

Alok Rai	02	Das Land der 179 Sprachen Eine Hörprobe aus dem vielsprachigen Subkontinent
Sadanand Menon	06	Der Tanz der Kulturen und die Kultur des Tanzes Metamorphosen der indischen Identität
Bernard Imhasly	10	«Ihr habt die Uhren – wir haben die Zeit» Schweizer Künstler auf Asienreise
Christoph Storz	16	Berichte aus Bangalore – Artists in Residence Gras und Spatzen oder Palmen und Pfauen? Mein indisches Gesicht
Sibylle Omlin im Gespräch mit Nesa Gschwend		
Sandeep Bhagwati	24	Die Stille und das Tosen Komponieren zwischen Ost und West
Sandeep Bhagwati im Gespräch mit Shubha Mudgal und Aneesh Pradhan	26	Aus dem Resonanzraum der Tradition Neue indische Musikverbindungen
Thomas Laely/Chandrika Grover Ralleigh		Insert: Pro Helvetia in Indien
Pratap Bhanu Mehta	31	Das Lob der Freiheit Ein Essay über die Grenzen kultureller Vielfalt
Eugene Datta	35	«Single-Serving Friend» Eine Begegnung in Basel
Supriya Chaudhuri	42	Sāhitya – oder die gemeinsame Erfahrung Was indische Autorinnen bewegt
Eberhard Fischer	45	Ein Haus in Varanasi Das Leben der Indien-Schweizerin Alice Boner
Alexandra Schneider	49	Überrascht von den eigenen Gefühlen Warum wir uns Bollywood-Filme anschauen
Surinder Bahga	53	Sinnbild Chandigarh Der Schweizer Architekt Le Corbusier und Indien
Anisha Imhasly	58	Curry auf dem Titlis Eine Reise nach Engelberg

Bild

Magali Koenig, Haruko, Thomas Flechtner

passagen
p a s s a g e s

43

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia fördert Kunst und Kultur in der Schweiz, sie setzt sich für den kulturellen Austausch im Inland sowie mit dem Ausland ein. Mit ihrer Tätigkeit unterstützt sie eine kulturell vielseitige, zeitgenössische und offene Schweiz.

Das Pro-Helvetia-Kulturmagazin *Passagen/Passages* erscheint dreimal pro Jahr in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Zu beziehen über die schweizerischen Auslandvertretungen, das Centre culturel suisse, 32, rue des Francs-Bourgeois, 75003 Paris (nur für Frankreich), oder direkt beim Herausgeber: Pro Helvetia, Kommunikation, Postfach, CH-8024 Zürich, Tel. + 41 44 267 71 71, Fax + 41 44 267 71 06, E-mail: alangenbacher@pro-helvetia.ch. In der Schweiz ist *Passagen* für sFr. 12.50 (Einzelnummer) oder im Jahresabonnement für sFr. 35.- erhältlich. (<http://www.pro-helvetia.ch>).

Das Land der 179 Sprachen

Eine Hörprobe aus dem vielsprachigen Subkontinent

Alok Rai

In Indien gibt es vier Sprachgruppen zu 179 Sprachen plus 544 Dialekte, das macht insgesamt 723 Idiome. Von solcher Vielsprachigkeit aus besehen, lebt die Schweiz in wohlgeordneter Viersprachigkeit. Alok Rai, Professor an der englischen Fakultät der Universität Delhi, über die grossen Unterschiede und die kleinen Gemeinsamkeiten, die sich daraus ergeben |



Magali Koenig: Aus der Serie «Voyage en Inde» 1991



Die Vielsprachigkeit ist ein typisches Merkmal Indiens. Die grosse statistische Erhebung *People of India*, die von Kumar Suresh Singh unter der Ägide der staatlichen Forschungseinrichtung «Anthropological Survey of India» durchgeführt wurde und die bewusst nicht zwischen «Sprachen» und «Dialekten» unterscheidet, zählte 325 Idiome. G.A. Griersons Standardwerk, der *Linguistic Survey of India*, an dem er 29 Jahre lang arbeitete, von 1897 bis 1927, kam auf 179 Sprachen und 544 Dialekte, insgesamt also 723 Idiome – und mysteriöserweise werden in seinem Anhang sogar 872 aufgelistet. Auch wenn die genauen Zahlen leicht

schwanken, so sind sich doch diese und weitere Erhebungen einig, dass in Indien mehrere hundert Sprachen und Dialekte verwendet werden, die sich in vier Sprachgruppen einteilen lassen: die indoarischen (oder indogermanischen), die drawidischen, die austroasiatischen (Munda oder Kol) und die sinotibetischen Sprachen. Trotz der fundamentalen Unterschiede zwischen den einzelnen Sprachfamilien gelang es laut dem bedeutenden Linguisten Suniti Kumar Chatterjee diesen Idiomen über die Jahrtausende, zu interagieren und die Grundlage einer Gemeinschaft zu bilden, die er als «gemeinsamen panindischen Sprachkultur-

Typus» bezeichnet. Andere Sprachwissenschaftler haben für die Beschreibung der Situation Indiens den Begriff einer linguistischen und kulturellen «Zone» gewählt.

Der indische Multilingualismus – Hunderte von Sprachen und Dialekten, die nebeneinander existieren – hat eine andere Bedeutung für die Nation als die vergleichsweise wohlgeordnete Vielsprachigkeit der Schweiz. Sprache ist eine der Dimensionen, in der sich die kulturelle Vielfalt manifestiert, die wiederum einen wesentlichen Bestandteil des indischen Selbstbilds darstellt. Allerdings besteht eine offenkundige und ungelöste Spannung zwischen der gepriesenen Vielfalt und der Tendenz zur Zentralisierung des indischen Staats. Diese Tendenz hat ihren Ursprung vermutlich in der nationalistischen Mobilisierung, die den Kampf für die Befreiung aus der Kolonialherrschaft begleitete. Demzufolge besitzt der indische Nationalismus eindeutig auch einen Herderschen linguistisch-kulturellen Aspekt. In der Zeit vor 1947 wurde versucht, neben dem Englisch der Kolonialherren eine eigene Landessprache zu etablieren (Hindustani). Es lag jedoch in der Natur der politischen Mobilisierung, dass die verschiedenen Regionen des Landes auch die Anerkennung ihrer wichtigsten Sprachen verlangten, und in der Folge wurden im achten Anhang der indischen Verfassung von 1950 nicht weniger als 14 anerkannte «Nationalsprachen» aufgeführt, eine Zahl, die seither noch deutlich zugenommen hat. Kurz nach der Unabhängigkeit fand zudem eine grundlegende «Reorganisation» der Bundesstaaten statt, deren Grenzen nach linguistischen Kriterien neu gezogen wurden – was natürlich insbesondere dort, wo sich die Anwendungsgebiete einzelner Sprachen überlappten, zu heftigen Diskussionen über den genauen Verlauf der neuen Grenzen führte.

Interaktion oder Koexistenz: Ein interessanter Aspekt dieser ereignisreichen und umstrittenen Geschichte ist die Schaffung – durch «linguistische Reorganisation» – von vermeintlich einsprachigen Territorien, die sich auf seltsame Weise zu einem vielsprachigen Indien zusammenschlossen. Dieser Ansatz strebt, um die Terminologie des vergleichbaren Prozesses in der Schweiz zu verwenden, weniger nach «Interaktion» auf nationaler Ebene als vielmehr nach «Koexistenz» der verschiedenen Sprachen. Zwar besteht allgemeine Einigkeit darüber, dass Schulkinder in ihrer eigenen Sprache unterrichtet werden sollen, doch das Missverhältnis zwischen den rund zwanzig anerkannten Sprachen des achten Anhangs der Verfassung und den Hunderten von Sprachen und Dialekten, die in den Erhebungen gezählt wurden, führt dazu, dass die dominante Sprache der Region – die entsprechend als «Regionalsprache» bezeichnet wird – die hochgelobte Heterogenität in

der Praxis schrumpfen lässt. Dass die offiziellen Statistiken weiterhin Hunderte von verwendeten Sprachen aufführen, indiziert entweder die Existenz von inoffiziellen, informellen Kommunikationsräumen oder ein bedauerliches Beharren auf einer angeblichen Loyalität zu den einzelnen Sprachen, das in zunehmendem Masse nur noch Nostalgiewert hat. (Natürlich wäre es ohnehin eine kaum zu bewältigende Aufgabe, Lehrmaterialien in Hunderten von Sprachen zur Verfügung zu stellen – wobei man sich die Mühe mindestens in einem Fall wohl sparen könnte: Gemäss der Volkszählung von 1961 bestand die Gemeinschaft der Shmong-Sprechenden aus einer einzigen Person!) Die kulturelle Heterogenität, die sich über die Jahrtausende entwickelt hat, ist ernsthaft bedroht. Der wachsende Einfluss, den die akkulturierenden Instrumente des modernen indischen Staats auf die Regionen nehmen – wobei es viele Argumente dafür gibt, dass dies sogar noch zu langsam geschehe und der Grund dafür sei, dass die feierlich verkündeten Ziele im Volksschulwesen verfehlt wurden –, gefährdet das Überleben der durch die Sprachen verkörperten kulturellen Visionen. Sprachen, die sich in den engen Tälern des Nordostens oder in den Bergen und Wäldern Zentralindiens entwickelten. Daneben wurde durch das Bedürfnis nach interregionaler Kommunikation ein weiteres Thema aktuell: die Aufgabe (und, alleine schon angesichts der Dimensionen der Heterogenität, die Notwendigkeit), eine Lingua franca zu etablieren.

Die Drei-Sprachen-Formel: Vor dem Beginn der Moderne – wann auch immer das war! – mussten die meisten Menschen nur mit ihren Nachbarn kommunizieren. Erst die etwas vielfältigeren sprachlichen Erfahrungen der reisenden Händler und Bettelmönche legten im 1. Jahrtausend den Grundstein für die Entstehung einer Art Ursprache, die verschiedene kulturelle Einflüsse kombinierte – ein typischer Vorgang in der Geschichte Indiens auf dem Weg zu einem facettenreichen und beständigen kulturellen Pluralismus. Tatsächlich wurde diese Ursprache – Hindustani, aus dem die Standardsprachen Hindi und Urdu hervorgingen – zur friedlichen Lingua franca des vormodernen Indiens, aber später auch zum Gegenstand einiger der erbittertsten politischen Auseinandersetzungen des modernen Indiens.

Der entscheidende Unterschied zwischen der schweizerischen und der indischen Vielsprachigkeit liegt darin, dass die Schweizer Version sowohl ein gegebenes Phänomen darstellt – die gleichzeitige Existenz von vielleicht nicht gerade «vielen», aber immerhin vier verschiedenen Sprachen innerhalb des Landes – als auch politisch erwünscht ist. Idealerweise sollte jeder Einwohner zumindest Grundkenntnisse der anderen Landessprachen haben, um mit seinen Mitbürgern kom-

munizieren zu können. In Indien hingegen ist die Vielsprachigkeit zwar eine empirische Tatsache, aber kein erklärtes politisches Ziel. Ein halbherziger Versuch zur Förderung der intranationalen mehrsprachigen Kommunikation wurde in den Sechzigerjahren unter dem Titel «Drei-Sprachen-Formel» unternommen, die im wesentlichen eine formale Gleichstellung von Hindi und anderen indischen Sprachen anstrebte. Dazu wurden die Schulen in den Hindi-Regionen verpflichtet, eine zweite indische Sprache zu unterrichten, während die Schüler im Rest des Landes Hindi lernen sollten. Die dritte Sprache der Formel sollte «eine moderne europäische Sprache» sein, was in der Praxis fast ausschliesslich Englisch war. Die Verantwortlichen hofften, dadurch die emotionale Integration und die Kommunikation zwischen den verschiedenen Sprachgruppen zu fördern und die Last des Sprachenlernens gerecht zwischen den nicht Hindi Sprechenden und jenen, deren Muttersprache die angebliche Lingua franca des freien Indiens ist, aufzuteilen. Ohne in die Einzelheiten zu gehen, lässt sich feststellen, dass die Umsetzung der Drei-Sprachen-Formel bestenfalls lückenhaft war.

Ausserhalb der offiziellen Kanäle nimmt derweil die Verbreitung von Hindi, dem Nachfolger der erwähnten mittelalterlichen Ursprache, weiterhin rasch zu, wozu der Motor der Massenkultur, das Bollywood-Kino, wesentlich beiträgt. Laut der *People of India*-Erhebung steigt die Zahl der Inderinnen und Inder, die neben ihrer Muttersprache auch Hindi beherrschen, ständig an, und während die Nationalsprachen des achten Anhangs der Verfassung einen immer grösseren Teil der Bevölkerung abdecken, kämpfen viele kleinere Sprachen um ihr Überleben. Zusätzlich verschärft wird die ohnehin komplexe sprachliche Situation durch ebenso komplexe Machtverhältnisse, die wiederum eng mit staatspolitischen, demografischen und wirtschaftlichen Aspekten verknüpft sind.

Englisch als Elitensprache: Viele dieser Faktoren wirken sich – wie dies auch in der Vergangenheit schon der Fall war – zum Vorteil von Hindi aus. Aufgrund der Tatsache, dass es die Sprache der ärmsten und am dichtesten bevölkerten Landesteile ist, hat Hindi jedoch kaum Aussichten, als Lingua franca anerkannt zu werden. Der einzige andere Kandidat für diese Rolle ist Englisch. In der ersten Zeit nach der Unabhängigkeit gab es gegen die Idee, Englisch als Hauptsprache für die intranationale Kommunikation zu bestimmen, beträchtlichen Widerstand, der aber angesichts der Veränderung des globalen Umfelds mittlerweile deutlich nachgelassen hat.

Dennoch gibt es einige spezifisch indische Gründe, die gegen diese Idee sprechen. Auch hier zeigen sich die Unterschiede zwischen der Situation in

Indien und in der Schweiz, wo Englisch ebenfalls dabei ist, de facto zur Lingua franca zur werden. Englisch ist eindeutig die Sprache der panindischen Elite – wer über die Grenzen der Regionen hinweg kommunizieren muss, tut dies auf Englisch. Dabei handelt es sich allerdings um einen verschwindend kleinen Teil der Bevölkerung. Es ist eine bekannte Schwäche der Volkszählung, dass sie die Verbreitung des Englischen nicht genau erfasst, aber Schätzungen gehen davon aus, dass nur etwa 2% der Inderinnen und Inder Englischkenntnisse besitzen – was die Frage aufwirft, ob eine Lingua franca tatsächlich 98 % der Bevölkerung ausschliessen darf. Wäre das Englische andererseits allen Sprachgruppen gleich fremd, hätte es, im Unterschied beispielsweise zu Hindi, zumindest dadurch eine Chance auf Akzeptanz gehabt. Da es aber zur hauptsächlich verwendeten Sprache der abgeschotteten indischen Elite geworden ist, wäre seine offizielle Ernennung zur Lingua franca ein Affront gegenüber dem ohnehin benachteiligten Rest der Bevölkerung.

Was uns in dieser Situation bleibt, ist wenig mehr als die rituelle Verherrlichung einer Vielsprachigkeit, die für den Alltag des Einzelnen eine weitaus geringere Bedeutung hat, als dies die Ergebnisse der statistischen Erhebungen vermuten lassen könnten. ─

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Alok Rai ist zur Zeit als Professor an der englischen Fakultät der Universität von Delhi tätig. Nach dem Grundstudium in Allahabad schloss er Nachdiplomstudien in Oxford und London ab und unterrichtete an verschiedenen Institutionen. Sein erstes Buch, *Orwell and the Politics of Despair*, erschien 1989, in einem schicksalhaften Jahr der indischen Geschichte, bei Cambridge University Press. In engerem Zusammenhang zum vorliegenden Essay steht jedoch *Hindi Nationalism*, das im Jahr 2000 bei Orient Longman erschien. Das besondere Interesse Rais gilt Themen an der Schnittstelle von Sprache, Literatur und Gesellschaft.

Quellen:

Urs Dürmüller, *Mehrsprachigkeit im Wandel: Von der viersprachigen zur vielsprachigen Schweiz*. Pro Helvetia, Zürich 1997
K.S.Singh und S.Manoharan, *Languages and Scripts* (Band IX der Reihe «People of India»). Oxford University Press, New Delhi 1993
Alok Rai, *Hindi Nationalism*. Orient Longman, New Delhi 2000

Der Tanz der Kulturen und die Kultur des Tanzes

Metamorphosen der indischen Identität

Sadanand Menon

Tradition, Modernität und Globalisierung treffen in Indien ganz unvermittelt aufeinander. Für Kunst- und Kulturschaffende eine Herausforderung und manchmal eine Zerreißprobe der besonderen Art. Sadanand Menon führt uns am Beispiel des Tanzes in die indische Identitätsproblematik ein |



Haruko: Aus der Serie «All India Permib», 2005

Das kulturelle Schaffen ist für die heutigen indischen Künstlerinnen und Künstler immer auch mit der drängenden Frage der Identität verknüpft, mit dem Zwiespalt der Verbindung von geografischem Raum und historischer Zeit. Dabei sehen sich die produzierenden Künstler mit neuen Dilemmas konfrontiert. So hat die kulturelle Produktion ihre spezifische Individualität im weltweiten Prozess der kulturellen Homogenisierung vielfach verloren, und die Kunst, auf den Wellen eines gesichtslosen Marktes dahintreibend, zeigt sich zusehends bemüht, als glitzerndes Produkt in den verführerischen Portalen der Massenunterhaltung zu dienen. Selbst staatliche Instanzen geben heute vermehrt offizielle Stellungnahmen ab, die der Regulierung und Instrumentalisierung der «Kulturindustrien» für Vermarktungs- und Exportzwecke das Wort reden.

Kinkerlitzchen und Klischees: Die alten Gewissheiten haben ihre Geltung verloren. Das Organi-

sche, das Authentische, das Echte, das Klassische, das Einheimische, das Verwurzelte: Sie alle sind durchwegs in allen Disziplinen bedroht. Und falls sie überleben, tun sie dies als museale Kunstgegenstände einer reaktionären Nostalgie oder als neuerfundene Embleme eines aggressiven kulturellen Nationalismus. Jahrtausendealte «tribale» oder volkstümliche Formen und kunstgewerbliche Objekte werden banalisiert und in den kruden Emporien der staatlichen Unterstützung ihres Glanzes beraubt oder aus ihrem Zusammenhang gerissen und in den Boutiquen der städtischen Elite in unerreichbare kostbare Kinkerlitzchen verwandelt.

Weiter kompliziert werden die Dinge durch einige ärgerlich stereotypisierte Identitätsmarker für den «Osten» und den «Westen», die mit billigen Schwarzweissklischees wie «Tradition» und «Modernität» Hand in Hand gehen. Westliche Berichte zeugen immer wieder vom fiktiven Charakter eines In-



diens, das vermeintlich von tiefer spiritueller und kultureller Sicherheit auf der einen und Widerstand gegen Veränderungen auf der anderen Seite geprägt ist. Identität muss jedoch als kontinuierlicher Prozess des Verlustes und der Wiederherstellung gesehen werden, der gleichzeitig die Relativierung normativer Unterschiede und Grenzen wie auch deren Bekräftigung beinhaltet.

Das gespaltene Wesen: Als treffendes Beispiel dafür, wie es in der zeitgenössischen Kunstpraxis Indiens zu solchen wechselnden kulturellen Spannungen kommen kann, mag die klassische südindische Tanzform des Bharata Natyam dienen. Auf Grund des Körpertextes, den der Tanz darstellt, lassen sich die verschiedenen Arten analysieren, in denen soziale Identitäten durch Körperbewegungen signalisiert, gebildet und verhandelt werden können. Bewegung dient dabei als Marker für die Herstellung von geschlechtsspezifischer,

rassischer, ethnischer, sozialer und nationaler Identität oder gar als Flaggenzeichen für sexuelle Identität, Alter oder Krankheit.

Eine typische Geschichte, die die Spannung der ‚gespaltenen Identität‘ der klassischen Tänzerin älteren Schlages veranschaulicht, die in einem modernen Nationalstaat lebt und die die Stereotype der nationalen und ästhetischen Marker tragen muss, die möglicherweise in direktem Widerspruch zur gelebten Wirklichkeit stehen, ist die Anekdote, die durch die Tänzerin und Choreographin Chandralekha berühmt wurde.

Heute ist Chandra, wie sie zärtlich genannt wird, eine Art Legende und Ikone, die alte Tanzformen wie jene des Bharata Natyam aus ihrer Erstarrung gelöst und sie inhaltlich und energetisch der heutigen Zeit angepasst hat. Gerne erzählt sie eine Geschichte über ihr tänzerisches Debüt im Jahr 1952, als sie in einer Wohltätigkeitsveranstaltung zu Gunsten der Opfer der Dürrekatastrophe

im südindischen Bundesstaat Andhra Pradesh auftrat. Als Schülerin des Gurus Kancheepuram Ellappa Pillai – der auch als nattuvanar oder Dirigent für die legendäre Diva Balasaraswati wirkte – hatte sich Chandra entschieden, an jenem Abend eine sinnliche Komposition über eine Sage aufzuführen, die vom Entzücken und der Aufregung der jungen Frauen der Stadt Mathura erzählt, die diese erleben, als sie in Erwartung der Ankunft Krishnas im Fluss Yamuna ein Bad nehmen. Sie erinnert sich: *«Ich schilderte den Fluss, das Spiel der badenden Jungfrauen, die Sinnlichkeit, Pracht und unermessliche Fülle des Wassers. Plötzlich durchfuhr mich der Gedanke, dass ich diesen ganzen verschwenderischen Reichtum des Wassers vor dem Hintergrund einer Dürre inszenierte. Ich erinnerte mich an Fotos in den Zeitungen, die eine rissige Erdkruste und endlose Reihen von Menschen zeigten, die mit kleinen Blechnäpfen in der Hand auf ihre Wasserration warteten. Guru Ellappa sang «Mathura Nagarilo». Kunst und Leben standen einander diametral gegenüber, ein überwältigender Widerspruch. In jenem Sekundenbruchteil war ich ein gespaltenes Wesen, in zwei widerstreitende Hälften geteilt.»*

Verlust des Anderen: Die Lehren, die sie aus diesem Erlebnis zog, sind sehr bedeutsam, was das Verständnis der Probleme bezüglich der «Identität» in der heutigen Kunst Indiens betrifft. Chandralekha schrieb dazu: *«Dieses Erlebnis hat mich viele Jahre hindurch begleitet, und es ist mir nicht gelungen, diesen Widerspruch aufzulösen, der natürlich auch ein sozialer Widerspruch ist. Einerseits fühle ich eine grosse Liebe zu allem, was reich und nährend ist in unserer Kultur und mir Identität vermittelt, andererseits spüre ich das Bedürfnis, positive Energien freizumachen, um zur Veränderung der harten Realitäten des Lebens beizutragen. Für mich ist die Fähigkeit, auf die Realitäten des Lebens zu reagieren, ebenso wichtig wie lebendig zu bleiben und mich auf Sinnlichkeit und kulturellen Reichtum einzulassen. Ich habe hart daran gearbeitet, diese divergierenden Tendenzen in ein Gleichgewicht zu bringen und zu integrieren, um meine Sensibilität und Ganzheitlichkeit zu bewahren.»*

Natürlich kann Identität sowohl befähigend als auch einschränkend wirken. Nationale Identitäten werden zusammen in ein Modell gepresst, wobei ihre Konturen verwischen, indem das inakzeptable «Andere» verloren geht. Vereinfachend könnte man sagen, dass dies der Unterschied ist, der in die Binärformel von Okzident und Orient eingebaut ist. Der Orient stiess die westlichen Kolonisatoren ab und verführte sie gleichzeitig. Kurioserweise gelang es ihm, auch die Kolonisierten selbst mit dem Gefühl der Hassliebe zu vergiften. Er liess eine Klasse von Menschen zurück, die ihre Identität eingebüsst hatten, ein tiefes Misstrauen gegenüber ihrer Vergangenheit hegten, ihren Körper verachteten und sich vor ihrer eigenen Sexualität fürchteten.

