginalisierte Gruppen dazu ermächtigen soll, Einfluss auf ihre eigene Repräsentation zu nehmen, sondern auch die Gefahr birgt, gerade durch Sichtbarkeit wieder Voyeurismus und Objektivierung zu unterstützen.[232] Ausschlaggebend sei daher, dass repräsentative Strategien nur die Wirkung der eigenen Repräsentation entfalten können, wenn dazu noch die Möglichkeit der Artikulation gegeben sei. In diesem Sinne versteht Dirgantoro Arahmaianis Performances vor allem als „communication tool“[233], und die Künstlerin selbst ihre Arbeiten als „space for the audience to negotiate themselves”[234].

Ein Blick auf *Dayang Sumbi refuses Status Quo* macht deutlich, dass Arahmaiani wie auch Sirait das Thema des weiblichen Körpers als Ort der Einschreibung, aber auch Befreiung teilen und dabei mit einem Kunstverständnis arbeiten, das den Dialog oder Austausch zum Ziel hat. Während Arahmaiani allerdings vorrangig mit dem Ausstellen und Zeigen ihres weiblichen Körpers spielt und dabei die Problematik von Sichtbarkeit und Repräsentation verhandelt, steht bei Sirait die intime Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zum Selbst und Körper im Zentrum. Siraits Ausgangspunkt bildet der Körper und das leibliche Empfinden, was die Voraussetzung für die „revolution of myself“[235] schafft, wie Sirait formulierte. Auch wenn gesagt werden kann, dass beide Künstlerinnen Fragen aufwerfen, die sowohl ihre eigene Person als auch die Gesellschaft betreffen, konzentriert sich Sirait in *Building a House* verstärkt auf ihren Körper als künstlerisches und Transformationspotenzial inne habendes Medium und öffnet sich erst in einem zweiten Schritt hin langsam zum Publikum, als Sirait Erde und Asche an die Zuschauenden verteilte.[236] *Dayang Sumbi refuses Status Quo* von Arahmaiani ist im Gegenteil dazu in erster Linie darauf ausgerichtet, zwar ebenfalls mit präsentischen Qualitäten eine bestimmte energetische Körperlichkeit im Moment der Aufführung hervorzubringen, jedoch liegt der Hauptfokus darauf, Transformationen innerhalb der Anwesenden anzustoßen, oftmals verbunden mit spezifischen Botschaften.[237] Hier steht verstärkt der direkte und interaktive Austausch der Künstlerin mit dem Publikum im Vordergrund. Rath spricht in diesem Sinne die kathartische Funktion von *Dayang Sumbi refuses Status Quo* an: „With her [Arahmaiani’s] own body as the object and site of symbolic inscription, her actions can be read in an Indonesian context as an attempt at exorcising the collective body as well.“[238] In diesem Kontext verweist die Autorin auf den bereits erwähnten

231 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 180.
232 Vgl. ebd., S. 184.
233 Ebd., S. 185.
234 Arahmaiani, zitiert nach ebd.
235 Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.
236 Als weiterführender Schritt hin und Öffnung zur Gesellschaft kann Siraits und Maniks Arbeit in ihrem Verein *Jendela Ide* verstanden werden, der Kindern und Jugendlichen gewidmet ist.
237 Rath schreibt dazu: „This is evidenced by her assumptions that when she performs, her psyche alters states and it is through her projected (sakti) energy coming into contact with that of others, that transformation on the intersubjective level is possible, if only temporarily.” Rath 2011, S. 321f.
238 Ebd., S. 321.

Begriff *sakti*, die spirituelle Energie, die es Einzelnen durch bestimmte Körpertechniken ermöglicht, Transformationen umzusetzen, und die Rath für Arahmaianis Performances ebenfalls als wesentlich identifiziert. Beide Künstlerinnen arbeiten demnach mit dem ritualisierten Körper, um transformatives Potenzial freizulegen und anzustoßen, allerdings mit unterschiedlichen Schwerpunkten.

Während Arahmaiani besonders für Performances, wie die eben besprochene, bekannt ist – und bekannt gemacht wurde[239] –, gibt es auch einige Arbeiten aus derselben Zeit, die einen ausgesprochen meditativen Charakter haben, in denen sich die Künstlerin nach „innen" gekehrt zu haben scheint; hier sind Ähnlichkeiten mit Siraits *Building a House* deutlich erkennbar. Auch kann gesagt werden, dass sich Arahmaianis aktuellste Arbeiten vermehrt mit ihrem (spirituellen) Selbst beschäftigen und buddhistische, hinduistische und auch animistische Elemente aufweisen.[240] Eine besonders frühe Arbeit, in der diese Aspekte deutlich erkennbar sind, ist *The Flower* aus dem Jahr 1982 (Abb. 82). Arahmaiani beschreibt *The Flower* als ausgesprochen persönliche Arbeit, die im Rahmen einer Ausstellung mit niederländischen und indonesischen Künstler*innen entstand.[241] In dieser Performance führte die Künstlerin sehr langsame Bewegungen aus, die sie mit Phasen kombinierte, in denen sie auf dem Boden saß und meditierte. Die Performance fand auf einem mehrstufigen Plateau im Freien in Yogyakarta statt, auf dem sie mehrere Steine arrangiert hatte, welche die Form eines Mandala, eines buddhistisch-hinduistischen Symbols, nachahmten. Laut der Künstlerin sollten ihre Bewegungen auf die Dynamik der oftmals als statisch wahrgenommenen Form des Mandala verweisen und seiner Wandelbarkeit im Bild der Blume gerecht werden.

Eine weitere Arbeit, die einige Jahre später entstanden ist, ist *Four Faces*: eine Installation, die Arahmaiani auf der IX. Biennale in Jakarta 1993 umsetzte und in der sie im Rahmen der Ausstellung performte. Auch *Four Faces* weist einige formale sowie inhaltliche Übereinstimmungen zu Siraits *Building a House* auf wie auch zu Siraits und Maniks *Sound of Body*, das auf derselben Biennale zu sehen war.[242] Beispielsweise verwendete Arahmaiani ebenfalls die Materialien Erde, Sand und kleine Pflanzensprösslinge, die Bilder von Natur und Wachstum heraufbeschworen.[243] Rath hebt in ihrer Interpretation hervor, dass Arahmaiani in dieser Arbeit indirekt eine „coercive external power"[244] kritisiere, durch die kaum Raum für Entwicklung möglich sei. Zugleich ersuche Arahmaiani, so Rath, durch ihre Performances Möglichkeiten der Heilung zu bieten – nicht der gesamten Gesellschaft – sondern des anwesenden Publikums.[245] Es können also gewisse

239 Arahmaiani berichtet, dass die spirituellen Aspekte ihres Schaffens erst kürzlich von internationalen Kurator*innen vermehrt wahrgenommen und in Ausstellungen explizit thematisiert werden. Zuvor wurden vor allem solche Arbeiten von ihr gezeigt, die sich soziopolitischen Themen widmen, vgl. Arahmaiani Feisal, Interview 09.04.2014, Yogyakarta.

240 Vgl. hierfür zum Beispiel Kent 2016, S. 159–201. Vor allem Kents Analyse von Arahmaianis *Kemana Yang Diam* (Wohin gehen die Schweigsamen?) aus dem Jahr 2014 kann in Bezug auf hinduistische Elemente in ihrer Praxis herangezogen werden.

241 Vgl. Arahmaiani Feisal, Interview 09.04.2014, Yogyakarta.

242 Rath hat bereits auf die Verwandtschaft von *Four Faces* und Siraits und Maniks *Sound of Body* von 1993 hingewiesen und darüber hinaus auch eine Ähnlichkeit zu Arbeiten von Isa Perkasa hergestellt, der ebenfalls an der Biennale teilnahm, vgl. Rath 2011, S. 231. Diese Gemeinsamkeiten gehen auf den engen Austausch, zahlreiche Kooperationen und die gemeinsame Mitgliedschaft in Künstler*innen-Gruppen zurück, welche die Kunstszene in Bandung in den 1980er-Jahren prägten.

243 Für eine genaue Beschreibung der Arbeit vgl. ebd., S. 229f.

244 Ebd., S. 230.

245 Vgl. ebd.

Übereinstimmungen in einigen Arbeiten von Arahmaiani und Sirait gefunden werden, wobei festzuhalten ist, dass sich Siraits *Building a House* durch den erkennbaren Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem Selbst abhebt.

Inwiefern die Praktiken von Arahmaiani und Sirait beide in Bezug zu einer feministischen Kunstpraxis gesetzt werden können – ohne dabei die postkoloniale Kritik am Feminismus der 1960er-Jahre zu vernachlässigen – kann mithilfe der Überlegungen von Kunsthistorikerin Flaudette Datuin erörtert werden.[246] Datuin hat Vorstellungen von Weiblichkeit, Widerstand, Spiritualität sowie Körperlichkeit unter dem Blickwinkel einer möglichen feministischen Ästhetik in südostasiatischer Kunstpraxis untersucht.[247] Ausgehend von der vorkolonialen, philippinischen Figur der weiblichen Priesterin *Babaylan* hat sie, u.a. auch mit Bezugnahme auf Arahmaianis Schaffen, den Begriff *Babaylanism* entwickelt. Im Rückgriff auf diese Figur und in Verbindung mit dem Konzept der *embodied spirituality* möchte Datuin einen möglichen theoretischen und historischen Rahmen anbieten, in dem feministische Kunstpraxis aus dieser Region betrachtet werden kann. Während die genannte Figur der Priesterin für „women's life-giving, nurturing and healing powers"[248] stehe, verbindet Datuin mit *embodied spirituality* ein bestimmtes Körperverständnis: Der weibliche Körper ist demnach ein „anatomical, spiritual, social and psychic space grounded on fluidity and wholeness, instead of hierarchy and dualities"[249]. Als leibliche Einheit erscheinen „body, spirit, mind"[250] untrennbar miteinander verbunden. Gleichzeitig hebt Datuin den weiblichen Körper auch als Ort von Konflikten und Kämpfen hervor: So ist er nicht nur physischer Natur, sondern auch „a psychic and psychological feminine space, which is imaged and imagined, not as a place of comfort and reassurance, but a place of pain and disquietude, as well as of possible liberation through conflict, negotiation and confrontation"[251].

Datuin ist sich bewusst, dass ihr Rückgriff auf die Figur der *Babaylan* ein postkoloniales Dilemma mit sich bringt, da er, so führt sie aus, zunächst essenzialistische und patriarchale Vorstellungen von Weiblichkeit verstärke. Dabei handele es sich um eine exotisierende Weiblichkeit, die als „ancient, non-western, original, frozen in a timeless, inert space, existing outside the cycles of the seasons"[252] gedacht werde.[253] Den Rückgriff auf die Figur der weiblichen Priesterin, welche Datuin in mehreren künstlerischen Arbeiten ausmacht, deutet sie jedoch nicht als Wunsch der Künstlerinnen nach als authentisch empfundenen, aus der

246 Rath hat bereits in Bezug auf Arahmaianis Schaffen auf Datuins Aufsatz verwiesen, vgl. ebd., S. 323.

247 Ähnlich argumentiert Jurriëns, wenn er Arahmaianis Schaffen unter dem Begriff des *ekofeminisme* untersucht und als Mischung aus Weiblichkeit, Spiritualität und Natur und aktivistisch motivierter (Gegen)Positionierung deutet, vgl. Jurriëns 2020, S. 21.

248 Datuin 2012, S. 64.

249 Ebd.

250 Ebd., S. 71.

251 Ebd., S. 85.

252 Ebd., S. 84.

253 Datuin schreibt dazu: „When our feminism chooses to stress the feminine, as in the case of 'maternalist' and 'maximalist' feminists, we run the risk of essentialising and orientalising ourselves as 'Asians' and as 'natives' and in ghetto-izing ourselves as women and as feminists." Ebd., S. 66. Datuin argumentiert daraufhin mit Gayatri Spivaks Verständnis von *strategic essentialism*, nach dem essenzialistische Ansichten bewusst als Strategie verwendet werden, um politisch agieren zu können. Unter diesem Aspekt seien essenzialistische Aussagen vertretbar.

Vergangenheit stammenden Vorstellungen, sondern als Versuch, eine neue Form von Weiblichkeit zu schaffen, in der es um die Wiedererlangung von Kontrolle und um eine (Wieder-)Aneignung weiblicher Subjektivität gehe. Eine ähnliche Argumentationskette lässt sich auch mit Blick auf Siraits Vorstellungen des *natural body* und seinen als natürlich empfundenen Bewegungen aufbauen, die ebenfalls einen essenzialistischen Unterton haben. Auch hier geht es um Prozesse der Aneignung und der Entwicklung einer Haltung, die eine gewisse Handlungsfähigkeit, und damit Kontrolle, ermöglichen sollen.

Die von Datuin untersuchten Praktiken erwidern nicht nur den patriarchalen Blick und wählen gleichzeitig ihre eigenen Weisen der Repräsentation, sondern verhandeln mithilfe ihrer Körperlichkeit auch Formen von Heilung und *empowerment*, die sie in Bezug auf eine mögliche feminine bzw. feministische Ästhetik erschaffen.[254] Auch wenn sowohl Arahmaiani als auch Sirait das Label „Feminismus“ für sich nicht beanspruchen, kann mit Blick auf Datuins Überlegungen argumentiert werden, dass beide Künstlerinnen in ihrem Schaffen viele der oben genannten Inhalte aufgreifen, wie beispielsweise die Kraft des (weiblichen) Körpers, Spiritualität, Natur sowie die sich daraus ergebende Möglichkeiten des Widerstands und des *empowerment*. Ihre Arbeiten können daher durchaus als Formen feministischer Praxis gesehen werden.

5.2.2 Fußball und Kunst. Tisna Sanjaya

Tisna Sanjaya (*1958 in Bandung, West-Java) ist neben Sirait und Arahmaiani ein weiterer Künstler, der eine zentrale Rolle bei der Etablierung von Performance-Kunst in Bandung spielte. Sanjaya studierte wie Sirait und auch Arahmaiani an der Fakultät für Kunst und Design an der technischen Universität Bandung, *ITB*, und graduierte 1986 im Hauptfach Drucktechniken.[255] Sanjaya benutzte seit jeher einer Vielzahl an Medien: Zu seinem Schaffen gehören nicht nur Drucke, sondern auch großformatige Gemälde, Installationen, Performances, verschiedene Kulturprojekte und auch eine lokale Fernseh-Show, die Sanjaya selbst in der Rolle des *Si Kabayan* moderiert. Als besonders prägend für seinen künstlerischen Werdegang können sein langjähriges Engagement im Theater als Schauspieler und auch seine Arbeit als Bühnenbauer angesehen werden[256] sowie auch seine Studienaufenthalte an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, wo er sich mit den sozialkritischen Drucken der Neuen Sachlichkeit und dem Kunstschaffen von Joseph Beuys befasste.[257]

Das Thema der Fremdheit ist innerhalb des Schaffens von Sanjaya auf unterschiedliche Arten relevant. Den Rahmen für seine Kunstpraxis bildet bis heute seine starke Identifikation mit seinem Heimatort Bandung. Obwohl Sanjaya als gläubiger und praktizierender Muslim der religiösen Mehrheit Indonesiens und Javas angehört, ist er zugleich auch Angehöriger einer ethnischen Minderheit, der Sundanesen, die in der Region West-Javas lokalisiert wird. Während die sundanesische Minorität die zweitgrößte ethnische Gruppe

254 Vgl. ebd., S. 83.

255 Nach seinem Studium erhielt Sanjaya eine Stelle als Dozent an der Kunst- und Design-Fakultät der technischen Universität Bandung, *ITB*, und leitet seitdem den Bereich Druck.

256 Bereits während seines Studiums, also Anfang der 1980er-Jahre, engagierte sich Sanjaya im Theater und war als Schauspieler und im Bühnenbau aktiv. Er war 1983 im *Studi Klub Teater Bandung* an mehreren Produktionen beteiligt. 1996 wirkte er in dem groß angelegten Stück *Kaspar* mit, das von der Theatergruppe *Payung Hitam* unter Rahman Sabur umgesetzt wurde, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 11.05.2013, Bandung.

257 Sanjaya machte 1994 seinen BA- und 1998 MA-Abschluss an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig.

Indonesiens bildet, gilt ihr Verhältnis zur Republik seit Jahrzehnten als angespannt.[258] Ein wiederkehrendes Thema in Sanjayas Schaffen ist so nicht nur die ständige Veränderung in und um Bandung, die durch eine ungebremste Industrialisierung rasant vorangeschritten ist, sondern auch die Wiederbelebung traditioneller sundanesischer Kunst- und Kulturpraktiken.[259]

Da der Künstler in seinem Schaffen oftmals den Verlust vergangener Lebenswelten thematisiert, die durch Modernisierungsprozesse verdrängt werden, kann Sanjayas Praxis in gewisser Weise auch unter dem Aspekt von Entfremdungserfahrungen beleuchtet werden. Diese drücken sich allerdings eher in einem nostalgischen Unterton aus bzw. als „romantic pilgrimage to the past“[260], wie noch gezeigt wird. Grundlagen für Sanjayas Praxis bilden sein islamischer Glaube sowie seine Überzeugung, dass die Vereinigung der Menschheit mit Gott und der Natur angestrebt werden müsse;[261] gleichsam begründet Sanjaya seine Intention, soziale Verantwortung zu übernehmen, mit seinem Glauben.

Die im folgenden Abschnitt im Fokus stehende Arbeit *Art and Soccer for Peace* (auch *Art and Football for Peace* genannt) ist in Bezug auf das Thema Fremdheit an den spezifischen Kontext der späten 1990er-Jahre geknüpft. In mehreren Arbeiten aus dieser Zeit reagierte Sanjaya auf Gewalt zwischen religiösen und ethnischen Gruppen und behandelte das Spannungsfeld von kultureller und religiöser Fremdheit.[262] In der zu untersuchenden Arbeit verwendete Sanjaya zudem zahlreiche künstlerische Strategien, die als typisch für sein Vorgehen gelten: Er arbeitet mit der Gestaltung von Gemeinschaft durch Rituale, welche „die emotionalen, symbolischen und performativen Generatoren von Gemeinschaften“[263] bilden, versteht Kunstpraxis als spirituellen Prozess und verwendet persönliche Symbolik.[264]

---

258 *Sunda*, womit die Region West-Javas, eine ethnische Minderheit und ihre Sprache und Traditionen gemeint ist, geht auf historisch und kolonial geprägte Kategorisierungen zurück. Svann Langguth untersucht in seiner Dissertation die Begriffsgeschichte von sunda anhand einer Diskursanalyse während der Kolonialzeit und der späteren Republik Indonesien. Er zeigt auf, welche Bedeutungsverschiebungen der Begriff im Laufe der Zeit durchlief und dass er durch unterschiedliche Fremdbeschreibungen geprägt wurde: Zuerst durch portugiesische, danach kolonial-niederländische Kategorisierungen und nach der Erlangung der Unabhängigkeit durch Sichtweisen der Republik, die politische Unabhängigkeitsbestrebungen der sundanesischen Region weitgehend unterdrückte. Bezüglich der Entwicklungen unter der Neuen Ordnung schreibt er: „Erst über den Umweg der Beschreibung der ‚Kultur von West-Java‘ im Rahmen von staatlich und kontrollierten Forschungsprojekten findet *sunda* wieder Eingang in den nationalen Herrschaftsdiskurs: zunächst als Begriff für eine Sprachgemeinschaft und ‚Gruppe mit einem bestimmten Hochzeitsritual‘, zunehmend aber auch als gebräuchlicher und akzeptierter Name für *die* Kultur West-Javas.” Langguth 2010, S. 267f. Hervorhebung im Original.

259 Vgl. Kent 2016, S. 233ff. Kent untersucht Sanjayas Gebrauch von *Seni Reak*, einer traditionellen sundanesischen Kunstform, die der Künstler schätzt, da sie Lokalität und Machtkritik miteinander vereinbart. Ähnlich funktioniert Sanjayas Personifikation der sundanesischen Figur des *Si Kabayan Nyintreuk* in seiner lokalen Fernseh-Show. Hier schlüpft er in die Rolle dieser als naiv, ehrlich und exzentrisch bekannten Figur, um aktuelle Problematiken vor Ort anzusprechen, wie zum Beispiel die Verunreinigung eines Flusses oder wiederkehrende Überschwemmungen von Straßen in Bandung.

260 Hujatnikajennong 2012, S. 28.

261 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.

262 Aber auch Sanjayas Zeit in Deutschland, wo es Anfang der 1990er-Jahre zu massiver Gewalt gegen Geflüchtete in Rostock kam, hätten seinen Blick auf diese Problematik geprägt, so der Künstler, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 25.08.2014, Bandung.

263 Wulf und Zirfas 2004, S. 19.

264 Vgl. Rath 2011, S. 278.

Sanjaya setzte *Art and Soccer for Peace*[265] im September 2000 im Rahmen seiner Einzelausstellung im *Cemeti Art House* in Yogyakarta um.[266] Der Titel der Arbeit vermittelte bereits programmatisch die Hauptintention, die Sanjaya mit diesem Projekt verband: Als Antwort auf die tumultartige und von Gewalt geprägte Zeit nach dem Zusammenbruch der Neuen Ordnung 1998 war es sein Ziel, einen Beitrag zur Wiederherstellung einer friedvollen Atmosphäre zu leisten. Das Projekt bestand aus zwei Phasen und wurde mit verschiedenen künstlerischen Medien umgesetzt. Die erste Phase spielte sich in den Galerieräumen von *Cemeti* ab. Sanjaya präsentierte eine Installation aus diversen Elementen: Im Zentrum befanden sich zwei große Fußballtore aus dem von Palmen stammenden Material Rattan, von Sanjaya entworfen und in Bandung hergestellt.[267] Anders als herkömmliche Tore, ließen ihre runden Formen sie wie organische und natürlich gewachsene Gebilde wirken. Im Innenbereich jedes Tores lag zudem eine Matratze und im äußeren, hinteren Bereich des Tores hatte der Künstler jeweils eine Kochstation integriert. Die zwei Tore standen sich gegenüber und dazwischen hatte Sanjaya ein breites, mit Wasser gefülltes Becken installiert (Abb. 83). In diesem Becken schwammen einzelne Druckplatten und Radierungen, die der Künstler angefertigt hatte (Abb. 84). Des Weiteren bestand die Installation aus großformatigen Bambusmatten auf langen Stehlen, von Sanjaya mit Motiven in schwarzer Acryl-Farbe bemalt. Sie lehnten an den Wänden des Ausstellungsraumes und zeigten einzelne für Sanjaya typische Symbole sowie verschiedene Szenen, die sich ebenfalls allgemein in seinen Gemälden und Drucken finden (Abb. 85). Darunter waren auch düstere Anti-Kriegs-Szenen, die laut dem Künstler an gewisse Zeichnungen oder Lithografien von Käthe Kollwitz angelehnt waren.[268] Unterhalb der bemalten Bambusmatten, auf dem Boden liegend, hatte Sanjaya Flaggen der Fußballgruppen ausgelegt, welche zuvor selbst von den einzelnen Mannschaften gestaltet worden waren. Zu guter Letzt platzierte der Künstler noch einige junge Baumsetzlinge auf und neben den Flaggen (Abb. 85). Sanjaya eröffnete die Ausstellung mit einer rituellen Fußwaschung. Er reinigte die Füße der Kapitäne und des Schiedsrichters, der speziell aus Bandung angereist war (Abb. 86).

Die zweite Phase spielte sich gänzlich auf einer großen Freifläche nahe der Galerie ab. Die Tore, Bambusmatten und Flaggen wurden aus den Galerieräumen auf das Feld getragen und dort um das Spielfeld herum installiert (Abb. 87 und Abb. 88). Es fanden Matches statt, an denen etwa 25 Gruppen teilnahmen, die um mehrere Preise spielten.[269] Jedes Team bestand aus fünf Personen, darunter waren geübte Fußball-Spieler*innen, aber auch solche, die zuvor kaum diesen Sport praktiziert hatten. Die Spiele dauerten etwa eine Woche an und wurden immer nachmittags ausgetragen.[270] Es wurde außerdem zusammen gegessen und

265 Tisna Sanjaya, *Art and Soccer for Peace*, Performance und Installation, Rattan, Bambusmatten, Acrylfarbe, Wasserbecken, Radierungen, Einzelausstellung *Art and Soccer for Peace*, *Cemeti Art House*, Yogyakarta, 05.09.–12.09.2000.
266 Vgl. Cemeti Art House 2003, S. 245.
267 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.
268 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 31.10.2014, Bandung.
269 Ein kurzes Video gibt einen Eindruck von den Spielen: https://www.youtube.com/watch?v=OPfsS3Dyq1Q (14.01.2020).
270 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 04.04.2014, Yogyakarta.

