

Spiegelbilder europäischer Moderne?

Westliche Rezeptionsweisen von Adivasi-Kunst aus Hazaribagh (Jharkhand)

Susanne Gupta

Im indischen Hinterland hat eine faszinierende indigene Maltradition überlebt, die exklusiv von Frauen von Generation zu Generation überliefert wird. In den letzten Jahren wurden Kunstwerke dieser Tradition mehrfach international repräsentiert, unter anderem in Deutschland. Wie viel künstlerischen und materiellen Wert ein Objekt aus indigener Produktion besitzt, bestimmt eine Rezeption, die von fragwürdigen Wahrnehmungsmustern der westlich dominierten Kultur bestimmt ist. Der Dokumentarfilm *The one-eared elephant from Hazaribagh* dokumentiert die Maltraditionen aus Hazaribagh (Jharkhand) und lässt dazu die Künstlerinnen zu Wort kommen.

Im Frühjahr 2001 reiste ich erstmals in den Bundesstaat Jharkhand, um dort bis dato unbekannte prähistorische Felsmalereien im nördlichen Karanpura-Tal zu besichtigen. Eine Dokumentation des *Indian National Trust for Arts and Cultural Heritage*¹ gab dazu ausführlich Auskunft und ihr Autor Bulu Imam hatte sich bereit erklärt, mir seine Entdeckungen zu zeigen, daneben die bunten Hauswandmalereien in einigen Dschungeldörfern in unmittelbarer Nachbarschaft der Fresken. Sein immenses Wissen über die ortsansässigen indigenen Völker, das er bereitwillig mit mir teilte, hatte er in über 30 Jahren im „Feld“ erworben. Seinen Beruf als Großwildjäger gab er in den 70er Jahren auf, um sich als Archäologe und Aktivist ganz dem Umweltschutz und den indigenen Rechten zu widmen. 1993 brachte er seine Besorgnis über die massive Zerstörung dieses spektakulären Kulturerbes durch den Kohleabbau vor der UNESCO zu Gehör.

Vor diesem Hintergrund war unter seiner Leitung in Hazaribagh-Stadt (Jharkhand) die *Tribal Women Artist's Cooperative of Hazaribagh* (TWAC) entstanden, ein loses Frauen-Kollektiv, mit dem Ziel, der im Aussterben begriffenen rituellen Malerei neue Im-

pulse zu schenken. Im Mittelpunkt steht dabei die Bemühung, die Tradition im rituellen Zusammenhang zu erhalten. Mehrere sehr erfolgreiche Ausstellungen (darunter im *Australian Museum Sydney*, 2000) haben dann dazu beigetragen, die Identität der Frauen als Künstlerinnen individuell und als Adivasi-Minderheit in ihren emanzipatorischen Bestrebungen zu stärken.

Versteckte Hauswandmalereien in Dschungeldörfern

Die Hauswandmalereien in Hazaribagh bildeten 2000 einen weißen Fleck auf der Karte indischer Kunstdenkmäler. Um dies zu ändern, entschieden wir uns, in Kooperation mit den malenden Frauen einen Dokumentarfilm zu drehen. Der Film sollte ihre Ausstellungen begleiten und als Informationsmaterial Institutionen, Universitäten und Museen auf der ganzen Welt zur Verfügung stehen. Nicht zuletzt würde er ein Medium sein, mit dem die Bedrohung dieses Kulturerbes national und international der Öffentlichkeit nahe gebracht werden sollte.

Der Distrikt Hazaribagh – wörtlich übersetzt „1 000 Gärten“ – ist ein dicht bewaldetes Plateau, das vielen indigenen Gruppen ein Zuhause und eine

Zuflucht bietet. Ihr Lebensstil hat sich über die Jahrhunderte nur wenig verändert. Rund um die Distrikt-Hauptstadt Hazaribagh trifft man auf Dörfer der Oraon, Kurmis, Ganjus oder Prajapatis, in denen die charakteristischen Malereien auf den Hauswänden dem Besucher überall ins Auge springen. Sie zeigen ähnliche Szenen wie die prähistorischen Felsenmalereien: Geometrische Muster wie Dreiecke, Kreise oder Ovale in roter und weißer Farbe; Figuren mit anthropomorphen Komponenten und Motiven aus der Tierwelt, die sich vielleicht am besten als Metamorphosen beschreiben lassen. Manchmal finden sich Tiere, beispielsweise Frösche, Schlangen und Skorpione, die sich Seite an Seite mit Pflanzen und anderen organischen Formen zeigen.