Die Folge davon – beispielsweise in Indien nach der nationalen Unabhängigkeit – war, dass der Gewinn eines Homelands mit dem gleichzeitigen Verlust eines Homelands der Imagination einherging. Dies erklärt auch, weshalb «Identitätskämpfe» in den vergangenen hundert Jahren auf dem indischen Subkontinent einen derart hohen Stellenwert eingenommen haben. Während die Begegnung mit der vielgefürchteten orientalischen Erotik und Freizügigkeit im Okzident das «moderne Moment» ausgelöst hat, wurden diese im Orient völlig unterdrückt und als Instinkte der eher niedrigen Art eingeebnet. An ihre Stelle ist eine Art Pseudo-Identität einer zur Schau gestellten Spiritualität getreten, deren inhaltliche Banalität nur von ihrer rein äusserlichen Dekorationswirkung übertroffen wird.

Die Spannung zwischen «lokal» und «global»: Laut Rabindranath Tagore, dem indischen Dichter und Nobelpreisträger, ist eine nationale Identität nicht bloss «mrinmaya» (territorial), sondern auch «chinmaya» (ideell). Für viele Nationen gilt es, auf dieser gedanklichen Ebene ihre Vektoren und Orte auf der Landkarte zu finden – insbesondere heute, wo wir mit der Realität einer «globalen Identität» konfrontiert sind.

Diese Expansion einer «globalen Identität» zwingt uns eigenartigerweise, darüber nachzudenken, was es bedeutet, «lokal» zu sein, die Natur der im Allerwelts-Begriffspaar «global/lokal» enthaltenen Spannung zu verstehen. Diese beruht im Grunde auf einer weltpolitischen Geometrie, welche Asymmetrie gewaltsam in Symmetrie umwandeln will. Vereinfachend könnte man das «Lokale» als den Ort definieren, an dem Konflikte im Bereich der «Identität» am seltensten vorkommen. Das «Globale» dagegen wäre der Ort, wo Identitätskonflikte nicht nur häufig sind, sondern wo jemand, der auf seiner Identität beharrt, sich fühlt wie einer, der während der Ebbe im Wasser steht und spürt, wie ihm der Sand rasch unter den Füßen wegleitet. Es ist ein Ort, wo Identitäten ständig bedroht sind und oft heftig zurückgewiesen werden.

Tradition als Identität: In Indien – wie auch in vielen anderen asiatischen Ländern – schwelt ein Streit um den Begriff der «Tradition-als-Identität» und die Legitimität ihrer Verfechter. Die führende indische Historikerin Radha Champakalakshmi erklärte dazu: *«Der Kolonialismus spielte eine wichtige Rolle für die Identifikation und die Herstellung der indischen «Tradition», die unter den Bedingungen des modernen Kolonialismus eine Abwertung erfahren hatte.»* Und weiter: *«Der Kolonisator hatte in anmassender Weise die Verantwortung dafür übernommen, das Wissen durch die Festlegung des Traditionsbegriffs zu verwalten.»* Und dies wurde ironischerweise durch die indische Elite freudig unterstützt.

Ein naheliegender Grund dafür war wohl der, dass die Kategorie ‚Tradition‘ einen Machtfaktor darstellte. All jene, für die das neuerfundene Traditionskonzept ein Glücksfall war, entstammten dem Kreis der aufkommenden verwestlichten städtischen Elite, für die die Ausrichtung auf die Tradition ein Mittel darstellte, um sich in das politische Gefüge eines entstehenden Nationalstaats einzumischen, während sie im früheren monarchischen System marginalisiert gewesen waren und gegen die imperiale Macht konspiriert hatten. Wer nun verkündete, dass er auf der Seite der Tradition stehe, besaß auf Grund der Identifikation mit der Vergangenheit auch einen legitimen Machtanspruch in der Gegenwart. Es handelte sich dabei um eine Phase der aggressiven, elitären Identitätsstiftung.

Klasse und kulturelle Domestikation: Nun ist aber Tradition keineswegs eine undifferenzierte, homogene, einheitliche Angelegenheit. Betrachten wir das Beispiel der Tanzform Bharata Natyam, die in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren aus ihrer früheren Version Sadirattam adaptiert wurde, die von der sozial geächteten Gemeinschaft der Deva-Dasis (Tempeltänzerinnen und Liebesdienerinnen) gepflegt worden war. Als der Bharata Natyam im kosmopolitischen Madras (heute Chennai) von der niedrig gestellten Dasis-Kaste in die Gemeinschaft der privilegierten Kaste der Brahmanen übergegangen war, fand gleichzeitig auch eine Zensur und Reinigung dieser Tanzform statt.

In vielen Fällen dienen in untergeordneten Klassen oder nichtdominierenden Gemeinschaften entstandene Tanzformen in bestimmten Phasen des nationalen Aufbaus als Vehikel der sozialen Aufwärtsmobilität, wobei die Tänze dann desinfiziert, deodorisiert, gezähmt und ihrer Erotik entkleidet werden. Eine solche klinische Desexualisierung und Domestizierung der Formen, die beim Überschreiten von Klassen-, Kasten- und Rassengrenzen eintritt, ist oft auch von einer Veränderung des Körpergebrauchs begleitet, indem die erotische Attacke auf Grund einer falschen Religiosität sublimiert wird.

Im Falle des Bharata Nyam dauerte es nur wenige Jahrzehnte, bis man die Deva Dasis ihres angestammten künstlerischen Kapitals beraubt hatte. Das Instrument dieses blutleeren Transferakts war die willkommene Instanz der Tradition, die in den Händen der Elite eine solche Plünderung legitimierte. Dabei wurde ihr zusätzlich noch eine Art göttlicher Legitimation angedichtet, was eine wirksame Distanzierung von allen modernistischen – und deshalb kritischen – Tendenzen erlaubte.

Politik der Verdrängung: Mythos und Erinnerung dienen herkömmlicherweise der Erhaltung der

Identität und wirken durch die Vergegenwärtigung des gemeinsamen kulturellen Erbes integrierend. Sie können aber auch als politische Waffen eingesetzt werden, um den Menschen ein hegemoniales Geschichtsbild aufzuzwingen, das eine enge Sicht bestimmter historischer Ereignisse beinhaltet. Die Auslöschung und Ersetzung der Erinnerung an bestimmte Kunstformen und physische Disziplinen wie Bharata Natyam trugen in hohem Masse zu einer Verdrängungspolitik bei, indem die Elite den organisch gewachsenen intellektuellen und ästhetischen Besitz einer marginalen unterprivilegierten Gemeinschaft raubte und für sich selber beanspruchte. Auf diese Weise gelang es der Elite, ihre ‚natürliche‘ kulturelle Überlegenheit zu beweisen und darauf gestützt auch ihren Anspruch als legitimer Erbe der Staatsgewalt zu untermauern.

Wer sich im Indien der 1940er Jahre als Tänzerin bezeichnete, lief Gefahr, als Prostituierte abgestempelt zu werden. Dreissig Jahre später wurde derselbe Tanz zum Bannerträger des kulturellen Erbes und nationalen Stolzes. Heute, nach weiteren dreissig Jahren, sind Tänzer der indischen Diaspora dabei, den Begriff des ‚Tanzes als Kultur‘ neu zu definieren.

Angesichts der Tatsache, dass der Tanz mit dem Wackeln einer Zehe über Werden und Vergehen von Welten und Identitäten befähigen kann, sollten wir eher neue spezifische Aspekte in der reichen Vielfalt der Praxis entdecken, als tatenlos zusehen, wie diese Besonderheiten in eine von einer globalen Kulturindustrie diktierte marktconforme Standardisierung eingeebnet werden. Nur auf diese Weise ist eine radikale Humanisierung des Inhalts möglich, und nur so kann dem Tanz seine subversive Fähigkeit zurückgegeben werden, in einem Umfeld nivellierender Gleichmacherei den Unterschieden und Besonderheiten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. ┐

Aus dem Englischen von Ernst Grell

Sadanand Menon schreibt über politische und kulturelle Themen, fotografiert und ist als Theater-Lichtregisseur tätig. Als ehemaliger Kulturredakteur bei der führenden indischen Finanztageszeitung *The Economic Times* praktizierte und unterrichtete er alternative Medienansätze und gab verschiedene interventionistische Zeitschriften heraus. Zur Zeit weilt er an der Gastfakultät des *Asian College of Journalism*, Chennai, wo er einen Lehrgang in Kunst- und Kulturjournalismus erteilt. Sadanand Menon hat über viele Jahre mit der führenden indischen Choreographin Chandralekha zusammengearbeitet. Er ist Mitglied des Leitungsgremiums des *Indian Institute of Advanced Study*, Simla, Mitglied des Reorganisationsausschusses der *National School of Drama* sowie beratender Herausgeber des in Mumbai produzierten, monatlich erscheinenden Photo-Fachjournals *Better Photography*.

«Ihr habt die Uhren – wir haben die Zeit»

Schweizer Künstler auf Asienreise

Bernard Imhasly

Unterschiede sehen – aber wie? Für Schweizer Künstlerinnen und Künstler ist der Subkontinent schon lange ein Objekt der Begierde. Ob als Projektion oder als heilsame Schocktherapie. In ihrem fotografischen Blick lassen sich unterschiedlichste Reaktionen, aber auch typische Gemeinsamkeiten erkennen |

Im Sommer 1991 traf ich in Delhi zwei junge Künstler, ein Bruderpaar aus der Schweiz. Sie weckten mein Interesse, weil sie aus dem Städtchen Thal im schweizerischen Rheintal kamen, ganz in der Nähe des katholischen Internats, in dem ich mehrere Jugendjahre verbracht hatte. Die «Marienburg» lag am Steilhang unter einem Felsband des Rorschacherbergs, die restlichen drei Seiten waren von einer hohen Klostermauer umgeben. Von der Terrasse des Schlafsaals konnte man auf das untere Rheintal und den Bodensee schauen. Doch der freie Blick wurde eingeengt durch das Wissen, dass mitten durch diese offene Ebene die Grenze zu Oesterreich verlief, und der See bildete trotz seiner befreienden Weite in Wahrheit die Grenze zu Deutschland. Die Mauern unter mir konnte ich überklettern, und wir taten es oft, aber die Weite dahinter war eine gläserne Wand.

Von Thal aus war der Blick noch mehr eingeengt. Das Städtchen lag zwischen dem erwähnten Hügelrücken und den Ausläufern des Hohen Kastens. Es war dieser imaginierte gemeinsame Blick, der mich mit den beiden Künstlern verband. Ich erkannte in ihrem künstlerischen Ansatz einen Ausdruck dieser Befindlichkeit – aber auch eine Reaktion auf sie. Die beiden hatten auf dem Weg von Ladakh im Norden zur indischen Südspitze in Delhi Station gemacht. Sie waren zu Fuss unterwegs, per Autostopp, Bus und Zug, und sie verstanden diese Reise buchstäblich als das Ausmessen eines grossen weiten Raums. Sie triangulierten, sie sammelten Gesteinsproben, Bustickets, Speisezettel, nahmen Töne auf, beschrieben und zeichneten Gesichter, Häuser, Bäume, Telefonma-

sten. Sie notierten Übergänge und Umwege, Grenzzäune und andere Widerstände, Wartezeiten und Ruheorte, und immer wieder dieses gemessene Eintauchen in den Raum. Die Ausstellung, die sie in Delhi einrichteten, war eine Spurensicherung von zwei Schweizern aus dem kleinräumigen Thal im unendlichen Raum Indiens.

Erst später wurde mir bewusst, warum mich diese dokumentierte Fortbewegung so bewegte. Es war mehr als die biografische Koinzidenz desselben jugendlichen Blicks. Ich sah in ihr eine schweizerische Reaktion auf das Erlebnis eines Landes wie Indien, das, achtzigmal grösser als die Schweiz, hundertfünzigmal zahlreicher als seine Bevölkerung, dem fremden Blick und Fussabdruck wie ein Land ohne Grenzen erscheint. Viele Indien-Reisende reagieren auf die Weite dieser Landschaft, indem sie den Weg nach innen nehmen, auch er ein reicher und gut ausgeschilderter Pfad, mit spirituellen Wegmarken und Führern und Gaststätten in Form von Ashrams und Klöstern und anderen «Hangouts». Es ist eine im Grunde romantische Vision Indiens, in den Worten von André Malraux der Blick auf ein Land, das «zum alten Orient unserer Seele» gehört.

Das innere Indien: Oft ist dieses «innere Indien» eine Vision, die den direkten Kontakt mit der indischen Realität gar nicht sucht. Dies geht zurück auf die Begründer dieser Tradition in der deutschen Romantik – die Gebrüder Schlegel, Schopenhauer, bis zu Max Müller, den einflussreichsten Indologen des 19. Jahrhunderts. Sie projizierten eine idealisierte Vergangenheit in die Gegenwart, vermieden es aber, diese durch eine Reise zu

überprüfen. Beinahe tragikomisch zeigte sich dies noch bei Hermann Hesse, diesem literarischen «Guru» der Hippie-Bewegung. In Winterthur, als Gast und angeregt von Georg Reinhart, beschloss er 1911, nach «Vorderindien» zu reisen. Er wollte in Tellicherry anlegen, wo sein Grossvater für die Basler Mission gewirkt hatte und wo seine Mutter geboren war. Doch als er sich in Colombo für Südindien einschiffen sollte, verzichtete er, aus Angst, krank zu werden. Er sah die Gefahr, sich zu verliehen, wenn er Siddarthas Weg tatsächlich unter die Füsse nähme.

«Man kann aus den Schweizern keine Gurus machen», sagt die Journalistin Isolde Schaad. Die Reise des Künstlerpaars aus Thal ging nicht von Hardwar nach Benares, von Pushkar nach Goa, sondern sie begann, ganz ordentlich, am nördlichsten Punkt und würde im südlichsten enden, gefolgt von einer analogen Ost-West-Passage zu einem späteren Zeitpunkt. Es war eine Indien-Erfahrung, die auf dem Boden blieb, mehr noch: Die Geste der Vermessung, des gemessenen Schritts, der Dokumentation des Gesehenen und Erfahrenen las ich damals als Versuch, sich als kleinräumiger, eng «eingekammerter» Schweizer dieses unendlichen Raums zu bewältigen, Furchen in einem Feld, das dadurch bewältigt und angeeignet wurde.

War dies eine «typisch schweizerische» Form der Begegnung mit Indien? Es gibt Gegenbeispiele, Le Corbusier etwa, dessen Chandigarh-Planung weniger eine Geste des Spurensiehens als des Setzens einer modernistischen Gegenwart war. Es war mehr als eine Furche, es war ein Aushub der lokalen Erde in einem gigantischen Ausmass. Hier war die Kleinheit und Enge der schweizerischen Herkunft zwar auch die Sprungfeder der Auseinandersetzung mit Indien, aber sie holte ihre Spannung zugleich aus dem egomanischen Gestaltungswillen eines Urbanisten, der die Freiheit geografischer Freiräume suchte, die er in seiner Heimat nie finden konnte, nicht einmal in der Wahlhei-

mat Frankreich. In den Bauten der Hauptstadt der Pandschab-Provinz ist kaum etwas festzustellen, das sich aus der Beobachtung des Fremden ergab. Hier wurde der Körper des neuen Indiens nicht angeritzt, sondern von den planerischen Phantasien des Architekten vereinnahmt. Er konnte dies tun, weil Jawaharlal Nehru ihm Carte Blanche gegeben hatte. Le Corbusiers Vision war auch jene des Staatsgründers – eine bäuerliche Kulturlandschaft sollte in eine globale Stadt verwandelt werden.

Der fotografische Blick: Es war für mich beinahe eine Erlösung, zu erleben, dass Le Corbusiers modernistischer Kontrapunkt durch einen Schweizer Fotografen beantwortet wurde. Die Chandigarh-Serie von Thomas Flechtner zeigt die skulpturale Wucht und Schönheit der Betonräume mit ihren genau kalkulierten Kantenrissen und Lichtpunkten. Doch es sind, in diesem Land voller Menschen, Räume ohne Menschen: die Ledersessel sind leer, die Gestalten vor dem Coca Cola-Ausschank verschwinden zwischen den massiven Pfeilern, die Freiräume zwischen den grauen Betonbauten werden im Monsun zu sumpfigen Ödlandschaften. Ein Baum wirkt, ohne ein einziges Blatt, so glatt und hart wie die ihn umgebenden Säulen. Das einzige Lebenszeichen im gleichen Bild ist ein kleiner Aushang mit dem Schriftzug «To Let» (zu vermieten). Es ist einer der kleinen Misstöne, die Flechtners Kamera aufspürt, subversive Lebenszeichen einer langsamen Wiedereroberung: Ein runder Tonkrug lehnt schräg gegen eine Betonsäule, gestützt von kaputten Ziegeln und Steinen; das Unkraut, das aus den Mauerfugen entlang der eintönigen Rampe des Kapitols wächst, fast so schön wie eine Blume.

Ich erwähne Thomas Flechtners Chandigarh-Bilder auch deshalb, weil sie für mich eigentümlich schweizerische Eigenarten der Begegnung mit Indien darstellen: ein möglichst genaues Beobach-



Thomas Flechtner: High Court/Capitol Complex, Chandigarh 1997



ten, unbestechlich, vorurteilslos und schonungslos, verbunden mit dem formalen Gestaltungswillen eines Künstlers, der gelernt hat, Schönheit im Detail zu entdecken, Annäherung und Distanz in einem. Ist es ein Zufall, dass ausgerechnet die Fotografie – unter allen Formen künstlerischer Verarbeitung der schweizerischen Indien-Erfahrung – die wichtigsten Akzente gesetzt hat? Nach Meinung von Peter Pfrunder, Direktor der Fotostiftung Schweiz, gibt es «kaum ein Land in Asien – mit Ausnahme vielleicht von Japan –, das so viele wichtige Schweizer Fotografen angezogen hat». Es begann mit den Bildreportagen von Walter Bosshard in den 20er Jahren, dann kamen die Reisebilder von Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart, die grossen Arbeiten von Werner Bischof nach dem Krieg, die Berichte von Emil Scheidegger, Nicolas Bouvier, Martin Hürlimann, René Burri und Bernhard Moosbrugger, bis zu den Stadtporträts von Manuel Bauer und Thomas Flechtner, den Delta-Bildern von Daniel Schwartz.

Auch wenn sie sich stilistisch oft unterscheiden, der Zugang, das Sich-Einlassen auf den fremden Gegenstand sind immer ähnlich: «Man betrachte nur die Hände einer jungen Inderin, die ein zu direktes Kompliment in Verlegenheit bringt», schrieb Nicolas Bouvier. Für den Schriftsteller Hugo Loetscher ist Indien ein Land, das dem Fotografen in seiner Schönheit und in seinen Exzessen die Gelegenheit gibt, die Dialektik zu leben «zwischen dem ›schönen und dem ›engagierten Bild‹, zwischen einer gestalteten Ordnung und der brutalen Unordnung der Wirklichkeit». Einige Fotografen haben diese Herausforderung bewusst gesucht – Werner Bischof, als er für ›Life‹ die Hungersnot in Bihar dokumentierte, Manuel Bauer in seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Beieinander von Chaos und Ordnung einer Stadt wie Kalkutta oder Daniel Schwartz, der sich der ultimativen Herausforderung des Reportage-Fotografen stellt, nämlich das Fließende, Gefährdete, Unbeständige einer Flusslandschaft und ihrer Menschen in das Hier und Jetzt eines Bilds zu fassen.

Zeitmessung und Illusion: Der fotografische Blick hat sich mir eingeprägt als signifikante Auseinandersetzung der Schweiz mit Indien. Es ist aber gewiss nicht die einzige. Der Faktor ›Zeit‹ spielt beim Fotografen naturgemäss eine untergeordnete Rolle. Es ist aber ein Topos in der Rezeption eines Landes, das Zeit als eine Illusion betrachtet, gerade durch ein Land, das sich der Zeitmessung verschrieben hat. Dafür hatten zwei andere Berufsgattungen – die Missionare und die Geschäftsleute – immer wieder Gelegenheit, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Der Filmemacher Markus Imhoof hat über den Zeitdruck geschrieben, den seine Grossmutter, Gattin eines Basler Missionars in Indien, empfand, als es darum ging, die ›Heiden‹ zu bekehren: Sie «verglich seinen Einsatz auf

dem Missionsfeld mit einem Arzt, der einen Impfstoff gegen Malaria gefunden hat und verzweifelt versucht, die Bevölkerung zu retten, bevor es zu spät ist». Es war kaum ein Zufall, dass die ›Basler Missionsindustrie‹ als erste versuchte, den Einheimischen die Herstellung von Kuckucksuhren beizubringen, um, so zitiert Imhoof einen Missionar, «durch Genauigkeit und Fleiss die heidnischen Triebe ganz aus dem dunklen Menschen zu vertreiben». Wie so oft in Indien endet das Unternehmen in der Resignation: «Im Land der Trägheit kann das Geschäft mit der Zeit nicht blühen.»

Zeit spielt nicht nur für die Ökonomie der Seele, sondern auch des Leibes eine Rolle. Als Hans Probst, der Schweizer Vertreter der Firma Rieter, in den 60er Jahren im südindischen Coimbatore in einem Joint Venture für Lakshmi Machine Works eine Fabrik aufbauen musste, kam es zu zeitlichen Verzögerungen. Sein indischer Partner tröstete ihn: «You have the watches, we have the time.» Es war ein Satz, der wie kein anderer den Widerspruch, die Spannung zwischen zwei so unterschiedlichen Kulturen ausdrückt – die gemessene Zeit, die eine Arbeitsökonomie begründet, Produktivität mit Produktion gleichstellt und damit zur Triebfeder des Wohlstands wird; deren Abwesenheit wiederum als einer der Gründe für Armut gilt, weil Zeit nicht als diskrete Kategorie für den Arbeitsprozess instrumentalisiert wird. Aber der Spruch hebt das ›Entwicklungsgefälle‹ zwischen beiden Ländern, zwischen reicher Schweiz und armem Indien ironisch wieder auf: «You have the watches, we have the time» stellt beides, Zeitmessung und Zeithaben, auf die gleiche Stufe und erklärt sie als komplementär. Denn was wäre ein Zeitmesser, wenn er nicht ständig der Zeitlosigkeit auf der Spur wäre, sie fangen will, nicht unähnlich dem Jäger, der im Grunde die Freiheit des wilden Tiers liebt – es aber töten muss, um dieser Freiheit habhaft zu werden, im Augenblick des endgültigen Verlusts. Wer die Zeit misst, um mit Hilfe dieser Ökonomie ›Zeit zu haben‹, hat schliesslich immer weniger von ihr: «Wir leben halb so lange wie ihr, und haben doppelt so viel Zeit.»