Musik gemacht (Abb. 89 und Abb. 90); auch beteiligte sich spontan eine nahe gelegene Moschee, indem sie Ankündigungen zu den Spielen über Lautsprecher verlauten ließ.[271]

Sanjaya verschmolz in diesem Projekt seine zwei großen Leidenschaften – Kunst und Fußball – und verwendete beide Bereiche strategisch, um einerseits unterschiedliche Zielgruppen zu erreichen und andererseits eine Stimmung oder eine positive „energy“[272] zu produzieren, welche die Teilnehmenden zu weiteren Handlungen inspirieren sollten.[273] Mella Jaarsma, die als Co-Direktorin des *Cemeti Art House* direkten Einblick in Sanjayas künstlerischen Prozess hatte, betont, dass *Art and Soccer for Peace* zu dieser Zeit vor allem auffiel durch eine unkonventionelle Ansprache und Einbindung von Menschen, die ansonsten wenig mit zeitgenössischer Kunstproduktion in Berührung kamen.[274] Sie hebt auch hervor, wie viel Spaß dieses Projekt allen Beteiligten bereitete, während sie für diesen Zeitraum eine ganz eigene Gemeinschaft bildeten. Das Motiv des „community empowerment“[275], mit dem zuletzt ein aktuelleres Kunstprojekt Sanjayas beschrieben wurde, trifft hier bereits zu.[276] Die Hauptintention seines Vorgehens liegt damals wie heute darin, durch partizipative Einbindung eine Gemeinschaft hervorzubringen und im besten Falle Einzelne zu weiteren, Frieden bringenden Handlungen zu inspirieren.[277]

Diesem Motiv unterliegen bei Sanjaya gewisse nostalgische bis bewusst romantisierende Gefühle: Er orientiert sich oftmals in der erstrebten Stärkung und Wiederbelebung einer Gemeinschaft an einer rückwärtsgewandten Vision, die auf seinen persönlichen Kindheitserinnerungen beruht, wie in der Forschungslandschaft festgehalten.[278] So behandelte die hier besprochene Arbeit auch den Verlust von *lapangan*. Das sind große, weite Felder, die in indonesischen Städten und Dörfern für verschiedene Zwecke Verwendung fanden:

> These *lapangan* were open communal spaces where children flew kites and played games, where residents gathered to enjoy traditional entertainment […]. The *lapangan* was a place of rest, of recreation, of prayer and of artistic creativity. It was a place for the community to grow and reflect.[279]

Die Organisation eines großen Fußballmatches, in dem verschiedene Gruppen und Schichten einbezogen wurden, kann also als Wiederbelebung und Rückforderung der Tradition des *lapangan* verstanden werden, die es aufgrund der wachsenden Urbanisierung kaum mehr gibt.

---

271 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.

272 Setiawan Sabana schreibt hierzu: „His [Sanjaya's] art becomes a kind of energy and synergy with varied powers, representing the power of life, awakening a more cultured and empowered society.“ Sabana 2012, S. 19. Auch Sanjaya spricht davon, „Energie“ innerhalb von Gemeinschaften generieren zu wollen, die zu weiteren Handlungen und somit zu einer dynamischen Gesellschaft führen solle, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 31.10.2014, Bandung.

273 Vgl. Siregar 2012a, S. 32.

274 Vgl. Mella Jaarsma, Interview 04.04.2014, Yogyakarta.

275 Sabana 2012, S. 18. Sabana hat den Begriff in Bezug auf Sanjayas Kulturzentrum in Cigondewah verwendet.

276 Sanjaya hat in einem Vorort von Bandung, in Cigondewah, ein Kulturzentrum eröffnet. Der Ort ist bekannt für die industrielle Produktion von Kleidung und hat sich in den letzten Jahren rasant von einem Dorf in eine industrialisierte Stadt verwandelt. Für eine kritische Analyse dieses Projekts vgl. Kent 2016, S. 229–263.

277 Vgl. Siregar 2012a, S. 32.

278 Vgl. Hujatnikajennong 2012, S. 28. Hujatnikajennong deutet Sanjayas Rückwendung auch als Geste der Ehrerbietung gegenüber seinen Eltern und Vorfahren.

279 Cemeti Art House 2003, S. 237. Hervorhebung im Original.

Sanjaya hat zu *Art and Soccer for Peace* erklärt, dass er ein friedvolles Miteinander unterstützen wollte, indem er der hitzigen Aggression wortwörtlich mit kühlendem Wasser sowie gemeinsamen Ritualen begegnete.[280] Sanjayas Verwendung von rituellen Elementen beruht auf konzeptuellen und strategischen Überlegungen: Bewusst versucht er Funktionsweisen von rituellem Handeln aufzurufen, die der Konfliktlösung und Überbrückung von Differenzen dienen sollen.[281] Rituelles und symbolisch aufgeladenes Handeln als potentielle Mittel zur Entschärfung oder Befriedung sind gängige Strategien in Sanjayas performativer Kunstpraxis. Der Akt der Fußwaschung lässt sich seit 1996 in seinem Schaffen finden.[282] Bereits hier sollte die Waschung als Geste der Demut und als Generierung positiver und Frieden bringender Energie verstanden werden,[283] die zugleich als Hommage auf die im Kunstkontext prominent gewordenen Fußwaschungen von Joseph Beuys gedacht war.[284] Ähnliches gilt für Sanjayas Verwendung von Baumsetzlingen, die er in der Performance *99 Pohon Mahoni dan Melinjo* (99 Mahagoni- und Melinjo-Bäume) 1996 in drei unterschiedlichen Städten an Menschen verteilt sowie eingepflanzt hatte und die an die Beuysschen Eichen in Kassel erinnern.[285] Zugleich verweist die Zahl 99 auf die 99 schönen Namen Gottes im Islam.[286] Dies zeigt, dass bei allen Referenzen Sanjayas Kunstschaffen stets eine eigenwillige und persönliche Interpretation oder Adaption dieser aufweist, so auch in *Art and Soccer for Peace*.[287] Die von Sanjaya durchgeführte Fußwaschung lässt mehrere Bedeutungsebenen zu, die der Künstler zudem durch persönliche Symbole und Inhalte nahelegt. Zum einen ist die Fußwaschung als bescheidene Demutsgeste in vielen Religionen verbreitet; speziell im indonesischen Kontext verweist sie auf das islamische Reinigungsritual des *wudhu*, in dem verschiedene Körperteile vor jedem Beten mit Wasser gewaschen werden. Während das Element Wasser generell prominent in Sanjayas Schaffen vertreten ist, nimmt es in *Art and Soccer for Peace* nochmals eine besondere Rolle ein: Das für die Fußwaschung verwendete Wasser ist von spezieller Natur, da in diesem Sanjayas Druckplatten und fertige Radierungen schwammen.[288] Hier scheint der Künstler die Kraft des Wassers potenzieren zu wollen, indem seine spirituellen Qualitäten mit der Kraft seiner (Radier-)Kunst verbunden werden. Zugleich solle die Kombination darauf aufmerksam machen,

280 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.
281 Vgl. Wulf und Zirfas 2004, S. 22ff.
282 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 25.08.2014, Bandung. Laut Aussage des Künstlers wusch er seiner Mutter als erstes die Füße als Antwort auf Gewalt zwischen muslimischen und christlichen Gruppen in Tasikmalaya. Danach wiederholte er diese Handlung bei vielen weiteren Personen und integrierte später das dabei verwendete Wasser, in Flaschen abgefüllt und mit Name und Datum versehen, in verschiedene Installationen. Vgl. dazu zum Beispiel die Installation *Air Kaki* (Fußwasser) von 1997.
283 Vgl. Tisna Sanjaya im Interview mit Ahmad Mashadi, Mashadi 2012, S. 77.
284 Vgl. Kent 2016, S. 310.
285 Gemeint ist Sanjayas Arbeit mit dem Titel *99 Pohon Mahoni dan Melinjo* (99 Mahagoni- und Melinjo-Bäume) von 1996, auch *Instalasi Tumbuh* (Installation des Wachstums) genannt. Sanjaya verteilte in diesem Projekt gemeinsam mit befreundeten Künstler*innen 99 Baumsetzlinge in den Städten Bandung, Surabaya und Surakarta, hier ausschnittsweise zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=o-RGBuBFC6U (21.03.2020). Für eine detaillierte Analyse dieses Projekts vgl. Rath 2011, S. 278–284.
286 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.
287 Kent beschreibt diesen Aspekt von Sanjayas Schaffen als dialektisch: „Tisna takes his aesthetic and social content from the context of encounters between Sundanese culture and modernisation, such as the modernist literary renderings of Sundanese folk tales that have inspired his television persona.“ Kent 2016, S. 310.
288 Sanjaya hat Wasser nicht nur als Element in Installationen verwendet, sondern greift es künstlerisch immer wieder als Thema auf, da es viele Wasserquellen in und um Bandung gibt, die durch die Industrialisierung stark verschmutzt sind. Vgl. hierzu Sanjayas Konzept des Projektes *Cigondewah* in NUS Museum 2012, S. 5.

so der Künstler, dass dem Akt des Radierens eine ähnlich spirituelle Dimension innewohne, wie dem heilige Akt des *wudhu*.[289]

Zum anderen hat der Künstler betont, dass Wasser in sundanesischer Kultur mit Weiblichkeit und der Mutter assoziiert wird.[290] Sanjayas Mutter, die laut Aussage des Künstlers sehr prägend für sein Selbstverständnis als sozial und politisch engagierter Künstler war, befürwortete stets einen gewaltfreien Widerstand und das friedliche Lösen von Konflikten.[291] So lässt sich auch seine Bezugnahme auf Werke von Käthe Kollwitz einordnen, die er aufgrund ihrer kritischen Inhalte gegenüber Gewalt und Krieg ausgewählt hat.[292] Auch die speziell für *Art and Soccer for Peace* hergestellten Tore sollten dem Künstler nach Assoziationen von Weiblichkeit wecken: Die organische Form gleicht einem *sanggul* oder *konde*, traditionellen Haarknoten-Frisuren von Frauen in Indonesien. Zudem sollten die in die Arbeit integrierten Kochstationen (Abb. 91) und die im Innenraum der Tore liegenden Matratzen Vorstellungen von Häuslichkeit, Fürsorge und Weichheit evozieren, die in Sanjayas Schaffen auch in anderen Werken von ihm mit Weiblichkeit verbunden werden.[293] Sie stehen antagonistisch zu einer männlich konnotierten Gewalt und Sexualität, welche er u.a. in Form eines nackten, auf dem Kopf stehenden Mannes oder einzeln abgebildeter männlicher Genitalien auf den Bannern und Bambusmatten ausdrückte.[294] Sanjaya äußerte auf diese Weise Kritik, wenn auch indirekt, indem er sich gegen jede Art von Gewalt aussprach und sich von jenen distanzierte, die diese zuließen.

Es ist auffällig, in welchem Maße Sanjayas hier besprochene Arbeit wie auch seine allgemeine Praxis an die perfomative Herstellung von Gemeinschaft gebunden ist sowie an seine Relation zu dieser. Sanjaya als Sohn eines Händlers, der Hühner auf dem Markt verkaufte, entstammt nicht nur der sogenannten Arbeiterklasse, sondern versucht auch gezielt diese anzusprechen. Seine Performances verfolgen stets gewisse Ziele oder Botschaften, was Kunsthistorikerin Ellen Kent als „didactic activism“[295] bezeichnet hat.[296] Aus seinem

289 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.

290 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 11.05.2013, Bandung.

291 Sanjaya hat erzählt, dass seine Mutter, nachdem sie erfahren hatte, dass auf Teilen des kommunalen Landes innerhalb der Nachbarschaft ein großer Busbahnhof gebaut werden sollte, Widerstand leistete, indem sie gemeinsam mit der dort lebenden Gemeinde betete. Zwar führte dies nicht dazu, dass die Entscheidung revidiert wurde, dennoch gibt der Künstler an, dass ihn das lehrte, eine gewisse Haltung zu entwickeln und soziale Verantwortung zu übernehmen, die zudem im Einklang mit seinem islamischen Glauben stehe, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 31.10.2014, Bandung.

292 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.

293 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung. Vorstellungen von Weiblichkeit spielen auch in *99 Pohon Mahoni dan Melinjo* (99 Mahagoni- und Melinjo-Bäume) eine Rolle, wobei Männlichkeit hier positiver gedacht wird, da sie mit Schutz, Stärke und dem Hausbau verbunden wird. Der Baum Melinjo steht für das Weibliche, da seine Früchte essbar sind, während der Mahagoni-Baum das beschützende männliche Geschlecht aufgrund der Härte des Mahagoni-Holzes repräsentieren soll. Auch in Arahmaianis Schaffen können Überlegungen zu weiblichen und männlichen Kräften gefunden werden, vgl. hierzu Arahmaiani 2019.

294 Das Motiv des auf dem Kopf stehenden Mannes repräsentiert laut Künstler eine gesellschaftspolitische Situation, in der alles buchstäblich auf dem Kopf stehe und „Gutes“ mit „Bösem“ vertauscht sei. Dieser Zustand sei auf lange Sicht für die Gesellschaft ungesund, da auch der Mensch nicht allzu lange im Kopfstand verharren solle, vgl. Tisna Sanjaya, Interview 04.06.2016, Bandung.

295 Kent 2016, S. 229.

296 Anders verhält es sich mit seinen Drucken, deren Herstellung er als spirituell charakterisiertes Vorgehen beschreibt, das ihm zugleich Möglichkeiten zur persönlichen Kontemplation gibt, vgl. Hujatnikajennong 2012, S. 25. Dementsprechend ist Sanjaya wenig interessiert an dem Druck als Kunstobjekt an sich, sondern an dem Prozess seiner Herstellung. Es lassen sich dennoch zahlreiche Verbindungen in Form von wieder auftauchenden Motiven und Themen zwischen seinen Drucken und anderen künstlerischen Medien, wie Performances, Installationen etc. finden, was als wesentliches Merkmal von Sanjayas Schaffen bezeichnet werden kann.

breiten Spektrum an künstlerischen Medien wählt er dementsprechend eines aus, das sich einer Zielgruppe anpasst. Er selbst beschreibt seine Performances als „efektif“[297] (effektiv) im Sinne der Vermittlung einer bestimmten Idee und richtet auch die Dramaturgie entsprechend aus.

Kent hat genauer dargelegt, inwiefern Sanjaya sich aus strategischen Gründen für ein Medium entscheidet, das er abhängig von der Zielgruppe und den Inhalten, die er didaktisch vermitteln möchte, wählt:

> Tisna plays ambiguous roles which allow him to speak to diverse audiences in different registers. He does this partly by incorporating the vernacular of different social classes and activating different mediums in order to access different groups of people.[298]

Beispielsweise dienen seine Gemälde und Drucke als Kunstobjekte dem Ziel, ein internationales und bildungsnahes Publikum anzusprechen, das sich nicht nur in der Kunstszene bewegt, sondern auch über finanzielle Mittel verfügt, seine Werke zu kaufen;[299] sein Stellenwert im internationalen Kunstmarkt ermöglicht es ihm, auch andere Projekte zu finanzieren.[300] So zum Beispiel seine lokale Fernseh-Show, in der Sanjaya in die Rolle einer in sundanesischen Legenden bekannten exzentrischen Figur schlüpft und in jeder Folge ein anderes aktuelles Problem in Bandung anspricht.[301] Damit möchte der Künstler bewusst weitere Gruppen erreichen, darunter sozial und finanziell schwächere Schichten, aber auch lokale Personen in Machtpositionen.

Sanjayas und Siraits künstlerisches Schaffen erscheinen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich, bauen jedoch beide auf wesentlichen Annahmen auf, welche die Basis ihrer Kunstpraxis bilden. Wie Rath u.a. auch mit Blick auf Siraits und Sanjayas Kunstpraxis gezeigt hat, wird Kunst als „ethical practice“[302] und der Körper als „site of resistance and reconstruction“[303] verstanden. Die Intention des politischen Widerstands wie auch der Wunsch nach einer interdisziplinären und experimentellen Kunstpraxis innerhalb von *Sumber Waras* ging hervor aus früheren künstlerischen Generation, wie der *Indonesian New Art Movement* der 1970er-Jahre in Indonesien.[304] Zudem spielen wie bei Sirait auch bei Sanjaya, neben der Verwendung des Körpers als zentrales Medium, Spiritualität und Natur wesentliche Rollen in ihrem Schaffen und können nicht von sozialen Relationen getrennt werden. Eine besondere Relevanz nimmt des Weiteren, wie bereits angeklungen, die künstlerischen Ideen von Beuys ein.[305] Während die Frage nach der spezifischen Bedeutung und Rezeption der Fluxus-Bewegung innerhalb der zeitgenössischen indonesischen Kunstszene seit den 1970er-Jahren noch tiefgehender Forschung bedarf,[306] kann dennoch festgehalten werden, dass Konzepte von Beuys inspirierend für die hier behandelten Künstler*innen waren, wenngleich auf unterschiedliche Weise.

297 Tisna Sanjaya im Interview mit Rizki Zaelani, Zaelani 2008, S. 46.
298 Kent 2016, S. 229.
299 Vgl. ebd., S. 262.
300 Sanjaya tauschte einige seiner Gemälde gegen ein Stück Land in Cigondewah, auf das er sein Kulturzentrum baute, vgl. ebd., S. 247. Für eine kritische Analyse dieses Projekts vgl. ebd., S. 229–263.
301 Für eine Analyse von Sanjayas Fernseh-Show *Si Kabayan Nyintreuk* (sundanesisch; der exzentrische Kabayan) vgl. Kent 2016, S.231–241.
302 Rath 2011, S. 246.
303 Ebd., S. 226.
304 Vgl. Dirgantoro 2017, S. 177.
305 Vgl. Rath 2011, S. 241.
306 Erste Ausführungen hierzu hat Kunsthistorikerin Eva Bentcheva gemacht, vor allem unter Bezugnahme künstlerischer Positionen in den 1960er-Jahren in den Philippinen, vgl. Bentcheva 2022.

Sanjaya, Sirait, Arahmaiani und andere hatten im Gegensatz zu früheren Generationen im Laufe der 1980er-Jahre die Gelegenheit, einen tieferen Einblick in die Kunstpraxis von Beuys zu erhalten, da sie durch die Teilnahme an Workshops zu Beuys des Goethe-Instituts Bandung umfangreiches Textmaterial und Videos einsehen konnten.[307] Auch wurden sie so mit Arbeiten von Marina Abramović und Ulay vertraut.[308] Zentrale Ideen von Beuys wie die Soziale Plastik, der interdisziplinäre und partizipative Charakter wie auch das generelle Ziel, eine Bewusstseinsänderung zu erreichen, korrelierte mit Sanjayas wie auch mit Arahmaianis Selbstverständnis als Kunstschaffende.[309] Für Sirait hingegen scheinen vor allem die Aspekte, die Körperlichkeit, Relationalität wie auch Gegenwärtigkeit betreffen, von Bedeutung gewesen zu sein. Mit „intimate relations“[310] bezeichnet sie im Rückblick die Art und Weise, durch die Beteiligte eine ganzheitliche, d.h. leibliche Erfahrung bei den Aktionen von Beuys machen konnten, ein Umstand, der aus ihrer Sicht durch das Medium der Malerei nicht gegeben sei. Auch mit gewissen Implikationen zum Verhältnis von Mensch und Natur im Werk von Beuys konnte sie sich identifizieren, da diese im Einklang mit ihren eigenen Überzeugungen standen.[311]

Während Siraits künstlerischer Fokus auf der Auseinandersetzung mit dem Körper sowie ihrem Selbst und dem leiblichen Empfinden liegt, dessen Relation zu anderen stets ausgehandelt werden muss, spielt bei Sanjaya der Körper nicht die Rolle eines primären Aushandlungsortes.[312] Er stellt vielmehr ein Medium dar, das strategisch einsetzbar ist, um in Kommunikation mit einem bestimmten Teil der Öffentlichkeit zu treten. Obwohl die Intention der Bewusstseinsänderung sowohl bei Sanjaya als auch bei Sirait von Bedeutung ist, ist Sanjayas Kunstschaffen vorrangig an bestimmte edukative oder aufklärerische Inhalte gebunden, während Sirait zwar ebenfalls eine gewisse Botschaft vermitteln möchte, dabei allerdings weniger didaktisch vorgeht. Der Körper ist innerhalb von Sanjayas Schaffen im Vergleich zu Siraits Praxis auf andere Weise präsent. Er ist an Sanjaya als Person und Figur gebunden, welcher in direkter Abhängigkeit zu einer Gemeinschaft bzw. zu einem gemeinschaftlichen Körper steht.[313] In vielen seiner Arbeiten, besonders jenen, die einen ausgeprägten performativen Charakter haben, ist auffällig, welche zentrale Rolle Sanjaya selbst einnimmt und wie er dabei die Grenzen zwischen seiner Person und einer von ihm gespielten Figur bewusst

307 Vgl. Marintan Sirait, Interview 29.07.2013. Sirait kann sich nicht mehr erinnern, wann die Workshops genau stattfanden. In Beschreibungen ihres Lebenslaufes wird allerdings auf Video Art Workshops in den Jahren 1988 und 1989 hingewiesen, vgl. Bianpoen, Dirgantoro u. a. 2007, S. 183.

308 Zudem hatte Sanjaya im Laufe der 1990er-Jahre während seines Deutschlandaufenthalts die Möglichkeit, Original-Arbeiten von Beuys direkt zu sehen, vgl. Siregar 2012a, S. 32.

309 Vgl. Rath 2011, S. 241.

310 Marintan Sirait, Interview 09.05.2013, Bandung.

311 Im Rückblick berichtet Sirait, dass die Arbeit *I like America and America likes me* von Beuys, welche die Künstlerin in den 1980er-Jahren am Goethe-Institut auf Video gesehen hatte, sie in vielen Punkten beeindruckt hatte. Erstens stand diese Aktion aus ihrer Sicht für ein gänzlich neues Kunstverständnis und zweitens für leiblich und mit Ausdauer vermittelte Inhalte. Sie erinnert sich dazu an die spannungsreiche und performativ hervorgebrachte Relation zwischen Beuys und dem Kojoten und das implizite, auf Gleichberechtigung und Balance bauende Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Letzteres verbindet Sirait mit Werten, die sie als asiatisch bezeichnet und mit denen sie sich identifizieren konnte, vgl. Marintan Sirait, Interview 22.09.2014, Bandung.

312 Rath 2011, S. 226.

313 Zaelani hat diesen Aspekt in Bezug auf Sanjayas Kunstpraktiken hervorgehoben, vgl. Rizki Zaelani, Interview 05.11.2014, Bandung. Vgl. hierzu auch Sabana: „Tisna Sanjaya’s art discusses the phenomena of a subjective internal and external understanding of self, which is an external objective within the domain of the public.“ Sabana 2012, S. 19.

verschwimmen lässt, was besonders für seine Fernseh-Show gilt;[314] in Performances aus den 1990er-Jahren spielte er zudem mit Referenzen auf Beuys, in denen er den typischen Beuys-Hut trug.[315] Er pflegt dabei die Rolle des Anführers von sundanesischen Gemeinschaften einzunehmen, der nicht nur grundlegende strategische Entscheidungen für die Gruppe trifft und Visionen formuliert, sondern auch andere anleitet oder neue Mitstreiter*innen gewinnt.[316] Ausschlaggebend hierfür ist Sanjayas Charisma und ausgeprägte Sinn für Humor, für den er bekannt und sehr beliebt ist.

Hier kommen seine Erfahrungen als Theater-Schauspieler und Bühnenbauer zur Geltung, durch welche er dramaturgische Aspekte besonders beachten sowie Aufmerksamkeit oder Dialog zu generieren vermag.[317] In diesem Zusammenhang kann auf die Gruppe *Jeprut* verwiesen werden, in der Sanjaya seit Gründung eine führende Stellung eingenommen hat und in der auch Sirait zwischenzeitlich aktiv war.[318] Seit Kurzem belebt Sanjaya diese Gruppe wieder, dessen Mitglieder hauptsächlich in den 1990er-Jahren aktiv waren.[319] Das sundanesische Wort *jeprut* beschreibt die plötzliche Änderung eines (mentalen) Zustands, den Sanjaya mit dem Reißen eines Gummibandes oder dem Durchbrennen einer Sicherung verglichen hat.[320] Dabei steht *Jeprut* nicht nur für den Namen dieser Gruppe, sondern zugleich für eine gewisse Lebensphilosophie.[321] Sanjayas Schaffen wird bis heute mit diesem Begriff verbunden, vor allem wenn er Elemente in seine Performances einbaut, die allgemein als ungewöhnlich wahrgenommen werden, wie zum Beispiel, eine Eröffnungsrede im Kopfstand zu halten. Auch in *Jeprut* ist der Körper das Hauptmedium, durch welchen Macht in Frage gestellt und Möglichkeiten des Widerstand und der Kritik gefunden werden sollen.[322] Rath schreibt dazu:

314 Zaelani hat daher Sanjayas Verkörperung des *Si Kabayan Nyintreuk* eher als „Erweiterung“ seiner Persönlichkeit gedeutet, vgl. Kent 2016, S. 240.

