südostasien
Zeitschrift für Politik • Kultur • Dialog

1 | 2022, Interviews, Myanmar,
Autor*in: Laura Faludi

„Die geisterhafte, unsichere Erinnerung“ – Teil II



Sawangwongse Yawnghwe – *Tagesausflug zu den Southeast Asian Peninsular Games*, Rangoon, 1961 No.2 aus der Einzelausstellung *The Broken Umbrella* in Bangkok. © Laura Faludi

Myanmar – Sawangwongse Yawnghwe’s Werke untersuchen die Bedeutung von anhaltendem Verlust und Trauma und den Kreislauf gebrochener Versprechen für eine bessere Zukunft. südostasien hat anlässlich seiner Ausstellung „The broken white umbrella“ im April 2022 in Bangkok mit dem

Künstler gesprochen.

Dies ist Teil II des Interviews, zu Teil 1 geht es hier.

Was bedeutet Ihr Exil für Ihre Positionierung als Künstler aus Myanmar? Wie sehr sind Sie mit der dortigen zeitgenössischen Kunstszene verbunden?

Es gibt zwei Zitate, die mich bei diesem Thema ansprechen. Das eine stammt von R. B. Kitaj: „Der Diasporist fühlt sich unbehaglich, wachsam gegenüber seiner neuen Freiheit, grundlos, sogar fremd, bis er sich ganz zu Hause fühlt". Der andere ist von Sidra Dekoven Ezrahi: „Das Exil ist immer der Anfang einer Erzählung – und die Diaspora ist der Ort, an dem die Menschen reden."



Sawangwongse Yawnghwe – *Brunnen in der Klosterschule St. Agnes* aus der Einzelausstellung *The Broken White Umbrella* in Bangkok. © Laura Faludi

Mein Exil bedeutet, dass ich völlig von meinen Wurzeln abgeschnitten bin. Ich bin nicht mit der Kunstszene in Burma verbunden. Ich habe eher eine Verbindung zur thailändischen Kunstszene, weil ich in Chiang Mai aufgewachsen bin und mehr mit den Thais als mit den Burmes*innen gemein habe. Wenn Sie nach der zeitgenössischen Kunstszene fragen, frage ich mich, was damit gemeint ist – ist es die urbane Szene von Rangun (oder Yangon)? Ich sage das, weil meines Wissens die Kunstszene außerhalb Ranguns in den ethnischen Staaten kaum existiert oder sich entwickeln konnte, eine Folge des jahrzehntelangen Bürgerkriegs und Militarismus in diesen Ländern.

Die ‚Kunstszene', die in den letzten zehn Jahren in Burma entstand, ähnelt dem allgemeinen Bild, das die städtische Zivilgesellschaft widerspiegelt, die größtenteils aus ethnischen Burmes*innen aus Yangon und Mandalay besteht, mit nur einer Handvoll ethnischer Künstler*innen. Seit dem Staatsstreich im letzten Jahr ist der Bürgerkrieg, der jahrzehntelang in den ethnischen Staaten tobte, in die Städte und die burmesischen Mehrheitsgebiete übergetreten, und das Leben ist auch

dort völlig auf den Kopf gestellt worden. Soweit ich weiß, gibt es die zeitgenössische Kunstszene, die während des so genannten ‚demokratischen Übergangs' entstanden ist, weitgehend nicht mehr. Viele Künstler*innen, Musiker*innen und Dichter*innen wurden in den Untergrund getrieben, sind ins Exil gegangen oder kämpfen vom Dschungel aus gegen das Militär. Was von dieser Szene übrig geblieben ist, sind ein paar Kumpels und ihre Finanziers [die so genannten Cronies sind eine Gruppe von Unternehmer*innen, die mit der vorherigen Militärregierung sehr enge Beziehungen führten und somit Reichtum anhäuften, d. R.], die sich betont cool geben.

Umgekehrt betrachtet: was bedeutet es, ein Künstler aus Südostasien zu sein, wenn man sich nicht in dieser Region befindet? Wie wird Ihre Arbeit vom Publikum wahrgenommen und geschätzt?