Fluchtpunkt des eigenen Leidens: Le Corbusier war nicht der einzige, bei dem die persönliche Befindlichkeit den Blick auf das Neue und Fremde Indiens dominierte. Es gibt auch die Schweizer, für die Indien zum Fluchtpunkt des eigenen Leidens wurde, nicht eines Herrschaftsanspruchs. Ein Beispiel ist die Schriftstellerin und Fotografin Annemarie Schwarzenbach, die mit Ella Maillart im Jahr 1939 – kurz vor Kriegsausbruch – nach Afghanistan und Indien reiste, um ihren ›Dämonen‹ zu entfliehen – Familie, Depression, Homosexualität, Drogen. Noch auf dem Simplonpass, dem Übergang, wo Heimat und Fremde sich vertauschen, beginnt sie zu fotografieren – nicht nach vorn, sondern rückwärtsblickend. Ihr Sujet ist ein

kleines Mädchen, das auf einem grobbehauenen Baumstamm sitzt, einen Strauss Feldblumen in der Hand. Später wird sie, auf Englisch, auf die Rückseite des Bildes schreiben: «Dies ist der letzte Blick auf die Schweiz. Warum verlassen wir das lieblichste Land der Welt? Was drängt uns dazu, auf Wüstenstrassen nach Osten zu fahren?»

Es ist bereits der nostalgische Blick aus der Fremde, der hier Wort führt, denn das Fluchtmotiv wird später klar beim Namen genannt: «Wer nicht dreissig Jahre hinter Schloss und Riegel zubringen will, tut gut daran, sich rechtzeitig davonzumachen.(...) Wir suchten keine Abenteuer, nur eine Atempause, in Ländern, wo die Gesetze unserer Zivilisation noch nicht galten und wo wir die einzigartige Erfahrung zu machen hofften, dass diese Gesetze nicht tragisch, nicht unumgänglich, unumstösslich, unentbehrlich sind.» Doch bereits in Afghanistan wird Schwarzenbach von diesen Gesetzen eingeholt, und ihre Tagebucheinträge können die Ent-Täuschung nicht verbergen: «Afghanistan, Land der Freiheit? Land des Abenteuers? Romantisches Zukunftsland? Oder einfach ein Gebirgsland, anderthalbmal so gross wie Frankreich?» Das Bild von Frauen im Tschador lässt sie wieder Zuflucht nehmen zu ihrer europäischen Sensibilität: «Der Tschador bedeutet nicht nur Unfreiheit, er bedeutet unwürdige Furcht vor dem Leben, Unwissenheit, Enge (...) dieses Land hat manchmal Gesten des Schweigens, die mir die Kehle zuschnüren.» Schwarzenbach fühlt sich abgestossen, und sehnt sich, statt nach Indien, zurück nach Europa: «In unseren Ländern ist Krieg, eine andere Zukunft bereitet sich vor».

Während Annemarie Schwarzenbach auf ihrer «Route des Indes» ständig in den Rückspiegel schaute, das Neue zurückweisend ebenso wie von ihm zurückgewiesen, wurde Indien für Ella Maillart zu einem Damaskus-Erlebnis. Während ihre Fotografien weiterhin gewissenhaft das Land protokollieren, beginnt die Erfahrung Indiens die Reisephilosophie dieser Weltenbummlerin zu verändern. Sie sieht sich mit der Aussage des Buddha konfrontiert: «Keine Reise führt ans Ende der Welt. In Wirklichkeit, sage ich euch, ist die Welt in diesem sechs Fuss fassenden Körper enthalten.» Nachdem sie sich von Annemarie Schwarzenbach im zentralindischen Mandu endgültig verabschiedet hat, geht sie nicht nach Bombay, sondern nach Tiruvannamalai, wo sie den Mystiker Ramana Maharshi trifft: «Die Weite muss in uns sein», schreibt sie später, «sie kann nur in uns sein, denn sonst würde es sich nur um ein geografisches Mass handeln. Nur wer die Weite begreifen und reifen lassen kann, kann sie besitzen.»

Doch auch Ella Maillart lässt sich, selbst hier eine Schweizerin, nicht ganz vereinnahmen. Statt im Ashram mietet sie in der Stadt eine Wohnung. Und das Buch, das sie schreibt, setzt nicht ihre Begegnungen mit dem Guru in den Mittelpunkt, sondern mit ihrer Katze, die auch die Titelfigur

darstellt: *Ti-Puss, ou l'Inde avec ma chatte*. Im Tagebuch schreibt sie, verspielt: «Wenn ich doch die Wahrheit nur so heiss begehren würde, wie ich mich nach Kashgar sehne.» Auch hier bleibt sie sich treu, im Bewusstsein, dass das Erlebnis eines fremden Landes oft die Voraussetzung ist für die Reise nach innen. Später, aus der Höhe ihres Chalet-Ashrams in Chandolin, rekapituliert sie ihre Indien-Erfahrung mit dem Satz: «Vor Indien reiste ich, um mich an den Unterschieden zu erfreuen, jetzt aber, um mich an Gemeinsamkeiten zu beglücken.» Die Furche, die sie mit ihren Bildern – wie die beiden Brüder aus Thal mit ihren Triangulationen – gemessenen Blicks in die indische Erde zog, hatte auch den «inneren Orient ihrer Seele» aufgeritzt. ─

Bernard Imhasly ist seit 1991 Südasien-Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung*, mit Wohnsitz in Delhi. 1978-1990 im diplomatischen Dienst der Schweiz, zuletzt als Botschaftsrat in Delhi. 1973-1978 Assistent und Lehrbeauftragter für Linguistik an der Universität Zürich. 1978 Promotion mit einer Dissertation über *Sprachliche Kreativität als linguistisches Problem*. Geboren am 21. Mai 1946 in Sierre (Wallis), verheiratet mit Rashna Gandhi. Letzte Buchpublikation: *Abschied von Gandhi*, Freiburg 2006

Verwendete Literatur

P.E.Erismann (Hrsg.): *Indien Sehen*, Aarau, Lars Müller, 1997
R.Perret (Hrsg.): *Unsterbliches Blau*, Zürich, Scheidegger&Spiess, 2003
Stiftung für Photographie (Hrsg.): *Photographie in der Schweiz*, Teufen, Niggli, 1974

Berichte aus Bangalore – Artists in Residence



Haruko's Installation «Usha – Dämmerung» in der staatlichen Kunstschule Chitrakala Parishath, Bangalore 2005, © Suresh Kumar

Gras und Spatzen oder Palmen und Pfauen?

Christoph Storz

Was suchen Schweizer Künstlerinnen und Künstler in Indien – und was finden sie? Christoph Storz lebt schon seit Jahren in Bangalore. Er hat dort im Austausch mit dem Atelier «Krone» Aarau ein Gäste-Atelier mit aufgebaut, ein wichtiger Ort des indisch-schweizerischen Kulturaustausches. Von Pro Helvetia mittels Beiträgen für Artists in Residence unterstützt. Ein kritischer E-mail-Bericht I



Meine Anfängererfahrungen mit Indien liegen 18 Jahre zurück. Ich erinnere mich zwar, dass ich mit der Maxime nach Indien gekommen war, dass es für mich unvermeidbar sei, wo auch immer, immer irgendwo sein zu müssen. Mir ging es wie jenen Handelsreisenden, die sich rund um die Welt im Hotel Interkontinental immer das gleiche Zimmer wünschen. Ich war nicht auf Differenz aus, suchte nicht nach Palmen und Pfauen, sondern nach Gras und Spatzen. Doch weil meine erste Begegnung mit Indien in einem Dorf stattfand, war es etwas problematisch, diese Einstellung aufrechtzuerhalten.

Entdeckungen und Wiederentdeckungen: 1988, drei Jahre vor der wirtschaftlichen Öffnung Indiens, deren kulturelle Folgen erst 1995 im vollen Umfang spürbar wurden, war die Haltung meiner Freunde hier gegenüber der eurozentrischen Angewohnheit, schnelle Vergleiche zu ziehen, zu recht etwas reserviert, da die westlichen Kommentare für sie meist wie Schnoddrigkeit aussehen mussten. Heute geht man mit all dem etwas lockerer um, und so darf sich Amir Khan im Film *Dil Chata Hai* darüber lustig machen, wie westliche Opernsängerinnen beim Singen den Mund verziehen. Doch die Kultur der Vorurteile ist gross wie eh

und je und als Basis für eigene Denkprozesse unverzichtbar.

Indien wird in Schüben alle 50, 60 Jahre wiederentdeckt, erst vom Umfeld idealistischer Philosophen, dann von den Theosophen, später von den Hippies und heute über die westliche Bollywood-Rezeption.

Am schönsten und sympathischsten scheint mir allerdings die Entdeckung Indiens durch Christophorus Kolumbus, auf dessen Spuren wir vielleicht alle noch wandeln, ohne zu merken, dass wir längst auch Indianer sind.

Indien hat diese Entdeckungen immer mehr oder weniger gut überstanden, und die neue selbstbewusste Mittelklasse Indiens kann mit Entdeckungen ähnlichen Kalibers im Westen vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte mithalten. Der Postkolonialismus scheint vorbeizusein.

Geht es bei diesen Entdeckungen nicht vor allem um die Ausstaffierung des Status quo der eigenen vier Wände mit neuen Bildern, wenn man mal von den wirtschaftlichen Perspektiven neuer Märkte absieht? Der Entdecker Vasco da Gama soll bei erstmaligem Betreten indischen Bodens von arabischen Händlern auf Portugiesisch begrüsst worden sein. Auch die Globalisierung scheint eher zu lokal anästhetisierten Pluriprovinzialismen von manchmal fast privater Art zu führen und nicht zu einem echten Kosmopolitismus. Immer geht es nur um Detailfragen.

Where from?: Als ich erstmals nach Bangalore kam, war Bangalore für die Schweizer noch ein spanisches Dorf, und weil ich kein Schwede sein wollte, die Spielberg-Filme in Indien aber bekannt waren, sagte ich auf die Frage «Where from?» – «I'm from Jurassic Park», weil mir schien, dass diese Beschreibung irgendwie auf die Gegend meiner Kindheit am Jurasüdfuss passte. Die Frage «Where from?» kam immer als erste von dreien. Die zweite Frage war: «What's your name» und die dritte: «What's your qualification?»

Während einer Zweitagefahrt von Bangalore nach Kalkutta hat mir mein freundlicher Zugnachbar, ein junger Muslim, den Unterschied von Islam und Christentum zu erklären versucht, indem er immer wieder sagte: «You people?» und «We people?» Ich tue mich mit vorschneller Geborgenheit schwer, sowohl mit den einen wie mit den anderen, auch wenn ich jeweils etwas neidisch zuhöre, wenn eine neue Schweizer Gastkünstlerin unseres artist-in-residence-Programms in Bangalore, nachdem sie mit vielleicht 100 InderInnen zu tun hatte, beschreibt, was «die Inder» so alles machen (und was «wir Schweizer» nicht machen). Wenn der Blick frisch ist, können solche Zusammenfassungen einiges zu Tage fördern, wenn auch nicht über «die Inder» im Allgemeinen.

Die Liebe führte mich hierher, und der Subkontinent war sozusagen die unschätzbare Mitgift.

Allerdings dachte ich anfangs schon, dass alle Inder so schwierig seien wie meine Frau. Doch weil ich vom ersten Tag an ausschliesslich in ihrer Grossfamilie und in ihrem indischen Freundeskreis verkehrte, habe ich Indien nie so frontal erlebt, wie das zum Beispiel ein westlicher Tourist tut. Ich war zwar «the odd one», aber ich war immer mitten drin. Das ist ein Privileg, aber nicht einfach. Die Muttersprache meines Sohns werde ich nie ganz beherrschen können. Mein europäisches Ohr kann den Unterschied gutturaler und dentaler Konsonanten nicht mal dann hören, wenn ich sie selber ausspreche.

Veränderungen und Vergleiche: Ich erlebe die Veränderungen Indiens – oder besser Bangalores – heute von innen, ich vergleiche, was heute sagbar und machbar ist, damit, was in den achtziger Jahren möglich war; und meine Anstrengungen zu begreifen und auszuwerten, ähneln vielleicht denen meiner indischen Freunde der gleichen Generation.

Kunst ist Kunst, wo auch immer. Für Künstler selber ist der nationale Kontext-Aufhänger – hofentlich – nicht so zentral, wie es für ein breiteres Publikum ist. Durch meine Frau, die Künstlerin Sheela Gowda, habe ich hier Zugang zu den interessanten Leuten. Zuweilen hatte ich auch die Möglichkeit, im Zusammenhang mit unserem Austauschprogramm junge Künstlerinnen und Künstler ein wenig zu fördern. Die globale Öffnung Indiens war für viele ältere Künstler nicht nur einfach. Sehen wir mal, wohin der jetzige Hype nach fünf Jahren geführt haben wird. Aber natürlich sind das Chancen und Impulse für viele. Die internationale Anerkennung muss heute nicht unbedingt nur nach Europa und in die USA führen. Das kann auch wie bei Tallur über Südkorea nach China gehen oder nach Japan.

Und es ist nicht so, dass Bangalore als Softwarecity zu einer Netzkunstszenen geführt hat. Es fallen mir zu einer hiesigen Medienkunstszenen nur wenige indische Namen ein: vor allem das Raqs-Collective in Delhi, dann Shilpa Gupta Bombay. Das kann sich aber schnell ändern, vermutlich weniger über die schwerfälligen staatlichen Kunstschulen als über die teuren privaten, wie z.B. die Srishti, School of Art, Design and Technology, Bangalore, die letztes Jahr Gast an der Ars Electronica in Linz war. ─

Mehr über das Atelier «Krone» Aarau und über das Gäste-Atelier in Bangalore: www.artists-in-residence.ch

Der Schweizer Zeichner, Maler und Objektkünstler Christoph Storz lebt seit Jahren in Bangalore, wo er das Gäste-Atelier im Austausch mit dem Atelier «Krone» Aarau mit aufgebaut hat und betreut.

Mein indisches Gesicht

Sibylle Omlin im Gespräch mit Nesa Gschwend

Die alltäglichen Widersprüche, die für indische Künstlerinnen und Künstler eine Selbstverständlichkeit sind, können für ihre Kolleginnen und Kollegen aus der Schweiz zur Herausforderung werden. Die Performerin Nesa Gschwend war vom Januar bis März 2006 mit Unterstützung von Pro Helvetia Artist in Residence in Bangalore. Sie schildert ihre Eindrücke über den Aufenthalt in der Acht-Millionen-Stadt I

Sibylle Omlin: Wie kam es zu der Idee, als Künstlerin nach Indien zu gehen?

Nesa Gschwend: Ich hatte schon lange den Wunsch, wieder einmal nach Asien zu reisen, und Indien stand dabei ganz oben auf meiner Wunschliste. Ich war in den 1980er Jahren einen Winter lang in Indonesien gewesen. Der Aufenthalt auf Bali galt den indonesischen Theaterformen und dem Maskenspiel, da ich damals noch Mitglied der Performance-Theater-Gruppe PanOptikum war.

Und warum jetzt Indien?

In der Zwischenzeit bin ich nicht mehr im Theater, sondern als Solo-Performerin tätig. Ich hatte über das Gästeteatier «Krone» in Aarau gehört, dass es ein Atelier in Bangalore gibt, und habe mich dafür beworben.

Wie kamen Sie in Indien an?

Sehr gut. Gleich zu Beginn meines Aufenthaltes wurde ich angefragt, ob ich zur Eröffnung des «Artists Centre» in Bangalore eine Performance zeigen würde. Ich hatte die erste Zeit vor allem in meinem Atelier verbracht und an meiner Performance *sing a song* gearbeitet, eine Performance über ein Ei, an der ich seit etwa drei Jahren immer wieder gearbeitet hatte, die ich aber noch nie öffentlich gezeigt hatte. Und so beschloss ich, diese Performance für das «Artists Centre» aufführungsreif zu machen.

Wie wirkte Indien, das wir von Europa her als sehr bunten und widersprüchlichen Subkontinent begreifen, auf Sie?

Man muss auch hier differenzieren. Ich war in Bangalore. Das ist eine acht Millionen Einwohner zählende Stadt in Südindien. Ich lebte in einer Wohnsiedlung inmitten des Stadtteils Malleswaram. In einer ganz normalen Wohnung. Es gab Strom, fliessendes Wasser, Nachbarn und unzählige kleine Garküchen an der Strasse, wo man preiswert essen konnte. Ich habe fast nie selber gekocht, weil das Essen an diesen Orten so verlockend roch. Bangalore als Ganzes kam mir wie ein Ort mit unzähligen Schichten über- und ineinander vor.

Höchst Gegensätzliches scheint problemlos gleichzeitig nebeneinander und miteinander zu existieren: die heiligen Kühe mitten auf der Strasse, die einfachen Hütten mit dem gestampften Lehmbo-den im Stadtzentrum unmittelbar neben modernen Hochhausbauten und Geschäftshäusern.

Wie gestaltete sich der Kontakt mit den Kunstschaffenden in Bangalore? War es einfach, mit ihnen ins Gespräch zu kommen?

Der Kontakt zu Kunstschaffenden aus Indien ist über den Austausch mit dem Gästeteatier «Krone» in Aarau schon lange institutionalisiert. Die Künstler, die das Atelier in Bangalore betreuen und die bereits in der Schweiz im Gästeteatier in Aarau weilten, waren sehr hilfsbereit und auch sehr an einem Austausch interessiert. Sie luden mich ein, stellten mir ihre Familien vor, zeigten mir ihre Herkunftsdörfer, nahmen mich zu Ausstellungen, Theatern und Filmanlässen mit. Christoph Storz, ein Schweizer Künstler, der seit vielen Jahren in Bangalore lebt und das Atelier mit aufgebaut hat, wirkt zudem als wichtige Vermittlerfigur.

Haruko, Objektkünstler, zu seinem Aufenthalt in Bangalore Juli 05 – Januar 06

Ein halbes Jahr in der boomenden Wirtschaftsmetropole Bangalore im Süden Indiens zu verbringen, ist für einen Künstler eine Herausforderung. Die auf einen hereinbrechende Flut von neuen Eindrücken und Impulsen erfordert ein rasches Umdenken. – Eine Schule der Flexibilität. In Indien kriegt man alles, man kann alles tun, aber erreicht nie das, was man eigentlich will. Der Aufenthalt führte mir vor Augen, wie stark äussere Bedingungen die künstlerische Tätigkeit beeinflussen. Man lernt dank den Umwegen, das Ziel neu zu definieren.

Mit der Digitalkamera begann ich diese Eindrücke zu sammeln, Bilder von teils unbedeutenden Gegenständen, vom Zerfall befallenen Objekte, aber auch Bilder, die die Neugier meines abendländischen Auges weckten. Es entstand eine Art Orbis Pictus, ein Bilderbuch *All India Permit* mit 170 Abbildungen, das mit den gängigen Bollywood-Indien Klischees bricht.

An der staatlichen Kunstschule Chitrakala Parishath konnte ich eine Installation und Workshops realisieren und kam in Kontakt mit indischen Künstlern, woraus bald ein inspirierender Austausch entstand. Jedenfalls soll jetzt auch ein Fotobuch über die Schweiz entstehen. Wundern Sie sich also nicht, wenn sie am Zürihorn einem Inder begegnen, der verzückt die Robi-dog-Kasten fotografiert.

HARUKO lebt und arbeitet in Zürich, hatte schon immer ein Interesse an Welten, die anders funktionieren. In seinen neueren Arbeiten mit luftgefüllten Objekten ist die ironische Analyse des Bestehenden in den Vordergrund gerückt. 2005 lebte HARUKO in Bangalore.

Wie haben Sie Material für Ihre künstlerische Arbeit organisiert?

Da ich gleich zu Beginn meines Aufenthalts diese Anfrage für die Performance erhielt, war ich sehr bald mit verschiedenen organisatorischen Arbeiten für die Performance beschäftigt. Die Kollegen halfen mir, das elektronische Equipment zu besorgen: Beamer, Video, Abspielgeräte. Das «Artists Centre» befindet sich am Rande der Stadt in einer Möbelfabrik, die nicht mehr voll genutzt wird. Zur Eröffnung wurden gut 100 Leute mit einem Extrabus dorthin gebracht. Und kurz vor dem Beginn der Performance fiel natürlich der Strom aus (lacht). Das gehört in Indien einfach dazu.

Ihre Performance «sing a song» dreht sich um ein Ei, das Sie erst in Ihren Kleidern verbergen, dann spielen Sie mit dem Ei. Schliesslich lassen Sie es fallen und essen es auf. Am Schluss nehmen Sie von neuem ein Ei aus

Ihren Kleidern hervor. Sie brachten die Arbeit – wie Sie bereits erwähnten – aus der Schweiz mit. Hatte das Thema der Performance sich in Indien noch verändert? Ja und nein, die Geschichte mit dem Ei trage ich von der Schweiz her mit mir herum. Ich hatte einmal ein unglaubliches Erlebnis mit einem Vogelei, das aus einem Nest gefallen war. Die Schale war aufgebrochen; und ich konnte durch das Loch den kleinen Vogelkopf, den Hals und die Beine und das schlagende Herz bereits erkennen, während sein Körper noch eine gallertartige Masse war. Ich hatte davon drei Stunden Videoaufnahmen gemacht. Ich nahm dieses Material mit, weil ich in Indien damit arbeiten wollte. Im nachhinein war Bangalore und vor allem auch das «Artists Centre» der richtige Zeitpunkt und der richtige Ort, um diese Arbeit erstmals zu zeigen.

Wie hat die Performance auf die Leute dort gewirkt?

Ich führte viele Gespräche über meine Performance, vor allem mit anderen Künstlerinnen und Künstlern. Sie sahen meine Performance vor allem als eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Leben. Sie war ihnen auf der einen Seite vertraut und doch ganz fremd, wie sich eine indische Künstlerin ausdrückte. Widersprüche sind jedoch für die meisten Inder eine Selbstverständlichkeit und werden gar nicht als solche wahrgenommen. Ein anderer Künstler sah in der Performance eine Geschichte aus seiner eigenen Kultur. Nach der Einführung war ich vermehrt in der Stadt unterwegs, um andere Künstler zu besuchen, und vor allem auch, um an den verschiedenen Kunstschulen und an der Universität in einer Dia-Show meine Arbeit vorzustellen und anschliessend mit den Studenten zu diskutieren. Dabei habe ich die indischen Studenten als sehr offen und neugierig erlebt.

Indien gilt heute ja als zukunftsorientiertes und innovatives Land. Wie gestaltete sich die Arbeit mit den Studierenden?