315 Zum Beispiel in der Version der Performance *99 Pohon Mahoni dan Melinjo* (99 Mahagoni- und Melinjo-Bäume) von 1996 in Surakarta. Vgl. hierzu ein Video, das Teile der Performance aufzeichnete: https://www.youtube.com/watch?v=o-RGBuBFC6U (19.06.2020).

316 Vgl. Kent 2016, S. 229.

317 Vgl. Zaelani 2008, S. 46. Der dialogische Charakter vieler seiner performativen Arbeiten lässt zudem erahnen, dass sich Sanjaya von sundanesischen traditionellen Theaterformen inspirieren lässt, welche weniger frontal sind und auf dem Dialog mit dem Publikum bauen. Der Dialog erscheint in Sanjayas Schaffen von besonderer Relevanz; dies gilt vor allem für seine Arbeiten während der Neuen Ordnung.

318 *Jeprut* war eine Gruppe, die sich in Bandung um Sanjaya gebildet hatte, und hauptsächlich in den 1990er-Jahren aktiv war (frühste Aktionen lassen sich bis in die späten 1980er-Jahren zurückverfolgen, vgl. Kent 2016, S. 80–83). Auch wie für *Sumber Waras* und *Perengkel Jahé* ging es für diese Gruppe um den Körper als Medium der Kommunikation und als Widerstandsform gegen Repressionen durch den Staat. Künstler*innen konzentrierten sich dabei auf das kritische Potenzial von absurden Elementen und arbeiteten mit spontan auftretender Energie, vgl. Rath 2011, S. 274–283.

319 Seit 2014 versucht Sanjaya die Gruppe und die damit verbundene Haltung wiederzubeleben, indem er ein *Jeprut*-Festival in Bandung organisiert, bei dem u.a. auch Sirait als Performerin mitgewirkt hat.

320 Vgl. Tisna Sanjaya, Interview 30.07.2013, Bandung

321 Rath schreibt dazu: „*Jeprut* is another term used in Bandung to name body oriented alternative artistic practices and works that place emphasis on the body as conduit of communication and art as indefinable process. The term connotes an attitude and attributes of an anti-mainstream and provocative, at times activist, practice as well as a larger cultural movement in the Bandung art scene during the 1990s.“ Rath 2011, S. 274. Hervorhebung im Original.

322 Vgl. ebd.

> *Jeprut* was one such mechanism in the exploration of critical possibilities of the absurd and the nonsensical, the unconscious and spontaneous eruption of energy. It is thought to erupt when all modes of expression have proven inadequate to give "voice" to frustrations and feelings of being constrained by the present and chaotic situation.[323]

Hier lässt sich ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Sanjaya und Sirait erkennen. So hat Sirait betont, dass es bei *Jeprut* für sie um eine „Energie" ging, die sie nach „innen" richtete – und nicht nach „außen" – um das Selbst und den Körper zu erkunden und auf ihre Art zu revolutionieren.[324] Siraits Fokus lag somit auf einer kontemplativen Erkundung ihres Selbst, der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und einer „Energie", die sie auf Veränderungen im „Inneren" konzentrierte, während die Mehrzahl der *Jeprut*-Mitglieder diese „Energie" explosionsartig nach „außen" richteten. Grundlegend unterschiedlich sind somit die Charakteristika der angesprochenen Energie.

Auch mit diesem Vergleich konnte veranschaulicht werden, dass Siraits *Building a House* sich durch die Konzentration auf das Selbst und sein Verhältnis zum Körper und zur Welt auszeichnet, was sie mithilfe von Verkörperungsprozessen zur Sprache bringt. Es wurde gezeigt, dass die untersuchte Arbeit zugleich als Artikulation von wie auch Widerstand gegen Entfremdungserfahrungen verstanden werden kann, welche die Künstlerin aufgrund der Repressalien unter der Neuen Ordnung durchlebte. Als aktiver Aneignungsprozess ruft *Building a House* spirituell begründete Bilder von Natur und Natürlichkeit hervor mithilfe einer von Sirait erzeugten Körperlichkeit, die sie an eine bestimme „Energie" und Präsenz knüpft. Die Erzeugung von spiritueller Energie durch Techniken der Leibbemeisterung bilden dabei die Grundlage für ein mögliches transformative Potenzial, das zwar vorrangig Siraits Selbstermächtigung dient, aber auch das Publikum im Moment der Aufführung erreichen soll.

323 Ebd., S. 276. Hervorhebung im Original.
324 Vgl. Marintan Sirait, Interview 05.11.2014, Bandung.

6 Resümee und Ausblick

Die vorliegende Analyse hat sich der Forschungsfrage gewidmet, inwiefern das Schaffen von Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait das Thema Fremdheit aufgreifen und warum sie dieses Thema mithilfe von Performativitätsstrategien verhandeln.

Um eine tiefgehende Analyse der künstlerischen Arbeiten zu ermöglichen und den komplexen Hintergründen der Künstlerinnen Jaarsma, Sirait und des Künstlers Harsono gerecht zu werden, wurde der Kontext Indonesien in Bezug auf das Thema Fremdheit beleuchtet. Ausgangspunkt bildete hierbei die hohe Heterogenität Indonesiens, die in der Vielfalt an Kultur- und Sprachgruppen des Landes liegt, was durch die jahrhundertealten Handelstraditionen mit China, Indien, den arabischen Ländern und europäischen Ländern begründet ist. Es ließ sich feststellen, dass Indonesien als Kontext der untersuchten Arbeiten eine Fülle an Fremd- und Differenzerfahrungen offenbart.

Als theoretische Grundlage für die Analyse wurde zunächst eine basale Definition von Fremdheitserfahrung herangezogen: Fremdheit erweist sich als Relationsbegriff, wobei Fremdheitswahrnehmung mit der Markierung von Differenz einhergeht. Es ließ sich außerdem die Unterscheidung zu Entfremdungserfahrungen verdeutlichen. Diese stellen sich in Anlehnung an sozialphilosophische Überlegungen von Rahel Jaeggi als zuvor intakte Beziehung zum Selbst wie zur Welt dar – eine Beziehung, die zu Bruch gekommen ist, was sich in Gefühlen von Macht- wie auch Sinnverlust äußert. Es wurde ersichtlich, dass Entfremdungserfahrungen die Qualität einer Beziehung beschreiben und durch einen aktiven, offenen Prozess der Aneignung überwunden werden können. Es wurde außerdem aufgezeigt, dass der relationalen Verhandlung zwischen Eigenem und Fremdem eine Ordnung zugrunde liegt, durch welche das Fremde als das Außer-Ordentliche erfahren wird. Dies bedeutet auch, dass Fremdwahrnehmung sich in Entzug, in Erfahrung von Abwesenheit äußert. Dabei geht das Verhältnis des Eigenen und Fremden mit Ein- und Ausschlussmechanismen einher, was insofern eine wesentliche Rolle spielt, als dass die Zuschreibung von Fremdheit innerhalb eines Ordnungsschemas als repressives Mittel instrumentalisiert werden kann, mit dem Ziel des Erhalts einer bestimmten Ordnung, wie an dieser Stelle ausgeführt wurde.

Zwei Punkte konnten als wesentlich für die weitere Untersuchung ausgemacht werden: Es konnte erstens gezeigt werden, dass die Aushandlung des Verhältnisses zwischen Eigenem und Fremdem sowohl auf der Ebene des Selbst als auch innerhalb sozialer und auch politischer Beziehungen zu verorten ist. Indem die künstlerischen Arbeiten das Thema der Fremdheit aufgreifen, verhandeln sie also Fragen, welche sich an der Schnittstelle zum Persönlichen und Soziopolitischen befinden. Zweitens konnte festgestellt werden, dass Fremdheitserfahrungen aufgrund ihres relationalen Charakters sehr eng an einen Kontext gebunden sind und darüber hinaus unterschiedliche Dimensionen dieser Erfahrungen miteinander verwoben sein können. Daraus ergab sich, dass die Analyse der spezifischen Bedeutungsebenen von Fremdheit und dem damit verbundenen soziopolitischen Hintergrund in den jeweiligen Einzelkapiteln zu erfolgen hatte, um der Kontextgebundenheit von Fremdheitserfahrung gerecht zu werden.

Um dem Kontext Indonesien spezifisch in Bezug auf das Thema Fremdheit und damit verbundenen Vorstellungen des Selbst zu begegnen, wurde zunächst aus postkolonialer Perspektive Prozesse der Subjektivierung betrachtet und inhärente Machtstrukturen thematisiert. Mithilfe von Homi Bhabhas Ausführungen, die den Fokus auf Differenz als führende Kategorie setzen und Ambivalenzen thematisieren, konnte gezeigt werden, inwiefern Widersprüchlichkeiten und Machtstrukturen das Selbstverständnis unter postkolonialen Aspekten prägen können. Mit Bhabhas Begriff des *Dritten Raumes* konnte ein Modell vorgestellt werden, das zum besseren Verständnis der von Differenzerfahrungen geprägten Hintergründe von Jaarsma, Harsono und Sirait beiträgt: Dieser Ansatz verortet das Subjekt innerhalb von ambivalenten Prozessen, die wiederum in der ständigen Auseinandersetzung mit Alteritätserfahrung bestehen. Festgehalten wurde darüber hinaus, dass kunsthistorische Analysen einer tiefgehenden Untersuchung von lokalen Konzepten benötigen, um einer (eben auch kolonial) bedingten Vereinnahmung zu entgehen. Um den Aspekt der Fremdheitserfahrung daher für die Untersuchung zu spezifizieren, fokussierte sich die Analyse auf den javanischen Kontext, da die untersuchten Arbeiten auf Java (in Bandung, Yogyakarta und Jakarta) entstanden sind. Anhand von Konstantinos Retsikas Konzept der *diaphoron person* konnte gezeigt werden, dass das Selbstverständnis von Menschen in bestimmten Teilen Ost-Javas grundlegend als eine sich ständig wandelnde Differenzerfahrung wahrgenommen wird. In diesem Zusammenhang erwiesen sich auch die Forschungen von Clifford Geertz und Ward Keeler als hilfreich, welche das javanische Selbstverständnis als ständigen Aushandlungsprozess beschreiben. Durch Berufung auf diese unterschiedlichen Konzepte konnte erstens die Relevanz von Differenz- und Fremdheitserfahrungen innerhalb des javanischen Selbstverständnisses herausgearbeitet und zweitens der prozessuale Charakter dieser Auseinandersetzungen aufgezeigt werden. Diese Erkenntnisse dienten als eine Basis für die weitere Untersuchung der künstlerischen Arbeiten.

Im Anschluss erfolgte die Diskussion jener theoretischer Begrifflichkeiten, die es für eine Analyse von performativen Strategien anzuwenden gilt. Die künstlerischen Arbeiten wurden innerhalb einer *Ästhetik des Performativen* nach Fischer-Lichte verortet, um die Thematisierung von Fremdheit in den künstlerischen Arbeiten als ereignishaften Verhandlungsprozess zu verstehen, an dem Rezipierende konstitutiv teilhaben. Diese setzte voraus, die Arbeiten als wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell zu verstehen und anzunehmen, dass Verkörperungsprozesse eine grundlegende Rolle in der Erzeugung von performativer Qualität spielen. Gleichzeitig bedeutete das, die Materialität der künstlerischen Arbeiten im Sinne Fischer-Lichtes – als Hervorbringung von Körperlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Lautlichkeit – zu untersuchen sei. Darüber hinaus ließen sich ergänzende theoretische Überlegungen von Judith Plodeck, welche die Begrifflichkeiten von Fischer-Lichte methodisch erweitern, heranziehen, um Performativitätsstrategien im Besonderen von Installationskunst zu analysieren. Es wurde zudem mithilfe von Ausführungen von Amelia Jones und Philip Auslander herausgearbeitet, Performance und ihre medialen Übersetzungen in gegenseitiger Abhängigkeit zu verstehen, um die performative Wirkmacht von Fotografien und Videos in die Analyse miteinzubeziehen. Mit Verweis auf Burcu Dogramaci wurde darüber hinaus die

Erkenntnis gewonnen, dass mediale Aufzeichnungen autonome Kunstformen darstellen, welche die Potenziale des Performativen erweitern würden.

Damit die untersuchten künstlerischen Arbeiten und deren Thematisierung von Fremdheit innerhalb indonesischer Kunst und in den damit verbundenen Diskursen genauer eingeordnet werden konnten, d.h. untersucht werden konnte, ob sie an gewisse Narrative anknüpfen oder neue Ansätze vorschlagen, wurde der Frage nachgegangen, welche Rollen das Thema Fremdheit in moderner und zeitgenössischer Kunst in Indonesien bereits zuvor gespielt hat. Hierbei wurde deutlich, dass Fremdheit im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorrangig anhand der dominanten Frage nach dem Verhältnis indonesischer Kunst zum „Westen“ in Kunstdiskursen von indonesischen Kunstschaffenden und Intellektuellen verhandelt wurde, welche in nationalistische, und damit politische und identitätsstiftende Diskussionen eingebettet war. Es ließ sich anhand der Beschreibung des Beginns moderner indonesischer Malerei, der orientalistischen Malerei von Raden Saleh aus dem 19. Jahrhundert, zunächst feststellen, dass sich hier bereits das Verhältnis indonesischer Kunst zum „Westen“ als spannungsgeladen darstellt, indem das Eigene und Fremde in indonesischer Kunst aufgrund der kolonialen Begebenheit auf ambivalente Weise miteinander verwobenen sind. Zum anderen konnte gezeigt werden, dass Saleh Malerei bereits als Verhandlungsort politischer und identitätsstiftender Fragen verstand, indem er in einem Gemälde die niederländische Kolonialherrschaft und einen lokalen Widerstandsmoment dagegen auf heroische Weise sichtbar machte.

Mit Blick auf weitere Entwicklungen im 20. Jahrhundert konnte gezeigt werden, dass nationalistische Diskurse explizit die Suche nach einer eigenständigen indonesischen kulturellen Identität aufgriffen, insbesondere in der Diskussion um einen passenden modernistischen, universellen Ansatz für das sehr heterogene Land. Dies wurde anhand der *Great Cultural Debate* genauer ausgeführt, die Mitte der 1930er-Jahre die damit verbundenen Fragen vor allem bezogen auf das Verhältnis indonesischer kultureller Identität zum „Westen“ und zum „Osten“ verhandelte, die allerdings von beiden Seiten polarisiert wurde, indem einmal der „Westen“ dem „Osten“ überlegen galt und andersherum. Es konnte mit Ellen Kents Darstellungen gezeigt werden, dass beide Seiten jenseits der polarisierten Gegenüberstellung die Gemeinsamkeit teilten, dass sie die Existenz multivalenter ästhetischer Formen des Archipels ignorierten und einen universalistischen Ansatz verfolgten. Moderne indonesische Künstler wie S. Sudjojono, Affandi und Hendra Gunawan fanden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jenseits der polarisierten Gegenüberstellung „westlicher“ und „östlicher“ Werte ihre eigenen, individuelle Wege in Form eines expressiven, sozialen Realismus, der das Alltagsleben in Indonesien zum Thema machte.

Mit der weiteren Darstellung der vorherrschenden Kunst-Diskurse in den 1950er- und 1960er-Jahren und während der Zeit des Überganges von der Regentschaft des ersten Präsidenten Indonesiens Sukarno (1945–1965) zu der des zweiten Präsidenten Suharto, welcher das Regime der sogenannten Neuen Ordnung (1966–1998) führte, konnte der politische Kontext der untersuchten künstlerischen Arbeiten beschrieben werden. Im Laufe der Regentschaft von Sukarno dominierte *LEKRA*, eine Kulturorganisation mit engen Verbindungen zur indonesischen kommunistischen Partei, die Kulturpolitik und marginalisierte eine als apolitisch gebrandmarkte Kunst, womit vor allem abstrahierte, geometrische Malerei gemeint war. Anhand der

Betrachtung dieser Umstände konnte die Untersuchung deutlich machen, wie sich mit dem Machtwechsel Mitte der 1960er-Jahre eine Wende bezüglich der engen Verbindung von Kunst und Politik einstellte: Die Neue Ordnung unterdrückte von da an offen politische Kunst und setzte mit der Zensur auch hier eine der Maßnahmen durch, welche die indonesische Gesellschaft weitgehend entpolitisieren sollten.

Vor diesem Hintergrund ließ sich infolge die herausragende Rolle der Gruppe *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* oder *Indonesian New Art Movement* herausstellen, welche Mitte der 1970er-Jahre zeitgenössische Kunstformen wie Installation oder *found objects* in die indonesische Kunstszene einführten. Der Ansatz, Betrachtende körperlich miteinzubeziehen, markierte nicht nur den Anbeginn von Performativitätsstrategien in visueller zeitgenössischer Kunst in Indonesien, sondern vermochte es auch, eine Rückforderung der sozialen Relevanz von Kunst zu artikulieren, noch während diese von der Neuen Ordnung eigentlich unterdrückt werden sollte.

Die Bezugnahme auf moderne und zeitgenössische indonesische Kunst konnte erstens zeigen, dass sich die hier behandelten künstlerischen Arbeiten durch ihre explizite Thematisierung von Fremdheit, gekoppelt an einen soziopolitischen Kontext, hervorheben. Außerdem wurde deutlich, dass sie sozusagen als Erben der in den 1970er-Jahren aktiven Gruppe der *Indonesian New Art Movement* in der Tradition soziopolitischer zeitgenössischer indonesischer Kunst stehen und dass ihrem Schaffen somit während des repressiven Regimes ein Widerstandsmoment inhärent war. Zweitens konnte gezeigt werden, dass performative Strategien bereits seit der *Indonesian New Art Movement* in den 1970er-Jahren von Künstler*innen in der Funktion angewandt wurden, aufgenommene Inhalte auf direktere Weise zu vermitteln, d.h. durch den körperlichen Miteinbezug der Betrachtenden und mithilfe eines „konkreten“ Realitätsbezugs, wie der Verwendung von *found objects*. Diese Einordnung bildete den Rahmen, in dem die künstlerischen Arbeiten von Jaarsma, Harsono und Sirait weiterführend darauf untersucht werden konnten, wie Performativität hier spezifisch eingesetzt wird, um das Thema Fremdheit zu verhandeln.

Es folgte als Hauptteil die nähere Analyse der künstlerischen Arbeiten von Mella Jaarsma, FX Harsono und Marintan Sirait. Im Kapitel zu Jaarsmas performativer Installation *Hi Inlander* von 1998–1999 wurde als spezifisch relevanter Entstehungskontext der Arbeit die Gewalt im Mai 1998 gegen die chinesischstämmige Minderheit in Indonesien, die *Tionghoa*, ausgemacht. Hintergrund für Jaarsmas Schaffen bildete neben der tumultartigen Zeit, die das Ende des Regimes der Neuen Ordnung einleitete, auch die gesellschaftliche Stigmatisierung der *Tionghoa* als „Fremde“ in Abgrenzung zur javanischen Mehrheitsgesellschaft, den *Pribumi* (Einheimischen), welche wiederum mit den Kategorien Reinheit, Authentizität und Ursprünglichkeit verbunden wurden. Die Untersuchung konnte deutlich machen, dass Jaarsma die Zuschreibung von Fremdheit und Differenz unter den Aspekten der kolonialen Vergangenheit und des gesellschaftlichen Ein- und Ausschlusses betrachtet. Diese übersetzt die Künstlerin Ende der 1990er-Jahre für *Hi Inlander* in die körperbedeckende Form einer Burka aus getrockneten Froschhäuten. Damit konnte sie eine materialisierte Metapher stereotyper und rassistischer Vorstellungen schaffen – das körperbedeckende Gewand lässt sich in diesem Zusammenhang als Verweis auf einen kaum möglichen gesellschaftlichen Dialog lesen, wenn Individuen objektiviert bzw. auf eine bestimmte Differenz fixiert werden. Gleichzeitig rückt Jaarsma, wie

ausgeführt wurde, in dieser Arbeit durch die Kombination von Attributen des Frosches (als chinesische Delikatesse) und der Burka (als religiöses Symbol der javanischen Mehrheitsgesellschaft) die Heterogenität von Kulturen innerhalb einer Gesellschaft in den Fokus, wobei sie die Relativität von kulturellen Wertzuschreibungen betont.

Ausgangspunkt für die eingehende Analyse der performativen Strategien der Arbeit bildete die Frage, inwieweit Jaarsma durch ihre Installationen einen physisch begründeten Begegnungsmoment von Betrachtenden mit einem verkörperten Gegenüber inszeniert. Es wurde die Annahme miteinbezogen, dass der „fremde Andere" entweder durch die tatsächliche Anwesenheit eines lebendigen Körpers oder mithilfe von Inszenierungsstrategien verkörpert und vergegenwärtigt wird. In diesen Strategien konnte der Versuch erkannt werden, durch den direkten physischen Miteinbezug der Betrachtenden eine „situation of maximum connection"[1] zu kreieren, die der Vermittlung der Inhalte auf besonders eindringliche Weise dienen soll. Im Vergleich mit Arbeiten von Franz Erhard Walther ließ sich eine künstlerische Position ausmachen, die ebenfalls mit der physischen Einbindung des Körpers mithilfe textiler Objekte arbeitet und die Jaarsmas Kunstpraxis nachhaltig prägte. Es konnte jedoch auch der Unterschied benannt werden, dass Jaarsmas Einbezug der Betrachtenden in Form einer physischen Relationalität vor allem soziopolitisch verankert ist und gerade die Konflikte bearbeiten möchte, die zwischenmenschliche Begegnungen innerhalb heterogener Gesellschaften mit sich bringen: Die relationale Verbindung zwischen Betrachtenden und einem verkörperten Gegenüber fungiert, wie herausgearbeitet, hier vielmehr als Aufruf an die Betrachtenden, sich empathisch „in die Haut" des Anderen zu versetzen. Ein weiterer Vergleich mit Arbeiten von Yinka Shonibare zeigte auf, dass die Polyvalenz von Symbolen, die beide anhand von vestimentären Strategien artikulieren, bei Jaarsma zwar ebenfalls im Sinne eines dynamischen Kulturverständnisses verstanden werden kann, sie diese im Gegensatz zu Shonibare aber weniger in Bezug zu postkolonialen Fragen nach Repräsentation setzt, sondern sie innerhalb des sozialen Bereichs verortet, wobei sie der Frage nach einem möglichen Umgang mit sich widersprechenden kulturellen Werten innerhalb einer Gesellschaft nachgeht. Es konnte in diesem Zusammenhang dargelegt werden, dass die von Jaarsma inszenierten Begegnungsmomente mit einem verkörperten Gegenüber durchgehend so angelegt sind, dass sie auch einen Blick der Betrachtenden auf das Eigene evozieren.

Die Analyse wurde weiter von der Annahme geleitet, dass die von Jaarsma verwendeten Materialien der Gewänder möglicherweise eine wesentliche Rolle in der Hervorbringung der performativen Qualität spielen. Dies konnte in der näheren Betrachtung zum einen dadurch belegt werden, dass die den gewählten Materialien (getrocknete Tierhäute oder Tierfelle) inhärente, sowohl anziehende als auch abstoßende Wirkung dazu führt, dass die Betrachtenden durch körperliche Reaktionen eingebunden werden. Des Weiteren ließ sich zeigen, dass die Materialien auch auf der Ebene der Bedeutungsgenerierung eine maßgebliche Funktion erfüllen. Sie transportieren lokal verwurzelte wie auch assoziativ hervorgebrachte Bedeutungen und lassen einen großen Interpretationsspielraum für weitere, auch nicht intendierte Bedeutungsschichten zu. Mit Blick auf die Verwendung von Tiermaterialien in Jaarsmas Happening auf der

1 Mella Jaarsma im Interview mit dem *SMART Museum*, Smith 2013a, S. 218.

APT 3 im Jahr 1999 wurde darüber hinaus erörtert, dass das gemeinsame Kochen und Verspeisen von fremdartigen Essen als Strategie fungieren kann, Dialog und Austausch über Differenzen anzuregen. Es wurde beschrieben, inwiefern dieses Vorgehen eine leiblich basierte, d.h. den lebendigen Körper einbeziehende, „milde“ Form der Konfrontation mit dem Fremden darstellt, in der Fremdes in Eigenes übergeht. Augenscheinlich wurde an dieser Stelle eine gewisse didaktische Tendenz in Jaarsmas Schaffen, da das Fremde in einer solchen Konstellation seine potentielle Bedrohlichkeit verliert, indem ihm zumindest teilweise seine Fremdheit genommen wird: Nun nicht mehr fremd, wird das zuvor Fremde zu einer Option unter vielen.
Das Kapitel endete mit dem Ergebnis, dass Fremdheit bei Jaarsma vor allem hinsichtlich der Zuschreibung und Fixierung von Differenz und der Objektivierung von Individuen verstanden wird, was sich in ihren Ganzkörper-Gewändern materialisiert. Ihre performativen Strategien – die Inszenierung eines präsentischen Begegnungsmoments mit einem verkörperten fremden Gegenüber, das Kochen und Schmecken von fremden Essen – sollen die Position und den Körper des fremden Anderen für die Rezipierenden erlebbar machen. Das mögliche Transformationspotezial zielt auf eine Bewusstseinsänderung der Rezipierenden ab, in der Fremdheit nicht mehr als bedrohlich wahrgenommen wird und Toleranz sowie Empathie das soziale Miteinander prägen.