Im Spiegel der europäischen Moderne

Bei meiner ersten Begegnung mit den Bildern der Adivasi-Frauen erschienen die Maler der europäischen Moderne vor meinem inneren Auge. Ich dachte daran, wie sie die afrikanischen Skulpturen (unter anderem aus Benin) entdeckten und diese auf ihrer der Suche nach neuen Ausdrucksformen zu schätzen lernten. Wie jene Künstler damals verstand ich

nichts von der ethnologischen Bedeutung der Objekte und deren Funktion im lokalen Kontext. Doch ihre Energie und Kraft spürte ich intuitiv, ein Genius, der in Anlehnung an Picasos Worte „nicht übertroffen werden kann“.

Meine visuelle Erfahrung wurde durch die Wahrnehmung und Reflektion der Maler der Moderne gespiegelt. Ich war überzeugt, dass das bereits Vertraute wie bei mir bei einer Filmprojektion im Westen ähnlich funktionieren würde, nämlich als Türöffner zu einem noch unbekanntem großartigem Kulturerbe. Dies war zugleich aber auch eine Warnung, vorsichtig einen Zugang zu suchen, der den Rezipienten darauf aufmerksam machen sollte, dass „Primitivismus“ im 20. Jahrhundert ein ethnozentrischer Begriff war und sich nicht auf die Kunst der Indigenen bezog, sondern vielmehr auf die kolonialen Interessen des Westens und auf die westliche Reaktion auf die Begegnung mit fremden Kulturen.²

Picasso, Matisse, Braque and Brancusi waren sich der konzeptuellen Komplexität und der ästhetischen Subtilität der indigenen afrikanischen Skulptur bewusst. Indem sie ihre reduzierte

The one-eared elephant from Hazaribagh

85 min, auf DVD (Preis auf Anfrage: tribalwoman@gmx.net)
mit Parvati Devi, Philomina Tirkey Imam, Bulu Imam und den Frauen der
„Tribal Women Artists Cooperative“ (TWAC Hazaribagh)
Regie: Susanne Gupta | Kamera: Sudhir Aggarwal | Schnitt: Thomas Balkenhol. Unterstützt von Hivos (*Humanist Institute for Co-operation with Developing Countries*)

Formensprache bewunderten, wiesen sie die zeitgenössischen Regeln der Kunst der Vergangenheit zurück und damit auch die „Tyrannei des Naturalismus“.³ Um neue Paradigmen der Repräsentation zu etablieren, experimentierten sie mit neuen Stilen und dem ästhetischen Kanon nicht-europäischer Gesellschaften.

Die Indigene Kunst hatte Einfluss auf die Moderne Kunst, aber es blieb ein europäisches Projekt. Zu erkunden, welche Signifikanz das Objekt für seinen Produzenten hat, darum ging es nicht, eine Frage, die heute im Zusammenhang postkolonialer Repräsentation nicht-westlicher Kulturen umso relevanter geworden ist. Wie man dies einbeziehen und vermitteln könne, wurde zum wichtigen Thema bei den Dreharbeiten zu dem

Dokumentarfilm *The one-eared elephant from Hazaribagh* (2004).

Adivasi-Identität

Bei der Recherche traf ich auf die Bihors, eine kleine Jäger-Sammler-Gemeinschaft. Sie berichten, dass ihre Vorfahren die Felsmalereien angefertigt und für die Farben eisenoxidhaltige Erde benutzt hätten. Die Bihors zeichnen bis heute ähnliche Formen mit Holzstöckchen in den Sand. Die Felsmalereien erzählen ihre eigene vergessene Geschichte und können als Symbole einer Adivasi-Identität gelten, als heilige Botschaft einer schamanistischen Weltansicht, die eine spirituelle Verbindung des Territoriums zu dem der Ahnen schafft.

Im Namen von Entwicklung und Fortschritt wurden Millionen Adivasi vertrieben, ihre natürlichen Ressourcen geplündert; sie selbst blieben oft ohne Zukunftsperspektiven und Kompensation zurück. Im Kampf um Gerechtigkeit, Partizipation und Rehabilitation beweisen die Felsmalereien, dass dieses Land einst den Adivasi gehörte und von ihnen kultiviert wurde, lange bevor arische Hirtenvölker, Mogul-Herrscher und britische Kolonisatoren das Gebiet eroberten.

Die im Film portraitierten Frauen bezeichnen die Höhlenmalereien als „Khowar“, weil sie mit der Hochzeit assoziiert werden. „Kho“ heißt im lokalen Adivasi-Dialekt „cave“ und „var“ bezieht sich auf das Brautpaar. Khowar ist demnach der Hochzeitsraum und die Malereien sind die zereemoniellen Dekorationen der Räume



© PUTLI GANJU

im Haus der Braut, die jedes Jahr in der Hochzeitsperiode von Januar bis Mai entstehen. Ähnliche Traditionen finden sich andernorts in Indien, jedoch variiert die Kunst von Region zu Region in Bezug auf ihren Inhalt, Materialien, Techniken etc.