Am «Art College Chitrakala Parishath» unterrichtete ich eine Woche lang Performance und erarbeitete mit den Studenten kleine Performances, die wir auch aufführten. In meiner Auseinandersetzung mit Performance steht das persönliche und kulturelle Selbstbild im Zentrum, und so bekam ich in der Woche einen guten Einblick in die indische Kultur, vor allem in die Kämpfe der jungen Frauen und die Rollenbilder in den verschiedenen Gesellschaftsschichten. Für die StudentInnen war es erst sehr fremd, die eigene Person – und vor allem den Körper – in eine bildnerische Arbeit zu integrieren. Der Austausch war sehr vital; die Studenten luden mich ein, mit ihnen auf die Schulreise zu kommen. Am «Art College» angegliedert waren auch Ausstellungsräume, in denen ich im März am Schluss des Aufenthalts eine Ausstellung hatte.

Eine Performance haben Sie dafür in Indien neu erarbeitet. In der Performance *«The Red»* hantieren Sie mit der in Indien weit verbreiteten Farbe Rot. Hier scheint eine Art indischer Einfluss bereits zu bestehen. Sehen Sie das auch so?

In Indien ist Rot in der Tat überall gegenwärtig. Im Alltag begegnet einem dieses rote Pulver auf Schritt und Tritt, nicht nur als Punkt auf der Stirn oder als eingefärbter Haarscheitel, sondern auch als Schmuck an Türen und Götterskulpturen. Kumkuma – wie das rote Pulver in Indien heisst – wird an vielen Orten verkauft. Dabei türmen die Händler es zu riesigen Bergen auf. Doch Rot war in meiner Arbeit schon immer eine zentrale Farbe. Ich kaufte mir erst mal je eine Tüte von den drei verschiedenen Rot, die ich dann in meiner Videoperformance *The Red* verwendete. Ich zog mir weisse Handschuhe an und schüttete das rote Pulver von einer Hand in die andere. Die Handschuhe wurden zusammengenäht, in heisses Wachs getaucht und zu einem Paar mit einer einzigen Geste versteift. Die Videoperformance endet mit vier Händen, ein Bild, das in der indischen Götterwelt überall anzutreffen ist. Die Gesten bleiben dann als Objekte bestehen und bilden zusammen eine Installation. Einige der Handobjekte in der Ausstellung im *«Art College»* von Bangalore wurden mit anderen Frauen realisiert, indem sie die Geste formten, während ich ihnen das Kumkuma in die Hand streute.

Das ist auch eine Geste des Weitergebens. Was nehmen Sie als schönstes Erlebnis aus Indien mit?

Den Glanz in den Augen der Menschen. Ich habe schon lange nicht mehr so viele schöne Gesichter gesehen. Gesichter interessieren mich von meiner zeichnerischen Arbeit her; und ich habe auch in Indien unter anderem viele Male mein eigenes Gesicht gezeichnet – über die ganzen drei Monate hinweg. Es ist eine konzeptionelle Arbeit, die ich in der Schweiz begonnen habe und auch nach der Zeit in Bangalore weiterentwickeln werde. Das Gesicht wird darin zum Schnittpunkt von äusseren Einwirkungen und innerer Anteilnahme, als Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen. Deshalb habe ich die Reihe *«My Indian Face»* genannt.

Ich habe Indien als ein sehr vielfältiges Land erlebt, in dem ich viele Impulse bekommen habe,

Marc Lee, Medienkünstler, zu seiner Teilnahme am New Delhi Festival of e-Creativity im Januar 2006

Ich war als Besucher in Indien, nur für zehn Tage in New Delhi am Festival of e-Creativity im Januar 2006 (zusammen mit Beat Brogle und Christoph Storz). Wir haben unsere Medienprojekte am Festival präsentiert. In der Ausstellung lief mein Projekt *onn* (open news network, www.nun.ch), und bei den Präsentationen wurde 56k-Bastard Channel vorgestellt.

Das Festival war nicht sehr gut besucht. Aber trotzdem, die Arbeiten haben viele Fragen aufgeworfen. Interessant war, dass die Fragen anders gestellt werden als bei uns. Die Fragen sind nicht direkt an die Arbeit gerichtet, sondern allgemein und grundlegender Natur. Die Inder fragten: Was hat diese Arbeit mit unserem Leben zu tun?

Was uns aufgefallen ist, und übrigens auch einer koreanischen Kuratorin, die da war: Die Menschen in Indien sind mehr mit der eigenen Tradition verwachsen als wir. Sie tragen ihre trachtenartigen bunten Kleider, traditionelle Gegenstände, Volkskunst oder Kunsthandwerk werden viel eher in die Kunstwerke integriert als bei uns. Bei uns Schweizern ist das gut aufgenommen worden.

Marc Lee ist Medienkünstler und lebt in Zürich.

das mich aber auch zur Klarheit aufgefordert hat, da man in Indien in der Vielfalt und den Widersprüchen leicht versinken kann. Vielleicht war gerade deshalb das Zeichnen meines eigenen Ausdrucks so wichtig. ─

Nesa Gschwend ist Performance-Künstlerin und lebt in Niderlenz, Aargau

Sibylle Omlin ist freie Kunstkritikerin und Leiterin der Abteilung Bildende Kunst, Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel.



Haruko: Aus der Serie «All India Permib, 2005



Die Stille und das Tosen

Komponieren zwischen Ost und West

Sandeep Bhagwati

«Vorher war mein Elternhaus fast eine Insel der Stille im indischen Alltag gewesen, jetzt waren wir überall die lautesten Nachbarn.» Der Komponist Sandeep Bhagwati, der schon mehrmals mit Pro Helvetia zusammengearbeitet hat, wuchs in Bombay auf, lebt aber seit 1968 vorwiegend in Mitteleuropa und seit kurzem in Kanada. Wie prägen die Höreindrücke seiner Kindheit sein heutiges musikalisches Schaffen? |

Ich wuchs auf in einer ruhelosen Welt. Im Haus meiner Grosseltern, im Bombay meiner Kindheit, war Stille ein kostbares Gut. Alles war laut, durch die immer offenen Fenster drängten die Strassen in die Zimmer, mit ihren kreischenden Hupen, knatternden Dieseln, den melodischen Schreien der fahrenden Händler. Auch im Haus schrie man selbst dann, wenn man es sachlich meinte: Um das unaufhörliche Brausen der Stadt im Wohnzimmer zu übertönen, hatten meine Onkel, Tanten, Cousinen und Cousins ihre Stimmen zu kräftigen Organen erzogen.

Nie war man allein. Aus der Küche drangen Zisch-, Brutzel- und Hackgeräusche, aber auch jene oft in lautem Gekeife oder Gelächter kulminierenden Debatten in drei Sprachen – Gujarati, Marathi und Englisch –, die sich nahtlos ins Esszimmer und in den Shivaji Park gegenüber fortsetzten, wo jeder Sonntag mit endlosen Lautsprechertests begann, Probeläufen für politische Massenveranstaltungen, deren geifernde Appelle regelmässig den Hof und die Bäume vor unserem Haus überschwemmten. Darin punktierten Affen, Tauben, Mynahs und Krähen den allgegenwärtigen Lärm, aber auch die stillsten Minuten, kurz vor Tag, in jener verhaltenen, verwunschenen Zeit, in der das Hecheln Hundert Morgengymnasten den Tag begrüßte, Tennisbälle und -rufe, das Klackern der Bambusstäbe, die in wie rituelle Tänze anmutenden Verrenkungen aneinandergeschlagen wurden. Manchmal konnte man in diesen kurzen Minuten des Zwielichts tatsächlich das nahe Meer rauschen hören, der Bordun für all die bald darauf einsetzenden

Morgengesänge aus den Häusern rundum und für die ferneren Rufe der Muezzins.

Haut aus Lärm: Die Welt war ein brodelndes Miteinander verschiedenster Klänge, menschlicher, technischer, natürlicher – und von Musik. Die singenden Rufe der Bettler, die blechern und quäkend lärmende Fröhlichkeit der Hochzeitsbands, die jeden Winter zu einem monatelangen Fest werden liess, die kreischenden Radios, die obsessive musikalische Beschallung jedes Unterfangens im öffentlichen Raum diente nicht, wie hierzulande, der Erzeugung klingender Schutzglocken vor dem Alltagslärm, sondern erzeugte, dendriten-gleich, ein Netz von Beziehungen: Da sang die Tante in der Küche das Lied aus einem vorbeifahrenden Taxi mit, hupte der Taxifahrer im Rhythmus der an ihm vorbeiziehenden Prozessionsmusik, die wiederum Filmschlager intonierte, die aus einem der Läden am Strassenrand quollen.

Jeder hörte, jeder machte aber auch Musik: Fast jeder ältere Mensch, der mir in Indien nahe war, sang täglich seine Gebete und Lieder vor sich hin, in einer melodischen Komplexität, die mir noch heute erstaunlich erscheint. Klassische und populäre Musik bedeuteten nicht musikalische Kategorien, sondern verschiedene Stufen der Aneignung: alles, was man wiederholen konnte, mit sich singend im Alltag umhertragen, war populär – klassische Musik war dagegen das Unwiederholbare, das den Moment des Hörens und Machens heraus-schälte aus der ewigen Wiederholung der Welt. Die Welt war eine Haut aus Lärm, in der man ge-

borgen war, die einen nicht in Ruhe liess. Dann kam ich nach Deutschland, aufs schwäbische, später norddeutsche Land, mit seinen geschlossenen Fenstern, den grossen Schallschluckern Regen und Schnee, den wortkargen Konversationen im Unterton. Vorher war mein Elternhaus fast eine Insel der Stille im indischen Alltag gewesen, jetzt waren wir immer und überall, wo wir wohnten, die lautesten Nachbarn.

Tumult der Welt: Was ich mitnahm aus Indien, war das Bewusstsein dafür, dass kein Klang je alleine daherkommt – aber auch die Sehnsucht nach dem köstlichen Geschmack der Stille und der Kraft, die aus ihr entsteht. In Hammah, dem niedersächsischen Dorf meiner Jugend am Rande des Sterneberger Moors, wurde ich in der regenrauschenden Stille der einsamen Nachmittage zum Komponisten, der Töne aufsuchte und aus der Erinnerung klaubte. Unbeholfen anfangs (und eigentlich noch immer), aber unbeirrt in meiner Suche nach dem sich immerzu wandelnden und genau aus diesem Grund letztlich intellektuell undurchdringlichen Zusammenwirken disparater Klänge.

Tatsächlich hat mich Musiktheorie bei aller intellektuellen Lust, die sie mir ermöglichte, nie wirklich gefesselt, ihre pseudo-mathematischen Spiele und pseudo-histologischen Präparate, seien es Skalen, harmonische Analysen, Frequenzraster, Formmodelle, Mikrotöne, die mich allesamt sehr lange Zeit selber verwirrten und vom Komponieren dessen, was ich wirklich suchte, abhielten – heute erscheinen sie mir als ebenso viele Mittelchen gegen die Folgen einer frühkindlichen akustischen Mangelernährung. Ihre bedauerlichen Opfer schneiden sich in heroischer Geste die Ohren ab, um den Tumult (und die Süsse) der Welt nicht ertragen zu müssen. So wollte ich nicht leben.

Akustische Snapshots: Mein kompositorischer Umgang mit den verschiedenen Klangwelten, in die ich geworfen wurde, und auch jenen, die ich später aufzusuchen begann, arbeitet sich keineswegs an einer Konjunktion musiktheoretischer oder klanglicher Kulturphänomene ab. Das würde meinem Empfinden nicht gerecht. Mein Weg in diesem terrain vague ist ganz persönlich, aber darin vielleicht auch verbindlicher. Er lebt von dem aus meinem Werdegang erklärlichen akustischen Gefälle zwischen Grosstadt und Land, zwischen Gesang und Geräusch, vor allem aber zwischen den Regeln des Zusammenseins – und der prinzipiellen Unvorhersehbarkeit von Harmonie und Bedeutung.

Einige meiner neuesten Arbeiten wie *Inside A Native Land* oder *Mora* erforschen vor allem das letzte Gefälle: Wie kann man viele musizierende Individuen musikalisch einander zuhören lassen, ihnen Regeln geben, die ihnen den Kontakt zueinander

erleichtern – und wie kann man dann aus diesem Kontakt Bedeutung entstehen lassen, eine Bedeutung, die ich als Komponist selbst noch nicht kenne, die jedoch auch über den Moment der Entstehung hinaus wirksam bleiben kann? Noch sind es nahezu monochrome Tableaux, die ich da entwerfe, in denen das Wuseln der Klänge sich vorerst auf wenige Gesten beschränkt, akustische Snapshots aus meiner Erinnerungstruhe, die Geschichten nur zwischen den Bildern erzählen.

Vielleicht ist das, so denke ich manchmal, überhaupt immer so, dass Bedeutungen nur im Zwischendrin entstehen. Hier ein Kinderschrei, dort ein Klavierton, dahinter der Diesel eines Lastwagens, ein Bohrer in der Wand und ein paar Worte Türkisch von der Strasse herauf – so klingt es in meinem Berliner Arbeitszimmer gerade: Und das ist eine schöne Metapher für meine Art von interkultureller Musik. So komponiere ich mir auch mein musikalisches Zuhause.

Stille und Tosen: Immer wieder höre ich im Westen, dass wirkliche Musik nur aus der Stille kommen könne, aus der Stille der Welt. In Indien ist es dagegen die Lebensaufgabe eines klassischen Musikers, das Tosen der Welt mit heissem Bemühen in eine metaphysische Stille zurückzuführen.

Mir ist beides als Erfahrung nicht fremd – aber ich weiss: Mein Glück als Musiker finde ich nur im Wechsel der Perspektiven, im Wirbel der Bedeutungen, in jener Gleichzeitigkeit des Fremdartigen, die mir ins Ohr brüllt, dass die Welt der Klänge formlos sei, ohne Ziel und ohne Gestalt, ein unzählbares Flirren von Lebenszeichen und Klängen. Dann fühle ich mich wohl und bei mir. Und kann mich ruhig an meinen Schreibtisch zwischen all diesen Kulturen setzen – und komponierend in mich hinein dem lauschen, was von der rauschhaften Kakophonie der Welt, die mich jeden Tag meines Lebens durchweht, in meinem Hören hängen blieb. —

Sandeep Bhagwati ist Komponist und Medienkünstler. 1963 in Bombay geboren, als Sohn einer deutschen Mutter und eines indischen Vaters, lebt er seit 1968 vorwiegend in Mitteleuropa. Seine grenzüberschreitenden Werke in allen musikalischen Genres wurden mit zahlreichen Preisen bedacht und weltweit aufgeführt. Seit Jahren setzt er sich als Kurator interkultureller Projekte und als Essayist für den künstlerischen Dialog zwischen Asien und der westlichen Welt ein. Von 2000-2003 war er Professor für Komposition an der Musikuniversität Karlsruhe/Deutschland, ab September 2006 hat er den Canada Research Chair in Inter-X Art an der Concordia University Montreal/ Canada inne.

Aus dem Resonanzraum der Tradition

Neue indische Musikverbindungen

Sandeep Bhagwati im Gespräch mit
Shubha Mudgal und Aneesh Pradhan

Shubha Mudgal ist Vokalistin, klassische Musikerin und Popstar zugleich, Aneesh Pradhan ist experimentierfreudiger Perkussionist. Sandeep Bhagwati, Komponist und Medienkünstler, hat die beiden Grenzgänger zwischen Ost und West über den Zusammenhang von Tradition und Innovation in der indischen Musik befragt |

Sandeep Bhagwati: Kulturelle Globalisierung ist heutzutage ein Schlagwort, und es scheint eine neue Haltung gegenüber Veränderung in traditionellen, klassischen Musikkulturen mit sich zu bringen. Sie beide haben bei vielen verschiedenen interkulturellen Projekten mitgewirkt. Was halten Sie als einer nordindischen klassischen Tradition entstammende Musiker davon?

Shubha Mudgal: Der Wunsch, etwas zu erkunden, richtet sich stets gegen weitverbreitete Ansichten, was Reinheit sei und wie indische Musik verwässert oder verfälscht würde, wenn sie mit irgend etwas anderem vermischt wird. Halten wir zunächst einmal fest, dass Musik niemals nur eine Mixtur ist: Es geht nicht einfach um zwei Dinge, die man in einen Mixer gibt und ruckzuck

zusammenmischt. Geben und Nehmen in der Musik ist nur dann möglich, wenn es den auf Gegenseitigkeit beruhenden Willen gibt, einander zu erkunden.

Aneesh Pradhan: Wenn der kreative Wunsch existiert, sich bei einer solchen Erkundung zu engagieren, warum dann auch nicht? Wer könnte einen aufhalten? Wie dem auch sei, es geschieht so vieles auf einer unbewussten Ebene – wir legen schliesslich nicht für alles eine Liste an – und strömt einfach ein in dein System. Allein schon in Indien haben wir so viele Strömungen des Musizierens. Wenn jemand wirklich kreativ ist, auch wenn es immer wieder heisst: Ich bin ein *Khayal*-Sänger oder: Ich bin ein *Drupad*-Sänger – wenn ich

sensibel veranlagt bin, werde ich den Wunsch verspüren, eben dieses Fenster zu öffnen und hinauszuschauen, und vielleicht etwas von dem anderen in meine Musik übernehmen. Wenn man aber nicht sensibel ist, und da mag es noch so viele Einflüsse um einen her geben, wird das nicht sonderlich viel nützen.

Wir neigen dazu, uns klassische Musik als etwas vorzustellen, das stets dasselbe gewesen ist. Klassische Musiker haben aber auf sich verändernde Zeiten reagiert – sie haben ihre eigenen anpassungsfähigen Strategien entwickelt: Ob es nun darum geht, Einflüsse zu entlehnen oder ihr Instrument zu zupfen oder ihr Repertoire zu verändern. Sehr oft wollen Musiker die Veränderungen, die sie verursachen, nicht artikulieren – vielleicht haben sie diese nicht einmal als Veränderungen wahrgenommen! Und zuweilen sind sie klug genug, gar nicht erst zu sagen, dass es sich um Veränderungen handelt – sie sagen dann, unsere Verfahren haben uns diese Dinge immer so gelehrt. Manchmal fragen wir unsere Lehrer: «Ist das hier Ihre Komposition?» Je nachdem, wo und wann das passiert, werden sie antworten, dass es die ihre ist, oder sie werden sagen, dass sie überliefert wurde. Und wissen Sie, auf einer unterbewussten Ebene haben sie in beiden Fällen recht – weil Tradition so weiträumig ist. Wenn ich heute etwas komponiere, wie kann ich dann bei gutem Gewissen behaupten, dass ich allein es war – denn am Ende stehe ich auf dem Boden der Tradition. Der Charakter der Musik wird sich verändern – er verändert sich unentwegt, und das ist unvermeidlich.

Sandeep Bhagwati: Die Frage, die bleibt, ist, ob die sich von jetzt an vollziehende Veränderung eine Art bewusster Veränderung sein wird, oder ob es dieselbe Art unbewusster Veränderung sein wird, die sich in den vergangenen hundert Jahren vollzog.

Aneesh Pradhan: Beide, beides. Ich glaube nicht,

dass alle Veränderungen in der Vergangenheit unbewusst vor sich gingen!

Als die Mittelschicht begann, Musikausbildung und -aufführungspraxis zu propagieren, geschah das nicht allein aus Liebe zur Musik. Diese Leute waren beseelt von Nationalismus, und somit hielten sie Ausschau nach typisch indischen Symbolen – und Musik war ein solches Symbol, hauptsächlich wegen ihres Alters. Also konnten sie Leuten aus dem Westen sagen: «Schaut her, wir haben eine sehr alte Musik!»

Woraufhin der aus dem Westen erwiderte: «Aber, ihr habt keinerlei Notenschrift!» «Natürlich haben wir die», sagten sie dann, «wir können alles in Notenschrift schreiben!» So wird also alles in Notenschrift aufgezeichnet, dann werden Lehrbücher verfasst, Musikschulen gegründet, man führt Musik als Studienfach an Universitäten ein – man imitiert alles, was der Westen gemacht hat, man will zeigen, dass man ebenbürtig ist. Dies alles sind bewusste Entscheidungen.

Sandeep Bhagwati: Im Westen ist häufig zu beobachten, wie klassische Musik an Bedeutung verliert, indem die Welt zunehmend kommerzialisiert wird. Die klassische Musik scheint den Kontakt zur Jugend verloren zu haben. Gibt es einen ähnlichen Trend, der in Indien zu beobachten wäre?

Shubha Mudgal: Ich glaube, dass der Druck, der von Bollywood ausgeht, überall vorhanden, ja vorherrschend ist.

Aneesh Pradhan: Selbst in Europa! In einem deutschen Café kam die junge Kellnerin – ich hielt sie für eine Italienerin – zu uns an den Tisch und fragte: «Sind Sie aus Indien?» Wir sagten, wir kämen aus Bombay. «Dann sprechen Sie also Hindi!» Wir bejahten und fragten: «Und wo kommen Sie her?» Sie sagte: «Mein Vater stammt aus Bangladesch, meine Mutter ist Deutsche. Und ich liebe Bollywood, Sharukh Khan, und so weiter.» Dann fragte sie: «Weshalb sind Sie hier?» Und wir ant-



Magali Koenig: Aus der Serie «Voyage en Inde» 1991

worteten: «Wir sind wegen eines Konzerts hierhergekommen.» Sie dachte, wir wären eine Art Bollywood Group. Klassische Musik kam ihr nicht einmal in den Sinn! Sie fragte: «Können wir in Kontakt bleiben? Wie gerne hätte ich etwas mit Bollywood zu tun!» Das also ist die grosse Mode. Shubha Mudgal: Ich glaube aber, dass ein Teil des Problems, wenigstens in Indien, in der Terminologie liegt. Im Westen beispielsweise können wir von «zeitgenössischer Kunstmusik» sprechen, wohingegen wir in Indien klassische Musik stets als Teil einer sehr alten Tradition behandeln. Tatsächlich scheint das Alter wichtiger zu sein als

die Musik selbst. Aber in dem Augenblick, wo wir erklären: «Sie ist so zeitgenössisch wie Bollywood-Musik!» – wird die Reaktion der Leute eine andere sein. Was klassische Musiker heutzutage tun, sollte wirklich als «zeitgenössische klassische Musik» bezeichnet werden!

Aneesh Pradhan: Die Leute reden immer wieder von einer 5000 Jahre alten Tradition und errichten einen geheimnisvollen Nimbus darum herum. Aber es gibt Dinge, die haben sich in den letzten 50 Jahren verändert, das erkennt man sofort, wenn man alte Aufnahmen hört.

Shubha Mudgal: Auch denke man an die vielen



jungen Leute, die sich heutzutage scharenweise zu allen möglichen Musikinstitutionen begeben und klassische Musik studieren. Tatsächlich wird an kaum einer Institution eine andere Musik gelehrt. Sie haben so viele Bewerber, dass sie sich ihre Studenten aussuchen können: Die Leute sind geradezu begierig, klassische Musik zu erlernen.

Aneesh Pradhan: Vielleicht nur als ein Sprungbrett für Bollywood-Gesang.