Mit der Untersuchung künstlerischer Arbeiten von Harsono wurde eine zweite Herangehensweise untersucht, die ebenfalls um die Stellung der *Tionghoa* in der indonesischen Gesellschaft kreist. Die untersuchten Installationen und Video-Performances Harsonos sind zwar erst nach dem Zusammenbruch der Neuen Ordnung entstanden, doch stehen sie in engem Zusammenhang mit der Politik des einstigen Regimes: Als maßgeblicher Impuls für die untersuchten künstlerischen Arbeiten konnte die widersprüchliche „Paria-Position“ der *Tionghoa* hervorgehoben werden, eine Position, die bereits während der Kolonialherrschaft durch die Niederlande angelegt wurde und vor allem im Assimilationsdiskurs während der Neuen Ordnung einen Höhepunkt erlebte. Das Regime der Neuen Ordnung legitimierte das Verbot chinesischer Schrift, Zeitungen, Schulen, Feiertage etc. mit der Begründung, alles „Chinesische“ sei bedrohlich für die Nation und letztlich unvereinbar mit dem „Indonesischen“. Die vorgelegte Arbeit hat ausgeführt, wie die *Tionghoa* während der Neuen Ordnung instrumentalisiert wurden, um eine wesentliche Abgrenzungsfunktion zum Selbstverständnis des Regimes einzunehmen und sie hat zudem dargelegt, wie der Status der *Tionghoa* als „nicht-indonesisch“ damals immer wieder aufs Neue revalidiert wurde.
Die Darstellung der komplexen, historischen Hintergründe um die widersprüchliche Position der *Tionghoa* sowie der Umstand, dass der Künstler selbst dieser Minderheit angehört, führte in der Untersuchung zur Erkenntnis, dass verschiedene Dimensionen von Fremdheitserfahrung innerhalb von Harsonos Schaffen unterschieden werden müssen: Wie zunächst eruiert wurde, spielt eine entfremdete Beziehung zu einem „alten Ich“ für Harsono eine Rolle. Dieses „alte Ich“ des Künstlers setzte sich während des Regimes in seinem Schaffen noch vorbehaltlos und nationalistisch für das indonesische Volk ein, ignorierte die eigenen chinesischen Wurzeln, und stand den „Chinesen“ aufgrund ihres wirtschaftlichen Einflusses sogar suspekt

gegenüber. Außerdem drehen sich die untersuchten Arbeiten Harsonos um die entfremdete Beziehung des Künstlers zu einem weiteren „Ich“, seinem ursprünglichen, „chinesischen“. Diesem „Ich“ wurde durch die Politik der Neuen Ordnung der Zugang zu seinem chinesischen kulturellen Erbe verwehrt. Bei der Beleuchtung dieses Aspektes konnte mithilfe von Yoshirō Nakamuras Begriff der vertikalen Fremdheitserfahrung besonders die Ambivalenz dieser entfremdeten Beziehung erkannt werden sowie auch die schiere Unmöglichkeit eines nachträglichen Zugangs – ein Umstand, der sich am ehesten mit dem Ausdruck von „Leerstellen im Selbst“ beschreiben lässt.

Die künstlerischen Arbeiten von Harsono, die unter den sogenannten *historical* bzw. *historiographical turn* in seinem Werdegang fallen, wurden weiterführend unter dem Aspekt untersucht, dass sie als performative Verhandlungen des Eigenen und Fremden innerhalb der Themenfelder Erinnerung, Geschichte und Gedenken zu verorten sind, durch welche der Künstler die gesellschaftliche Position der *Tionghoa*, und damit von sich selbst, zur Debatte stellt. Dies konnte durch die eingehende Betrachtung der Video-Installation *Rewriting the Erased* von 2009 anschaulich gemacht werden. Anhand der Analyse von Harsonos Akt, seinen vormaligen chinesischen Namen wieder und wieder in chinesischen Schriftzeichen niederzuschreiben, ließ sich zeigen, dass eine kohärente Darstellung seines Selbst durch den Künstler angesichts jener nicht zu füllender Leerstellen unmöglich erscheint und die wiederholte Handlung des Namenschreiben stattdessen die Prozessualität, Ambivalenz und den Entzug betonen, die sein Selbstverständnis prägen. Fremdheitserfahrungen sind dabei im Modus des Sich-Entziehens artikuliert, ein Modus, der wiederum durch eine wechselseitig verflochtene An- und Abwesenheit diese erzeugt. Inszenierungsstrategien der Installation, welche die Abwesenheit des Künstlers gegenwärtig erfahrbar machen, spielen auf diesen Umstand an, wie an dieser Stelle erläutert werden konnte.

Der zweite Teil des Kapitels zu Harsono widmete sich der Analyse der Installation *Rewriting on the Tomb* und der Video-Performance *Pilgrimage to History*, die eng miteinander verwoben sind und in denen sich der Künstler mit kaum bekannten Massengräbern ermordeter Personen der chinesischstämmigen Bevölkerung in Indonesien auseinandersetzt. Es konnte zunächst festgestellt werden, dass diese Arbeiten mit Blick auf Harsonos politisch begründete Forderung nach einem geschichtlichen Gegen-Narrativ zu untersuchen sind. Harsonos Verwendung von Zeugenschaft und evozierter Evidenz in den hier näher untersuchten, aber auch in anderen seiner Arbeiten konnte in Kontrast gesetzt werden zu dem hegemonialen Umgang mit Geschichte unter der Neuen Ordnung. In diesem Zusammenhang erfolgte die Einordnung, dass Harsonos *turn* zu geschichtsverbundenen Themen keiner vollständigen Wende in seinem Schaffen entspricht. Es wurde dagegen ersichtlich, dass sich der Künstler bereits in den 1980er-Jahren im Rahmen sogenannter *contextual(ist) art* sozialwissenschaftliche Methoden aneignete, um sich der Situation einer marginalisierten Gruppe zu nähern und diese der Öffentlichkeit zu vermitteln.

Um *Rewriting on the Tomb* und *Pilgrimage to History* unter dem Aspekt des Erinnerns näher zu untersuchen, wurden die Konzepte des *Counter-Monument* und des performativen Denkmals herangezogen. Sie ermöglichten es, die Arbeit als Form des Gedenkens zu verstehen, mit der Harsono einerseits seine ambivalente Beziehung zu seinen ethnischen Wurzeln in Form einer verkörperten Abwesenheit verhandelt

und andererseits ein persönliches Ritual schafft angesichts seiner Referenz auf spezifische traditionelle Trauerrituale. Es leuchtete dabei ein, dass die Arbeiten als Weiterführung des Motivs des Namensschreibens Fremdheitserfahrung in Form von Abwesenheit und einem Sich-Entziehen äußern. Gleichzeitig machen sie eine gewisse leibliche Begegnung mit den Massengräbern erfahrbar und damit die Abwesenheit der Ermordeten. In diesem Zusammenhang fiel auf, dass ähnlich wie bei Jaarsma die Materialien und ihre Stofflichkeit eine relevante Rolle in der Hervorbringung der performativen Qualität spielen. Es wurde deutlich, dass das Abpauseverfahren, das Berührung der echten Gräber impliziert, im Sinne der performativen Kraft von Bildern den Betrachtenden Gegenwärtigkeit vermitteln und raumzeitliche Grenzen verschwimmen lassen kann.

Zur näheren Untersuchung des rituellen Aspekts der untersuchten Arbeiten wurde ein Vergleich mit dem indonesischen Künstler Dadang Christanto angestellt, der sich mit ähnlichen Themen beschäftigt hat. Es ließ sich zunächst herausstellen, dass beide Künstler durch ihre Anlehnung an rituelle Elemente gemeinschaftsbildende, kurative und transzendentale Funktionen von Ritualen engagieren. Es ließ sich jedoch der Unterschied feststellen, dass Trauer und Gedenken bei Harsono weniger über Verkörperungsprozesse artikuliert werden, die eine gegenwärtige Erfahrung der leiblichen Präsenz des Künstlers ermöglichen, sondern dass sie in der von ihm durchgeführten rituellen Handlung und ihrer Bedeutung Ausdruck finden. Dabei spielt, wie aufgezeigt, auch eine Rolle, dass Harsono seine „Pilgerfahrt“ als intimen und persönlichen Moment inszeniert, in dem sein Körper vorrangig als (Re-)Präsentant seines Selbst dient.

Um Harsonos Schaffen im Kontext künstlerischer Positionen, die sich mit dem Gedächtnis und dem Archiv beschäftigen, genauer zu verorten, wurde zudem ein Vergleich mit Werken von Christian Boltanski angestoßen. Wenn Boltanskis Verwendung von Zeugenschaft und Abwesenheit innerhalb der Themen Geschichte, Gedächtnis und Gedenken auch große Ähnlichkeiten mit Harsono aufweist, so verhandelt er diese Themen im Unterschied zu Harsono auf selbstreflexive Weise. Harsonos Schaffen hingegen kann als konkrete Arbeit am kollektiven Gedächtnis verstanden werden, in welcher Erinnerungen eine identifikationsstiftende Funktion einnehmen. Geschichte stellt sich bei Harsono als spezifischer Ansatz dar, zum einen soziopolitische Forderungen zu formulieren und zum anderen ambivalent besetzte Relationen zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen ihm, den *Tionghoa* und der indonesischen Gesellschaft, zu verhandeln.

Das Kapitel schloss mit der Erkenntnis, dass sich Fremdheit bei Harsono als besonders ambivalent offenbart durch als widersprüchlich wahrgenommene „Leerstellen im Selbst“ und dem Modus des Sich-Entziehens. In den Installationen zeigt sich dies anhand einer verkörperten Abwesenheit, welche er durch Wiederholung, Prozessualität und die Medialisierung durch Video hervorbringt. Ein Transformationspotenzial ist in den rituellen Elementen seiner Video-Performance angelegt, wodurch er eine neue Erinnerungskultur formuliert, deren gemeinschaftsbildende Kraft sich nicht nur an die chinesischstämmige Gemeinde, sondern an die gesamte indonesische Gesellschaft richtet.

In der Analyse der dritten künstlerischen Position, der Performance und Installation *Building a House* (1994–1997) von Sirait wurde der Frage nachgegangen, inwiefern die künstlerische Arbeit als Artikulation von sowie Widerstand gegen Entfremdungserfahrungen verstanden werden kann. Es konnte gezeigt werden, dass sich die Entfremdungserfahrungen vor allem in Form von Differenz- und Distanzerfahrung gegenüber ihrem Selbst und ihrem Körper äußerten. Mithilfe von Jaeggis sozialphilosophischen Entfremdungsbegriff konnten sie als Resultat von Gefühlen des Machtverlusts und des gleichzeitigen Sinnverlustes erkannt werden. In diesem Zusammenhang wurde Michel Foucaults Verständnis von Macht miteinbezogen und sein Begriff der *governmentality* angewandt. Dies ermöglichte es, den menschlichen Körper vor dem Hintergrund einer autoritären Machtausübung als Aushandlungsort von Machtkämpfen zu verstehen und somit die von Siraits artikulierten Entfremdungserfahrungen unter den Aspekten des Macht- und Sinnverlustes in einen konkreten Bezug zur repressiven Politik der Neuen Ordnung zu setzen.

Um den soziopolitischen Dimensionen von *Building a House* gerecht zu werden, wurde die Arbeit nicht nur als Ausdruck von Entfremdungserfahrungen verstanden, sondern auch als Widerstand gegen diese. Es wurde daher wiederum in Anlehnung an Jaeggi der Begriff der Aneignung herangezogen, womit ein Prozess bezeichnet wird, durch den entfremdete Beziehungen überwunden werden können. Es ließ sich zeigen, dass in der untersuchten Arbeit Siraits ein wesentlicher Teil dieses Prozesses in Siraits spirituellen Vorstellungen eines „natural body“[2] und „natural movement“[3] besteht, welche durch Siraits Verkörperungsprozesse hervorgebracht werden, und dass die von ihr verwendeten, in der Natur vorkommenden Materialien auf leiblicher wie auf symbolischer Ebene wirken. In diesem Zusammenhang wurde außerdem deutlich, welch zentrale Rollen das leibliche und bewusste Empfinden und die Erzeugung einer „Energie“ in diesem Prozess spielen, was mithilfe des performativ begründeten Konzepts des „energetischen Leibes“[4] von Fischer-Lichte näher untersucht und in Bezug auf Präsenz und ein transformatives Potenzial beschrieben werden konnte. Es wurde infolge festgestellt, dass dem Schaffen Siraits ein Moment der Selbstermächtigung und Emanzipation eingeschrieben und dieses Moment an das Verhältnis des Selbst zum Körper gebunden ist.

Die weitere Analyse wurde durch die Annahme geleitet, dass Siraits Verständnis des trainierten Körpers als Werkzeug, welches das Selbst ganzheitlich ermächtigen kann, durch javanische bzw. buddhistisch/hinduistische Vorstellungen geprägt ist, und im Gegensatz zum „westlichen“ Modell „Geist“ und „Körper“ nicht als getrennt voneinander wahrnehmen. Diese Herangehensweise wurde mit dem Begriff der Leibbemeisterung beschrieben. Es floss hier in Anlehnung an Raths Forschungen über Performance-Kunst in Indonesien der javanische Begriff *sakti* mit ein, der eine spirituelle Energie umschreibt, welche durch Körpertechniken angereichert werden kann: Durch Askese (wie Fasten oder auch Meditation) soll der Körper entleert und mit spiritueller Energie gefüllt sowie das Selbst über alle Bereiche seines Lebens ermächtigt werden. Der Körper erscheint hier im kulturellen Bild des Behälters (*wadah).*

Um den Blick auf Siraits Praxis in einem abschließenden Schritt durch Vergleiche mit Arbeiten anderer indonesischer Performance-Künstler*innen noch weiter zu schärfen, wurden die Künstlerin Arahmaiani und

2 Marintan Sirait, Email-Korrespondenz 15.10.2014.
3 Steinman 1995, S. 20.
4 Fischer-Lichte 2004a, S. 170.

der Künstler Tisna Sanjaya vorgestellt, da sie wie Sirait ihre künstlerische Ausbildung in Bandung absolvierten und von ähnlichen Diskursen geprägt wurden. Die vergleichenden Betrachtungen führten vor Augen, dass sich Siraits *Building a House* durch den Fokus auf die persönliche Beziehung zwischen Selbst und Körper in besonderer Weise auszeichnet sowie durch das inhärente emanzipatorische Moment, das in der Auseinandersetzung mit ihrem Körper begründet ist, und welches sie zugleich in ein gesellschaftspolitisches Licht rückt.

Das Kapitel konnte beendet werden mit dem Ergebnis, dass die angewandten performativen Strategien in Siraits Kunstschaffen um Verkörperungsprozesse kreisen, welche den Körper und Leib ins Zentrum ihres Schaffens stellen und als Ort des Machtkampfes wie auch als Mittel des Widerstands markieren. Performativitätsstrategien, insbesondere die Hervorbringung verkörperter Präsenz, dienen daher der (Wieder)Aneignung der von Sirait artikulierten entfremdeten Beziehung zum Selbst wie zur Welt. Das mögliche Transformationspotenzial ist in der körperlichen Disziplinierung oder auch Leibbemeisterung angelegt, das die Ansammlung von „Energie“ ermöglichen soll, welche die Künstlerin ganzheitlich ermächtigt.

Mit den Einzelkapiteln konnte systematisch gezeigt werden, dass Fremdheitserfahrung jeweils an einen unterschiedlichen soziopolitischen Kontext gebunden war, aber in den untersuchten Fällen stets in Bezug auf soziale Relationen verstanden und mit gewissen politischen Intentionen verbunden wurde. Es wurde deutlich, dass performative Strategien dabei unterschiedliche Rollen spielen und auf verschiedene Traditionen zurückgehen. Im Zentrum von Jaarsmas Installationen steht die relationale, physisch bedingte Beziehung zwischen zwei verkörperten Entitäten, die in Bezug zur Auseinandersetzung der Künstlerin mit Franz Erhard Walthers Arbeiten gesehen werden können. In Harsonos Installationen und Video-Performances verweist sein handelnder Körper auf die persönliche Dimension und die rituellen Elemente seiner Arbeiten; zudem tritt Abwesenheit in verkörperter Form den Betrachtenden entgegen. Im Gegensatz dazu kreist Siraits Schaffen um die Erzeugung einer körperlich basierten Energie und Präsenz, die auf dem leiblichen Empfinden und der Leibbemeisterung aufbaut.

Obgleich diese Unterschiede bestehen, kann festgehalten werden, dass Jaarsma, Harsono und Sirait ein Kunstverständnis teilen, das die künstlerische Arbeit als „locus of change“[5] versteht, die Betrachtenden als Agent*innen dieses Wandels und die Künstler*innen als Initiator*innen sieht. Damit weisen sie sich repräsentativ für eine Generation an Künstler*innen in Indonesien aus, deren künstlerische Ausbildung und Entwicklung während der 1970er- und 1980er-Jahre erfolgte, und die beeinflusst wurden durch die Vorstellung von Kunst als pädagogische oder emanzipatorische Praxis, welche ab den 1980er-Jahren in Kunstkreisen dominant war, die sich experimentellen und kritischen Kunstformen verschrieben hatten, wie Kent anmerkt.[6] Zugleich zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie die von ihnen artikulierten soziopolitischen Inhalte von einem persönlichen Standpunkt aus betrachten, der für ihr Schaffen charakteristisch ist.

5 Rath 2011, S. 206.
6 Vgl. Kent 2016, S. 106.

Das Thema Fremdheit, dem in den 1990er-Jahren bis in die 2010er-Jahre Jaarsma, Harsono und Sirait eine Plattform boten, bildet in einem von Diversität geprägten Land wie Indonesien weitere Anknüpfungspunkte, vor allem angesichts jüngster Entwicklungen, welche zum Beispiel die Politisierung von Religion betreffen. Beispielhaft hierfür steht das 2006 heftig debattierte Anti-Pornografie-Gesetz, das die Verbreitung pornografischen Materials unterbinden sollte, aber ebenso für die Durchsetzung eines konservativen Islamismus missbraucht wird, indem er jede Art von Nacktheit verdammt, sei es in buddhistisch-hinduistischen Statuen oder zeitgenössischen Kunstwerken.[7] Diese Entwicklungen haben zu einer neuen Einschränkung der Kunstfreiheit wie auch zu Praktiken der Selbstzensur geführt.[8] Vor allem in diesem Bereich erscheint eine weitere Beschäftigung mit Fremdheit und der Frage drängend, wie sich Kunst innerhalb dieses Feldes positioniert angesichts dieser sensiblen Themen und Indonesiens langer Tradition an religiöser Diversität.[9]

7 Vgl. Dirgantoro 2017, S.20ff.

8 Bereits vor der Verabschiedung des Gesetzes kam es zu Fällen der (Selbst-)Zensur: 2002 wurde eine Ausstellung von Dadang Christanto in der *Bentara Budaya Gallery* in Jakarta geschlossen. Zuvor waren Figuren in der Installation *They Give Evidence* (Abb. 55) als nackt bezeichnet worden, woraufhin Christanto die Figuren „bekleidete“. Die Ausstellung wurde dennoch aufgrund anhaltenden Drucks kurz nach Eröffnung wieder geschlossen, vgl. Antoinette 2014, S. 366f.

9 Siehe hierfür zum Beispiel eine Kunstausstellung, die Indonesiens religiöse Diversität aufgegriffen hat, vgl. https://www.iias.asia/the-newsletter/article/reflecting-religion-plural-society-artistic-perspectives-indonesia (03.06.22).

7 Bibliografie

Ahmed 2000: Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London u.a.

Afiaty, Esche u.a. 2017: Afiaty, Riksa, Charles Esche und Europalia, Hrsg. 2017. *Power & other things: Indonesia & Art, 1835–now*. Gent.

Anderson 1972: Anderson, Benedict. 1972. The Idea of Power in Javanese Culture. In *Culture and Politics in Indonesia*, herausgegeben von Claire Holt, 1–69. Ithaca.

Anderson 2009: Anderson, Jaynie, Hrsg. 2009. *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art, the University of Melbourne, 13–18 January 2008*. Carlton.

Antariksa 2010: Antariksa. 2010. Between Revolutionary Stronghold and Laboratory of the West. Political Positions in Indonesian Fine Arts in the 50's. In *Contemporaneity: Contemporary Art in Indonesia*, herausgegeben von Jim Supangkat, Biljana Ciric und Shanghai dang dai yi shu guan, 56–67. Hong Kong.

Antoinette 2007: Antoinette, Michelle. 2007. Deterritorializing Aesthetics: International Art and its New Cosmopolitanisms. From an Indonesian Perspective. In *Cosmopatriots: On Distant Belongings and Close Encounters*, herausgegeben von Edwin Jurriens und Jeroen de Kloet, 205–234. Amsterdam u.a.

Antoinette 2014: Antoinette, Michelle. 2014. *Reworlding Art History: Encounters with Contemporary Southeast Asian Art after 1990*. Amsterdam.

Antoinette und Dirgantoro 2019: Antoinette, Michelle, und Wulan Dirgantoro. 2019. Art, Woman, Southeast Asia. In *Shaping Geographies: Art | Woman | Southeast Asia*, 6–59. Singapur.

Antoinette und Turner 2014: Antoinette, Michelle, und Caroline Turner, Hrsg. 2014. *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. Canberra.

Antweiler 2001: Antweiler, Christoph. 2001. Interkulturalitat und Kosmopolitismus in Indonesien Ethnische Grenzen und ethnienubergreifende Identitat in Makassar. *Anthropos* 96 (2): 433–474.

Araeen 2000: Araeen, Rasheed. 2000. The art of benevolent racism. *Third Text* 14 (51): 57–64.

Arahmaiani 2019: Arahmaiani. 2019. Balancing Feminine and Masculine Energy. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 3 (1): 201–213.

Arndt Gallery Singapore 2016: Arndt Gallery Singapore, Hrsg. 2016. *Gazing on Identity*. Singapur.

Asia Society und Poshyananda 1996: Asia Society und Apinan Poshyananda, Hrsg. 1996. *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions*. New York.

Asmara 1995: Asmara, Cobina Gillitt. 1995. Tradisi Baru: A „New Tradition" of Indonesian Theatre. *Asian Theatre Journal* 12 (1): 164–174.

Aspinall 2005: Aspinall, Edward. 2005. *Opposing Suharto: Compromise, Resistance, and Regime Change in Indonesia*. Stanford.

Aumüller 2009: Aumüller, Jutta. 2009. *Assimilation: Kontroversen um ein migrationspolitisches Konzept*. Bielefeld.

Auslander 2006: Auslander, Philip. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (3): 1–10.

Austin 1972: Austin, John L. 1972. *Zur Theorie der Sprechakte: How to Do Things with Words*. Stuttgart.

Balic und Lenzi 2014: Balic, Ilkay und Iola Lenzi, Hrsg. 2014. *The Roving Eye. Contemporary Art from Southeast Asia*. Istanbul.

Baumann 2020: Baumann, Jana, Hrsg. 2020. *Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives*. Berlin.

Belting 2009: Belting, Hans. 2009. Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, herausgegeben von Hans Belting und Andrea Buddensieg, 38–73. Ostfildern.

Bentcheva 2022: Bentcheva, Eva. 2022. Fluxus Resonances in Southeast Asia. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 6 (1): 33–68.

Best 2013: Best, Susan. 2013. Lygia Clark, the Paris Years. The Body as a Medium and Material. In *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, herausgegeben von Sarah Posman, 292–301. Berlin.

Bhabha 1994: Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London.

Bhabha und Rutherford 1998: Bhabha, Homi K., und Jonathan Rutherford. 1998. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In *Identity: Community, Culture, Difference*, herausgegeben von Jonathan Rutherford, 207–221. London.

Bianpoen, Dirgantoro u.a. 2007: Bianpoen, Carla, Wulan Dirgantoro und Farah Wardani. 2007. Marintan Sirait. In *Indonesian Women Artists: The Curtain Opens*, herausgegeben von Carla Bianpoen und Heather Waugh, 183–188. Jakarta.