Khovar und Sohrai

Die rituelle Kunst-Form Khovar und Sohrai, die rituelle Ernte-Kunst, sind mit dem Zyklus der Jahreszeit verbunden. In ihnen spielen Symbole weiblicher Sexualität und vor allem der Fruchtbarkeit eine zentrale Rolle. Die in den Bildern dargestellten Bäume – Mango, Kokosnuss, Dattel – tragen üppige Früchte; viele der Tiere in Malereien werden gesäugt, andere sind schwanger. Die Räume der Braut sind oft mit Vögeln, Pfauen oder Tauben, bemalt. Khovar und Sohrai wird nur von Frauen im Haushalt praktiziert, meist von der Mutter und ihrer älteren Schwestern.

Das Brautpaar verbringt die erste Nacht im Khovar-Raum der Braut-Familie und wird später im Haus des Ehemannes in einem ähnlichen Raum empfangen. Im neuen Heim lernt die Braut von der Schwiegermutter neue Formen hinzu und bereichert dort die Malerei mit Symbolen aus ihrem Dorf, wodurch der Formenfluss nie zum Stillstand kommt.

Der Film: *Suspense*

Das Ziel des Filmes war es, den Zuschauer, die Zuschauerin mit der Performance von Adivasi-Frauen zu konfrontieren. Es sollte kein ethnografischer Film mit Kommentaren eines Outsiders werden. Sie oder er würde Philomina Turkey und Parvati Devi, zwei der Künstlerinnen und den Gründer der Kooperative, Bulu Imam, treffen, ihnen folgen, ihnen zuhören und sie in ihrem Alltag bei der Arbeit beobachten. Dabei kehrt die Kamera immer wieder zur gleichen Wand zurück, auf der ein Bild für das Ernte-Fest Sohrai vorbereitet wird. Eine Sequenz



© TWAC

zeigt Philomina und ihre Tochter Juliet auf der *UN Conference of the Indigenous Working Group* in Genf, auf der sie an die Öffentlichkeit appellieren, sich für den Schutz der Umwelt in ihrer Heimat einzusetzen.

Der Film und seine Struktur vermitteln den Kontext der Entstehung dieser Malerei visuell und durch eine narrative Erzählstruktur des *suspense*. Ein solch offener Zugang erlaubt es auch, wichtige Fragen zur indigenen Kunst und zur Politik gegenüber der Adivasi-Minderheit zu evozieren: Was passiert, wenn die Bilder aus dem einen in einen neuen kulturellen Kontext

wandern? Was bedeutet es, wenn ein rituelles Objekt zur Ware wird? Inwiefern wird die persönliche Identität davon berührt? Verändert sich ein zur Ware gewordenes Bild von traditionellen Wandmalereien? Hat dies Einfluss auf den ursprünglichen Wert und deren Bedeutung? Kann die Kunst ein effektives Instrument für die Emanzipation von Adivasi-Frauen sein? Und kann sie ein Medium sein, um für Umweltprobleme zu sensibilisieren?

Kunst oder Kunsthandwerk?

Ist Sugya Devi eine Künstlerin und macht sie Kunst? Oder ist ihre Malerei

ein „artefact“, ein Indiz für kulturellen Fortschritt, bei dem sich das Produkt und der Produzent auf der untersten Stufe der evolutionären Leiter befinden? Ist dies ein Relikt der Vergangenheit? Bei mehreren Ausstellungen, in denen ich als Kuratorin oder Co-Kuratorin fungierte, machte ich die Erfahrung, dass bis heute koloniale Verhaltensmuster die Wahrnehmung indigener Bilder bestimmen. Einige Leute schätzten sie, weil sie abstrakt und modern anmuten. Für andere war es eindeutig *handicraft*, „Volkskunst“ und „Folklore“. Die Preise schienen ihnen zu hoch dafür. Das Argument lautete, dass die Frauen mehr profitieren würden, wenn sie ihre Arbeiten für weniger verkaufen.

Ich war damit konfrontiert, dass der Ort, an dem ein Bild ausgestellt wird, den Unterschied macht. Offensichtlich spielen bei der Wahl des Ortes Oppositionspaare des westlichen Denkens eine Rolle, die mit bestimmten Wertvorstellungen verknüpft sind. Das hat zur Folge, dass im Kunst-Museum Bilder aufgewertet werden, wohingegen die gleichen Werke in ethnologischen Museen als Kunsthandwerk wahrgenommen werden.