Shubha Mudgal: Dann wird ihnen klar, dass das mit einem Prestige verbunden ist – allerdings auch, dass dieses Prestige auf Begriffen wie Ruhm

und Anstrengung und Armut beruht. Ausserhalb Indiens gibt es eine gewisse Direktheit, mit der man klassische Musik als ein Geschäft betrachtet – weil man immerhin davon leben will. In Indien wird Geld immer noch als etwas ... ja, beinahe wie ein Schimpfwort betrachtet. Die jungen Leute kommen zu den Musikschulen, stellen sich an, machen einiges an Problemen durch: Sie alle wollen klassische Musik erlernen. Und warum gehen sie es dann aber nicht an als eine lebenslange Vollzeitbeschäftigung? Weil sie damit nicht über die Runden kommen, wohingegen andere Musikrichtungen ihnen ein Überleben ermöglichen.

Warum können wir klassische Musik nicht so gestalten, dass sie ein hinreichendes Auskommen garantiert? Zu einer Passion, die es gestattet, davon auch zu leben.

Sandeep Bhagwati: Gibt es in Indien denn keinerlei Tantiemen für klassische Musik?

Shubha Mudgal: Entsprechende Gesetze sind vorhanden, nur gibt es weder den Willen noch die Organisation, diese auch durchzusetzen. Sogar in Bollywood bleiben alle Filmrechte beim Produzenten, nicht bei den Komponisten oder Musikern. Wann immer ich eingeladen werde, mich bei politischen Anhörungen zu äussern, spreche ich dieses Thema an, aber kein Mensch will davon hören. Bollywood bringt das grosse Geld, also wollen die Politiker es den Bollywood-Produzenten recht machen, nicht den Musikern.

Sandeep Bhagwati: Im Westen funktionierte es häufig ja so, dass es die Bürger waren, die die Künste als ein Gemeinschaftsunternehmen finanzierten. So wurden die meisten Museen, Konzerthallen und Orchester, die man in den Städten sieht, durch Bürger ermöglicht, die Geld sammelten, die diesen oder jenen Fonds unterstützten – und dann wurden sie von den städtischen Behörden ihrerseits unterstützt. Heutzutage wird es als ebenso wichtig betrachtet, eine Konzerthalle und ein Orchester zu unterhalten wie Strassen oder ein Abwässersystem oder eine Armee – somit ist es ganz legitim, einen beträchtlichen Teil der Steuereinnahmen für kulturelle Dinge aufzuwenden. Glauben Sie, dass etwas Vergleichbares auch für Indien wünschenswert wäre?

Shubha Mudgal: Ja, wir sollten die Künste als integralen Bestandteil der Gesellschaft neu etablieren. Die Leute werden ihren Kindern nur die ersten fünf oder zehn Lebensjahre lang einen regulären Musikunterricht angedeihen lassen. Aber in dem Augenblick, wo sie zu wichtigen Prüfungen erscheinen müssen, wird Musik als ein irrelevantes Thema abgetan und wird nicht länger als etwas betrachtet, das ein Leben bereichern kann. Dies ist sowohl in der Gesellschaft wie auch bei den Politikern ein Riesenproblem. Wenn diese wirklich glauben, dass die Künste das Leben der Menschen bereichern können, was werden sie dann tun, um diese zu fördern? ─

Aus dem Englischen von Udo Breger

Shubha Mudgal ist Vokalistin, klassische Musikerin, Komponistin und Popstar zugleich, neben ihrer Karriere als Sängerin etablierte sie sich als Komponistin für Tanz und Ballett aber auch für Film und TV.

Aneesh Pradhan ist Perkussionist (Tabla) und Musiksoziologe, seine Experimentierfreude lässt ihn immer wieder die Grenzen zwischen Ost und West ausloten und überschreiten.

Sandeep Bhagwati ist Komponist und Medienkünstler. Seit Jahren setzt er sich als Kurator interkultureller Projekte und als Essayist für den künstlerischen Dialog zwischen Asien und der westlichen Welt ein. Zur Zeit hat er den Canada Research Chair in Inter-X Art an der Concordia University Montreal/ Canada inne.

Das Lob der Freiheit Ein Essay über die Grenzen kultureller Vielfalt

Pratap Bhanu Mehta

Die wahre Herausforderung für multikulturelle Gesellschaften liegt weniger in der Erhaltung der kulturellen Vielfalt als in der Ausweitung der individuellen Freiheiten, meint der in Delhi lehrende Politologe Pratap Bhanu Mehta.

Und erklärt uns in einem konzisen Essay, warum das so ist I

Wenn heutzutage über Multikulturalismus in verschiedenen Gesellschaften, von Europa bis nach Indien, diskutiert wird, dann wird dabei oft großes Gewicht auf die vermeintliche Tatsache gelegt, dass kulturelle Vielfalt an sich etwas Wertvolles darstellt. Doch was ist eigentlich 'kulturelle Vielfalt'? Und weshalb sollten wir uns um sie sorgen? Das Lob der Vielfalt mag einen hohen rhetorischen Wert haben, aber es ist trotzdem nicht ganz klar, aus welchen Gründen sie verteidigt werden soll und ob es sinnvoll ist, kulturelle Vielfalt als analytisches Konzept zu betrachten.

Die tatsächliche Herausforderung für eine multikulturelle Gesellschaft, ja für die Welt als Ganzes, liegt nicht in der Erhaltung der kulturellen Vielfalt, sondern in der Ausweitung der individuellen Freiheiten, so dass der einzelne sein kann, wer auch immer er sein will.

Der Philosoph Cornelius Castoriadis schrieb einmal in einer Abhandlung über die Moderne: *«Sehen wir uns die Welt des 13. Jahrhunderts an, von Chartres bis Borobudur und von Venedig bis zu den Mayas, von Konstantinopel bis Peking und von Kublai Khan bis Dante, von Maimonides' Haus in Córdoba über Nara bis zu den byzantinischen Mönchen, die die Schriften von Aristoteles kopierten; und vergleichen wir nun diese aussergewöhnliche Vielfalt mit der heutigen Welt, in der sich die Länder nicht so sehr in Bezug auf ihre Gegenwart voneinander unterscheiden – die als solche überall dieselbe ist –, sondern nur in Bezug auf ihre Vergangenheit. Das ist das wahre Gesicht der entwickelten Welt.»*¹

Das Schreckgespenst der schwindenden Vielfalt:

Konfrontiert mit dem Prozess der Modernisierung, sorgen wir uns um die Zukunft der Vielfalt. Der Zwang, sich den Bedingungen des globalen Wettbewerbs anzupassen, und die politischen Massnahmen, die viele Staaten im Namen der Entwicklung ergreifen, scheinen die menschliche und insbesondere die kulturelle Vielfalt zu bedrohen. Sie beschwören das Schreckgespenst einer monotonen, homogenisierten Welt herauf, geregelt durch einige wenige praktische Gebote, aber nicht imstande, dem unendlichen Erfindungsreichtum der menschlichen Rasse Raum zu geben. Formen des Zusammenlebens, Sprachen, Bräuche und Mentalitäten scheinen allesamt in Gefahr zu sein. Derartige Sorgen um ein Schwinden der Vielfalt sind nicht neu. Schon Herder zum Beispiel befürchtete, dass die Modernisierung die kulturelle Vielfalt gefährden würde, deren Schutz

ein wesentliches Motiv für seine Verteidigung eines kulturellen Nationalismus war.

Auch wenn es einem nichts ausmachen mag, *«dass wir es bald mit einer Welt zu tun haben könnten, in der es einfach keine Kopffäger, Matrilinealisten oder Leute, die aus den Eingeweiden eines Schweins das Wetter voraussagen, mehr gibt»*², so lässt sich dadurch das Schreckgespenst der schwindenden Vielfalt nicht vertreiben.

Das Lob der Freiheit: Diese Angst ist nicht unbegründet. Die Schwierigkeit liegt allerdings darin, zu bestimmen, welches normative Gewicht die Vielfalt innerhalb unserer Wertvorstellungen einnehmen sollte. *Weshalb soll uns die Erhaltung der Vielfalt ein Anliegen sein?* Auf diese Frage gibt es viele mögliche Antworten. Die Wertschätzung der Vielfalt ist eine Form der Achtung der menschlichen Würde, der Würdigung des menschlichen Erfindungsreichtums, des Lobes der menschlichen Freiheit, der Aufstockung des Wissensvorrats, von dem die Menschheit zehren kann, der Diversifizierung unseres Risikoportfolios und so weiter. Diese Argumente lassen sich allerdings allesamt in zwei Kategorien einteilen. Die Argumente der ersten Kategorie gehen davon aus, dass die Vielfalt ein eigenständiger Wert ist, etwas, das per se eine Wichtigkeit besitzt, die uns dazu verpflichtet, uns aktiv um seinen Schutz zu kümmern. Demgegenüber betrachten die Argumente der zweiten Kategorie die Vielfalt nicht als eigenständigen Wert. Die Frage, ob die Vielfalt an sich erhaltenswert ist oder nicht, ist für sie unerheblich. Die Sorge um den Verlust der Vielfalt rührt in diesem Fall daher, dass dieser Verlust auf den Verlust von etwas anderem hindeutet, dem wir normatives Gewicht beimessen. Demzufolge könnte es sein, dass wir uns über einen Verlust der Vielfalt Sorgen machen sollten, weil dieser Verlust ein Zeichen dafür ist, dass sich möglicherweise irgendwo eine Ungerechtigkeit abspielt oder dass einer Gruppe von Menschen ihre legitimen Freiheiten verweigert werden. Diese Sichtweise misst der Vielfalt kein eigenständiges Gewicht bei, sondern behandelt sie als Zeichen, dass andere moralische Werte gefährdet sein könnten.

Vielfalt wovon: Über Vielfalt zu debattieren, wenn diese als Konzept mit eigenständigem moralischem Gewicht betrachtet wird, macht wenig Sinn. Dafür gibt es fünf Gründe. Erstens stellt sich, wenn



Magali Koenig: Aus der Serie «Voyage en Inde» 1991

das Thema der Vielfalt zur Sprache kommt, umgehend die Frage: die Vielfalt wovon? Diese Frage wiederum kann nicht beantwortet werden, ohne einige normative Kriterien über die Zulässigkeit verschiedener gesellschaftlicher Praktiken aufzustellen – niemand käme auf die Idee, die Erhaltung der Vielfalt als Argument für Witwenverbrennungen oder Sklaverei anzuführen, unabhängig davon, wie blühend die Gesellschaften waren, die solche Praktiken pflegten. Die moralischen Grenzen, innerhalb derer Vielfalt wünschenswert ist, sind durch die bloße Erwähnung des Schlagworts «Vielfalt.» noch nicht festgelegt.

Die gottähnliche Perspektive: Zweitens ist die beschworene Vielfalt meistens ein ästhetisiertes Bild, als ob man die Welt von aussen betrachten und das aussergewöhnliche Mosaik von menschlichen Kulturformen und Praktiken bestaunen würde. Diese Betrachtungsweise der Welt kann enorm bereichernd und befriedigend sein und gibt uns das Gefühl, dass ein Verlust dieser Vielfalt bedauerlich wäre und möglicherweise mit einem Verschwinden eines Teils des Menschseins einhergehen würde. Das Problem ist jedoch, dass diese gottähnliche Perspektive nur theoretisch, nicht aber praktisch von Bedeutung ist. Die meisten von



uns können den Begriff «Vielfalt» intellektuell erfassen, und wir sind vielleicht sogar fähig, andere Kulturen anzuerkennen und zu respektieren, aber es ist sehr schwierig, diese Vielfalt tatsächlich zu leben. Aus dem theoretischen Blickwinkel sind Kulturen und Bräuche Bestandteile des erwähnten Mosaiks, doch aus der praktischen Sicht jener, die innerhalb einer dieser Kulturen leben, sind sie Grenzen, die ihren Aktionsradius bestimmen. Selbst wenn sie nicht von unterdrückender Natur sind, können diese Grenzen als Einschränkungen wahrgenommen werden. Es wäre moralisch unsinnig, diesen Individuen vorzuschreiben, dass

sie ihre Kultur nur darum mit allen Mitteln erhalten müssen, weil ihr Verschwinden der Vielfalt auf der Welt schaden würde. Manche Gruppen verzichten vielleicht auf den Gebrauch ihrer eigenen Sprache, weil sie ihnen den Zugang zu einer grösseren Aussenwelt und den damit verbundenen Möglichkeiten erschwert; andere Gruppen schaffen vielleicht ihr eigenes Rechtssystem ab, weil es mit einem modernen Justizwesen nicht vereinbar ist. Man könnte in diesen Fällen bedauern, dass alternative Lebensweisen, verkörpert durch Sprachen oder Gesetze, verloren gehen; doch gleichzeitig können sich den betroffenen In-

dividuen dadurch neue Möglichkeiten eröffnen. Das Streben nach Vielfalt kann, zumindest *prima facie*, nicht über der Entscheidungsfreiheit des einzelnen stehen.

Optionen und Kompromisse: Drittens ist die Vielfalt in bestimmten Bereichen zwar genau erfassbar, doch gerade in jenem Bereich, in dem sie ein besonders brennendes Thema ist, nämlich in der Kultur, ist es sehr viel schwieriger, ihre vollständige Erhaltung zu propagieren. Dies liegt zum Teil daran, dass der Mensch ständig neue kulturelle Formen erfindet, so dass es sogar, wenn einige davon verloren gehen, schwierig ist, zu behaupten, dass dadurch im gesamten ein Verlust der Vielfalt eintritt. Zwar kann manchmal die Unterschiedlichkeit zwischen Kulturen abnehmen, doch dafür kann andererseits die Vielfalt innerhalb einer Kultur – die Palette von Optionen innerhalb der vorgegebenen Grenzen und die Möglichkeiten, die dem einzelnen offenstehen – grösser werden.

Viertens besteht oft ein ernsthafter Konflikt zwischen der Anforderung, sich in eine weiter gefasste Gesellschaft zu integrieren, und der Pflicht, engere Beziehungen mit den Menschen ausserhalb der eigenen Gesellschaft zu knüpfen, auf der einen Seite und den zur Erhaltung einer pulsierenden kulturellen Vielfalt notwendigen Massnahmen auf der anderen Seite. Welche Kompromisse in dieser gegenseitigen Abhängigkeit einzugehen sind, ist von Fall zu Fall verschieden. Sicher ist aber, dass der simple Ruf nach Vielfalt als Selbstzweck nichts zur Entscheidungsfindung in Bezug auf solche Kompromisse beiträgt.

Kultur und Identität: Fünftens schliesslich wird im Bereich der Kultur oft argumentiert, dass die Kultur ein wertvolles Gut sei, weil sie einen wesentlichen Bestandteil der Identität des einzelnen darstelle. Diese direkte Verknüpfung von Kultur und Identität kann irreführend sein. Sobald wir von Identität sprechen, sprechen wir eher über Unterschiedlichkeit als über Vielfalt. Individuen oder Gruppen, die viele Gemeinsamkeiten haben, können dennoch der tiefsitzenden Auffassung sein, dass sie eine eigene Identität haben, ein eigenes Empfinden dafür, wer sie sind. Tatsächlich werden, wie bereits häufig festgestellt wurde, immer mehr Identitätskonflikte nicht durch die objektive Unterschiedlichkeit zwischen Völkern und Menschen, sondern durch ihre zunehmende Ähnlichkeit ausgelöst. Ausgehend von Freuds Erkenntnis, dass «die heftigsten Konflikte aus dem Narzissmus der kleinen Unterschiede heraus entstehen», kam Michael Ignatieff zum Schluss, dass Identitätsunterschiede alleine noch kein Zeichen für grosse Vielfalt sind, im Gegenteil: Das Streben nach Identität kann sogar ein Hinweis darauf sein, dass die Vielfalt abnimmt.

Werte schützen: Es soll hier nicht darum gehen, den Sorgen um die Vielfalt ihre Berechtigung abzusprechen. Es sei aber daran erinnert, dass die Vielfalt kein eigenständiger Wert ist und dass es nötig sein kann, Kompromisse zwischen dem Streben nach Vielfalt und anderen Werten einzugehen. In der Tat macht es wenig Sinn, Instrumente zu entwerfen, sei es auf nationaler oder auf internationaler Ebene, um die Vielfalt an sich zu verteidigen. Stattdessen müssen derartige Instrumente darauf ausgerichtet werden, jene Werte zu schützen, von denen wir glauben, dass sie bei einem Verlust der Vielfalt ebenfalls gefährdet sind. Das heisst, dass die Frage der Vielfalt unter dem Gesichtspunkt der Gerechtigkeit betrachtet werden muss. Welche Aspekte der Vielfalt wir als schützenswert erachten, hängt davon ab, an welchem System von Rechten und Pflichten wir uns orientieren.

Auf das Thema der Gerechtigkeit soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, doch sicher ist, dass die wahre Herausforderung für multikulturelle Gesellschaften nicht in der Erhaltung der kulturellen Vielfalt liegt, sondern in der Ausweitung der individuellen Freiheiten, so dass der einzelne sein kann, wer auch immer er sein will. Vor diesem Hintergrund ist der Multikulturalismus ein zutiefst irreführendes Konzept, weil er das Hauptgewicht auf die Vielfalt der Kulturen und nicht auf die Freiheiten der Individuen innerhalb dieser Kulturen legt. Wird die Palette der Freiheiten ausgeweitet, so werden alle Arten der Vielfalt automatisch zunehmen. Allerdings wird es sich dabei nicht notwendigerweise um die Vielfalt klar definierter Kulturen handeln, sondern um etwas, das auf der Kultur beruht und sie gleichzeitig untergräbt. Eine Nation wird dann erfolgreich sein, wenn sie die Mittel zur Verfügung stellt, um die Grenzen ihrer eigenen Identität überschreiten zu können. ─

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Pratap Bhanu Mehta war Dozent in Harvard und an der Jawaharlal-Nehru-Universität und ist heute Präsident des Zentrums für Politische Forschung in Delhi. Er hat zahlreiche Artikel über politische Theorie sowie über Politik und Gesellschaft in Indien verfasst. Zu Mehtas jüngsten Veröffentlichungen gehören die Bücher *The Burden of Democracy*, und *India's Public Institutions*. Er nimmt zudem regelmässig an öffentlichen Debatten teil und schreibt Kolumnen, die in der *Financial Times*, dem *Indian Express*, dem *Telegraph* und vielen führenden Tageszeitungen erschienen sind.

¹ M. V. Moses, *The Novel and the Globalization of Culture* Oxford University Press, New York 1995, S. 3

² Clifford Geertz, *The Uses of Diversity*, in *Michigan Quarterly*, 25, Nr. 1, 1987

«Single-Serving Friend» Eine Begegnung in Basel

Eugene Datta

Nach einem langen Abend in der Cargo-Bar, jener direkt am Rhein gelegenen Bar, in der Nissar Chaudhury sich mit seinen Kollegen von Herzog & de Meuron zum rituellen, die Arbeitswoche beschliessenden Biertrinken getroffen hatte, befand er sich auf dem Nachhauseweg. Es war spät, fast ein Uhr früh. Und mit Ausnahme eines gelegentlichen Radfahrers, der den Petersgraben hinunter- oder mühevoll hinauffuhr, war die Strasse menschenleer. Anders als die meisten seiner Freunde kam Nissar nie mit dem Rad zur Bar, und das hauptsächlich wegen des bergan führenden Stücks zwischen Flussufer und Petersplatz. Für seine Beinmuskulatur war das zu steil, vor allem nachdem er sich stundenlang an dem einen oder anderen köstlichen Gebräu gütig getan hatte. Zu Fuss war der Weg weniger anstrengend, wenngleich auch ziemlich lang. Aber diese Nacht, nachdem er ein paar Gläser über den Durst getrunken hatte, war er ziemlich erschöpft. Er kam an die Ecke Petersgraben/Spalenvorstadt und überquerte tod-

müde die Geleise der Tramlinie 3. Dann bog er in die Kornhausgasse ein, trödelte an den Fenstern der Volkshochschule und des Copy Center vorbei, das er wenigstens einmal im Monat aufsuchte, sowie am Jüdischen Museum, wo er in die Schau- fenster des kleinen Antiquitätenladens unmittelbar neben dem Eingang spähte. Nissar mochte den bescheidenen, gleichsam improvisierenden Stil dieses Ladens und die hier ausgestellten sonderbaren, nur gelegentlich ausgewechselten alten Gemälde, die auf Staffeleien thronen, sowie die brüchigen Bücher, die aufgeschlagen auf den Fensterbrettern gleich hinter den Scheiben lagen. Wenn er sich nicht gerade in grösster Eile befand, blieb er jedes Mal stehen, um jene ausgesuchten Schätze zu betrachten, die nachlässig im Raum verteilt lagen, als hätten ihre Besitzer sie einfach liegen lassen. Jetzt, im schummrigen Licht einer antiquierten Tischlampe, starrten die geisterhaften Formen mit leerem Blick auf ihn zurück. Und so zog er weiter, am benachbarten Restaurant, am



Haruko: Aus der Serie «All India Permib», 2005

Kornhaus, vorbei. An schönen Sommertagen fiel sein Blick immer wieder auf das aussen angebrachte Schild «Unser Garten ist offen». Aber in den dreieinhalb Jahren, die er in diesem Viertel gewohnt hatte, hatte er dem Verlangen, hineinzugehen und sich im Garten hinter dem Restaurant zwischen den Stammgästen zumeist mittleren Alters niederzulassen und etwas zu trinken, nicht ein einziges Mal nachgegeben.

Indem er an den imposanten Glastüren der Feuerwehr entlangtrottete, drang Nissar nichts anderes ans Ohr als das Geräusch seiner eigenen Ledersohlen und das sachte Pfeifen einer frischen,

spätsommerlichen Brise, gemischt mit Fetzen der Diskussion, die er früher am Abend mit seinen Kollegen geführt hatte und die wie ein im Fluss dümpelnder Kadaver immer wieder in seinem Kopf herumgeisterten. «Zaha Hadid ist auf blende Art und Weise unbrauchbar», hatte Irina, die aus Tschechien kam und in England studiert hatte, irgendwann kommentiert, worauf er erwidert hatte: «Das kommt einem wahrscheinlich nur so vor, weil sie auf einer gänzlich anderen Ebene operiert. Architekten wie dir und mir ist sie um Längen voraus. Und erzähl mir bitte nicht, dass du Projekte wie das Cincinnati Center für



zeitgenössische Kunst oder die BMW-Fabrik in Leipzig für unbrauchbar hältst!» Kritik an Hadid, seiner grössten Heldin nach Gaudí und Le Corbusier, konnte er einfach nicht tolerieren.

In derlei, müssig versteckt spielende Gedanken versunken, war er soeben im Begriff, in den Schützengraben einzubiegen, als er etwas für die Stunde und den Ort eher Ungewöhnliches vernahm. Es war der Klang einer einzelnen, von keinerlei Instrument begleiteten, Rap singenden Stimme, das bohrende, herausfordernde, lauter werdende Hip-Hop-Stakkato, das auf die klare, würdevolle Stille seines Viertels einzuhämmern begann. Wie

er nun an der Verkehrsampel stehen blieb und wartete, dass sie auf Grün wechselte, schaute er sich um, um zu sehen, von wo der Sound kam, und entdeckte einen schwächtigen Typen, der mit heftigen Armbewegungen den Rhythmus betonte und in seine Richtung kam. Er winkte Nissar zu, ohne seinen Gesang zu unterbrechen, und Nissar winkte, die Strasse überquerend, zurück.