Bishop 2004: Bishop, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October* (110): 51–79.

Bjork und Raihani 2018: Bjork, Christopher, und Raihani. 2018. Moving Toward Stability. Development of the Indonesian Education System. In *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*, herausgegeben von Robert W. Hefner, 68–79. Routledge handbooks. New York u.a.

Bodden 2010: Bodden, Michael. 2010. *Resistance on the National Stage: Modern Theater and Politics in late New Order Indonesia*. Athens.

Böhm 2015: Böhm, Dorothee. 2015. *Sakrale Inszenierungen des Profanen. Die Rezeption des christlichen Reliquiars in der Kunst nach 1945*. Hamburg.

Bohle und König 2001: Bohle, Ulrike, und Ekkehard König. 2001. Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. *Paragrana* 10 (1 Theorien des Performativen): 13–34.

Boltanski, Büchner u.a. 1992: Boltanski, Christian, Christine Büchner und Andreas Fischer. 1992. *The Missing House. The Museum*. Berlin.

Boltanski, Garb u.a. 1997: Boltanski, Christian, Tamar Garb, Didier Semin und Donald B. Kuspit, Hrsg. 1997. *Christian Boltanski*. London.

Boltanski und Grenier 2011: Boltanski, Christian, und Catherine Grenier, Hrsg. 2011. *Christian Boltanski. La création contemporaine.* Paris u.a.

Boltanski und Gumpert 1994: Boltanski, Christian, und Lynn Gumpert, Hrsg. 1994. *Christian Boltanski*. Paris.

Bombek, Gliemann u.a. 2011: Bombek, Marita, Katrin Gliemann und Anne-Rose Meyer. 2011. Sicht – Schutz – Sichtschutz: Perspektiven der Raumplanung, Textilwissenschaft und Literaturwissenschaft. In *Verschleierungstaktiken: Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*, herausgegeben von Anne-Rose Meyer, 25–30. Frankfurt am Main.

Butler 2014: Butler, Cornelia H. 2014. Lygia Clark: A Space Open to Time. In *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, herausgegeben von Cornelia H. Butler und Luis Perez-Oramas, 12–29. New York.

Canonica-Walangitang 2003: Canonica-Walangitang, Resy. 2003. *The End of Suharto's New Order in Indonesia*. Frankfurt am Main u.a.

Cemeti Art Foundation, Gate Foundation u.a. 1995: Cemeti Art Foundation, Gate Foundation und Stedelijk Museum de Lakenhal, Hrsg. 1995. *Orientasi – Orientation*. Leiden.

Cemeti Art Gallery 1997: Cemeti Art Gallery, Hrsg. 1997. *Slot in the Box*. Yogyakarta.

Cemeti Art House 2003: Cemeti Art House, Hrsg. 2003. *15 Years Cemeti Art House. Exploring Vacuum*. Yogyakarta.

Cemeti Art House 2014: Cemeti Art House, Hrsg. 2014. *Turning Targets: 25 years Cemeti*. Yogyakarta.

Chakrabarty 2010: Chakrabarty, Dipesh. 2010. *Europa als Provinz: Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main u.a.

Chen 2012: Chen, Biao. 2012. Coping With Death and Loss: Confucian Perspectives and the Use of Rituals. *Pastoral Psychology* 61 (5–6): 1037–1049.

Chikiamco, Storer u.a. 2016: Chikiamco, Clarissa, Russell Storer, und Adele Tan, Hrsg. 2016. *A Fact has No Appearance: Art Beyond the Object*. Singapore.

Chirot und Reid 1997: Chirot, Daniel, und Anthony Reid, Hrsg. 1997. *Essential Outsiders: Chinese and Jews in the Modern Transformation of Southeast Asia and Central Europe*. Seattle.

Ciric 2010: Ciric, Biljana. 2010. Interview with FX Harsono. In *Contemporaneity: Contemporary Art in Indonesia*, herausgegeben von Jim Supangkat, Biljana Ciric und Shanghai dang dai yi shu guan, 146–160. Hong Kong.

Clark 1998: Clark, John. 1998. *Modern Asian Art*. Honolulu.

Clark 2018: Clark, John. 2018. Negotiating Change in Recent Southeast Asian Art. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 2 (1): 43–92.

Clark 2011: Clark, Christine. 2011. FX Harsono. In *Beyond the Self. Contemporary Portraiture from Asia*, herausgegeben von Christine Clark und National Portrait Gallery, 54–55. Canberra.

Clark und Turner 1999: Clark, Christine, und Caroline Turner. 1999. Dadang Christanto. Speaking for Humanity: Art and Social Justice. In *Beyond the Future. The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 200–201. Brisbane.
Coppel 1976: Coppel, Charles A. 1976. Patterns of Chinese Political Activity in Indonesia. In *The Chinese in Indonesia: Five Essays*, herausgegeben von J. A. C. Mackie, 19–76. Honolulu.
Coppel und Cribb 2009: Coppel, Charles A., und Robert Cribb. 2009. A Genocide that never was: Explaining the Myth of Anti-Chinese Massacres in Indonesia, 1965–66. *Journal of Genocide Research* 11 (4): 447–465.
Dadi 2010: Dadi, Iftikhar. 2010. *Modernism and the Art of Muslim South Asia*. Chapel Hill.
Datuin 2000: Datuin, Flaudette May V. 2000. Passing through Fire. Pain and Transformation in the Art of Arahmaiani. *ArtAsiaPacific* 26: 66–71.
Datuin 2012: Datuin, Flaudette May V. 2012. Reclaiming the Healing Arts of the Ancient Priestess: Babaylanism as Site of Southeast Asian „Feminisms“. *Representations in the Creative Arts of Southeast Asia: Negotiating Meanings and Identities*. *Journal of Arts Discourse* (11): 63–92.
Davies 2000: Davies, Stephen. 2000. Non-Western Art and Art's Definition. In *Theories of Art Today*, herausgegeben von Noel Carroll, 199–216. Madison.
Day 1996: Day, Tony. 1996. Performances of East Javanese Wayang and the Possibility of „Internal Otherness“ in Contemporary Java. In *About Performance. Performance East/West*, herausgegeben von Center for Performance Studies, University of Sydney, 101–108. Sydney.
Dermawan 1985: Dermawan T., Agus. 1985. Membaca Jejak Langkah. Senirupawan menuju Lingkungan. In *Pameran Seni Rupa Lingkungan Proses '85*, herausgegeben von Agus Dermawan T. und Wienardi, 5–11.
Diawara 2004: Diawara, Manthia. 2004. Unabhangigkeits-Cha Cha Cha. Die Kunst des Yinka Shonibare. In *Yinka Shonibare: Double Dutch*, herausgegeben von Gerald Matt und Museum Boijmans van Beuningen, 17–23. Rotterdam.
Dimyati 2004: Dimyati, Ipit S., Hrsg. 2004. Teater Bandung. Gagasan Dan Pemikiran. Bandung.
Dirgantoro 2017: Dirgantoro, Wulan. 2017. *Feminisms and Contemporary Art in Indonesia: Defining Experiences*. Amsterdam.
Dirgantoro 2019: Dirgantoro, Wulan. 2019. Interrogating the Feminine in Indonesian Modern and Contemporary Art. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 3 (1): 103–124.
Dirgantoro 2020: Dirgantoro, Wulan. 2020. From Silence to Speech: Witnessing and Trauma of the Anti-Communist Mass Killings in Indonesian Contemporary Art. *World Art. Contemporary Art Worlds and Art Publics in Southeast Asia* 10 (2–3): 301–322.
Dirgantoro 2021: Dirgantoro, Wulan. 2021. From Purgation to Remembrance: Memorialising the May 1998 Violence in Post-Authoritarian Indonesian Visual Art. *Australian and New Zealand Journal of Art* 21 (1): 115–132.
Dogramaci 2016: Dogramaci, Burcu. 2016. *Heimat: eine künstlerische Spurensuche*. Köln.
Dogramaci 2018: Dogramaci, Burcu. 2018. *Fotografie der Performance: Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*. Paderborn.
Dreher 2001: Dreher, Thomas. 2001. *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*. München.
Dziewior 2003: Dziewior, Yilmaz, Hrsg. 2003. *Zhang Huan*. Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz.
Edgar und Sedgwick 1999: Edgar, Andrew, und Peter R. Sedgwick, Hrsg. 1999. *Key Concepts in Cultural Theory*. London u.a.
Effendy 1999: Effendy, Rifky. 1999. Historical Briefs and Curatorial Process. In *Wearable*, herausgegeben von k.A., 1–9. k.A.
Elkins, Kim u.a. 2010: Elkins, James, Alice Kim und Zhivka Valiavicharska, Hrsg. 2010. *Art and Globalization*. Pennsylvania.
von Engelhardt 2010: von Engelhardt, Michael. 2010. Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. In *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, herausgegeben von Benjamin Jorissen und Jorg Zirfas, 123–140. Wiesbaden.
Enwezor u.a. 2016: Enwezor, Okwui, Katy Siegel, Ulrich Wilmes und Haus der Kunst München, Hrsg. 2016. *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*. München u.a.
Erll 2017: Erll, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart.

Ewington 1999: Ewington, Julie. 1999. Mella Jaarsma. The Problem of Location. In *Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 62–63. South Brisbane.

Feldman 1999: Feldman, Melissa E. 1999. Blood Relations: Jose Bedia, Joseph Beuys, David Hammons, and Ana Mendieta. In *Reclaiming the Spiritual in Art: Contemporary Cross-Cultural Perspectives*, herausgegeben von Dawn Perlmutter und Debra Koppman, 105–116. Albany.

Fischer 1990: Fischer, Joschka, Hrsg. 1990. *Modern Indonesian Art: Three Generations of Tradition and Change, 1945–1990*. Jakarta.

Fischer-Lichte 2003: Fischer-Lichte, Erika. 2003. Ritualität und Grenze. In *Ritualität und Grenze*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat, 11–30. Tübingen.

Fischer-Lichte 2004a: Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main.

Fischer-Lichte 2004b: Fischer-Lichte, Erika. 2004. Theater und Ritual. In *Die Kultur des Rituals: Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, herausgegeben von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, 279–292. München.

Fischer-Lichte 2012: Fischer-Lichte, Erika. 2012. *Performativität: eine Einführung*. Bielefeld.

Fisher 2002: Fisher, Jean. 2002. The Outsider Within. Shonibare's Dandy and the Parasitic Economomy of Exchange. In *Yinka Shonibare: Double Dress*, herausgegeben von Yinka Shonibare und Suzanne Landau, 27–35. Jerusalem.

Fitzner 2016: Fitzner, Werner, Hrsg. 2016. *Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*. Bielefeld.

Flatscher und Loidolt 2010: Flatscher, Matthias, und Sophie Loidolt. 2010. Vorwort. In *Das Fremde im Selbst – Das Andere im Selben. Transformationen der Phänomenologie*, herausgegeben von Matthias Flatscher und Sophie Loidolt, 7–14. Würzburg.

Foster 1995: Foster, Hal. 1995. The Artist as Ethnographer? In *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, herausgegeben von George E. Marcus und Fred R. Myers, 302–309. Berkeley.

Fox 2002: Fox, James J. 2002. Interpreting the Historical Significance of Tombs and Chronicles in Contemporary Java. In *The Potent Dead. Ancestors, Saints and Heroes in Contemporary Indonesia*, herausgegeben von Henri Chambert-Loir und Anthony Reid, 160–172. Honolulu.

Fukuoka Art Museum 1980: Fukuoka Art Museum. 1980. *Festival: Contemporary Asian Art Show, 1980. Exhibition Marking The Fukuoka Art Museum's Anniversary*. Fukuoka.

Gardner 2017: Gardner, Belinda Grace. 2017. *Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit. Gestaltgebungen des Ephemeren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski*. Bielefeld.

Geertz 1960: Geertz, Clifford. 1960. *The Religion of Java*. Glencoe.

Geertz 1983: Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York.

Gliemann, Bombek u.a. 2011: Gliemann, Katrin, Marita Bombek und Anne-Rose Meyer. 2011. Sicht – Schutz – Sichtschutz: Perspektiven der Raumplanung, Textilwissenschaft und Literaturwissenschaft. In *Verschleierungstaktiken: Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*, herausgegeben von Anne-Rose Meyer, 25–30. Frankfurt am Main.

Götz 1972: Götz, Adriani, Hrsg. 1972. *Franz Erhard Walther. Arbeiten, 1955–1963; Material zum 1. Werksatz 1963–1969*. Köln.

Gray 2008: Gray, Allison Patricia. 2008. *From Cultural Activism to Counter Memorial: The Artwork of Dadang Christanto 1975–2005* [nicht publizierte Masterarbeit, Charles Darwin University].

Grimm 1977: Grimm, Gunter. 1977. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München.

Groll 2014: Groll, Dieter. 2014. *Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers: Entstehung, Wandlung und Wirkung eines aus Handlungen gedachten Werks*. Köln.

Gronau 2010: Gronau, Barbara. 2010. *Theaterinstallationen: Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*. Paderborn.

Growe 1990: Growe, Bernd. 1990. Werk – Handlung. Zum Verhaltnis von Werkbegriff und Kunsterfahrung bei Franz Erhard Walther. In *Das Haus in dem ich wohne: die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, herausgegeben von Michael Lingner und Franz Erhard Walther, 110–132. Klagenfurt.

Guldemond und Mackert 2004: Guldemond, Jaap, und Gabriele Mackert. 2004. Unterhalten und provozieren. Westliche Einflüsse im Werk Yinka Shonibares. In *Yinka Shonibare: Double Dutch*, herausgegeben von Gerald Matt und Museum Boijmans van Beuningen, 35–41. Rotterdam.

Hamm 2003: Hamm, Heinz. 2003. Symbol. In *Postmoderne – Synästhesie*, herausgegeben von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, 805–840. Stuttgart.

Hardiman 2003: Hardiman, F. Budi. 2003. Celebrating Disintegration. Or on the Fragmented Ego. In *Displaced. FX Harsono*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 33–38. Jakarta.

Harsono 1993: Harsono, FX. 1993. Seni Rupa berorientasi pada Politik, sah.

Harsono 1994: Harsono, FX, Hrsg. 1994. *FX Harsono – Suara. Pameran Seni Rupa Kontemporer*. Jakarta.

Harsono 1997: Harsono, FX. 1997. Think it or not. In *Mella Jaarsma. Think it or not*, herausgegeben von Mella Jaarsma, 15–25. Yogyakarta.

Harsono 2003a: Harsono, FX. 2003. Kerakyatan dalam Seni Lukis Indonesia: Sejak PERSAGI hingga Kini. In *Politik dan Gender: Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia*, herausgegeben von Adi Wicaksono, 56–91. Yogyakarta.

Harsono 2003b: Harsono, FX. 2003. The Transition. In *Displaced. FX Harsono*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 47–48. Jakarta.

Harsono 2009a: Harsono, FX. 2009. Künstlerstatement. In *The Erased Time*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 26–27. Jakarta.

Harsono 2009b: Harsono, FX. 2009. *Seni Rupa, Perubahan, Politik*. Magelang.

Harsono 2012: Harsono, FX. 2012. Washed-away Memories. In *Writing in the Rain. FX Harsono*, herausgegeben von Tylor Rollins Fine Art Gallery, 4–9. New York.

Harsono 2013: Harsono, FX. 2013. Rewriting History. In w*hat we have here perceived as truth we shall some day encounter as beauty*, herausgegeben von FX Harsono und Grace Samboh, 84–95. Yogyakarta.

Harsono 2016: Harsono, FX. 2016. Freedom limited by Identity. In *Gazing on Identity*, herausgegeben von Arndt Gallery Singapore, 15–17. Singapur.

Harsono 2019: Harsono, FX. 2019. Nama. In *Nama. FX Harsono*, herausgegeben von Tylor Rollins Fine Art Gallery. New York.

Harsono u.a. 1985: Harsono, FX, Bonyong Munni Ardhi, Gendut Riyanto, Harris Purnama und Moelyono, Hrsg. 1985. *Pameran Seni Rupa Lingkungan Proses'85*. Jakarta.

Harsono und Samboh 2013: Harsono, FX, und Grace Samboh, Hrsg. 2013. w*hat we have here perceived as truth we shall some day encounter as beauty*. Yogyakarta.

Heckmann 1997: Heckmann, Friedrich. 1997. Ethnos – eine imaginierte oder reale Gruppe? Über Ethnizität als soziologische Kategorie. In *Kollektive Identität in Krisen: Ethnizität in Region, Nation, Europa*, herausgegeben von Robert Hettlage, Petra Deger und Susanne Wagner, 46–55. Opladen.

Hefner 2018: Hefner, Robert. 2018. Introduction. In *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*, herausgegeben von Robert W. Hefner, 3–30. New York u.a.

Helg 2013: Helg, Ursula. 2013. Das Objekt und seine Bildmacht jenseits des Sichtbaren. Lygia Clarks Beziehungsobjekte – eine Herausforderung. In *The Challenge of the Object: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nürnberg, 15.–20. Juli 2012*, herausgegeben von CIHA, Georg Ulrich Grosmann, Petra Kruitsch und Almuth Klein, 250–254. Nürnberg.

Hellman 2009: Hellman, Jörgen. 2009. Creating Religious Bodies: Fasting Rituals in West Java. In *The Body in Asia*, herausgegeben von Bryan S. Turner und Yangwen Zheng, 59–74. New York.

Heryanto 1998: Heryanto, Ariel. 1998. Ethnic Identities and Erasure. Chinese Indonesians in Public Culture. In *Southeast Asian Identities: Culture and the Politics of Representation in Indonesia, Malaysia, Singapore, and Thailand*, herausgegeben von Joel S. Kahn, 95–114. New York u.a.

Heryanto 1999: Heryanto, Ariel. 1999. Rape, Race, and Reporting. In *Reformasi: Crisis and Change in Indonesia*, herausgegeben von Arief Budiman, Barbara Hatley und Damien Kingsbury, 299–334. Clayton.

Heryanto 2006: Heryanto, Ariel. 2006. *State Terrorism and Political Identity in Indonesia. Fatally Belonging*. London u.a.

Herzogenrath 2000: Herzogenrath, Wulf. 2000. Die Endlichkeit der Freiheit. Christian Boltanskis Beitrag „The Missing House" und „The Museum" – Anmerkungen eines Beteiligten. In *Jenseits der*

Grenzen. Dialog der Avantgarden, herausgegeben von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann, 305–322. Köln.

Herzogenrath, Sartorius u.a. 1990: Herzogenrath, Wulf, Joachim Sartorius und Christoph Tannert, Hrsg. 1990. *Die Endlichkeit der Freiheit*. Berlin.

Hill 1993: Hill, David T. 1993. „The Two Leading Institutions“: Taman Ismail Marzuki and Horison. In *Culture and Society in New Order Indonesia*, herausgegeben von Virginia Matheson Hooker, 245–262. Kuala Lumpur u.a.

Hobbs 2008: Hobbs, Robert Carleton. 2008. Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation. In *Yinka Shonibare MBE*, herausgegeben von Rachel Kent und Robert Carleton Hobbs, 24–37. München u.a.

Holenstein, Meyer Schweizer u.a. 2010: Holenstein, Andre, Ruth Meyer Schweizer, Tristan Weddigen und Sara Margarita Zwahlen. 2010. Vorwort. In *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, herausgegeben von Andre Holenstein, Ruth Meyer Schweizer, Tristan Weddigen und Sara Margarita Zwahlen, 7–14. Berlin.

Holt 1967: Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca.

Holt 1970: Holt, Claire. 1970. Indonesia Revisited. *Indonesia* 9: 163–188.

hooks 1994: hooks, bell. 1994. *Black looks: Popkultur – Medien – Rassismus*. Berlin.

Huangfu 2002: Huangfu, Binghui. 2002. *Site+Sight: Translating Cultures*. Singapur.

Huber 2013: Huber, Thomas R. 2013. *Ästhetik der Begegnung: Kunst als Erfahrungsraum der Anderen*. Bielefeld.

Hujatnikajennong 1999: Hujatnikajennong, Agung. 1999. Hi Inlander: Mella Jaarsma’s Greeting. In *Wearable*, herausgegeben von k.A., 27–30. k.A.

Hujatnikajennong 2002: Hujatnikajennong, Agung. 2002. From „Resistance“ to „Entertainment“. *karbon art journal* 4: 9–17.

Hujatnikajennong 2009: Hujatnikajennong, Agung. 2009. Space to Dress. In *The Fitting Room*, 4–23. Bandung.

Hujatnikajennong 2011: Hujatnikajennong, Agung. 2011. The Contemporary Turns: Indonesian Contemporary Art of the ‘80s. In *Negotiating Home, History, and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1991–2011*, herausgegeben von Iola Lenzi und Singapore Art Museum, 71–76. Singapur.

Hujatnikajennong 2012: Hujatnikajennong, Agung. 2012. Say it, even though It is Bitter, and Pray. In *Cigondewah. An Art Project*, herausgegeben von NUS Museum, 24–28. Singapur.

Hujatnikajennong 2014: Hujatnikajennong, Agung. 2014. Things Happen When We Remember: History and Memory in FX Harsono’s Art. In *Things Happen When We Remember*, herausgegeben von Selasar Sunaryo Art Space, 30–45. Bandung.

Hülst 1999: Hülst, Dirk. 1999. *Symbol und soziologische Symboltheorie. Untersuchungen zum Symbolbegriff in Geschichte, Sprachphilosophie, Psychologie und Soziologie*. Wiesbaden.

Ingham 2007: Ingham, Susan. 2007. *POWERLINES. Alternative Art and Infrastructure in Indonesia in the 1990s* [nicht publizierte Dissertationsschrift, University of New South Wales].

Jaarsma 2009: Jaarsma, Mella, Hrsg. 2009. *The Fitting Room*. Bandung.

Jaarsma 2017: Jaarsma, Mella. 2017. The Local Context and Visual Arts in Indonesia. In *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History*, herausgegeben von Boon Hui Tan und Michelle Yun, 38–51. New York.

Jaeggi 2016: Jaeggi, Rahel. 2016. *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin.

Jones 1997: Jones, Amelia. 1997. “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal* 56 (4): 11–18.

Jones 1998: Jones, Amelia. 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis.

Jones 2013: Jones, Tod. 2013. *Culture, Power, and Authoritarianism in the Indonesian State. Cultural Policy across the Twentieth Century to the Reform Era*. Leiden.

Juneja 2011: Juneja, Monica. 2011. Global Art History and the „Burden of Representation“. In *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, herausgegeben von Julia T. S. Binter, Hans Belting und Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 274–297. Ostfildern.

Jurriëns 2010: Jurriëns, Edwin. 2010. Video Spa: Krisna Murti’s treatment of the Senses. *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 166 (1): 1–24.