Westliche Wertungen

In der westlichen Kunst, so die stets präsente unterschwellige Annahme, wird das originale Bild mittels der persönlichen Kreativität, Inspiration und einzigartigen künstlerischen Vision erschaffen. Die zeitgenössische Kunst-Produktion wird als eine reflexive Aktivität betrachtet, wohingegen dies für die traditionelle nicht-westliche Bildproduktion nicht zutrefte, denn es mangle ihr an Konzeptualismus in der Kunstpraxis. Die so genannte Primitive Kunst gilt als anonym und künstlerisch nicht-reflexiv.

In der Auseinandersetzung von Anthropologen, Kunst-Kuratoren und Historikern über die Frage, wie nicht-westliche Bilder repräsentiert werden sollten, befinden sich daher auch zwei

Kontakt zu den Künstlerinnen und ihrer Initiative

Mr. Bulu Imam
Director, „Sanskriti“
Dipugarha
P.O. Hazaribagh 825 301
Jharkhand State, India
Tel: +91 (0)65 46 – 26 32 78
Fax: +91 (0)65 46 – 26 68 95
rch_buluimam@sancharnet.in
www.sanskritihazaribagh.com

unterschiedliche Anschauungen über den Zugang zur Kunst im Konflikt. Gemäß dem einen ist die Kontextinformation fundamental wichtig. Andere, darunter der Kunstkurator William Rubin, der die Ausstellung „Primitivism in the 20th Century Art“, *Museum of Modern Art* 1984, New York arrangierte, sind überzeugt, dass Kunst ausnahmslos, einschließlich der indigenen Bilder, gleich behandelt werden sollten, nämlich primär als eine visuelle Erfahrung.

Auf der Suche nach geeigneten Institutionen stellte ich fest, dass mit wenigen Ausnahme (museum kunst palast Düsseldorf, Ausstellung „Altäre“) Orte für moderne Kunst unzugänglich für die indigene Kunst sind, weil sie als nicht „zeitgemäß“ gilt. Andererseits sind interessante Veränderungen zu beobachten. So öffnen sich ethnologische Museen mehr und mehr der Idee für die Repräsentation von Objekten in aktuellen sozial-politischen Kontexten, mit denen indigene Gesellschaften heute konfrontiert sind.

Als Glück erwies sich zum Beispiel ein Kooperations-Partner wie die Heinrich-Böll-Stiftung, die es ermöglicht hat, dass die Künstlerinnen ihre Malerei in Deutschland selbst repräsentieren und in den Dialog mit dem Publikum kommen. Die Ausstellungen 2003 in Berlin, Heidelberg und Dresden wurde durch Diskussionen mit indischen und deutschen Wissenschaftlern, Aktivisten und Kulturhi-

storikern, einem Film-Programm und einer Dokumentation über den Kohletagebau in Hazaribagh begleitet – ein Konzept, das beim Publikum auf positive Resonanz traf.

Zur Autorin

Die Journalistin wuchs in Assam/Indien auf und absolvierte ein Studium der Film-, der Theaterwissenschaften und Publizistik an der FU Berlin. Ihre deutsch-indische Herkunft sensibilisierte sie für interkulturelle und entwicklungspolitische Kontexte. Es entstanden Reportagen für den Rundfunk und das Fernsehen (Arte, WDR, RBB etc.), für Zeitungen und Webmagazine mit dem Fokus auf Frauen, ethnische und marginalisierte Minderheiten (Roma und Sinti, Muslime, Ureinwohner). Darunter waren Portraits über Frauen in der matrilinearen Gesellschaft in Meghalaya, die Witwen von Vrindaban, Prostituierte in Kalkutta und muslimische Aktivistinnen in Kaschmir und in der Türkei. Gupta fungierte als Kuratorin oder Co-Kuratorin für die Bellevue Galerie Berlin 2001, für das Goethe Institut Neu Delhi 2002, im Ethnologisches Museum der Portheim-Stiftung Heidelberg 2003, für die Heinrich Böll-Stiftung 2003, in der Indischen Botschaft Berlin 2005/2006.

Endnoten

¹Imam 1995

²Rubin 2003: 319

³Rubin 2003: 319

Weiterführende Literatur

Imam, Bulu (1995), *Bridal Caves. A Search for the Adivasi Khovar Tradition*. Indian National Trust for Art & Cultural Heritage, New Delhi

Rubin, William (1984), *The Modernist Primitivism*. S. 319, in: *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history* edited by Jack Flam with Miriam Deutsch, University of California Press, 2003.

Martin, Jean-Hubert (2001), *Altäre. Kunst zum Niederknien*, S.8, museum kunst palast Düsseldorf.

Hart, Lynn M. (1995), *Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World*: p. 139. In *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, ed., by George E. Marcus and Fred R. Myers, University of California Press 1995.