«Do you speak English?» rief der Mann von der anderen Strassenseite, in einer Tonhöhe, wie sie für die späte Stunde nicht gerade angemessen war. Nissar drehte sich um. «Yes», sagte er, «kann ich irgendwie behilflich sein?»

Der Mann nahm seine Kopfhörer ab und kam mit wippenden Schritten über die Strasse, ohne sich gross darum zu kümmern, dass die Ampel längst wieder auf Rot geschaltet hatte. «Hey!», sagte er mit einem schwachen Lächeln und schwankte bedenklich hin und her.

«Hello!»

«Thank God, man.» Er griff nach dem Ampelmast, um sich in der Senkrechten zu halten. «Thank God you speak English.» Er war jung, vielleicht gerade mal zwanzig, und bis obenhin abgefüllt. «Ich heisse Mike», sagte er, leckte sich die trockenen Lippen und liess den Ampelmast los, um ihm seine Rechte hinzuhalten.

«Nissar.»

«Ich ... ich komm' aus den Vereinigten Staaten. Charleston, West Virginia. Und ich hab' mich verlaufen.» Er gab sich die grösste Mühe, nicht allzu sehr hin und her zu schlingern, und bettelte, ohne Nissars Hand loszulassen; «Bring mich bitte nach Hause.»

«Geht in Ordnung», sagte Nissar und dachte: Wären doch nur alle Männer und Frauen auf dieser Welt von einem solch kameradschaftlichen Geist beseelt wie Betrunkene ...! «Wo wohnst du denn?» «Wie, wo ich wohne?» Mike runzelte die Stirn, als hätte man ihm keine unpassendere Frage stellen können.

«Die Adresse, ja, wo du wohnst.»

«Wie zum Teufel soll ich das wissen?» Einen Augenblick lang versuchte er, das Kinn ein wenig hervorzurecken, liess es dann aber bleiben und stiess hilflos hervor: «Ich bin doch erst heut' morgen angekommen.»

«Wenn das so ist ...», sagte Nissar und dachte, dass der Rest seines Heimwegs jetzt nicht nur warten müsste, sondern sich möglicherweise auch unbestimmbar lang durch die Nacht hinziehen mochte. Aber hiess es daheim in Kalkutta nicht, Betrunkene kämen immer sicher nach Hause? Er war ja selber betrunken, oder etwa nicht? Nur dass er, verglichen mit seinem jungen berauschten Freund, geradezu stocknüchtern war.

Tatsächlich wäre ein Vergleich zwischen ihnen beiden etwa so ausgefallen wie zwischen einem pitschnassen und einem in einem Teich versenkten Lautsprecher. Aber wieso *Lautsprecher?*, dachte Nissar. Wie kam er ausgerechnet auf Lautsprecher? Wäre eine Analogie zu Schuhen nicht angebrachter? Einem Paar vom Regen durchnässter Schuhe und einem Paar in einem Teich? Einem Paar, in dem es sich vielleicht schwierig gehen liess, das andere aber auf immer unbrauchbar und nicht mehr imstande, irgendwen irgendwohin zu bringen, geschweige denn nach Hause! Es war schon eine ganze Weile her – mehr als vier Jahre, mussten es sein –, seit er letztmals einem Betrunknen nach Hause geholfen hatte. Und wie er so dachte, dass es wieder mal an der Zeit sein könnte für eine solch noble Tat, fragte er: «Erin-

erst du dich an irgendeinen Orientierungspunkt? Oder wenigstens daran, ob es auf dieser Seite des Flusses ist?»

«Gibt's hier denn einen Fluss? ...»

Natürlich gibt's hier einen Fluss! Den Rhein. Den Fluss, der Nissar soviel über die Stadt beigebracht hatte wie nichts anderes. Den Fluss, an dessen Ufern er Zeuge des täglich sich neu entfaltenden Schauspiels eines anderen Basel gewesen war, das Basel der Asylsuchenden mit seiner Subkultur des Türkischen, Arabischen, des Pidginenglisch und des behelfsmässigen Deutsch, dessen Ränder durch Ungewissheit, Ziellosigkeit, Alkohol und Haschisch immer wieder verschwammen. Es war der Rhein, der ihn mit den Protagonisten dieser verdriesslichen Show vertraut gemacht hatte – hauptsächlich mit Asiaten und Afrikanern, mit Schicksalen, die wie unerwünschte Abfälle von den Rändern der Gesellschaft hingen, wie Schmutz, der sich trotz täglichen Staubsaugens an Teppichfransen festsetzt, denen es aber irgendwie auf unerklärliche Weise erlaubt war, hier zu sein, auf jene sonderbar unterdrückte Art und Weise zu gedeihen, aus wer weiss welcher Verpflichtung seitens dieses gütigen Landes heraus.

«Ja, es gibt hier einen Fluss», sagte Nissar dann und hatte seine Gedanken schliesslich wieder auf die ihm bevorstehende Aufgabe gerichtet.

«Jesses ... ich hab' nicht die geringste Ahnung.» Mike wankte und lächelte ein entschuldigendes Lächeln. «Aber, Orientierungspunkt? Warte mal.» Wieder schwankte er hin und her und stocherte mit unsicherem Zeigefinger schlaff in der Luft. «Es ist nicht weit, äh ... von dies'm hohen Ding ... das weit in die Höhe ...»

«Ach so, du meinst wohl den Messeturm! Den kenne ich. Der befindet sich aber auf der anderen Seite des Flusses. Und ist von hier aus ein ziemliches Stück Weg zu laufen.»

«Nehmen wir doch ein Taxi», sagte Mike. «Geld habe ich. Jede Menge Geld. Ich geb' es dir. Wart nur ...»

«Komm, lass nur, lass!» Nissar griff nach Mikes Hand, damit sie nicht in eine der beutelähnlichen Taschen seiner übergrossen Jeans fahren konnte. «Du musst mir kein Geld fürs Taxi geben. Ich habe selber genug. Also los!»

Sie gingen über die Strasse zurück, wobei Nissar auf die Ampel achtete, die im Begriff war, auf Rot zurückzuwechseln, indes Mike hinter ihm herschlurfte und sagte: «Thank you, man. Danke, dass du mit mir gehst. Gott behüte dich! Aber warum müssen wir laufen? Warum können wir kein Taxi nehmen? Ich geb' dir Geld! Ich sage doch ...»

«Wenn wir ein Taxi wollen, müssen wir in Richtung Marktplatz gehen. Vielleicht finden wir schon vorher eines, aber ...»

«Ja, Marktplatz!» Mike blieb wie angewurzelt stehen und lehnte sich direkt dem Eingang zur Feuerwehr an die Wand. «Ist das, was ... es ist?» Ohne

Nissars Antwort abzuwarten, fuhr er fort: «Wenn du mich dahin bringst, kann ich ... finde ich mich selber zurecht. Den Platz kenn' ich.»

«Du meinst ... von dort aus findest du allein nach Hause?»

«Klaro! Von dort ist's ganz nah.»

Nissar war verblüfft. Der Messeturm war ein rechtes Stück Weg vom Marktplatz entfernt, und wenn das Haus, in dem Mike wohnte, in der Nähe des hohen Gebäudes stand, wie er behauptete, wie konnte es dann «ganz nah» am Marktplatz sein? Selbst nach den Massstäben der riesigen Länder, aus denen sie kamen, hätte man die Distanz kaum als gering bezeichnen können, insbesondere in einem solchen Zustand, in dem Mike sich befand. Könnte es etwa sein, dass er die Beschreibung des Orientierungspunkts, wie sein junger Freund sie abgegeben hatte, so absolut falsch interpretiert hatte?

«Wie soll das hohe Gebäude noch mal aussehen?», fragte er.

«Hey, Mann, das hab' ich dir doch gesagt!», reagierte Mike mit einer Mischung aus Ungeduld und Verzweiflung. «Es sieht ungefähr ... ungefähr so aus.» Er gestikuliert mit beiden Händen und formte mit den Fingerspitzen eine Art gedrunge- nen spitzen Turm.

Das Spalentor, eines der wenigen verbliebenen Stadttore. Nissar war sich jetzt sicher, dass es dieses Gebäude war, von dem Mike gesprochen hatte. Dann war er tatsächlich auch in der richtigen Richtung unterwegs gewesen. Und so konnte er nicht anders, als den Orientierungssinn des Jungen zu bewundern. Wenn jemandem das in einer Stadt gelang, in der er nicht einmal vierundzwanzig Stunden verbracht hatte, dann gehörte er wirklich zu jenen klassischen Betrunkenen, auf die das alte bengalische Sprichwort zutraf, demzufolge sie stets sicher nach Hause fänden.

«Super. Ich hab's», sagte Nissar. «Das ist gerade hier um die Ecke, ein Taxi brauchen wir nicht.»

Die paar Minuten bis zum Spalentor redete Mike wie ein Wasserfall, berichtete lang und breit, was er den Tag über erlebt hatte, und erklärte, warum er zu dieser späten Stunde alleine war, obwohl er praktisch den ganzen Abend lang mit seinen Cousins zusammengewesen war. «Die haben mich allein gelassen», sagte er, «weil ... weil sie meinten, ich würde zu viel trinken.»

«So, da wären wir», sagte Nissar, als sie schliesslich am Spalentor standen. «Kommt dir das bekannt vor?», fragte er und zeigte auf das alte Gemäuer.

«Klaro, Mann, das ist es!», rief Mike aus. «Genau das ist es. Danke. Vielen, vielen Dank!»

«Und in welche Richtung geht's jetzt weiter?»

«Da entlang!» Mike drehte sich um, stand mit gespreizten Beinen und nach hinten durchgebo- genem Rücken da und zeigte mit gleich beiden Händen in Richtung Missionsstrasse. «Aber jetzt

komme ich alleine weiter, sei unbesorgt, 's ist alles klar.»

«Bist du dir ganz sicher?», fragte Nissar besorgt.

«Ganz sicher», sagte Mike und streckte ihm eine Hand entgegen. «Nochmals vielen Dank, ähm, tut mir leid ... wie heisst du gleich?»

«Nissar.»

«Vielen Dank, Nissar», lallte Mike, drückte ihm mehrere Male fest und hastig die Hand, bevor er sich anschickte, die Kreuzung zu überqueren.

Nissar blieb noch einen Moment stehen, behielt die Ampeln im Auge und auch die Strassen, die auf diese weite Kreuzung mündeten. Als er Mike dann noch mal nachblickte, hatte dieser sich um- gewandt und kam wieder auf ihn zugewatschelt. «Single-serving ... friend», sagte er beim Näher- kommen mit leicht erhobener Stimme. «Du kennst das doch und weisst ... weisst, was das bedeutet, oder?»

«Ja, ich weiss,» sagte Nissar und lächelte.

«Und genau das ... bist du, mein Freund. Nissar. Mein vorübergehender Freund.» Er stand dicht an der Gehsteigkante, verneigte sich und hielt die zusammengelegten Hände an seine Brust. «Danke. Vielen, vielen Dank!» Damit machte er kehrt und nahm seinen Weg über die Kreuzung wieder auf.

Nissar sah Mike noch eine Weile nach, wie er die Kopfhörer wieder aufsetzte und zu singen begann, wie er mit forschem Stakkato-Schritt im Lichtge- wölbe der Strassenbeleuchtung die Missionsstrasse entlang seinen Blicken entschwand. Die Ver- kehrsampeln blinkten unterdessen weiter, zum Klang einer sanften Brise und dem schwächer werdenden Singsang einer geisterhaften Stimme.



Aus dem Englischen von Udo Breger

Eugene Datta, in Indien geboren und aufgewachsen, veröffentlichte Texte in unzähligen Publikationen in aller Welt, unter anderem in der Richmond Review, West Coast Line, der Far Eastern Economic Review und der Atlanta Journal-Constitution. Nach längerem Aufenthalt in Basel als Stipendiat der Stiftung Laurenz- Bau übersiedelte er im Frühjahr 2006 nach München, wo er seinen derzeitigen Wohnsitz hat.

Anmerkung zum Titel: *Single-Serving Friend*, ein Begriff aus dem Film *Fight Club* mit Brad Pitt. Ein «Freund», dem man einmal begegnet, etwa an Bord eines Flugzeugs, beim Autostop oder in vergleichbaren Situationen, und niemals wiedersieht – eben: ein vorübergehender Freund.



Haruko: Aus der Serie «All India Permib, 2005



Sāhitya – oder die gemeinsame Erfahrung

Was indische Autorinnen bewegt

Supriya Chaudhuri

Eine kurze Führung durch das Werk von fünf zeitgenössischen indischen Autorinnen ergibt: Vielstimmigkeit bei gemeinsamer Erfahrung. Die in Kalkutta lehrende Literaturdozentin Supriya Chaudhuri zeigt, wie indische Autorinnen mit grosser Sensibilität gegen Exotismus, Bollywoodhochglanz, Kasten- und Geschlechterrollen anschreiben!

«Wieviele Lebensalter später
Wird mein zerlumpter Zorn
hinwegschwimmen
Wie tausend Sesamkerne
auf dem über die Ufer
tretenden Ganges?»
(Vijaya Mukhopadhyay,
Mahalaya/Ahnen-Kult)

Die Dringlichkeit, mit der Belange der Frau in der indischen Öffentlichkeit von heute behandelt werden, schliesst teilweise an jene Schlüsselrolle an, welche der «Frauenfrage» schon im Indien vor der Unabhängigkeit zukam (im Hinblick auf soziale Reformen und auf den Nationalismus). Soziale Gerechtigkeit ist für kreative Autoren ebenso wichtig wie eine differenziertere Untersuchung des Gefühls- und Geisteslebens – und dies aus der Überzeugung, dass das Persönliche dem Politischen entspricht. Die wichtigen Autorinnen seit der Unabhängigkeit Indiens haben einen starken Einfluss auf das öffentliche Gewissen wie auch das öffentliche Bewusstsein ausgeübt. Ihr Werk ist von der Gesamtheit des kulturellen Raums, in dem Darstellung und Repräsentation im weitesten Sinn stattfinden, nicht zu trennen. In Indien ist die Literatur – *sāhitya*, etymologisch: «Zusammengehörigkeit» oder «gemeinsame Erfahrung» – nur eine Kunstform unter anderen wie etwa Musik, Tanz, visuelle Künste, Film und Theater. Künste, welche die intimen Verbindungen zwischen dem Körper der Frau, öffentlichen Räumen, ästhetischen Formen, mentalen Kategorien, expressivem Sinn und sozialer Stärkung vielfältig reflektieren. Das Werk von drei Autorinnen in englischer Sprache und von zweien in indischen Sprachen mag die Bandbreite literarischer Themen und Verfahrenweisen illustrieren.

Orte der Gefangenschaft: Die berühmteste englisch schreibende Autorin ist Anita Desai (Jahrgang 1937), deren sparsamer, zurückhaltender Stil sich auf menschliche Beziehungen konzentriert und ein passives, beinahe dekadentes Verharren in der

Vergangenheit neben eine verarmte Gegenwart stellt. Für ihre Frauen bedeutet der physische Raum des Hauses ein Ort der Gefangenschaft, aber auch die Männer sind erschöpft und machtlos, wie in *Baumgartner's Bombay* (1987) oder in *In Custody* (1984). Im ersterwähnten Roman wie auch in *Fasting, Feasting* (1999) sucht der scharfsinnig subtile, in Desais Satire mitklingende Ton ironische Parallelen zwischen Ost und West aufzuspüren. Für ihren vorwiegend im Westen zu Papier gebrachten Hang zur Upper Class, ja zum Eurozentrismus wurde Desai kritisiert. Doch ihre Behandlung der Sensibilität einer Klasse europäisierter Inder und der Familie als einem Instrument der psychologischen Versklavung ist unfehlbar und tiefsinnig.

Viele Lebensarten: Ganz anders die beiden Romane ihrer Tochter Kiran Desai (Jahrgang 1971), *Hullabaloo in the Guava Orchard* (1998) und *The Inheritance of Loss* (2006 Gewinner des Booker Prize): ambitionöse, einer reichen Phantasie entsprungene Werke, die in einem reichen, verwirrenden, sozial und politisch komplexen Indien angesiedelt sind. Der erste wurde von dem das literarische Klima seines Ursprungslands dominierenden magischen Realismus beeinflusst; der zweite ist ein trostloseres Werk, das in dem Bergstädtchen Kalimpong im östlichen Himalaja und vor dem Hintergrund politischer Agitation und zum Scheitern verurteilter persönlicher Beziehungen angesiedelt ist. In ihrer sarkastischen, häufig bitteren Behandlung des Bodensatzes postkolonialer Wanderbewegungen, zufälliger Begegnungen und ethnischer Revolten zeigt Desai die Bereitschaft, sich viele Lebensarten vorzustellen, kommt ihre Heldin Sai doch zu dem

Schluss: «Sie konnte sich fortan nicht mehr vorstellen, dass es nur eine Geschichte gab, und diese Geschichte nur ihr ganz allein gehörte, dass sie sich ihr eigenes durchschnittliches kleines Glück erschaffen könnte und sicher und geborgen darin leben.»

Eine kleine Stadt in Kerala: Im Westen lebende indische Autorinnen wie Jhumpa Lahiri (*The Namesake*, 2003) sind sehr bekannt, aber Belange der Frau werden verständlicher, wenn man die Werke von in Indien lebenden Autorinnen zur Hand nimmt, wie etwa die von Gita Hariharan, Shashi Deshpande, Manju Kapur und Arundhati Roy, Aktivistin und Autorin eines einzigen ausserordentlichen Romans, *The God of Small Things* (Booker Prize, 1997). Roys halbautobiografischer Roman stützt sich auf eigene Kindheitserinnerungen in Ayemenem, einer kleinen Stadt in Kerala. Geschrieben in einer unregelmässigen Mischung aus Schulmädchensprache und brillanten satirischen Vignetten von Personen und Orten, erzählt der Roman die Geschichte einer geschiedenen Frau mit zwei Kindern, die nach dem Scheitern ihrer Ehe zu einem dem Verfall preisgegebenen Familiengut zurückkehrt, wo sie eine zum Scheitern verurteilte Liebesbeziehung mit einem «Unberührbaren», dem Zimmermann Velutha anknüpft. Die Ereignisse werden aus dem Blickwinkel eines ihrer Kinder, Rahel, erzählt, die Züge der Autorin Roy aufweist. Die Wahl dieser Erzählperspektive macht das Buch zu einem Kindheits- und Jugendroman, der sich um die schuldbewusste Intuition von Kindern hinsichtlich der Lebensgeheimnisse älterer Familienangehöriger dreht und um ihren Eintritt ins Erwachsenenwissen gegen Ende des Romans, als Velutha von der Polizei zu Tode geprügelt wird. Roy nimmt aktuelle politische Machenschaften in Kerala, Korruption bei der Polizei, Heuchlerei der Mittelklasse, häusliche Gewalt und Ausbeutung mit klarem, schonungslosem Blick unter die Lupe, ohne allerdings den leidenschaftlichen,

sogar lyrischen Kern ihrer Story zu opfern. Die missbrauchte und unglückliche Ammu ist eine energische und unabhängige Frau, und trotz des tragischen Endes ist der Eindruck, den der Roman hinterlässt, keineswegs negativ.

Globaler Kulturmarkt: In einer elegischen Passage spricht Roy von der Misere des Kathakali-Tänzers, der gezwungen ist, seine Ware auf dem globalen Kulturmarkt feilzubieten: «In seiner Verzweiflung wendet er sich dem Tourismus zu. Er betritt den Markt. Er geht mit seinem einzigen Besitz hausieren. Mit den Geschichten, die sein Körper erzählen kann.» Die Versuchung, Exotisches zu beschwören, birgt für eine Schriftstellerin, die in englischer Sprache schreibt, deren Werk sich vor den Verführungen der Marktfähigkeit hüten muss, eine Gefahr. Schriftsteller, die in indischen Sprachen schreiben, welche die Welt nur durch Übersetzungen erreichen können, sind da weit weniger gefährdet. Bahnbrechende Frauenverlage in Indien, etwa Kali for Women wie auch die Katha- und Sahitya-Akademi-Pressen, sind in erster Linie mit Übersetzungen befasst.

Politik der Kasten und der Geschlechter: Nimmt das tragische Geschehen in Roys Roman auf Grund von sexuellen Kontakten über Kastengrenzen hinweg seinen Lauf, so stehen Kasten-Politik und Politik der Geschlechter im Mittelpunkt der literarischen Aktivitäten der indischen Dalit-Frauen. Die Bezeichnung «Dalit» (mit Füßen getreten) wurde erstmals in Maharashtra verwendet, um die am meisten unterdrückten Mitglieder des hinduistischen Kastensystems zu beschreiben, die Mahatma Gandhi «Harijans» (Kinder Gottes) nannte. Ein bedeutsames literarisches Werk wie Baby Kambles Autobiografie *Jina Amucha* (*Our Wretches Lives*, 1986) kam in Maharashtra und den Staaten im Süden heraus. Die vielleicht bemerkenswerteste moderne Dalit-Autorin ist eine ehemalige christliche Nonne, (Faustina) Bama, Autorin einer tamilischen

Autobiografie, *Karukku* (1992), und zweier Romane, *Sangati* (1994) und *Vanman* (2003). Von Lakshmi Holmström ins Englische übersetzt, zeichnen sie sich durch linguistische und generische Ungezwungenheit, lebhaftes Lokalkolorit, Dalit-Bewusstsein und eine kraftvolle feministische Sprache aus. Bama verließ ihre Religionsgemeinschaft, um in ihr Heimatdorf zurückzukehren, wo sie als Teil einer Gruppe von Paraiya-Frauen Geschichte als kollektiven Kampf erfuhr. Autobiografie, Anekdote, Reportage und Fiktion werden in ihrem Werk miteinander verschmolzen, um eine neue Kollektivität von Erzählstimmen zu bilden. Mittels dieser Stimmen erzählt Bama uns von Zwangsarbeit, von Gewalt, von sexueller und ökonomischer Verletzlichkeit, aber auch von der Hilfsbereitschaft der Gemeinschaft und ihrem Selbstwertgefühl. Bama sagt: «*Mein Kopf wird von vielen Anekdoten bevölkert: Geschichten nicht nur über den Kummer und die Tränen der Dalit-Frauen, sondern auch über ihre lebendige und rebellische Kultur, ihr eifriges Bemühen, dass das Leben sie nicht erdrückt oder zerschlägt ... Geschichten, die ich hinausschreien wollte.*»

Mit vielen Stimmen sprechen: Gleichermassen ursprünglich ist das Werk der bengalischen Autorin Mahasweta Devi, deren Short Stories, Romane und Theaterstücke sich leidenschaftlich der Sache der politisch und sozial Unterdrückten annehmen, der sie sich als Aktivistin verschrieben hat. Ihre besten Stories, etwa *Hajar Chrusir Ma* (Mother of 1084, auf Hindi verfilmt von Govind Nihalani), über die Mutter eines von der Polizei getöteten politisch engagierten Arbeiters, und *Draupadi*, über eine aufständische Stammesangehörige (von Savitri Meisnam unvergesslich auf der Theaterbühne dargeboten), stellen Opfer staatlicher Gewalt und die Rechte armer Stammesgemeinschaften in den Mittelpunkt. Mahasweta Devis Werke sind unter Verwendung von Slang- und Dialektausdrücken in einem bewusst rauen, unkonventionellen Ben-

galisch verfasst und bilden einen Kontrast zur hochliterarischen Kultur, in der die Autorin an Tagores Universität in Santiniketan ausgebildet wurde. Höchst bemerkenswert sind ihre Darstellungen des weiblichen Körpers als Ort der Unterdrückung und Ausbeutung, nicht nur in *Draupadi*, sondern auch in *Stanadayini* (Breast-Giver) und *Rudali* (Mourner). Dass dieses letzte Werk auch einen starken Theater- und Filmtext abgibt, bezeugen die Hochglanzbilder indischer Fraulichkeit, wie sie vom populären Bollywood-Kino, von der Werbung und den Medien projiziert werden.