Jurriëns 2013a: Jurriëns, Edwin. 2013. Between Utopia and Real World: Indonesia's Avantgarde New Media Art. *Indonesia and the Malay World* 41 (119): 48–75.
Jurriëns 2013b: Jurriëns, Edwin. 2013. Social Participation in Indonesian Media and Art: Echoes from the Past, Visions for the Future. *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 169 (1): 7–36.
Jurriëns 2020: Jurriëns, Edwin. 2020. Gendering the Environmental Artivism: Ekofeminisme and Unjuk Rasa of Arahmaiani's Art. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 4 (2): 3–38.
Kaplow 2002: Kaplow, Ian. 2002. *Analytik und Ethik der Namen*. Würzburg.
Kapur 2007: Kapur, Geeta. 2007. *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in I ndia*. New Delhi.
Karnadi 2010: Karnadi, Koes, Hrsg. 2010. *Modern Indonesian Art. From Raden Saleh to the Present Day*. Bali.
Keeler 2017: Keeler, Ward. 2017. *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton.
Kent 2008: Kent, Rachel. 2008. Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE. In *Yinka Shonibare MBE*, herausgegeben von Rachel Kent und Robert Carleton Hobbs, 12–23. München u.a.
Kent 2016: Kent, Ellen. 2016. *Entanglement: Individual and Participatory Art Practice in Indonesia* [nicht publizierte Dissertationsschrift, Australian National University].
Kernbauer 2019: Kernbauer, Eva. 2019. *Das Globale Jetzt. Künstlerische Historiografien der Gegenwart* [nicht publiziertes Skript].
Kessler 2012: Kessler, Nora Hannah. 2012. *Dem Spurenlesen auf der Spur: Theorie, Interpretation, Motiv*. Würzburg.
Khoo 2011: Khoo, Paul. 2011. *The Trials of Indonesian Conceptualism / Seni Konceptual. The strange Journey of Indonesian Conceptualism from Black December to Reformasi* [nicht publiziertes Skript].
Khurana 2010: Khurana, Thomas. 2010. Das Gedächtnis des Anderen. Zum Ethos des Gedächtnisses bei Derrida. In *Das Fremde im Selbst – Das Andere im Selben. Transformationen der Phänomenologie*, herausgegeben von Matthias Flatscher und Sophie Loidolt, 160–175. Würzburg.
van Klinken 2005: van Klinken, Gerry. 2005. The Battle for History after Suharto. In *Beginning to Remember: The Past in the Indonesian Present*, herausgegeben von Mary Sabina Zurbuchen, 233–258. Seattle u.a.
Knol 2009: Knol, Meta. 2009. The Existentialism of Mella Jaarsma. In *The Fitting Room*, 49–92. Bandung.
Korte-Beuckers 1999: Korte-Beuckers, Christine. 1999. *Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre: am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Hans Peter Alvermann, Joseph Beuys, Peter Brüning, Otto Herbert Hajek, Kaspar Thomas Lenk, Timm Ulrichs, Wolf Vostell und Franz Erhard Walther*. Münster.
Krämer 2011: Krämer, Sybille. 2011. Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. In *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*,herausgegeben von Sibylle Schmidt, Ramon Voges und Sybille Krämer, 117–139. Berlin.
Krämer und Schmidt 2016: Krämer, Sybille, und Sibylle Schmidt. 2016. Einleitung. In *Zeugen in der Kunst*, herausgegeben von Sybille Kramer und Sibylle Schmidt, 7–17. Paderborn.
Krass 2012: Krass, Urte. 2012. *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*. Berlin.
Kraus 2005: Kraus, Werner. 2005. Raden Saleh's Interpretation of the Arrest of Diponegoro: An Example of Indonesian „Proto-Nationalist" Modernism. *Archipel* 69: 259–294.
Kraus 2006: Kraus, Werner. 2006. First Steps to Modernity: The Javanese Painter Raden Saleh (1811–1880). In *Eye of the Beholder. Reception, Audience and Practice of Modern Asian Art*, herausgegeben von John Clark, Maurizio Peleggi und T. K. Sabapathy, 29–55. Sydney.
Kraus 2013: Kraus, Werner. 2013. Raden Saleh – ein javanischer Maler in Sachsen und Thüringen. In *Raden Saleh (1811– 1880): ein javanischer Maler in Europa*, herausgegeben von Julia M. Nauhaus und Staatliches Lindenau-Museum Altenburg, 10–47. Altenburg.
Kraus u.a. 2013: Kraus, Werner, Julia M. Nauhaus, Sabine Hofmann und Staatliches Lindenau-Museum Altenburg, Hrsg. 2013. *Raden Saleh (1811-1880): ein javanischer Maler in Europa*. Altenburg.
Kraus und Vogelsang 2013: Kraus, Werner, und Irina Vogelsang, Hrsg. 2013. *Raden Saleh: Der Beginn der modernen indonesischen Malerei*. Jakarta.
Kristeva 1990: Kristeva, Julia. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main.

Kusno 2003: Kusno, A. 2003. Remembering/Forgetting the May Riots: Architecture, Violence, and the Making of „Chinese Cultures“ in Post-1998 Jakarta. *Public Culture* 15 (1): 149–178.
Kusumo 2014: Kusumo, Sardono W. 2014. *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Jakarta.
Landau 2002: Landau, Suzanne. 2002. Yinka Shonibare's Garden of Pleasure. In *Yinka Shonibare: Double Dress*, herausgegeben von Yinka Shonibare und Suzanne Landau, 9–15. Jerusalem.
Langguth 2010: Langguth, Svann Edmond Marie. 2010. *Kein Wort von Bedeutungslosigkeit. Sunda als Name und Begriff in drei Herrschaftsdiskursen* [nicht publizierte Dissertationsschrift, Universität Köln].
Lee und Siew 2016: Lee, Sarah, und Sara Siew, Hrsg. 2016. *Reframing Modernism: Painting from Southeast Asia, Europe and Beyond*. Singapore: National Gallery Singapore.
Lenzi 2006: Lenzi, Iola. 2006. Context, Content and Meaning: Threads of Perception Beyond the Veil. In *Arahmaiani in Bangkok. Stitching the Wound*, herausgegeben von Iola Lenzi, 16–27. Bangkok.
Lenzi 2011: Lenzi, Iola. 2011. Negotiating Home, History and Nation. In *Negotiating Home, History, and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1991–2011*, herausgegeben von Iola Lenzi und Singapore Art Museum, 7–28. Singapur.
Lenzi 2013: Lenzi, Iola. 2013. Lost and Found: Tracing Pre-Modern Cultural Heritages in Southeast Asian Contemporary Art. In *Connecting Art and Heritage*, herausgegebe von Judith Blakelock, Nathaniel Burgess und Garina Stephan, 117–141. Ha Nội.
Lenzi 2014: Lenzi, Iola. 2014. Conceptual Strategies in Southeast Asian Art. A Local Narrative. In *Concept, Context, Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia*, herausgegeben von Iola Lenzi, Wiphāt Phūrichānon und Bangkok Art and Culture Centre, 10–25. Bangkok.
Lenzi 2020: Lenzi, Iola. 2020. Stealing Public Space and Southeast Asian Art's Contemporary Turn. The Foundational and Persisting Role of Siting, Audience Involvement, and Performativity in Southeast Asian Contemporary Art. In *Stealing Public Space: How Southeast Asian Contemporary Art Co-opts the City and Other Collective Sites*, herausgegeben von Iola Lenzi und Substation, 7–19. Singapur.
Lenzi, Phūrichānon u.a. 2014: Lenzi, Iola, Wiphāt Phūrichānon und Bangkok Art and Culture Centre, Hrsg. 2014. *Concept, Context, Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia*. Bangkok.
Lenzi und Balic 2014: Lenzi, Iola, und Ilkay Balic, Hrsg. 2014. *The Roving Eye. Contemporary Art from Southeast Asia*. Istanbul.
Lenzi und Singapore Art Museum 2011: Lenzi, Iola, und Singapore Art Museum, Hrsg. 2011. *Negotiating Home, History, and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1991–2011*. Singapur.
Lepecki 2014: Lepecki, Andre. 2014. Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. In *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, herausgegeben von Cornelia H. Butler und Luis Perez-Oramas, 278–289. New York.
Lewis 2013: Lewis, Reina, Hrsg. 2013. *Feminist Postcolonial Theory*. Hoboken.
Liebsch 2006: Liebsch, Burkhard. 2006. *Revisionen der Trauer: in philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*. Weilerswist.
Liem und Lindsay 2012: Liem, Maya H.T. und Jennifer Lindsay, Hrsg. 2012. *Heirs to World Culture: Being Indonesian 1950–1965*. Leiden.
Lindsey 2005: Lindsey, Timothy. 2005. Reconstituting the Ethnic Chinese in Post-Soeharto Indonesia. Law, Racial Discrimination, and Reform. In *Chinese Indonesians: Remembering, Distorting, Forgetting*, herausgegeben von Charles A. Coppel, Timothy Lindsey und Helen Pausacker, 41–76. Singapur.
Lindsey und O'Neill 1999: Lindsey, Tim, und Hugh O'Neill, Hrsg. 1999. *Awas! Recent Art from Indonesia*. Jakarta.
Lingner und Walther 1990: Lingner, Michael, und Franz Erhard Walther, Hrsg. 1990. *Das Haus in dem ich wohne: die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*. Klagenfurt.
Listyowati 2006: Listyowati, Atieq S.S. 2006. Sebuah Deskripsi tentang Performance Art. Hasil Observasi Keberadaan dan Manajemen Performance Art di Indonesia, Singapura dan Malaysia Selama Setahun (2005–2006). *Observe Performance Art*. www.observeperformanceart.blogspot.com.
Low, Nelson u. a. 2019: Low, Yvonne, Roger Nelson und Clare Veal. 2019. Editorial Introduction: Gender in Southeast Asian Art Histories. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 3 (1): 1–11.
Magnis-Suseno 1981: Magnis-Suseno, Franz. 1981. *Javanische Weisheit und Ethik: Studien zu einer östlichen Moral*. München u.a.

Maravillas 2014: Maravillas, Francis. 2014. The Unexpected Guest. Food and Hospitality in Contemporary Asian Art. In *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*, herausgegeben von Michelle Antoinette und Caroline Turner, 159–178. Canberra.
Marianto 1996: Marianto, M. Dwi. 1996. Arahmaiani. Artistic Practice of an Indonesian Nomadic Artist. In *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 81. Brisbane.
Marianto 1998: Marianto, M. Dwi. 1998. Tamarind from the Mountain, Salt from the Sea Meet in the Cooking Pot. In *Kopi–Susu: Mella Jaarsma, Nindityo Adipurnomo*, herausgegeben von Cemeti Contemporary Art Gallery, 2–8. Yogyakarta.
Marsh 2014: Marsh, Anne. 2014. *Performance ritual document*. South Yarra.
Mashadi 2011: Mashadi, Ahmad. 2011. Framing the 1970s. *Third Text* 25 (4): 409–417.
Mashadi 2012: Mashadi, Ahmad. 2012. Tisna Sanjaya: An Interview. In *Cigondewah. An Art Project*, herausgegeben von NUS Museum, 76–81. Singapur.
Masters 2013: Masters, HG. 2013. This is History. FX Harsono. *ArtAsiaPacific* (85): 114–123.
Menzel 1993: Menzel, Peter A. 1993. *Fremdverstehen und Angst: Fremdenangst als kulturelle und psychische Disposition und die daraus entstehenden interkulturellen Kommunikationsprobleme*. Bonn.
Mercer 1997: Mercer, Kobena. 1997. Yinka Shonibare. In *Inklusion, Exklusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, herausgegeben von Peter Weibel, 340–341. Köln.
Mersch und Sternagel 2015: Mersch, Dieter, und Jorg Sternagel. 2015. Einleitung. In *Kraft der Alterität: Ethische und Aisthetische Dimensionen des Performativen*, 7–20. Bielefeld.
Meyer und Sielke 2011: Meyer, Anne-Rose, und Sabine Sielke. 2011. Verschleierungstaktiken in Natur und Kultur – eine Einführung. In *Verschleierungstaktiken: Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*, herausgegeben von Anne-Rose Meyer, 11–24. Frankfurt am Main.
Miklouho-Maklai 1991: Miklouho-Maklai, Brita Lee. 1991. *Exposing Society's Wounds. Some Aspects of Contemporary Indonesian Art Since 1966*. Adelaide.
Miklouho-Maklai 1993: Miklouho-Maklai, Brita Lee. 1993. New Streams, New Visions: Contemporary Art since 1966. In *Culture and Society in New Order Indonesia*, herausgegeben von Virginia Matheson Hooker, 70–83. Kuala Lumpur u.a.
Möhring 2006: Möhring, Maren. 2006. Die Regierung der Korper. „Gouvernementalitat" und „Techniken des Selbst". *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History Online-Ausgabe* 3 (2): 284–290.
Moosmüller 2009: Moosmüller, Alois. 2009. Kulturelle Differenz: Diskurse und Kontexte. In *Konzepte kultureller Differenz*, herausgegeben von Alois Moosmüller, 13–45. Münster u.a.
Müller-Funk 2016: Müller-Funk, Wolfgang. 2016. *Theorien des Fremden: eine Einführung*. Tübingen.
Mulder 1990: Mulder, Niels. 1990. *Individuum und Gesellschaft in Java: eine Untersuchung zur kulturellen Dynamik*. Saarbrücken.
Murgiyanto 1991: Murgiyanto, Sal. 1991. *Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers* [nicht publizierte Dissertationsschrift, New York University].
Nakamura 2000: Nakamura, Yoshirō. 2000. *Xenosophie: Bausteine für eine Theorie der Fremdheit*. Darmstadt.
National Gallery Singapore 2019: National Gallery Singapore. 2019. *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s*. Singapur.
NUS Museum 2012: NUS Museum, Hrsg. 2012. *Cigondewah. An Art Project*. Singapur.
Oey 2022: Oey, Sally. 2022. „With Every Breath, I Build the House": Marintan Sirait's Building a House and Its Performative Quality. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 6 (1): 69–93.
Oksala 2005: Oksala, Johanna. 2005. *Foucault on Freedom*. Cambridge.
Ooi 2004: Ooi, Adeline. 2004. Taking Cover. In *The Shelter*, 6–9. Kuala Lumpur.
Ooi 2009a: Ooi, Adeline. 2009. In Conversation with Mella Jaarsma. In *The Fitting Room*, herausgegeben von Mella Jaarsma, 102–130. Bandung.
Ooi 2009b: Ooi, Adeline. 2009. Taking Cover. In *The Fitting Room*, herausgegeben von Mella Jaarsma, 132–154. Bandung.

O'Shaughnessy 2009: O'Shaughnessy, Kate. 2009. *Gender, State and Social Power in Contemporary Indonesia: Divorce and Marriage Law*. London u.a.
Panggabean und Smith 2011: Panggabean, Samsu Rizal, und Benjamin Smith. 2011. Explaining Anti-Chinese Riots in Late 20th Century Indonesia. *World Development* 39 (2): 231–242.
von Pape 2008: von Pape, Cora. 2008. *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld.
Pemberton 1994: Pemberton, John. 1994. *On the Subject of „Java"*. Ithaca.
Petersen 2012: Petersen, Anne Ring. 2012. Identity Politics, Institutional Multiculturalism, and the Global Artworld. *Third Text* 26 (2): 195–204.
Phelan 1993: Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London u.a.
Philpott 2000: Philpott, Simon. 2000. *Rethinking Indonesia: Postcolonial Theory, Authoritarianism, and Identity*. Houndmills u.a.
Plodeck 2010: Plodeck, Judith. 2010. *Bruce Nauman und Olafur Eliasson: Strategien performativer Installationen*. Potsdam.
Poshyananda und Asia Society 1996: Poshyananda, Apinan, und Asia Society, Hrsg. 1996. *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions*. New York.
Pratt 1991: Pratt, Mary Louise. 1991. Arts of the Contact Zone. *Profession*: 33–40.
Purdey 2006: Purdey, Jemma. 2006. *Anti-Chinese Violence in Indonesia, 1996–1999*. Singapur.
Queensland Art Gallery 1993: Queensland Art Gallery, Hrsg. 1993. *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Identity, Tradition and Change: Contemporary Art of the Asia Pacific Region*. South Brisbane.
Queensland Art Gallery 1996: Queensland Art Gallery, Hrsg. 1996. *The Second Asia- Pacific Triennial of Contemporary Art.* Brisbane.
Queensland Art Gallery 1999: Queensland Art Gallery, Hrsg. 1999. *The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. *Beyond the Future.* Brisbane.
Rafferty 1989: Rafferty, Ellen. 1989. The Tontonan Theatre of Putu Wijaya. In *Putu Wijaya in Performance: A Script and Study of Indonesian Theatre*, herausgegeben von Ellen Rafferty, 9–30. Madison.
Rafferty 1990: Rafferty, Ellen. 1990. The New Tradition of Putu Wijaya. *Indonesia* 49: 103–116.
Rappe 1995: Rappe, Guido. 1995. *Archaische Leiberfahrung. Der Leib in der frühgriechischen Philosophie und in außereuropäischen Kulturen*. Berlin.
Rath 2005: Rath, Amanda Katherine, Hrsg. 2005. *Taboo and Transgression in Contemporary Indonesian Art*. Ithaca.
Rath 2010: Rath, Amanda Katherine. 2010. The Conditions of Possibility and the Limits of Effectivenss: The Ethical Universal in the Works of FX Harsono. In *Re:Petition/Position. F.X. Harsono*, herausgegeben von Amanda Katherine Rath, Seng Yujin, Tan Siuli und Hendro Wiyanto, 2–21. Magelang.
Rath 2011: Rath, Amanda Katherine. 2011. *Contextualizing Contemporary Art: Propositions of Critical Artistic Practice in Seni Rupa Kontemporer In Indonesia* [nicht publizierte Dissertationsschrift, Cornell University].
Rath u.a. 2010: Rath, Amanda Katherine, Seng Yujin, Tan Siuli und Hendro Wiyanto, Hrsg. 2010. *Re:Petition/Position. F.X. Harsono*. Magelang.
Rehbock 2016: Rehbock, Helmut. 2016. Index. In *Metzler Lexikon Sprache*, herausgegeben von Helmut Glück und Michael Rodel, 284–285. Stuttgart.
Retsikas 2012: Retsikas, Konstantinos. 2012. *Becoming. An Anthropological Approach to Understandings of the Person in Java*. London u.a.
Reudenbach 1998: Reudenbach, Bruno. 1998. Authentizitätsverheisungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwartskunst. In *Zeitenspiegelung: zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Peter K. Klein und Regine Prange, 375–385. Berlin.
Ritz 1972: Ritz, E. 1972. Entfremdung. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter, 509–525. Darmstadt.
Robinson 2018: Robinson, Geoffrey. 2018. *The Killing Season: A History of the Indonesian Massacres, 1965–66*. Princeton.
Röhrich 1991: Röhrich, Lutz. 1991. *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg.

Rutherford und Bhabha 1998: Rutherford, Jonathan, und Homi K. Bhabha. 1998. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In *Identity: community, culture, difference*, herausgegeben von Jonathan Rutherford, 207–221. London.

Sabana 2012: Sabana, Setiawan. 2012. The Power of Life Expressed in Tisna Sanjaya's Art. In *Cigondewah. An Art Project*, herausgegeben von NUS Museum, 16–19. Singapur.

Sabapathy 2012: Sabapathy, T. K., Hrsg. 2012. *Intersecting Histories: Contemporary Turns in Southeast Asian Art*. Singapur.

Said 1979: Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York.

Sai und Hoon 2013: Sai, Siew-Min, und Chang-Yau Hoon. 2013. Introduction: A Critical Reassessment of Chinese Indonesian Studies. In *Chinese Indonesians Reassessed: History, Religion and Belonging*, herausgegeben von Siew-Min Sai und Chang-Yau Hoon, 1–26. London u.a.

Samboh 2020: Samboh, Grace. 2020. Consequential Privileges of the Social Artists: Meandering through the Practices of Siti Adiyati Subangun, Semsar Siahaan and Moelyono. *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia* 4 (2): 205–235.

Sander 2012: Sander, Sabine. 2012. Fremdverstehen als Gestaltung von Kultur? Interkulturelle Hermeneutik im Kontext von Sozialtheorie und Kulturphilosophie. In *Das Vertraute und das Fremde: Differenzerfahrung und Fremdverstehen im Interkulturalitätsdiskurs*, herausgegeben von Sylke Bartmann und Oliver Immel, 35–51. Bielefeld.

Santikarma 2005: Santikarma, Degung. 2005. Monument, Document and Mass Grave: The Politics of Representing Violence in Bali. In *Beginning to Remember: the Past in the Indonesian Present*, herausgegeben von Mary Sabina Zurbuchen, 312–323. Seattle u.a.

Schäffter 1991: Schäffter, Ortfried. 1991. Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, herausgegeben von Ortfried Schäffter, 11–42. Wiesbaden.

Schmidt und Voges 2011: Schmidt, Sibylle, und Ramon Voges. 2011. Einleitung. In *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, herausgegeben von Sibylle Schmidt, Ramon Voges und Sybille Kramer, 7–20. Berlin.

Schmidt-Linsenhoff 2014: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. 2014. *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Marburg.

Schneider 2018: Schneider, Christoph. 2018. Die Fremden, Fremdheit und Entfremdung. In *Soziale Arbeit in der Migrationsgesellschaft*, herausgegeben von Beate Blank, Suleyman Gogercin, Karin E. Sauer und Barbara Schramkowski, 233–242. Wiesbaden.

Schreiner 1995: Schreiner, Klaus H. 1995. *Politischer Heldenkult in Indonesien: Tradition und moderne Praxis*. Berlin.

Schreiner 2005: Schreiner, Klaus H. 2005. Lubang Buaya: Histories of Trauma and Sites of Memory. In *Beginning to Remember: the Past in the Indonesian Present*, herausgegeben von Mary Sabina Zurbuchen, 261–277. Seattle u.a.

Schulte 2011: Schulte, Philipp. 2011. *Identität als Experiment: Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt am Main u.a.

Schumacher 2002: Schumacher, Eckhard. 2002. Performativität und Performance. In *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Uwe Wirth, 383–402. Frankfurt.

Schüttauf und Wetzel 2011: Schüttauf, Konrad, und Michael Wetzel. 2011. Scham oder Schein? Strategien von Ver- und Enthüllung. In *Verschleierungstaktiken: Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*, herausgegeben von Anne-Rose Meyer, 125–138. Frankfurt am Main.

Searle 1969: Searle, John R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London.

Shonibare und Landau 2002: Shonibare, Yinka, und Suzanne Landau, Hrsg. 2002. *Yinka Shonibare: Double Dress*. Jerusalem.

Sinaga 1981: Sinaga, Anicetus B. 1981. *The Toba-Batak High God: Transcendence and Immanence*. St. Augustin.

Singapore Art Museum 2010: Singapore Art Museum. 2010. *FX Harsono: Testimonies*. Singapur.

Singapore Art Museum und Lenzi 2011: Singapore Art Museum, und Iola Lenzi, Hrsg. 2011. *Negotiating Home, History, and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1991-2011*. Singapur.

Sirait 1996: Sirait, Marintan. 1996. Artist's Statement Building a House. In *23. Bienal Internacional São Paulo*, herausgegeben von Bienal Internacional de Sao Paulo, Nelson Aguilar und Fundacao Bienal de Sao Paulo, 220. Sao Paulo.
Siregar 2011: Siregar, Aminudin TH. 2011. The Identity Discourse of Indonesian Art. From Hopman to Oesman. In *Face to Face: Identity in Indonesian Art. The Art Collection of Deddy Kusuma*, herausgegeben von Deddy Kusuma, 248–255. o.A.
Siregar 2012a: Siregar, Aminudin TH. 2012. Cigondewah Project: A Site-Specific Monument by Tisna Sanjaya. In *Cigondewah. An Art Project*, herausgegeben von NUS Museum, 30–35. Singapur.
Siregar 2012b: Siregar, Aminudin TH. 2012. Retraumatisasi melalui Seni. In *Dadang Christanto. Seeing Java*, herausgegeben von Sangkring Art Space, 90–103. Yogyakarta.
Smith 2013a: Smith, Stephanie, Hrsg. 2013. *Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art*. Chicago.
Smith 2013b: Smith, Stephanie. 2013. Introduction: Of Feasts, Hospitality, and Art. In *Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art*, herausgegeben von Stephanie Smith, 12–21. Chicago.
Smith 2015: Smith, Philip. 2015. Writing in the Rain: Erasure, Trauma, and Chinese Indonesian identity in the recent work of FX Harsono. *Journal of Southeast Asian Studies* 46 (01): 119–133.
Sökefeld 2007: Sökefeld, Martin. 2007. Problematische Begriffe: Ethnizität, Rasse, Kultur, Minderheit. In *Ethnizität und Migration*, herausgegeben von Brigitta Schmidt-Lauber, 31–50. Berlin.
Solomon-Godeau 1998: Solomon-Godeau, Abigail. 1998. Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's Missing House. *The Oxford art journal* 21 (2): 1–20.
Somers Heidhues 2005: Somers Heidhues, Mary. 2005. The Makam Juang Mandor Monument. Remembering and Distorting the History of the Chinese of West Kalimantan. In *Chinese Indonesians: Remembering, Distorting, Forgetting*, herausgegeben von T Charles A. Coppel, Timothy Lindsey und Helen Pausacker, 105–129. Singapur.
Sommer 2010: Sommer, Carlo Michael. 2010. Der soziale Sinn der Mode. Kleidung und Mode aus sozialpsychologischer Sicht. In *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, herausgegeben von Andre Holenstein, Ruth Meyer Schweizer, Tristan Weddigen und Sara Margarita Zwahlen, 241–253. Berlin.
Southwood und Flanagan 1983: Southwood, Julie, und Patrick Flanagan. 1983. *Indonesia: Law, Propaganda, and Terror*. London.
Spanjaard 1998: Spanjaard, Helena. 1998. *Het Ideaal van een Moderne Indonesische Schilderkunst 1900–1995. De Creatie van een nationale Culturele Identiteit*. Leiden.
Spanjaard 2016: Spanjaard, Helena. 2016. *Artists and their Inspiration: A Guide through Indonesian Art History (1930–2015)*. Volendam.
Spielmann 2015: Spielmann, Yvonne. 2015. *Indonesische Kunst der Gegenwart*. Berlin.
Stange 1984: Stange, Paul. 1984. The Logic of Rasa. *Indonesia* 38: 113–134.
Stange 1994: Stange, Paul. 1994. Silences in Solonese Dance Production. *Southeast Asian Journal of Social Sciences* 22: 210–229.
Steinman 1995: Steinman, Louise. 1995. *The Knowing Body: The Artist as Storyteller in Contemporary Performance*. Berkeley.
Sternagel und Mersch 2015: Sternagel, Jörg, und Dieter Mersch. 2015. Einleitung. In *Kraft der Alterität: ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen*, 7–20. Bielefeld.
Stichweh 2010: Stichweh, Rudolf. 2010. *Der Fremde: Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte*. Berlin.
Strassler 2018: Strassler, Karen. 2018. Zones of Refuge: Fugitive Memories of Violence in the Work of FX Harsono. *History of the Present* 8 (2): 176–208.
Stuckey 2016: Stuckey, Lisa. 2016. Ritual & Performancekunst. Ein dialektisches Verhältnis. *Journal Neue Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2: 70–77.
Sumardjo 2006: Sumardjo, Trisno. 2006. Bandung Mengabdi Laboratorium Barat. In *Seni Rupa Modern Indonesia*, herausgegeben von Aminudin TH Siregar und Enin Supriyanto, 113–116. Jakarta.
Sumartono 2001: Sumartono. 2001. The Role of Power in Contemporary Yogyakartan Art. In *Outlet. Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene*, herausgegeben von Cemeti Art Foundation, 17–42. Yogyakarta.
Supangkat 1979: Supangkat, Jim, Hrsg. 1979. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta.
Supangkat 1993: Supangkat, Jim. 1993. Dadang Christanto. In *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Identity, Tradition and Change: Contemporary Art of the Asia Pacific Region*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 12. Brisbane.