Ich habe das Glück, mit vielen Kurator*innen aus Asien und Europa zusammenzuarbeiten, darunter Max Seidel, Zasha Colah, Cosmin Costinas, Gridthiya Gaweewong, Diana Campbell Betancourt, Vivian Ziherl und Ho Tzu Nyen, denen ich zu Dank verpflichtet bin. Abgesehen von meiner ersten Ausstellung in Amsterdam im *Stedelijk Museum Bureau* und im *Van Abbe Museum* mit Ziherl habe ich nicht viel in Europa ausgestellt. Vor kurzem habe ich im *Modka Beirut* in Zutphen ausgestellt, einem von Mounira Al Solh, einer zwischen den Niederlanden und Beirut lebenden Künstlerin, organisierten Raum. Die *Rijksakademie* in Amsterdam ist für mich wie ein zweites Zuhause. Die Freundschaften und Verbindungen, die ich dort geknüpft habe, sind natürlich ein lebenslanges Unterfangen.

Was die amerikanische Kunstszene angeht, so habe ich nur einmal in der *Jane Lombard Gallery* ausgestellt. New York ist das Zentrum der Kunstwelt, und dort ausgestellt zu werden, gibt einem eine immense Erfahrung für die eigene Arbeit.



Sawangwongse Yawnghwe – *Myanmar Peace Industrial Complex, Map III*. © *TKG+*

Sie werden von *Nova Contemporary* in Bangkok und *TKG+* in Tai Pei vertreten und Ihre

Bilder befinden sich auch in Sammlungen in Singapur. Wie sehen und bewerten Sie die Rolle der Galerien und Sammler*innen in diesen Ländern in Bezug auf die zeitgenössische Kunst in der Region?

Die Rolle der Galerien und Sammler*innen in Asien ist sehr wichtig. Zu Beginn meiner Karriere spielten die Sammler*innen eine sehr wichtige Rolle – sie kauften meine Arbeiten privat und halfen mir so am Anfang, als ich noch kein Geld verdiente. Sammler wie Rudy Tseng, Disaphol Chansiri und Eric Booth spielten eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung meiner Arbeit. Mit Jai Inn hat mir geholfen, indem er mir ein Atelier in Chiang Mai zur Verfügung gestellt hat, wo ich meine Arbeit fortsetzen konnte, nachdem ich die EU wegen eines Visumsproblems vorübergehend verlassen musste.

In einem früheren Interview sprachen Sie über die Schwierigkeiten, als Künstler in Europa zu arbeiten und zu leben, so dass Sie für eine Weile nach Chiang Mai gezogen sind. Derzeit leben Sie in Amsterdam. Wie beeinflussen die wirtschaftlichen Bedingungen und die Finanzierung der Kunst Ihre Arbeitsweise?

Die wirtschaftlichen Bedingungen und die Finanzierung spielen eine große Rolle für die Art und Weise, wie die Arbeit gemacht wird. Natürlich kann man auch mit sehr wenig Geld arbeiten, aber im Westen ist Geld alles, das hat man uns von klein auf beigebracht und eingebläut. Ich glaube immer noch an die Funktion des Staates, aber diese ist in Gefahr, vom Großkapital übernommen zu werden.

In vielen Ihrer Werke ist das Persönliche immer auch politisch. Gibt es besondere Parallelen zwischen dem Kontext ihrer aktuellen Werke und der aktuellen Situation im Land, den Sie aufzeigen oder aufdecken wollten?

In den Gemälden von *The Broken White Umbrella* geht es um die Suche nach einer Art Versöhnung, um Erinnerung, um das Verfolgen von Erinnerungen. Der Putsch von 2021 wird eine weitere verlorene Generation hervorbringen. Das Leid und die Entrückung, die die Generationen meiner Großmutter und meiner Eltern erlitten haben, die sieben Jahrzehnte zerbrochener Familien, zerbrochener Erzählungen, werden wieder eine neue Generation treffen. Das Leid und die Qualen, die nicht-burmesische Volksgruppen seit langem erdulden mussten, werden nun von ihrem eigenen Militär auf die Burmes*innen übertragen. Der Volksaufstand von 1988 war eines der ersten Male, dass die burmesische Bevölkerung den Zorn ihres eigenen Militärs zu spüren bekam, und nun trifft es sie erneut. Ich hoffe, dass dies die Menschen in Burma gegen das Militär vereint. Wenn wir nicht daraus lernen, werden wir weiterhin unter der Hand des Militärs leiden, das die Spaltung nutzt, um zu herrschen.