Frauen in Indien bilden nicht eine singuläre Gemeinschaft: Sie sprechen mit vielen Stimmen, die alle gehört werden wollen. Ihre Werke vermitteln das Unrecht und die Leiden selbst jener «verlorenen Generationen», die bereits bei der Geburt zum Schweigen gebracht wurden, gleichzeitig bringen sie aber auch mit Subtilität und Präzision eine moderne Sensibilität und eine Sensibilität für das Moderne zum Ausdruck. ─

Aus dem Englischen von Udo Breger

Supriya Chaudhuri ist Professorin und Koordinatorin am «Centre for Advanced Studies in English» an der Jadavpur University, Kalkutta. Sie hat wichtige bengalische Prosa und Dichtung übersetzt und rezensiert neuere englische Literatur für diverse Literaturzeitschriften und ist überdies Herausgeberin von u.a. *Literature and Gender* (Delhi: Orient Longman, 2002). Ihre neueste Übersetzung ist ein Roman von Rabindranath Tagore, *Relationships* (Oxford University Press, 2005).

Ein Haus in Varanasi

Das Leben der Indien-Schweizerin Alice Boner

Eberhard Fischer

Jüngst ist das Anwesen von Alice Boner in Varanasi sanft renoviert worden. Ab 2007 wird es Stipendiaten der Alice Boner Stiftung und von Pro Helvetia unterstützten Artists in Residence zur Verfügung stehen. Als Ort der Auseinandersetzung mit indischer Kultur. Wer war die Person hinter diesem Haus, und was hat sie auf Bleibe an die Ufer des heiligen Ganges geführt? I

Als sich die 1889 geborene Alice Boner 1935 in Varanasi (Benares) in einem alten Haus am Ufer des Ganges niederliess, hatte sie die ersten zwei Phasen ihres Lebens abgeschlossen: Sie hatte sich auf verschiedenen Akademien als Bildhauerin erfolgreich ausgebildet und schon 1916 im Kunsthaus Zürich eine Einzelausstellung durchgeführt. Zehn Jahre später hatte sie einen Auftritt des indischen Tänzers Uday Shankar im Kursaal Zürichs erlebt und war von ihm begeistert. Er trat damals mit einer französischen Partnerin zu Klavierklängen oder von Platten abgespielter Musik auf, wurde aber im folgenden Jahrzehnt der wichtigste Exponent des modernen indischen Tanzes. Uday Shanker hatte sie mit seiner *«grazilen Eleganz»* und *«der Harmonie seiner Bewegungen, als wären Statuen von Tempelwänden lebendig geworden»* beeindruckt, und nur wenig später besuchte er sie im Tessin, stand ihr Modell, und sie fotografierte, zeichnete und modellierte die indischen Tanzposen dieses charismatischen Mannes.

Erkundung alter Tanztraditionen: Schon bald lud Alice Boner den jugendlichen Tänzer auf eine gemeinsame, fast ein ganzes Jahr dauernde Indienreise ein. Sie wollten unter den Maharajas Mäzene für ein neues Programm des Tänzers finden, von dem sie sich eine Erneuerung der klassischen Tanztradition und gleichzeitig weltweite Anerkennung indischer Kultur erhofften. Gleichzeitig wollten sie eine Kompanie aufbauen, eine professionelle Musikergruppe zusammenstellen, gute Instrumente und passende Kostüme kaufen, Tem-

pelskulpturen als Inspiration für klassische Tanzposen betrachten und noch vorhandene Tanztraditionen erkunden. Alice Boner und Uday Shankar reisten zusammen von Bombay über Rajasthan nach Bengalen, besuchten die Familie des Tänzers, dann aber auch die Höhlentempel von Ajanta und Ellora und fuhren schliesslich nach Kerala, wo Alice Boner das Kathakali-Tanztheater erlebte und dokumentierte. Nach Paris zurückgekehrt, stellten Alice Boner und Uday Shankar ein neues und sofort höchst erfolgreiches indisches Tanzprogramm auf, mit Udays Bruder, dem 16jährigen Ravi Shankar an der sitar! So war Alice Boner anfangs der 30er Jahre Mäzenin, ja eigentlich Mitbesitzerin, der in Paris gegründeten *Kompanie Uday Shankar* und gleichzeitig auch ästhetisch und propagandistisch Einfluss nehmende Projektleiterin. Ihre Mitwirkung an der Revitalisation des klassischen indischen Tanzes in diesen frühen 30er Jahren ist nicht zu unterschätzen! Alice Boner begleitete dann noch die Truppe als Managerin auf einer höchst erfolgreichen Europa-Tournee, doch 1935 trennten sich ihre Wege: Uday Shankar zog es mit seiner Truppe nach New York an den Broadway – und Alice Boner nach Indien, ins heilige Varanasi!

Wohnsitz in Varanasi: Sie hatte von Jugend auf Bücher über indische Kunst gelesen, und nun wollte sie diese so faszinierende Kultur richtig kennenlernen und für einige Zeit in Indien leben. Der Ausbruch des Weltkriegs verhinderte drei Jahre später eine Heimreise, und dann blieb sie bis



Magali Koenig: Aus der Serie «Voyage en Inde» 1991

ins hohe Alter ihrem Wohnsitz in Varanasi treu. Sie hatte ein altes Haus mieten können, das direkt am Strom und damit an der wichtigsten Pilgerroute lag. Es war zweistöckig um einen kleinen Innenhof gebaut, besass Balkon und Dachterrasse. Von hier aus konnte sie Einheimische wie Pilger täglich bei ihren rituellen Verrichtungen beobachten. Auf dem Dach errichtete sie sich einen grossen Atelierraum, in dem sie später auch ihren Krishnaschrein und ihre Bibliothek aufstellte. Auch wenn einiges modernisiert wurde, die Häuser ringsum vergrössert und dem Tourismus erschlossen wurden, die ganz eigene Atmosphäre

des Alice Boner-Instituts wurde bis heute erhalten. In Varanasi gab Alice Boner bald das Bildhauern zu Gunsten des Skizzierens und Aquarellierens auf. Ausformulierte Bildthemen malte sie später in Öl auf Leinwand. Die Motive stammten zunächst von der sie umgebenden Welt der Fährleute, Wäscher, Pilgerinnen, der Bettler und Priester. Aber es entstehen keine lockeren Impressionen, sondern «*streng in eine Form gefasste*» und in der Farbigkeit homogene Bilder, denn ihre eigentliche Stärke als Künstlerin erkannte sie schon damals «*im Konstruktiven, in der Form und im Aufbau*» ihrer Motive. Diese Bannung des «*inneren Rhythmus*» in



geometrische Konstrukte nimmt allerdings den Bildern viel an Frische. Heute so gelobte Spontaneität sucht man hier vergeblich, desgleichen auch starke Farbkontraste oder einen expressiven, vom Moment des Sehens beeinflussten Pinselstrich. Überall herrscht Sorgfalt vor, sind ausgeklügelte und ausgewogene Farbnuancen und sehr bewusst nach konstruierten Grundmustern gesetzte Kompositionen das Ergebnis.

Kosmisches Triptychon: In den Kriegsjahren vor der Unabhängigkeit Indiens (1947) war freies Leben auch für eine Schweizerin in Südasien schwierig

– Alice Boner hat ihre Sympathien für ein selbstbestimmtes Indien durchaus gezeigt, wenngleich sie sich allen politischen Handelns enthalten musste, wollte sie ihre Aufenthaltsbewilligung nicht verlieren –, weshalb sie, von zu Hause grosszügig mit Geld versehen, zurückgezogen und relativ bescheiden in ihrem Haus am Ganges lebte. Sie hatte einen lokalen Freundeskreis, der ausschliesslich aus Inderinnen und Indern bestand. Damals hat die Maharani von Vijayanagar Alice Boner in den Krishnakult initiiert und ihr die wichtigsten heiligen Schriften der Hindus nahegebracht. Diese kosmisch-philosophischen Vor-

stellungen hat Alice Boner in einem monumentalen Triptychon über Werden, Sein und Vergehen konkretisiert. Dieses ihr künstlerisches Hauptwerk ist heute in der Alice Boner Gallery vom Kunstmuseum von Varanasi (Bharat Kala Bhavan, auf dem Universitätscampus) permanent ausgestellt. Zu diesen Bildern hat Alice Boner Hunderte von Skizzen erstellt, wollte sie doch in sie das indische Leben der Gegenwart wie der Vergangenheit projizieren. Für letzteres begann sie indische Miniaturen zu sammeln – zunächst nicht nach kunsthistorischen Kriterien, sondern vor allem der Motive wegen: Bilder von Göttinnen und Göttern, Illustrationen von Mythen und Musikweisen. Aber sie erwarb auch sie faszinierende Farbzusammenstellungen, auffallende Kompositionen und Interpretationen der sie umgebenden Welt. Diese Miniaturen gelangten nach ihrem Tod ins Zürcher Museum Rietberg.

In diesen Jahren ist Alice Boner immer wieder zu den Felstempeln von Ellora gepilgert: Sie wollte die monumentalen Reliefs, die vor allem das Handeln des Gottes Shiva visualisieren, verstehen, wollte ihre Kompositionsstrukturen entschlüsseln und in den geometrischen Prinzipien, die diesen unterliegen, gültige Aussagen über Raum und Zeit finden. 1962 hat sie diese in einem kunstwissenschaftlichen Buch publiziert: *Principles of Composition in Hindu Sculpture, Cave Temple Period* (E. J. Brill, Leiden).

Sanskrit-Studium: Dies führte zu Alice Boners vierter Lebensperiode: Sie lernte Ende der 50er Jahre Pandit Sadashiva Rath Sharma, den führenden Tempelpriester von Puri – das grösste Vishnu-Heiligtum von Nordindien – kennen. Dieser wies sie auf die sogenannte «shilpa shastra»-Literatur, die Sanskrit-Lehrbücher über Tempelbau und Kultbildanfertigung, hin und legte ihr noch nie publizierte Palmblattmanuskripte zu diesem Thema vor mit Bildern und Texten aus vergangenen Jahrhunderten, die ihren intuitiven Entdeckungen entsprachen. Alice Boner intensivierte nun ihr Sanskrit-Studium, und zusammen mit diesem agilen Brahmanen wurde sie eine Pionierin in der Erforschung solcher für das Verständnis indischer Tempelarchitektur so wichtigen Schriften. Drei grosse Werke entstanden, darunter auch eines über die Erbauung des Sonnentempels von Konarak. Für diese Bücher erhielt Alice Boner den Ehrendoktor der Universität Zürich und von der indischen Regierung die höchste Auszeichnung für Ausländer, den «padma bhushan»-Orden, zugesprochen. Hiermit wurde ihr enormer Einsatz zur Erforschung der Grundlagen indischer Kunst geehrt.

Ein Zentrum schweizerisch-indischer Zusammenarbeit: Bis vor kurzem hat Frau Prof. Bettina Bäumer als ihre geistige Nachfolgerin in Varanasi

erfolgreich diese Arbeiten weitergeführt. Auch die Quellen ihres Zusammenwirkens mit Uday Shankar wurden jüngst von Anjali S. Fischer aufgearbeitet. Nur Alice Boners Beitrag zur indischen Malerei des 20. Jahrhunderts ist noch nicht dokumentiert worden: Hier hat Alice Boner eigenständig die von ihr in Umwelt und Kunst aufgespürten indischen Prägungen in einem neuzeitlichen Bildverständnis wirksam werden lassen und so unverwechselbare komplexe Werke geschaffen, zu denen es in Indien im 20. Jahrhundert nichts Vergleichbares gibt.

Seit Alice Boners Tod verwaltet eine im Museum Rietberg Zürich domizilierte Stiftung einen Teil ihres Nachlasses, schaut nach dem Haus in Varanasi und fördert dort sowohl künstlerische als auch kunstwissenschaftliche Forschung, insbesondere auch als schweizerisch-indische Zusammenarbeit. Jüngst ist Alice Boners Anwesen in Varanasi sanft renoviert worden, und soll ab 2007 Stipendiaten der Alice Boner-Stiftung wie der Pro Helvetia zur Verfügung stehen, wenn sie sich mit indischer Kultur auseinandersetzen wollen – und wo wäre das sinnvoller als im heiligsten Ort Südasiens, am Ufer des Ganges-Flusses in Varanasi? ┘

Eberhard Fischer ist Kunstethnologe, 1965 Promotion Universität Basel, Feldforschung in Liberia und Côte d'Ivoire, dann Lehrer für Dokumentation von dörflichem Handwerk am National Institute of Design in Ahmedabad, 1968/71 Representative in India of the South Asia Institute, University of Heidelberg, mit Feldforschung in Gujarat. 1972 bis 98 Direktor des Rietberg Museums Zürich, seitdem Kurator der Indien-Abteilung. Viele Ausstellungen und Publikationen zu indischer und westafrikanischer Kunst. Langjährige Zusammenarbeit mit indischen Kollegen wie Haku Shah, Prof. Jyotinda Jain, Prof. B. N. Goswamy und Dr. Dinanath Pathy. Präsident der Alice Boner Foundation und der Rietberggesellschaft Zürich.

Überrascht von den eigenen Gefühlen

Warum wir uns Bollywood-Filme anschauen

Alexandra Schneider

Geben wir es doch zu – auch mit kritischen Runzeln auf der Stirne –, wir mögen sie einfach irgendwie, die Bollywood-Filme. Alexandra Schneider, Filmwissenschaftlerin und Initiatorin der ersten Bollywood-Filmveranstaltung in der Schweiz, zeigt uns, warum es mit diesem «irgendwie» gar nicht so einfach ist |

Mein Interesse an Bollywood hat viel mit der Schweiz zu tun. In den späten 1990er Jahren wurde man in der Schweiz langsam darauf aufmerksam, dass das Land ein bevorzugter Drehort für indische Filmteams war, vor allem für sogenannte «Bollywood» Filme, also kommerzielle Hindi-Filme aus Bombay. Beeindruckt von einer Ikono-graphie der schweizerischen Landschaft, die sich klar vom visuellen Repertoire der Touristenbilder und des populären europäischen und Schweizer Kinos unterschied, initiierte ich mit einigen Kolleginnen und Kollegen ein Forschungsprojekt über die Beziehung zwischen der Schweiz und jenem Hindi-Kino, das Salman Rushdie mal so treffend als «episch-mythisch-tragisch-komisch-super-sexy-hoch-masala-Kunst» bezeichnet hat. In meinem persönlichen Fall machten diese Filme mir allzu bekannte Landschaften und Städte fremd, und zwar in dem produktiven, ästhetischen Sinne der russischen Formalisten: Sie erlauben es mir, einen Kulturraum, dessen Koordinaten fixiert schienen, wieder verhandelbar zu machen, ihn wieder zu entdecken und mich auf neue Weise damit auseinanderzusetzen – sozusagen eine ästhetische Erfahrung des Selbst als eines Anderen.

Bollywood Chic: Als wir 2002 in Zürich unsere Forschungsergebnisse in einer Publikation, einer Ausstellung und einer umfassenden Filmreihe präsentierten, wurden wir Teil einer eigentlichen Bollywood-Welle, die in jenem Jahr über Europa und die USA hinwegfegte. Der Westen schien dem neuen «Bollywood Chic», wie eine englische Journalistin ihn genannt hatte, zu erliegen, und plötzlich waren wir selbst Teil dieses Trends. Mit der

Formulierung «Bollywood Chic» spielte die Journalistin offensichtlich auf Tom Wolfes Begriff des «Radical Chic» an, mit dem dieser die Black Panthers in einer gleichnamigen Kurzgeschichte als Dekor des urbanen New Yorker Schicks der 1970er Jahre beschrieben hatte. Die Bezeichnung Bollywood Chic ist nicht nur insofern treffend, als diese Filme ein durchaus von einem Hauch des Exotischen angezogenes westliches Publikum gefunden haben. Die Formulierung bringt auch zum Ausdruck, dass die kulturelle Strahlkraft des Bollywood-Labels die Filme bei weitem übersteigt. Viele Leute kennen das Label und haben eine Vorstellung von dem, was es bezeichnet, ohne je einen einzigen Film gesehen zu haben. Wie ein chemischer Wirkstoff hat sich das B-Wort in andere Kontexte ausserhalb des Kinos ausgebreitet, etablierte Rezeptionsformen verändert und neue produziert. «Früher waren es die Hippies, dann kamen die Sozialarbeiter, und heute sind es Studenten, die sich mit Bollywood beschäftigen wollen», erklärt eine Medienaktivistin aus Bombay, wenn sie von den jungen Ausländern spricht, die sich, frisch in der Stadt angekommen, an sie wenden. Es schwingt eine gewisse Irritation in dem Satz mit, die man leicht verstehen kann, wenn man die Perspektive umkehrt und sich vorstellt, dass plötzlich junge Inder und Inderinnen in Zürich ankommen, um ihrer Leidenschaft für «Ueli der Pächter», Monika Kaelin und das Trio Eugster nachzuleben. Ungefähr von dieser Art ist die Irritation, die der westliche Bollywood-Chic in Indien bisweilen auslöst, zumal bei einigen Intellektuellen, die das kommerzielle Hindi-Kino ungefähr auf der Ebene ansiedeln, auf der in der Schweiz die genannten Künstler gehan-

«Ich glaub ich muss heute abend einen Bollywoodfilm gucken!!! Bei diesem Wetter wird man ja depressiv!!!»
(Zitat aus einem Internet-Forum)



Magali Koenig: Aus der Serie «Voyage en Inde» 1991



delt werden. Ob die Deklassierung des Hindi-Kinos durch die indischen Intellektuellen nun gerechtfertigt ist oder doch nur eine alte westliche Unterscheidung zwischen hoher und populärer Kunst reproduziert, sei dahingestellt. Ohne Zweifel aber lohnt es sich, über die Gründe der plötzlichen Bollywood-Konjunktur im Westen eingehender nachzudenken. Einen geeigneten Ansatzpunkt hierfür bilden die Diskussionsforen, die sich im Internet mit Bollywood befassen.

Kultgemeinden: Tatsächlich ist Bollywood hierzulande längst zu einem Kult geworden, und zwar in dem Sinne, als sich um die Filme Gemeinschaften versammeln, die diese als Ausdruck einer gemeinsamen Haltung ansehen. Auf unzähligen Seiten, Foren und Chatrooms tauscht sich die deutschsprachige Bollywood-Fangemeinde über die neusten Gerüchte aus dem (vermeintlichen) Hauptquartier des kommerziellen indischen Films aus; es wird über neue Filme, TV-Ausstrahlungstermine, DVD-Verkaufsstellen, Hindi-Kurse und vieles mehr diskutiert. Ein beliebtes Forum widmet sich zum Beispiel *«Ähnlichkeiten von Stars: Indische Stars werden auf äusserliche Ähnlichkeiten mit Stars aus anderen Ländern hin untersucht, vorwiegend solchen aus der Türkei oder aus Hollywood. «Sieht Aamir Khan in *«Lagaan»* nicht ein wenig wie der junge Tony Curtis aus?»* lautet eine typische Frage. Man könnte von Strategien der Eingemeindung des anderen durch Assoziation mit dem eigenen sprechen. Gleichwohl soll das andere etwas Besonderes bleiben, also anders, wie es eine junge deutsche Bollywood-Foren-Betreiberin formuliert: *«Ich möchte, dass es [Bollywood] etwas Besonderes bleibt hier in Deutschland, dass es nicht was Normales wird.»* Wie andere Kultgemeinden hält auch die Bollywoodfans das Gefühl zusammen, Wissen über etwas anzusammeln, das man als etwas *«Besonderes»* empfindet. Darüber hinaus verbindet die Bollywoodfans auch das Gefühl, zu einer Gemeinschaft zu gehören, die einen Gegenstand liebt, den andere belächeln. *«Normal»* wäre Bollywood in den Augen dieses Fans wohl dann, wenn diese Filme neben amerikanischen Unterhaltungsfilmen in Multiplex-Kinos laufen würde –, was aus verschiedenen Gründen kaum je der Fall sein wird. Andererseits strahlt RTL 2 seit einiger Zeit regelmässig synchronisierte Hindi-Filme in seinem Hauptabendprogramm aus, und spätestens seit dann ist Bollywood auch nicht mehr ganz so *«besonders»*. Insofern haftet dem Bollywoodkult auch nichts Subkulturelles an, wie man es vielleicht einmal für den John Waters-Kult sagen konnte, bei dem der Zusammenhalt der Fans auch ästhetisch und politisch begründet war. Das Band, das die Bollywood-Fangemeinde eint, ist nicht die Politik oder der dezidiert schlechte Geschmack, es sind die Gefühle; für die Fans von Shah Rukh Khan et al. stehen Empfindungen

im Vordergrund, nicht Gedanken. So fragt etwa eine Deutsch-Iranerin in einem Internet-Forum: *«Meint ihr, dass es so eine intensive Liebe wie in den indischen Filmen, wirklich gibt?»* Darauf folgen über 250 Wortmeldungen, in denen ausgiebig über die (un)mögliche Liebe im wirklichen Leben und im Kino diskutiert wird.

Exzessive Gefühlswelten: Solches Reden über das Fühlen, das von fiktionalen Figuren und das eigene, hat in der Moderne gute Tradition. Der deutsche Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff schreibt in seiner Untersuchung zum Melodram: *«was den Zuschauer trifft [...] ist das Empfinden seiner eigenen Empfindsamkeit: die ihn überraschende Begegnung mit seiner eigenen Affektivität.»* Früher bediente man sich des Romans und später des Hollywood-Films, um sich vom Empfinden der eigenen Empfindsamkeit überraschen zu lassen; heute finden viele in Bollywood-Filmen den Raum für eine solche Begegnung. Tatsächlich sind es gerade die exzessiven Gefühlswelten, die das Bollywood-Kino auf und im Angesicht der Leinwand offeriert, die sein Publikum so schätzt. Um es mit dem indischen Psychoanalytiker Sudhir Kakar zu sagen: *«Hindi-Filme mögen im vernünftigen Sinn unrealistisch sein, aber sie sind sicher nicht unwahr.»* ┐

Alexandra Schneider ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Arbeitet an einem Habilitationsprojekt zu Film und Tourismus.