Supangkat 1996: Supangkat, Jim. 1996. Marintan Sirait. In *23. Bienal Internacional São Paulo*, herausgegeben von Bienal Internacional de Sao Paulo, Nelson Aguilar und Fundacao Bienal de Sao Paulo, 218–219. Sao Paulo.

Supangkat 1997: Supangkat, Jim. 1997. *Indonesian Modern Art and Beyond*. Jakarta.

Supangkat 2001: Supangkat, Jim. 2001. Foreword. Yogyakarta's Place in Indonesian Contemporary Art. In *Outlet. Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene*, herausgegeben von Cemeti Art Foundation, 6–16. Yogyakarta.

Supangkat 2005: Supangkat, Jim. 2005. Art and Politics in Indonesia. In *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, herausgegeben von Caroline Turner, 218–228. Canberra.

Supriyanto 1996: Supriyanto, Enin. 1996. Marintan Sirait: Your Body, Your Home. In *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 101. South Brisbane.

Supriyanto 2015: Supriyanto, Enin. 2015. Tubuhmu, Rumahmu (Kuratorial Dalam Brosur „Tubuhmu, Rumahmu", Pameran Tunggal Marintan Sirait, Bandung, Maret 1996). In *Sesudah Aktivisme. Sepilihan Esai Seni Rupa 1994–2015*, herausgegeben von Grace Samboh, 37–42. Yogyakarta.

Suryadinata 2004: Suryadinata, Leo. 2004. *The Culture of the Chinese Minority in Indonesia*. Singapur.

Suryadinata 2018: Suryadinata, Leo. 2018. Ethnic Groups and the Indonesian Nation-State. With special reference to ethnic Chinese. In *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*, herausgegeben von Robert W. Hefner, 43–53. New York u.a.

Swastika 2017: Swastika, Alia. 2017. Post-Tradition, Imitative Institutionalization. Southeast Asian Developments as a Geopolitical Idea in Global Contemporary Art. In *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History*, herausgegeben von Boon Hui Tan und Michelle Yun, 26–37. New York.

Taguieff und Geese 2000: Taguieff, Pierre-André, und Astrid Geese. 2000. *Die Macht des Vorurteils: der Rassismus und sein Double*. Hamburg.

Tan 2010: Tan, Siuli. 2010. Broken Bodies, Broken Selves: Representing the Body in FX Harsono's Art. In *Re:Petition/Position. F.X. Harsono*, herausgegeben von Amanda Katherine Rath, Seng Yujin, Tan Siuli und Hendro Wiyanto, 219–239. Magelang.

Tan und Yun 2017: Tan, Boon Hui, und Michelle Yun, Hrsg. 2017. *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History*. New York.

Taylor 2004: Taylor, Jean Gelman. 2004. *Indonesia: Peoples and Histories*. New Haven u.a.

Taylor 2013: Taylor, Jean Gelman. 2013. *Global Indonesia*. New York.

Taylor 2011a: Taylor, Nora A. 2011. Networks of Performance Art in Southeast Asia. In *Negotiating Home, History, and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1991–2011*, herausgegeben von Iola Lenzi und Singapore Art Museum. Singapur.

Taylor 2011b: Taylor, Nora A. 2011. The Southeast Asian Art Historian as Ethnographer? *Third Text* 25 (4): 475–488.

Taylor 2012: Taylor, Nora A., Hrsg. 2012. *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*. Ithaca.

Taylor und Zitzewitz 2018: Taylor, Nora A., und Karin Zitzewitz. 2018. History as Figure of Thought in Contemporary Art in South and Southeast Asia. *Art Journal* 77 (4): 46–48.

Turner 2005: Turner, Caroline, Hrsg. 2005. *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra.

Turner 2007: Turner, Caroline. 2007. Wounds in Our Heart: Identity and Social Justice in the Art of Dadang Christanto. In *Asian and Pacific Cosmopolitans: Self and Subject in Motion*, herausgegeben von Kathryn May Robinson, 77–99. Basingstoke.

Turner und Clark 1999: Turner, Caroline, und Christine Clark. 1999. Dadang Christanto. Speaking for Humanity: Art and Social Justice. In *Beyond the Future. The third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, herausgegeben von Queensland Art Gallery, 200. South Brisbane, Qld., Australia: Queensland Art Gallery.

Tylor Rollens Fine Art Gallery 2019: Tylor Rollins Fine Art Gallery, Hrsg. 2019. *Nama. FX Harsono*. New York.

Vatikiotis 1998: Vatikiotis, Michael R. J. 1998. *Indonesian Politics under Suharto: The Rise and Fall of the New Order*. London.

Vickers 2005: Vickers, Adrian. 2005. *A History of Modern Indonesia*. Cambridge u.a.

Vickers 2009: Vickers, Adrian. 2009. Southeast Asian Studies after Said. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association* 31: 58–72.
Vickers 2012: Vickers, Adrian. 2012. *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800–2010*. Tokyo.
Vickers 2013: Vickers, Adrian. 2013. *A History of Modern Indonesia*. Cambridge u.a.
Volkenandt 2004: Volkenandt, Claus. 2004. Kunst weltweit? Versuch einer Einleitung. In *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst: Konzepte, Methoden, Perspektiven*, herausgegeben von Claus Volkenandt, 11–30. Berlin.
Wagner 1996: Wagner, Monika. 1996. Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer. In *Mimesis, Bild und Schrift: Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, herausgegeben von Birgit Erdle und Sigrid Weigel, 23–39. Köln.
Waldenfels 1997: Waldenfels, Bernhard. 1997. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main.
Waldenfels 1999: Waldenfels, Bernhard. 1999. *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt am Main.
Waldenfels 2006: Waldenfels, Bernhard. 2006. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main.
Waldenfels 2009: Waldenfels, Bernhard. 2009. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt am Main.
Waldenfels 2015: Waldenfels, Bernhard. 2015. *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung*. Berlin.
Waldenfels und Giuliani 2000: Waldenfels, Bernhard, und Regula Giuliani. 2000. *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main.
Walther und Weibel 2014: Walther, Franz Erhard, und Peter Weibel. 2014. *Franz ErhardWalther: OBJEKTE, benutzen*. Köln.
Wardani 2002: Wardani, Farah. 2002. Performance Art: Thy Will be Done. Some Notes on Performativity and Performance. *karbon art journal* 4: 4–7.
Waterson und Kwok 2012a: Waterson, Roxana, und Kian-Woon Kwok. 2012. Introduction. In *Contestations of Memory in Southeast Asia*, herausgegeben von Roxana Waterson und Kian-Woon Kwok, 1–13. Singapur.
Waterson und Kwok 2012b: Waterson, Roxana, und Kian-Woon Kwok. 2012. The Work of Memory and the Unfinished Past: Deepening and Widening the Study of Memory in Southeast Asia. In *Contestations of Memory in Southeast Asia*, herausgegeben von Roxana Waterson und Kian-Woon Kwok, 17–50. Singapur.
Weibel 1997: Weibel, Peter, Hrsg. 1997. *Inklusion, Exklusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln.
Weibel 2014: Weibel, Peter. 2014. Franz Erhard Walther oder die performative Wende der Skulptur. In *Franz Erhard Walther: OBJEKTE, benutzen*, herausgegeben von Franz Erhard Walther, Peter Weibel und Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 5–18. Köln.
Whiteman u.a. 2018: Whiteman, Stephen H., Sarena Abdullah, Yvonne Low und Phoebe Scott, Hrsg. 2018. *Ambitious Alignments: New Histories of Southeast Asian Art, 1945–1990*. Sydney u.a.
van Wichelen 2010: van Wichelen, Sonja. 2010. *Religion, Politics and Gender in Indonesia: Disputing the Muslim Body*. New York.
Widrich 2014: Widrich, Mechtild. 2014. *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*. Manchester u.a.
Wienardi 1985: Wienardi, Agus Dermawan T. 1985. Membaca Jejak Langkah. Senirupawan menuju Lingkungan. In *Pameran Seni Rupa Lingkungan Proses '85*, herausgegeben von Bonyong Munni Ardhi, FX Harsono, Moelyono , Gendut Riyanto und Harris Purnama, 5–11. Jakarta.
Wierlacher 1993: Wierlacher, Alois. 1993. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder. In *Kulturthema Fremdheit: Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung*, herausgegeben von Corinna Albrecht und Alois Wierlacher, 19–112. München.
Wijono 2003: Wijono, Iwan. 2003. Art Action in Indonesia. *INTER* 83: 19–23.
Wilden 2013: Wilden, Andrea. 2013. *Die Konstruktion von Fremdheit: eine interaktionistisch-konstruktivistische Perspektive*. Münster.
Winkelmann 2008: Winkelmann, Christine. 2008. *Kulturelle Identitätskonstruktionen in der Post-Suharto-Zeit: chinesischstämmige Indonesier zwischen Assimilation und Besinnung auf ihre Wurzeln*. Wiesbaden.

Wirth 2002: Wirth, Uwe. 2002. Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalitat. In *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Uwe Wirth, 9–60. Frankfurt am Main.

Wisetrotomo 2010: Wisetrotomo, Suwarno. 2010. Introduction. In *Modern Indonesian Art. From Raden Saleh to the Present Day*, herausgegeben von Koes Karnadi, 14–22. Bali.

Wiyanto 2002: Wiyanto, Hendro. 2002. The Meaning of Memory. In *Dadang Christanto. The Unspeakable Horror*, herausgegeben von Dadang Christanto, 24–32. Jakarta.

Wiyanto 2003a: Wiyanto, Hendro. 2003. Displaced. FX Harsono. In *Displaced. FX Harsono*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 39–46. Jakarta.

Wiyanto 2003b: Wiyanto, Hendro, Hrsg. 2003. *Displaced. FX Harsono*. Jakarta.

Wiyanto 2007a: Wiyanto, Hendro. 2007. A Conversation with FX Harsono: From Opposition to Pain. In *FX Harsono: Titik Nyeri – Point of Pain*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 39–64. Jakarta.

Wiyanto 2007b: Wiyanto, Hendro, Hrsg. 2007. *FX Harsono: Titik Nyeri – Point of Pain*. Jakarta.

Wiyanto 2009a: Wiyanto, Hendro. 2009. Erased Time, Disappearing Traces. In *The Erased Time*, herausgegeben von Hendro Wiyanto, 13–20. Jakarta.

Wiyanto 2009b: Wiyanto, Hendro. 2009. Fragments of Memory. In *FX Harsono. Surviving Memories*, herausgegeben von Vanessa Art Link, 10–21. Peking.

Wiyanto 2010: Wiyanto, Hendro. 2010. FX Harsono and the Development of his Work, 1972–2009. In *Re:Petition/position/FX Harsono*, herausgegeben von Amanda Katherine Rath, Seng Yujin, Tan Siuli und Hendro Wiyanto, 39–172. Magelang.

Wiyanto 2013: Wiyanto, Hendro. 2013. Truth, Beauty and FX Harsono's Quest. In w*hat we have here perceived as truth we shall some day encounter as beauty*, herausgegeben von FX Harsono und Grace Samboh, 8–25. Yogyakarta.

Wiyanto 2017: Wiyanto, Hendro. 2017. Marintan Sirait. In *Jiwa. Jakarta Biennale 2017*, 92–93. Jakarta.

Wiyanto u.a. 2003: Wiyanto, Hendro, Remy Jungerman, Fendry Ekel und Cemeti Art House. 2003. „From", „Living", and „Born": Migration or a Multicultural Holiday? In *Grid*, herausgegeben von Cemeti Art House, 76–77. Yogyakarta.

Wood 2005: Wood, Michael. 2005. *Official History in Modern Indonesia: New Order Perceptions and Counterviews*. Boston.

Wright 1990: Wright, Astri. 1990. Challenging Modern Nihilism. In *Mella Jaarsma. Yogyakarta 1988–1990. INTRO – EXTRO VARIFORM II*, 3–22. Yogyakarta.

Wright 1993: Wright, Astri. 1993. The Contemporary Indonesian Artist as Activist. In *Cultural Environments in Contemporary Southeast Asia. Proceedings of the Fifth Annual Conference of the Northwest Consortium for Southeast Asian Studies University of British Columbia, Vancouver, Canada*, herausgegeben von Laurel Means, 47–66. Vancouver.

Wright 1994: Wright, Astri. 1994. *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. Kuala Lumpur u.a.

Wright 1998: Wright, Astri. 1998. Dadang Christanto: The Art of Protest. *International Gallerie* 1 (2): 34–45.

Wright 2000: Wright, Astri. 2000. Red and White Refigured. Indonesian Activist Art in Progress. *AsiaArtPacific* 26: 60–65.

Wright 2008: Wright, Dale S. 2008. Introduction: Rethinking Ritual Practice in Zen Buddhism. In *Zen Ritual: Studies of Zen Buddhist Theory in Practice*, herausgegeben von Steven Heine und Dale Stuart Wright, 3–19. Oxford u.a.

Wulf und Zirfas 2004: Wulf, Christoph, und Jörg Zirfas. 2004. Performative Welten. Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals. In *Die Kultur des Rituals: Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, herausgegeben von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, 7–45. München.

Young 2000: Young, James Edward. 2000. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven.

Yuliman 2001a: Yuliman, Sanento. 2001. Dua Seni Rupa. In *Dua Seni Rupa. Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*, herausgegeben von Asikin Hasan, 23–31. Jakarta.

Yulimann 2001b: Yuliman, Sanento. 2001. Kemana Semangat Muda. In *Dua Seni Rupa. Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman*, herausgegeben von Asikin Hasan, 144–152. Jakarta.

Zaelani 2001: Zaelani, Rizki. 2001. Mella Jaarsma. In *ARS 01: Unfolding Perspectives*, herausgegeben von Maria Hirvi, 92–94. Helsinki.

Zaelani 2008: Zaelani, Rizki. 2008. Wawancara antara Tisna Sanjaya dan Rizki A. Zaelani. In *Ideocracy: Rethinking the Regime of Etching. A Solo Exhibition of Tisna Sanjaya*, herausgegeben von Galeri Nasional Indonesia, 33–52. Bandung.

Zheng 2010: Zheng, Yangwen. 2010. From „Live Righteously“ and „Small Orchid“ to „Construct China“: A Systematic Inquiry into Chinese Naming Practices. In *Personal Names in Asia: History, Culture, and Identity*, herausgegeben von Yangwen Zheng und Charles J.-H. Macdonald, 52–76. Singapur.

Zijlmans 2008: Zijlmans, Kitty, Hrsg. 2008. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam.

Zijlmans 2009: Zijlmans, Kitty. 2009. Intercultural Perspective as Context: Beyond Othering and Appropriation? The Case of John Mawurndjul. In *Between Indigenous Australia and Europe: John Mawurndjul. Art Histories in Context*, herausgegeben von Christian Kaufmann und Claus Volkenandt, 113–121. Berlin.

Zurbuchen 2005: Zurbuchen, Mary Sabina. 2005. Historical Memory in Contemporary Indonesia. In *Beginning to Remember: The Past in the Indonesian Present*, herausgegeben von Mary Sabina Zurbuchen, 3–32. Seattle u.a.

8 Abbildungen

Abb. 1: Johann Karl Bähr, Portrait Raden Saleh, 1842, Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm. The Art Museum Riga Bourse.

Abb. 2: Raden Saleh, Große Löwenjagd, 1841, Öl auf Leinwand, 88 x 142 cm. The Art Museum Riga Bourse.

Abb. 3: Raden Saleh, Penangkapan Pangeran Diponegoro (Die Verhaftung des Prinzen Diponegoro), 1857, Öl auf Leinwand, 112 x 179 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 4: Abdullah Suriosubroto, Pemandangan (Landschaftf), 1900–1930, Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 5: Basuki Abdullah, Pemandangan (Landschaft), 1957, Öl auf Leinwand, 78,5 x 126 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 6: S. Sudjojono, Di depan Kelambu Terbuka (Vor einem offenen Moskitonetz), 1939, Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 7: Hendra Gunawan, Mencari Kutu (Entlausen), 1953, Öl auf Leinwand, 199 x 143 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 8: Affandi, Pengemis Cirebon (Bettler in Cireborn), 1960, Öl auf Leinwand, 89 x 125 cm. Collection Museum Lippo.

Abb. 9: S. Sudjojono, Kawan-kawan Revolusi (Kameraden der Revolution), 1947, Öl auf Leinwand, 95 x 149 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 10: But Mochtar, Odalan di Bali (Odalan-Fest auf Bali), 1959, Öl auf Leinwand, 75 x 134 cm. Sammlung des Präsidentenpalastes der Republik Indonesien.

Abb. 11: FX Harsono, Paling Top ’75 / Most Top ‘75, 1975 (remade 2006), Plastikwaffe, Textil, Holzkasten, Maschendraht, LED-Röhre, 156.7 x 99.5 x 50 cm. Courtesy of the artist and Collection of National Gallery Singapore.

Abb. 12: Bonyong Munni Ardhi, The Red and White Flag, 1975, verschiedene Materialien, 125 x 125 cm. Courtesy of the artist and Collection of National Gallery Indonesia.

Abb. 13: Jim Supangkat, Ken Dedes, 1975 (remade 1996), Plastik, Holz, Filzstift, Farbe, variable Dimensionen. Courtesy of the artist and Collection of National Gallery Singapore.

Abb. 14: FX Harsono, Transmigration, 1977, Textilien, Kräcker in Puppenform, variable Maße. Courtesy of the artist.

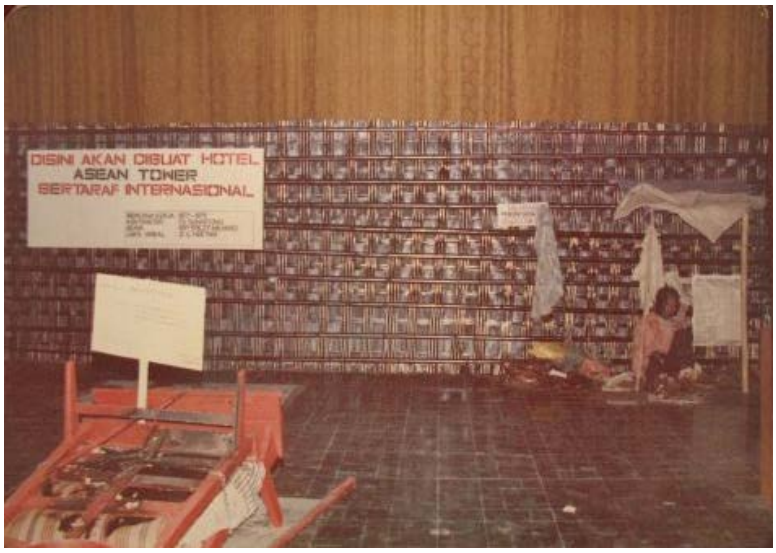

Abb. 15: Bonyong Munni Ardhi, ASEAN Tower, 1977, verschiedene Materialien, 300 x 300 x 300 cm. Courtesy of the artist.

Abb. 16: Bonyong Munni Ardhi, ASEAN Tower (Detail Puppe).

Abb. 17: Mella Jaarsma, Hi Inlander (Hallo Eingeborene*r), 1998–1999, präparierte Häute (Känguru, Frosch, Gurami-Fische und Hühnerkrallen), 244 x 97 cm (Känguru), 140 x 84 cm (Frosch), 150 x 100 cm (Fisch), 152 x 95 cm (Huhn). Collection of Queensland Art Gallery © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 18: Mella Jaarsma, Hi Inlander. Ein Modell trägt das Gewand aus Hühnerkrallen, daneben sind die verschiede- nen Kochstationen zu sehen, die auf der Asia Pacific Triennial of Contemporary Art 3 1999 verwendet wurden. Collection of Queensland Art Gallery. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 19: Mella Jaarsma, Hi Inlander (Detail Froschgewand) © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 20: Mella Jaarsma, Hi Inlander (Detail Froschgewand) © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 21: Mella Jaarsma, Hi Inlander (Detail Frosch- und Hühnerkrallen-Gewand) © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 22: Mella Jaarsma, begleitendes Happening zu Hi Inlander, drei Küchenstationen (Stein, Zink, Fliesen), verschiedene Fleischsorten (Froschschenkel, Hühnerfüße, Kängurufleisch, Fisch) und Gewürze, Queensland Art Gallery, Brisbane, Eröffnungsabend der Asia Pacific Triennial of Contemporary Art September 1999. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 23: Mella Jaarsma, begleitendes Happening zu Hi Inlander, drei Küchenstationen (Stein, Zink, Fliesen), verschiedene Fleischsorten (Froschschenkel, Hühnerfüße, Kängurufleisch, Fisch) und Gewürze, Queensland Art Gallery, Brisbane, Eröffnungsabend der Asia Pacific Triennial of Contemporary Art September 1999
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 24: Mella Jaarsma, Hi Inlander. Display in der Queensland Art Gallery, Brisbane © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 25: Mella Jaarsma, Pribumi-Pribumi (Einheimische), Performance, mobile Kochstationen, marinierte Froschschenkel, Flyer, Malioborostraße in Yogyakarta, 03.07.1998 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 26: Mella Jaarsma, Pribumi-Pribumi © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 27: Videostill, Aufzeichnung der Ausstellung Wearable von 1999, Bentara Budaya, Yogyakarta. Hier zu sehen die frühe, etwas kürzere Version des Frosch-Gewandes von Hi Inlander, 1999, präparierte Froschhaut, Fotografien
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

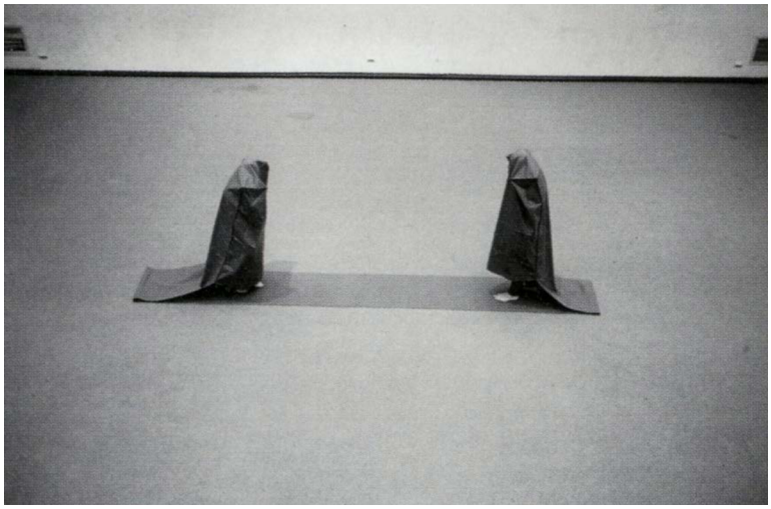

Abb. 28: Franz Erhard Walther, Plastisch, Nr. 52, 1. Werksatz, 1969, Baumwollstoff, 900 x 67 cm. Foto: Timm Rautert
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 29: Mella Jaarsma, I eat you eat me, 2001–2012, Leder, Metall. Jaarsma setzte die Arbeit in unterschiedlichen Versionen u.a. in Bangkok, Yogyakarta, Jakarta, Edsvik (Schweden) und Chicago um
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 30: Franz Erhard Walther, Kreuz, Verbindungsform, Nr. 36, 1. Werksatz, 1967, Baumwollstoff 646 x 646 cm. Foto: Timm Rautert © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 31: Franz Erhard Walther, Mit halbiertem Mantel PLASTIK, 1983, Baumwollstoff, Holz, 275 x 400 x 40 cm. Foto: Luis Campana, Frankfurt © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 32: Lygia Clark, O Eu e o Tu / The I and the You: Cloth-Body-Cloth, 1967, Industriegummi, Schaumstoff, verschiedene Kunststoffe, Reißverschlüsse, Wasser, Textilien, 170 x 68 x 8 cm. Hier in Gebrauch in Rio de Janeiro, 1976. Foto: unbekannt. Courtesy of The World of Lygia Clark Cultural Association.