Einige der verzerrten Gesichter auf den Gemälden erinnern an Goyas *Schwarzes Haus*, auch die Anordnung in der Galerie erinnert ein wenig daran. Ist das eine Konstante in den vergangenen Jahrzehnten der burmesischen Geschichte, diese ‚Banalität des Bösen'?



Sawangwongse Yawnghwe – *Die Gäste* aus der Einzelausstellung *The Broken Umbrella* in Bangkok. © Laura Faludi

Es gibt eine Art Spaltung des Bildes im Falle des Gemäldes *Brunnen in der Klosterschule St. Agnes*. Uns bleibt das Geisterbild dieses Ereignisses. Der Brunnen ist wie eine Falle aufgebaut, in der das Bild befragt wird. Ich interessiere mich dafür, wie sich das Bild zu sich selbst verhält, wie es sich durch den Akt des Machens mit sich selbst in Verbindung bringt. Die Bilder in dieser Ausstellung sind für mich etwas, das aus einem Verlust entstanden ist, aber keine Heilung von diesem Verlust verspricht. Sie sind aus Hegels Konzept der reinen Diskontinuität geboren — Kunst, die ihr Ende erreicht hat oder „eine Sache der Vergangenheit" ist (G.W.F. Hegel, Ästhetik. Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, Trans. T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1975. S.11).

Ich verstehe, was Sie mit Goya meinen, der am Ende seines Lebens an einem Hörverlust litt. Ich kann das insofern nachvollziehen, als meine Mutter an Demenz erkrankt ist. Ihr Gedächtnisverlust und die Wahnvorstellungen über ihr traumatisches Leben haben sie wieder eingeholt. Das Trauma, das die Menschen in Burma erlitten haben, wird sie wieder heimsuchen. Das ist alles, was bleibt: die geisterhafte, unsichere Erinnerung an die Vergangenheit, der Spuk.

Können Sie sich unter diesen Umständen vorstellen, dass Ihre Werke wieder in Myanmar ausgestellt werden? Wie sieht die Zukunft der dortigen Kunstszene aus?

Solange das Militär an der Macht ist, werden meine Arbeiten dort sicher nicht ausgestellt werden. Schon vor dem Putsch wurde mein Gemälde *Myanmar Peace Industrial Complex, Map III* bei einer Ausstellung im Sekretariatsgebäude in Rangun zensiert, nicht etwa auf direkten Befehl des Militärs, sondern weil den Verantwortlichen des sponsernden *Goethe-Instituts* der Mut fehlte, dieses Werk dort zeigen zu lassen. Ich musste mich auch von einer von der EU gesponserten Ausstellung zurückziehen, weil deren Botschafter weiterhin seine Residenz von der Familie des verstorbenen Diktators Ne Win mietet. Meine Entscheidung war auch darauf zurückzuführen, dass der damalige EU-Botschafter, Kristian Schmidt, an einer Veranstaltung für ein von der burmesischen Regierung unterstütztes Unternehmen teilnahm, das versuchte, die Zerstörung von Rohingya-Dörfern im Rakhine-Staat zu vertuschen. Es gibt keine Zukunft in Burma, solange das Militär an der Macht ist.

Übersetzung aus dem Englischen von: Simon Kaack

Autor:in

Laura Faludi

Laura Faludi hat als Beraterin für Menschenrechtsdokumentation und visuelles datenbasiertes Storytelling in Myanmar gearbeitet. Zurzeit ist sie als Friedensfachkraft für den Ziviler Friedensdienst in Myanmar und Thailand tätig. Sie schreibt seit 2015 für die südostasien.



Dieser Text erscheint unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.