Mitherausgeberin u.a. von: *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz* (Zürich 2002); *Import-Export: Cultural Transfer Between India, Germany, Austria* (Berlin 2005) und *Kinogefühle: Emotionalität und Film* (Marburg 2005).

Sinnbild Chandigarh

Der Schweizer Architekt Le Corbusier und Indien

Surinder Bahga

Form folgt Funktion, lautete das Credo des Schweizer Architekten Le Corbusier. Sein Name bleibt unlösbar mit Chandigarh, der in den 1950er Jahren nach seinen Plänen errichteten neuen Hauptstadt des Punjab, verbunden.

Der indische Le Corbusier-Experte Surinder Bahga beschreibt Werdegang und Erbe dieses Projekts I

Die heutige Relevanz Le Corbusiers, sowohl für Indien als auch für den Rest der Welt, liegt in seinen besonderen architektonischen und städtebaulichen Konzepten, in einigen seiner Prinzipien und insbesondere in seiner Vorbildfunktion als unabhängiger Denker der Modernität.

Ihren Ursprung hatte die Arbeit Le Corbusiers in Indien in den frühen 1950er Jahren. Nachdem Indien die Unabhängigkeit erlangt hatte, brauchte der Bundesstaat Punjab eine neue Hauptstadt, worauf die Regierung beschloss, diese von Grund auf neu zu errichten und ihr den Namen «Chandigarh» zu geben. P.N.Thapar, Chefadministrator des Projekts, und P.L.Varma, Chefingenieur des Punjab, wurden nach Europa geschickt, um ein Team für die Planung der neuen Stadt zusammenzustellen. Eugène Claudius-Petit, der französische Minister für Wiederaufbau und Urbanisierung, empfahl ihnen Le Corbusier sowie dessen Vetter und langjährigen Geschäftspartner Pierre Jeanneret, den er als «Mann mit gutem Sinn für Details» beschrieb.

Nachdem Le Corbusier zunächst abgelehnt hatte, konnten ihn Jane Drew und Maxwell Fry – ein englisches Architektenpaar, das von Thapar und Varma ebenfalls für das Projekt ausgewählt worden war – überzeugen, seine Entscheidung noch einmal zu überdenken. Schliesslich entschloss er sich, die Chance, eine ganze Stadt zu entwerfen und dabei einige langgehegte Ideen endlich in die Tat umsetzen zu können, nicht auszuschlagen, und nahm den Auftrag an. Allerdings nur unter der Bedingung, dass auch Pierre Jeanneret ins Projektteam aufgenommen wurde. In seinem Ta-

gebuch hielt Le Corbusier seine Erinnerung an diesen Moment fest: «Auf diese Stunde habe ich gewartet – Indien, diese humane und tiefgründige Zivilisation – hier eine Hauptstadt zu errichten ...»¹ 1951 schrieb er Maxwell Fry, Jane Drew und Pierre Jeanneret, dass sie gemeinsam eine moderne Architektur nach Indien bringen würden, «... deren Kern zweifellos eine organische Architektur sein wird, die weder englisch noch französisch oder amerikanisch, sondern zeitgenössisch indisch sein soll und für die wir die Grundlagen finden müssen.»²

Ankunft in Chandigarh: Vor Le Corbusiers Engagement hatten Albert Mayer (1897–1981) vom New Yorker Architekturbüro «Mayer, Whittlesey and Glass» und Matthew Nowicki (1910–1950), ein junger polnischer Architekt, bereits einen Masterplan für Chandigarh erstellt. Unterstützt wurden sie dabei von Thapar und Varma. Nach Nowickis Tod im August 1950 nahm Le Corbusier seinen Platz im Projektteam ein und ergänzte den Masterplan, dessen Grundzüge beibehalten wurden, mit seinen eigenen Ideen.

Zusätzlich zur Gestaltung des Masterplans entwarf Le Corbusier das Regierungsviertel, das Stadtzentrum und den Museumskomplex. Die Wohn- und Schulgebäude wurden von Pierre Jeanneret, Maxwell Fry und Jane Drew geplant und ausgeführt.

Nach seiner Ernennung zum architektonischen Berater des Chandigarh-Projekts reiste Le Corbusier am 18. Februar 1951 zum ersten Mal nach Indien. Am 26. Februar kam er in Chandigarh an, von wo er seiner Frau Yvonne schrieb: «Liebe Von,



Thomas Flechtner: Assembly Hall/Capitol Complex, Chandigarh 1997



ich kann Dir berichten, dass ich die Inder als aussergewöhnlich kultiviert und aufgeschlossen erlebe und hier das wichtigste Werk meines Lebens schaffen werde.»³ Diesen ersten Besuch in Indien nutzte Le Corbusier dazu, sich mit den kulturellen und industriellen Traditionen des Landes vertraut zu machen. Für die Mitarbeit am Chandigarh-Projekt wurden auch indische Architekten engagiert, die auf Wunsch von Le Corbusier vor ihrer Anstellung eine Prüfung ablegen mussten. Zu ihnen gehörten Urmila Eulie Chowdhury, Jeet Malhotra, A.R. Prabhawalkar, B.P. Mathur, Roshan Lal Malhotra, Aditya Prakash, Shiv Dutt Sharma, Piloo Mody, M.N. Sharma und viele andere. Als die Projektarbeiten in Chandigarh aufgenommen wurden, stellte sich heraus, dass es ein Kommunikationsproblem gab: Das Englisch von Le Corbusier und Pierre Jeanret, beide französischer Muttersprache, war nicht ausreichend, was zu Schwierigkeiten bei der Verständigung mit den indischen Behörden führte. Aus diesem Grund wurde der amerikanische Architekt Ted Bower für ein Jahr als Vermittler eingestellt. In dieser Zeit konnten sich Le Corbusier und sein Vetter die für ihre Arbeit benötigten Englischkenntnisse aneignen, um mit ihren Mitarbeitern und den Regierungsstellen effizient kommunizieren zu können. Auch Chowdhury, die etwas Französisch sprach, half tatkräftig mit, die Sprachbarriere zu überwinden.

Der internationale Stil: Bei seinen halbjährlichen Reisen nach Indien hatte Le Corbusier immer Skizzenbücher dabei, in denen er seine Beobachtungen und Gedanken über Indien festhielt. Vor Ort liefen alle Arbeiten bei ihm zusammen. Er stand früh auf, um zu malen, und ging etwa um 11 Uhr ins Büro. Dort sprach er mit jedem der Architekten über die Gestaltung von Freiräumen, plante die einzelnen Sektoren der Stadt, kontrollierte die Zeichnungen aller wichtigen Bauten und arbeitete an den Einzelheiten der von ihm entworfenen Gebäude. Jede Skizze, die er in Chandigarh anfertigte, versah Le Corbusier mit seiner Unterschrift und dem Datum. Er trug stets kakifarbene Kleidung mit unzähligen Taschen, in denen er Blei- und Farbstifte, Radiergummi, Massband und Skizzenbuch verstaute. Wenn er in Chandigarh war, passte er sich der lokalen Lebensweise an, wusch sich mit Wasser aus einem Eimer und ass indisches Essen.

Mit dem Chandigarh-Projekt schrieb Le Corbusier ein wichtiges Kapitel der indischen Architekturgeschichte. Das Aufkommen des Internationalen Stils in Indien, der bis dahin auf Grund der Neigung der meisten einheimischen Architekten zum «Revivalismus» kaum verbreitet war, erhielt durch sein Wirken neuen Schwung. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass Le Corbusier die Entwicklung der modernen Architektur in Indien massgeblich beschleunigt hat.

Le Corbusier war ein Mann mit festen Überzeugungen, zu denen er durch fast vier Jahrzehnte des intensiven Studiums von Design und Architektur gelangt war. Als er mit der Planung der neuen Hauptstadt des Punjab beauftragt wurde, war er 63 Jahre alt und befand sich auf dem Höhepunkt seiner beruflichen Karriere. Er hatte seine Ideen für einen neuen Ansatz in der Architektur konkretisiert und war bereit, sie in die Tat umzusetzen. Die Befürwortung seiner modernistischen Konzepte durch Premierminister Nehru ermutigte ihn zusätzlich, Indien mit einer Architektur bekannt zu machen, die, wie es sich Nehru wünschte, «... ganz und gar neu ... frei von allen Fesseln und unbeeinflusst von den Traditionen der Vergangenheit ...» war.⁴ Die Architektur der Moderne, die Le Corbusier auf den Subkontinent brachte, war eine wichtige Inspiration für indische Architekten, die auf der Suche nach einer neuen Identität und einem klaren, schnörkellosen Stil waren.

Form folgt Funktion: Obwohl die moderne Architektur Le Corbusiers anfangs bei den Verfechtern des revivalistischen Stils – Gitterwerke (Jalis), Dachpavillons (Chattris), Kuppeln usw. – auf Kritik stiess, konnte sie sich dank ihrer humanistischen und rationalistischen Qualitäten dauerhaft etablieren. Zum ersten Mal orientierte sich in Indien eine architektonische Strömung nicht an Gott, sondern am Menschen, und machte diesen zum Mass aller Dinge. Es war ein Neubeginn und ein Abschied von allen traditionellen Ideen, Überzeugungen und Konzepten. Die neue Architektur war nicht mehr rein symbolischer oder dekorativer Natur, sondern in erster Linie der Zweckdienlichkeit verpflichtet und widerspiegelte damit die Entwicklung Indiens im 20. Jahrhundert. Die oberste Maxime für Chandigarh lautete «Form folgt Funktion». Geprägt wurde diese neue Ästhetik der Architektur von klaren horizontalen und vertikalen Linien, anschaulichen Formen, dem Spiel mit Freiräumen und der Verwendung neuer Materialien wie Glas und Beton.

Der heilsame Schock: Le Corbusier versetzte den indischen Architekten einen heilsamen Schock und erweckte in ihnen einen Geist der Freiheit und der Aufklärung. Zudem leistete er einen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung des Status der Architekten und des allgemeinen Stellenwerts der Architektur in Indien.

Für die Ausbreitung von Le Corbusiers Einfluss auf die indische Architektur sorgten vor allem die aufstrebenden einheimischen Architekten, die in Indien oder im Ausland direkt mit ihm zusammenarbeiteten und im Anschluss daran zu Fackelträgern der modernen Architektur auf dem Subkontinent wurden. Die Arbeit mit Le Corbusier und seinen Kollegen war für sie eine äusserst stimulierende und bereichernde Erfahrung, gab

sie ihnen doch die Gelegenheit, aus erster Hand die Vorgehensweise einiger Giganten der modernen Architektur zu beobachten und zu lernen, wie Architektur von internationalem Format geschaffen werden kann. Ihre neue Sicht der Dinge sollte in der Folge die gesamte indische Architektur nachhaltig verändern.

Le Corbusier gab nicht nur sein Wissen und seine Erfahrung in Bezug auf die Verwendung von Beton und anderen Materialien an eine jüngere Generation von Architekten weiter, sondern bereicherte auch ihr architektonisches Vokabular mit neuen Mustern und Elementen, die sie in ihre eigenen Arbeiten einfließen lassen konnten.

Die 1960er und 70er Jahre wurden zur Blütezeit einer von Le Corbusiers Ideen geprägten indischen Architektur. Das Sinnbild für den neuen Stil war Chandigarh, das zu einem beliebten Anschauungsobjekt und einer wichtigen Inspirationsquelle für junge Architekten wurde. Der Einfluss von Le Corbusiers Konzepten und Arbeiten machte sich in Indien auch in der Stadtplanung bemerkbar. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass sich die Mehrzahl der städtebaulichen Massnahmen, die in den letzten fünfzig Jahren in Indien umgesetzt wurden, ganz oder teilweise an den in Chandigarh angewandten Prinzipien orientierten. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist Gandhinagar, die Hauptstadt des Bundesstaats Gujarat.

Die enorme Wirkung Le Corbusiers auf die indischen Architekten und Stadtplaner kann in diesem Rahmen nicht in allen Einzelheiten beleuch-

tet werden. Rein stilistisch mag sein Einfluss über die Jahre etwas nachgelassen haben, doch in spiritueller Hinsicht hat sein Schaffen die Psyche der indischen Architekten nachhaltig geprägt und wirkt sich bis heute auf ihre Arbeitsweise aus. ─

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Der Architekt Surinder Bahga ist Gründer der Saakaar Foundation (Chandigarh) und Koautor von drei Büchern – *Modern Architecture in India. Post-Independence Perspective*, *New Indian Homes* und *Le Corbusier and Pierre Jeanneret: Footprints on the Sands of Indian Architecture*. Er hat unter dem Titel *A Dream Realized* eine Wanderausstellung über Leben und Werk von Le Corbusier und Pierre Jeanneret konzipiert und mit seinen Arbeiten verschiedene internationale Preise gewonnen.

¹ Ravi Kalia, *Chandigarh – The Making of an Indian City* (Oxford University Press, Delhi 1999), S. 87

² P. L. Varma, «Homage to Master», in *The Tribune* (Chandigarh), 6. Oktober 1987

³ Mogens Krustup, *Porte Email – The Enamel Door* (Architektens Forlag, Kopenhagen 1991), S. 51–52

⁴ Sarbjit Bahga, Surinder Bahga und Yashinder Bahga, *Modern Architecture in India. Post-Independence Perspective* (Galgotia Publishing Company, Delhi 1993), S. 18

Curry auf dem Titlis

Eine Reise nach Engelberg

Anisha Imhasly

In Engelberg und erst recht auf dem Titlis werden indische Träume wahr. Fulminant, aber gut organisiert. Die in Delhi aufgewachsene Indien-Schweizerin Anisha Imhasly hat sich einer Reisegruppe angeschlossen – und fand sich hin- und hergerissen zwischen Schweizer Realismus und indischer Euphorie |

Heute ist Ganesh Chaturthi, der hinduistische Feiertag zu Ehren des Elefantengottes Ganesh. Ganesh ist der Gott, der den Menschen die Hindernisse aus dem Weg räumt, und daher einer der beliebtesten indischen Götter. Frau Munagekar trägt ihren Ganesh in Form eines silbernen Fingerrings stets mit sich herum, wenn sie auf Reisen geht, und hat ihn mit einer kleinen Morgenandacht geehrt. Sie ist gemeinsam mit ihrem Mann und 41 weiteren indischen Touristen vorwiegend mittleren Alters auf einer 18tägigen «Classic Tour of Europe». Heute sind sie in Engelberg im Kanton Obwalden angekommen, ein Highlight auf der 7000 Kilometer langen Busreise mit 22 Destinationen.

Frau Munagekar ist pensionierte Ärztin, und sie und ihr Mann haben sich einer Gruppe angeschlossen, die zur Mehrheit aus Gujaratis besteht. Gujaratis sind die reisefreudigste Zielgruppe der indischen Reisekette SOTC, einem Tochterunternehmen der Kuoni-Gruppe. «You look at the world, we look after you», lautet ihr Motto. Das hat sich herumgesprochen. Denn die vorwiegend traditionellen und fast ausschliesslich vegetarischen Gujaratis reisen noch lieber, seitdem auf diesen Rundreisen jeden Mittag und Abend indische Mahlzeiten angeboten werden. Vom alten Sprichwort «*when in Rome, do as the Romans do*» kann hier nicht die Rede sein. In Rom gab's *vegetable curry and rice*.



Haruko: Aus der Serie «All India Permib», 2005

«Das indische Essen ist das zentralste Verkaufsargument», meint Sujit Tayade von der Cateringfirma GourmIndia, die in Bütschwil TG registriert ist und die Verpflegung von jährlich 300 Gruppen organisiert. In Engelberg hat sie sich im Hotel Terrace eingemietet und beliefert mehrere lokale Hotels mit indischen Mahlzeiten. Die verschiedenen Reiseanbieter beschäftigen in der Hauptsaison rund 50 indische Köche als Saisoniers in ganz Westeuropa, zum grössten Teil in Hotels, aber teilweise auch unterwegs in mobilen Campingbussen. Diese fahren den Cars voraus und bereiten



das Essen vor. Mittags wird das Essen an Autobahnraststätten den indischen Gästen serviert. Das Hotel Terrace mutet wie eine indische Enklave an. Es ist, mit seiner indischen Küche und seinem Bedienungspersonal, eine Art Parallelwelt innerhalb des Hotels. Für Leute wie Tayade ist das Hotel ein Stück Heimat geworden. Hier treffen sich die Reiseleiter zum Nachtessen, trinken zusammen ein Bier, tauschen Branchenklatsch aus.

Strapaziöse Pünktlichkeit: Warum eine so überladene Reiseroute, wenn man an manchen Orten

nicht mehr als ein, zwei Stunden Halt macht, frage ich den Reiseleiter Girish Agrawal. *«Um den Bekannten und Verwandten in Indien sagen zu können, ich war in Venedig, ich sah den schiefen Turm von Pisa, ich habe auf dem Titlis echten Schnee berührt. Noch bevor man abgereist ist, macht man die Nachbarn damit ganz neidisch.»* Dafür nehme der indische Gast jede Strapaze auf sich, denn meist könne er sich nur einmal in seinem Leben eine solche Reise leisten. Agrawal ist in europäischer Geschichte und Geographie bewandert, kann auf die kulturellen Eigenheiten seiner Gäste eingehen und schult

diese im Umgang mit Europäern. In Sachen Pünktlichkeit beispielsweise. Ein indischer Gast sagte ihm einmal, dass seine Frau und seine Tochter noch nie in ihrem Leben pünktlich gewesen seien, bis sie Girish Agrawal kennengelernt hätten – «now they have The Fear of Girish in them».

Herr Dalal, Hydraulikingenieur von Bombay, 58jährig und zum ersten Mal im Ausland, erzählt mir beim Nachtessen, dass er sich von Europäern zuweilen schon etwas herablassend behandelt fühle. Reiseleiter Agrawal kann das bestätigen. Dies sei aber oft selbstverschuldet oder schlicht auf die kulturellen Differenzen zurückzuführen. «Wenn du in Indien beim Gemüsehändler stehst und etwas kaufen möchtest, so hast du ein perfektes Beispiel von Multitasking vor dir: Er gibt dir Auskunft über Preise, während er zwei bis drei weitere Kunden bedient, sein Geld zählt und womöglich noch mit einem Lieferanten am Telefon spricht – alles gleichzeitig. Hier kommt hingegen einer nach dem anderen an die Reihe, und manch ein Inder begreift das nicht. Dafür bin ich da und muss ständig vermittelnd eingreifen.» Ich muss an die junge Kioskverkäuferin bei meiner Ankunft am Bahnhof Engelberg denken. Sie trug ein T-Shirt mit Aufdruck einer bedrohlichen Fonduegabel, darüber stand in rotem Schriftzug «KILL HEIDI». Wehe dem indischen Touristen, der sich bei ihr vorgedrängt hätte.

Höhepunkt Titlis: Im Reisekar am Morgen herrscht aufgeräumte Stimmung, denn es geht auf den Titlis. Der Reiseleiter Girish Agrawal blickt belustigt in die Runde, begutachtet das Schuhwerk, witzelt mit seinen Gästen über die vielen Kleiderschichten, die sie sich übergezogen haben, auch wenn die meisten Frauen nicht auf ihren Sari verzichten konnten. Gut gelaunt rezitieren sie ein indisches Mantra, als sich der Reisekar in Bewegung setzt. Auf der kurzen Fahrt zur Titlis-Bahn fragt der Reiseleiter nach dem Wohlergehen der Gruppe – alle sind der Meinung, dass das Hotel Terrace «wonderful» und «excellent» sei, der Chai am morgen sei «first class!» gewesen.

Auf dem Titlis bei 3020 M. ü. M. schneit es, und dichter Nebel versperrt uns die Aussicht auf das Bergpanorama. Meine Enttäuschung über das Wetter wird keineswegs geteilt. Wir sind hier, das ist die Hauptsache – und wenn's schneit, um so besser! Schon jetzt gilt die Schweiz als der Höhepunkt der Reise. Der lieblichen, sattgrünen Landschaft wegen, der schneebedeckten Berge und der herrlichen Luft. Und was ist mit den österreichischen Alpen, will ich wissen? Die Schweizer Szenerie ist für Bollywood schliesslich abgegrast, heute werden die Filme eher in Tirol gedreht. Leere Blicke allenthalben. Österreich? Die Infrastruktur sei halt super hier. Herr Popat aus Jamnagar schwärmt: «Diese Disziplin! Sogar um zwei Uhr morgens halten die Autos an einer roten Ampel, obwohl weit und breit keine anderen Autos oder Menschen auf

den Strassen sind!» Klar, von den Filmen kenne man es schon auch ein bisschen, aber «the real thing» übertreffe alles, was man sich erhofft hatte. «Mein Lebenstraum hat sich erfüllt!», strahlt ein rund siebzjähriger Seidenhändler aus Benares und zeigt mir den kleinen Notizblock, in den er mit zittriger Schrift alle Orte, die er bis jetzt besucht hat, hineingekritzelt hat.

Vom Fotostudio ans indische Buffet: Oben angekommen, gilt das Hauptinteresse zunächst dem Fotostudio, das den Touristen empfiehlt, sich in Schweizer Tracht vor einer typischen Bergszenerie fotografieren zu lassen. An der Wand hängen Fotos der Tourleaders aus allen Ländern in Schweizer Kostümen, als wären sie steckbrieflich gesucht. Ein paar Stockwerke weiter oben lockt der Schnee. Es wird kurz für Fotos posiert, doch nur wenige lassen sich dazu überreden, mit dem Sessellift eine Runde zu drehen. Herr und Frau Dalal aus Bombay gehören zu ihnen, sie wollen alles ausprobieren, wenn sie schon mal hier sind. Ihre Augen leuchten, und sie werden diesen Augenblick, die Beine bei beissender Kälte hoch über den Gletscherspalten baumelnd, niemals vergessen. Die Mehrheit jedoch sitzt schlotternd in den Schalsitzen und wartet auf das Mittagessen. Im lieblosen Speisesaal im Rusticostil, wo sich im Winter Skifahrer am Self-Service-Buffet verpflegen, hängt eine indische Plastikgirlande am geschnitzten Holzportal, und aus den Lautsprechern ertönen Bollywood-Filmsongs. Das indische Buffet ist angerichtet.

Am Nachmittag steht ein Besuch Luzerns auf dem Programm. Wie ein engagierter Lehrer, der seine jungen Chargen auf die Schulreise vorbereitet, erläutert Agrawal im Car wissenswerte Details über Uhren- und Schokoladenindustrie, verteilt Tipps über den Besuch der Bucherer-Filiale. Doch die Mehrheit der Touristen schläft bereits selig. *We are in Switzerland. We went to Titlis. We can go home now.* ─

Anisha Imhasly wuchs in der Schweiz und in Indien auf, wo der Grossteil ihrer Familie heute lebt. Nach ihrem Studium der Ethnologie und Medienwissenschaften in England war sie während drei Jahren bei der Expo.02 engagiert. Danach arbeitete sie als Presseverantwortliche für verschiedene kulturelle Projekte und Institutionen, zur Zeit beim Stadttheater in Bern. Sie lebt in Bern und bereist ihre andere Heimat regelmässig.