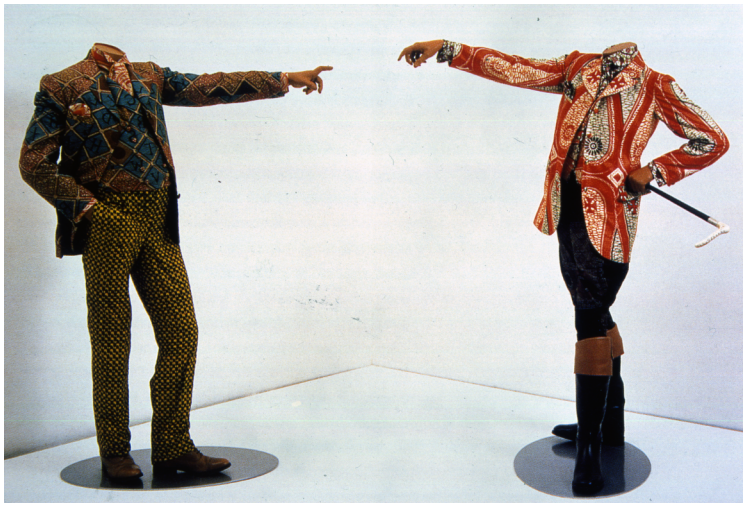

Abb. 33: Yinka Shonibare CBE, Henry James (1843–1916) and Hendrik C. Andersen (1872–1940), 2001, zwei lebensgroße Schaufensterpuppen, holländischer Wachsdruck auf Baumwollstoff, variable Maße. Collection British School, National Gallery Modern Art Rome © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 34: Arahmaiani, Kecelakaan I (Der Unfall I), Performance, weiße Farbe, rot gefärbte Textilien, Flyer, Bandung, 1981. Courtesy of the artist.

Abb. 35: Arahmaiani, Kecelakaan I. Rote Textilien markieren Straßenlaternen auf einer viel befahrenen Straße in Bandung.

Abb. 36: Arahmaiani, Kecelakaan I. Tisna Sanjaya verteilt Flyer mit Statistiken zu Unfallzahlen.

Abb. 37: Arahmaiani, Kecelakaan I. Arahmaiani verteilt Flyer mit Statistiken zu Unfallzahlen.

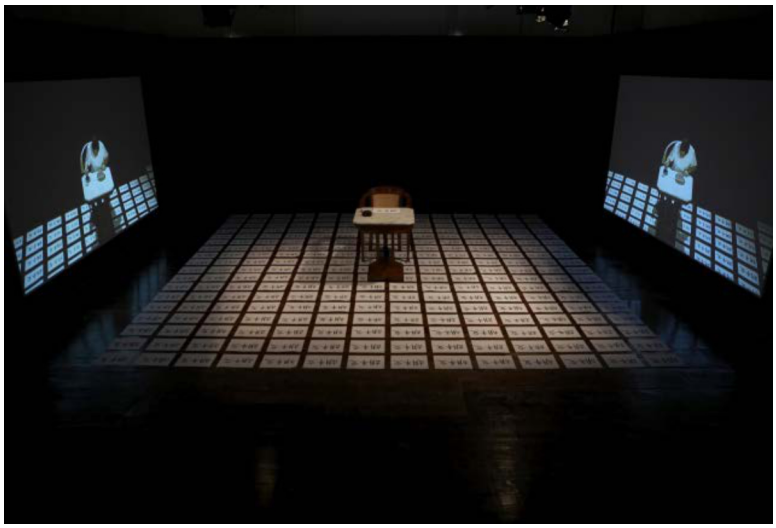

Abb. 38: FX Harsono, Yang Dihapus Kutulis Ulang / Rewriting the Erased, 2009, Video, chinesische Tinte auf Papier, Stuhl aus Holz und Rattan, Tisch mit Marmorplatte, variable Maße. Installationsansicht in der Gruppenausstellung „Edge of Elsewhere“, 4A Centre for Contemporary Asian Art in Sydney, 2012. Foto: Zan Wimberley. Courtesy of the artist.

Abb. 39: FX Harsono, Rewriting the Erased (Detail).

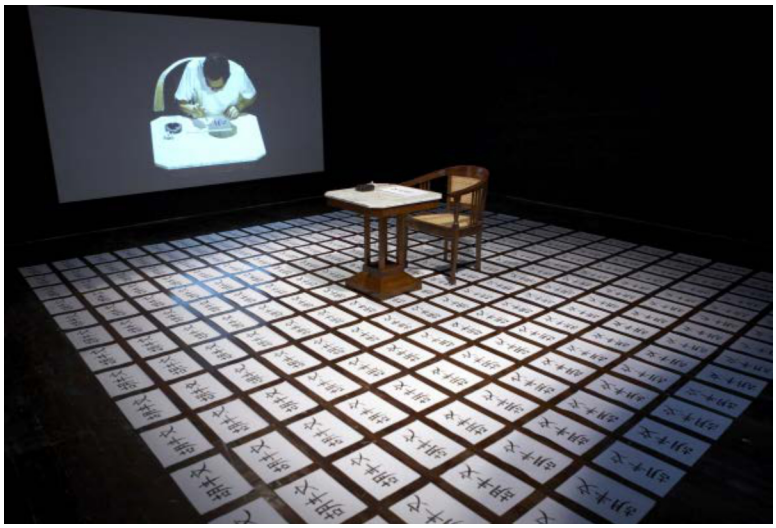

Abb. 40: FX Harsono, Rewriting the Erased (Detail).

Abb. 41: FX Harsono, Rewriting the Erased. Installationsansicht mit 5-Kanal-Video auf kleinen Bildschirmen in der Ausstellung „FX Harsono: Testimonies“, Singapore Art Museum, 2010. Collection of Singapore Art Museum. Gift of the artist. Image courtesy of the artist.

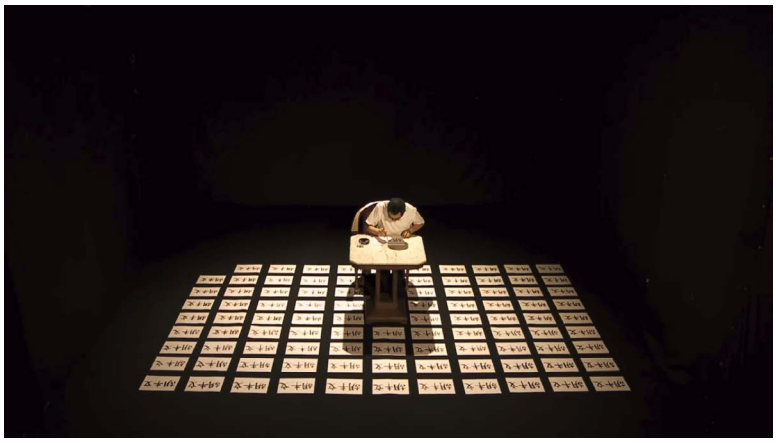

Abb. 42: FX Harsono, Rewriting the Erased, 2009, Video-Performance, 17:19 Min. Videostill. Courtesy of the artist. Link zur Video-Performance: https://www.youtube.com/watch?v=ktvd6o4TZ60.

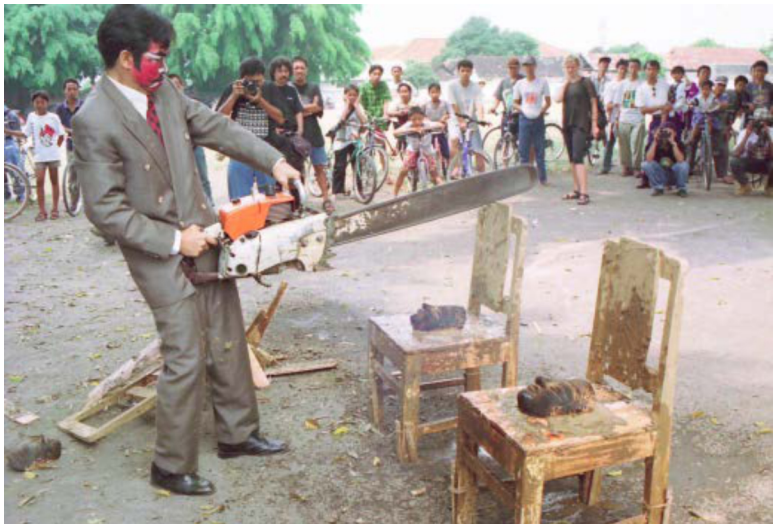

Abb. 43: FX Harsono, Destruction, Performance und spätere Installation, Yogyakarta, 06.04.1997. Tisna Sanjaya und Mella Jaarsma sind im Hintergrund zu sehen. Courtesy of the artist. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=QxMcKm74lRU.

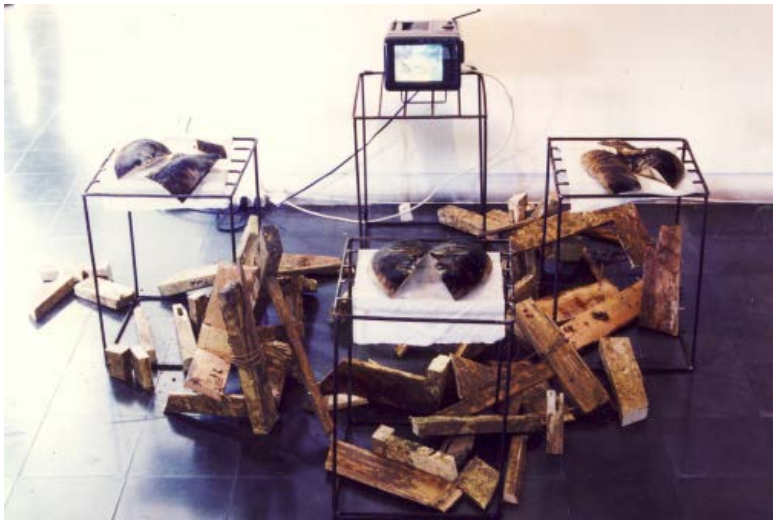

Abb. 44.: FX Harsono, Destruction, 1997, Video-Installation, Holz, Eisen, Video, 140 x 140 x 45 cm. Courtesy of the artist.

Abb. 45: FX Harsono, Korban / Burned Victims, Performance und spätere Installation, Cemeti Art Gallery, Yogyakarta, 18.10.1998. Videostill. Courtesy of the artist. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=dmTaFNITWHE.

Abb. 46: FX Harsono, Burned Victims. Videostill. Auf Harsonos Schild ist zu lesen „Siapa bertanggung jawab?“ (Wer trägt die Verantwortung?).

Abb. 47: FX Harsono, Burned Victims, 1998, Installation, verbrannte Holz-Torsi, Metall, verbrannte Schuhe, variable Maße. Courtesy of the artist.

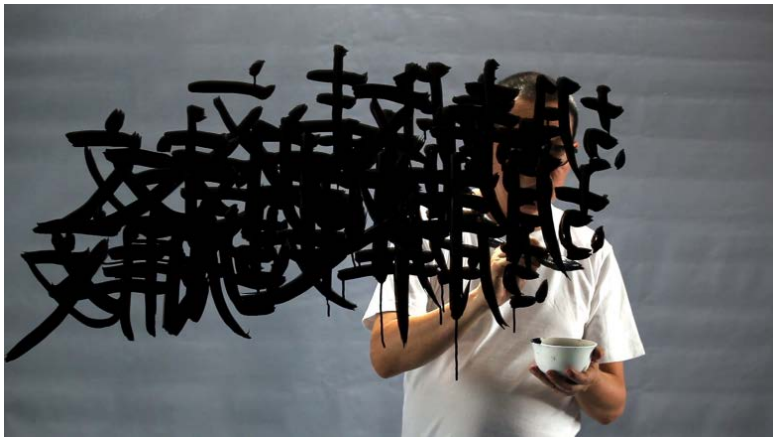

Abb. 48: FX Harsono: Writing in the Rain, 2011, Video-Performance, Ein-Kanal-Video, 6:02 Min. Videostill. Courtesy of the artist. Link zur Video-Performance: https://www.youtube.com/watch?v=wsFLxmk2ZLc.

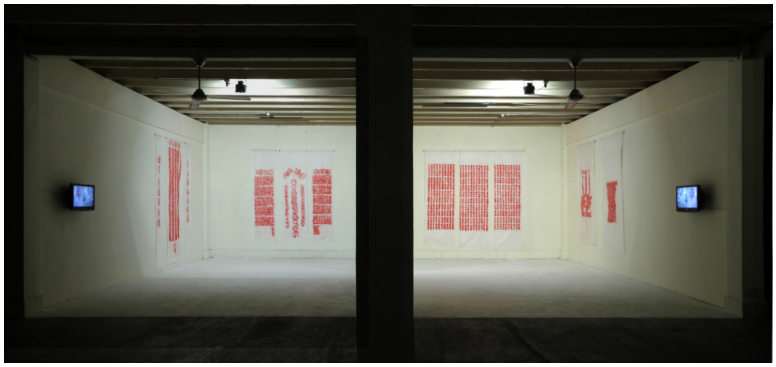

Abb. 49: FX Harsono, Menulis Ulang Pada Makam / Rewriting on the Tomb, 2013, Pastellkreide gerieben auf ungebleichtem Bauwollstoff, variable Maße. Courtesy of the artist.

Abb. 50: FX Harsono, Rewriting on theTomb (Detail, Abdruck des Grabes in Tulungagung).

Abb. 51: FX Harsono, Berziarah ke Sejarah / Pilgrimage to History, 2013, Video-Performance, Ein-Kanal-Video, 13:40 Min. Videostill, Harsono am Massengrab in Muntilan. Courtesy of the artist. Link zur Video-Performance: https://www.youtube.com/watch?v=xGZEBgp8JRc.

Abb. 52: FX Harsono, Pilgrimage to History. Videostill, Harsono am Massengrab in Kediri.

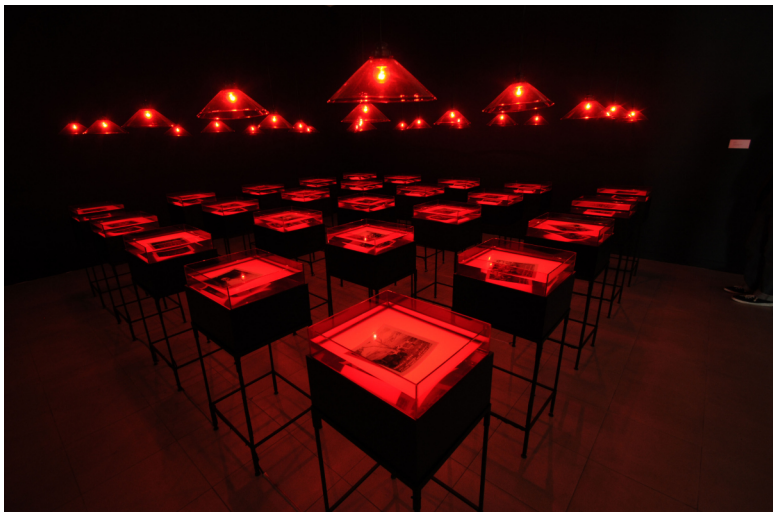

Abb. 53: FX Harsono, Dark-room, 2009, Acrylplatte, Stahl, Sperrholz, Lampen, C-Print auf Fotopapier, variable Maße. Installationsansicht in der Ausstellung „The Erased Time“, Galerie Nasional Jakarta, 2009. Courtesy of the artist.

Abb. 54: FX Harsono, Father's Photograph of a Disinterment, 1949–51, 2010. Foto: John. Courtesy of the artist.

Abb. 55: Dadang Christanto, Mereka Memberi Kesaksian / They Give Evidence, 1996–1997, 16 Figuren, Terrakottapulver mit Resin und Glasfaser, Kleidung mit Resin, variable Maße. Courtesy of the artist and Collection Art Gallery of New South Wales.

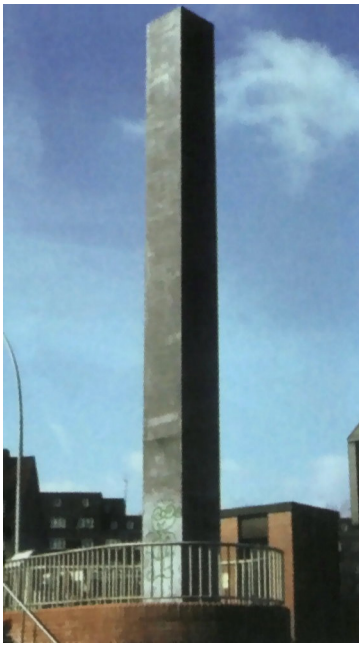

Abb. 56: Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz, Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt, für Frieden und Menschenrechte, 1986, Hamburg-Harburg. Foto: own work - P.C.-Archiv, Hamburg, CC BY-SA 3.0 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 57: Dadang Christanto, For those who have been killed und For those: Who are poor, Who are suffer(ing), Who are oppressed, Who are voiceless, Who are powerless, Who are burdened, Who are victims of violence, Who are victims of a dupe, Who are victims of injustice, 1993, Bambus, Palmblätter, Metall. Courtesy of the artist and Collection Queensland Art Gallery.

Abb. 58: Dadang Christanto, For those who have been killed und For those: Who are poor, Who are suffer(ing), Who are oppressed, Who are voiceless, Who are powerless, Who are burdened, Who are victims of violence, Who are victims of a dupe, Who are victims of injustice (Detail, Blumen und Gedichte, die von Besucher*innen vor der Installation abgelegt wurden).

Abb. 59: Dadang Christanto, For those who have been killed, Performance, First Asia Pacific Triennial of Contemporary Art , Queensland Art Gallery, Brisbane, 18.09.1993. Videostill. Courtesy of the artist and Collection Queensland Art Gallery. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=_7IijhlJzpY.

Abb. 60: Dadang Christano, For those who have been killed.Videostill.

Abb. 61: Dadang Christanto, For those who have been killed. Videostill.

Abb. 62: Christian Boltanski, The Missing House, 1990, ortsspezifische Installation, Große Hamburger Straße 15–16, Berlin, montierte Plaketten © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 63: Christian Boltanski, The Missing House (Detail). © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 64: Christian Boltanski, The Missing House (Detail). © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 65: Christian Boltanski, The Museum, begleitend zu The Missing House, 1990, Vitrinen und Archivmaterial. Installationsansicht in der Ausstellung „Die Endlichkeit der Freiheit“, Berlin, 1990. Foto: Werner Zellien © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 66: Christian Boltanski, Reliquaire, 1990, Fotografien, Lampen, Metallschachteln, Weißblechdosen, 339 x 298 x 88 cm. Collection Toyota Municipal Museum of Art Tokyo © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 67: Marintan Sirait, Kami Sedang Membangun Rumah / Building a House, Performance und Installation, Asche aus Kokosnussschalen, Erde, Zeitungspapier, Neonröhren, Räucherstäbchen, Second Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane, 26.09.1996. Videostill. Courtesy of the artist and Queensland Art Gallery. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=ElHILLKkzgw.

Abb. 68: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 69: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 70: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 71: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 72: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 73: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 74: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 75: Marintan Sirait, Building a House. Videostill.

Abb. 76: Marintain Sirait, Building a House, Performance und Installation, Zeitungspapier, Bonsaibaum, Fisch im Glas, Asche von Kokosnussschalen, Erde. Vorbereitung für die Ausstellung „Kami Sedang Membangun Rumah“, Cemeti Art Gallery, Yogyakarta, 1995. Courtesy of the artist.

Abb. 77: Marintain Sirait, Building a House, Performance und Installation, Zeitungspapier, Neonröhren, Asche von Kokosnussschalen, Erde. Installationsansicht in der Ausstellung „Contemporary Art of the Non-Aligned Countries“, Gedung Pameran Senirupa, Jakarta, 1995. Courtesy of the artist.

Abb. 78: Arahmaiani, Dayang Sumbi Menolak Status Quo / Dayang Sumbi Refuses Status Quo, Performance, Centre Culturel Français, Bandung, 1999. Videostill. Courtesy of the artist. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=Mg6Y3dOm3nM.

Abb. 79: Arahmaiani, Dayang Sumbi Refuses Status Quo. Videostill.

Abb. 80: Arahmaiani, Dayang Sumbi Refuses Status Quo. Videostill.

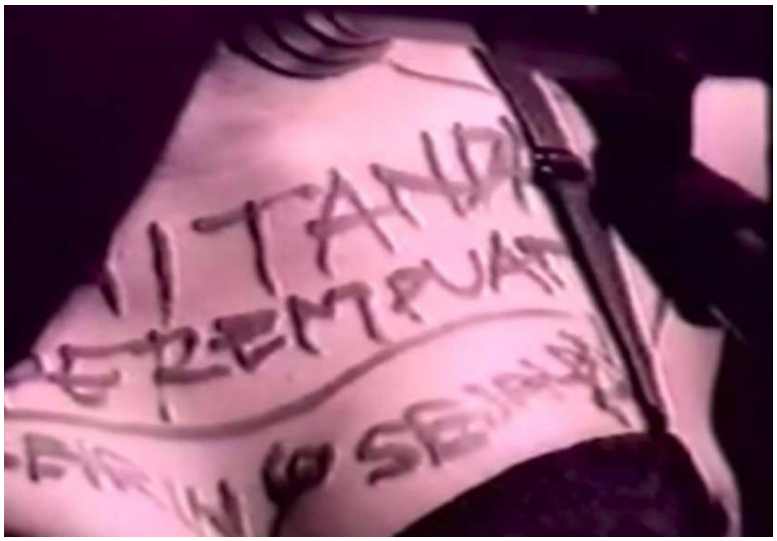

Abb. 81: Arahmaiani, Dayang Sumbi Refuses Status Quo. Videostill.

Abb. 82: Arahmaiani, The Flower, Performance, Yogyakarta, 1982. Courtesy of the artist.

Abb. 83: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace, Performance und Installation, Rattan, Bambusmatten, Acrylfarbe, Wasserbecken, Radierungen. Installationsansicht, Cemeti Art House, Yogyakarta, 2000. Courtesy of the artist. Link zum Video: https://www.youtube.com/watch?v=OpfsS3Dyq1Q.

Abb. 84: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Wasserbecken mit darin schwimmenden Radierungen und Druckplatten von Sanjaya.

Abb. 85: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Bambusmatten bemalt mit Acrylfarbe, auf dem Boden Flaggen der teilnehmenden Fußballmannschaften und Baumsetzlinge.

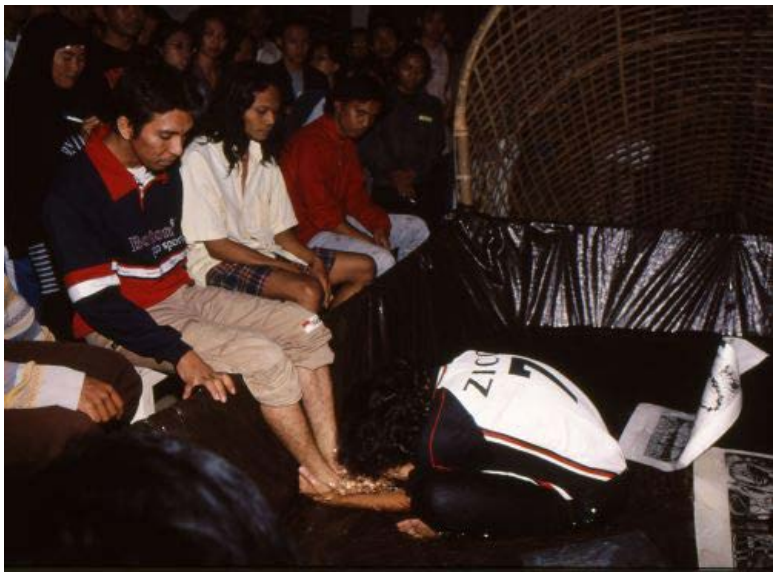

Abb. 86: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace, 2000, Performance am Eröffnungsabend der Ausstellung im Cemeti Art House, Yogyakarta. Sanjaya wäscht allen Kapitänen der Fußballmannschaften und dem Schiedsrichter die Füße.

Abb. 87: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Fußballspiel

Abb. 88: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Fußballspiel.

Abb. 89: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Publikum und Teilnehmende.

Abb. 90: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Publikum und Teilnehmende.

Abb. 91: Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace. Fußballtor mit integrierter Kochstation.

Bildrechte

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen sämtlicher Bilder ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.