

Kunst und Natur – ein Workshop über erneuerbare Ressourcen

*Im Jahr 1995 veranstaltete das Goethe-Institut (Max Mueller-Bhavan) in der indischen Hauptstadt New Delhi einen Workshop mit indischen, japanischen und deutschen Künstlern. Die zweiwöchige Veranstaltung im berühmten Buddha Jayanti-Park war eine Pioniertat – eine frühe Gelegenheit, Zielsetzung, Ausrichtung und Werke zeitgenössischer Künstler in Indien zu präsentieren. Der damalige Direktor des Max Mueller-Bhavan, **Georg Lechner** erinnert sich.*

Längst hat sich ja die Bildende Kunst über Höhepunkte ästhetischer Werke von da Vinci, Dürer oder der Gupta-Periode in Indien hinaus in Bereiche verlagert, in denen Kunst und Natur, Kunst und Gesellschaft eine neue Symbiose eingehen und in der sozialen Plastik eines Joseph Beuys, den Verhüllungen eines Christo oder der Land Art eines Richard Long Kunst in einen neuen Gesamtzusammenhang bringen. Unter den Teilnehmern jenes Workshops im Jahre 1995 steuerten in diesem Sinne Akiko Fujita aus Japan, Timm Ulrichs aus Deutschland und N.N. Rimzon, Shuvaprasanna, Valsan Kolleri aus Indien

beachtliche Werke bei, die nicht durch ihren einmaligen ästhetischen Wert auffielen, sondern durch ihren untrennbaren Bezug auf das ökologische, soziale, gesellschaftspolitische oder spirituelle Engagement im Leben und Werk ihrer Schöpfer.

Akiko Fujita's „Lotosblume“ aus Lehm ist als Sitz Buddha's ebenso gedacht wie als Monument für Mahatma Gandhi und löst einen solchen Anspruch durch die untrennbare Einheit von Leben und Werk der Künstlerin ein. Das Material, die Erde, geht mit dem Element Feuer, aus Kuhdung und Holz genährt, jene Verbindung ein, die über Nacht im gebrannten

Lehm die windungsreiche Basisstruktur zur aufstrebenden Form von Blume und Turm werden lässt, in der sowohl Buddha als auch Gandhi Platz und spirituelle Heimat gewährt werden. Sie selbst sagt dazu „Alle Kreationen kommen aus der Erde und kehren zu ihr zurück. Da alles Lebende endlich ist, gilt dies auch für meine Formen aus Lehm.“ Sie überlässt sich während des schöpferischen Prozesses ausnahms- und bedingungslos den natürlichen Elementen, setzt sich der großen Hitze, dem Vogelgesang und dem Wechsel von Tag und Nacht ebenso aus, wie sie sich ihren geheimen Offenbarungen öffnet. Die Elemente finden so in ihrer menschlichen Person jenes Maß, jenes natürliche und spirituelle Echo, dessen sie unter den richtigen Bedingungen fähig sind, das sie aber in den bedrohlichen und unüberschaubaren Folgen heutiger Missverhältnisse von Kunst und Natur, etwa in den künftigen atomaren Endlagern, längst hinter sich gelassen haben.

Timm Ulrichs, wie sein Zeitgenosse Joseph Beuys „Totalkünstler“, begnügte sich für seine



Akiko Fujita mit ihrer Installation „Monument for Mahatma Gandhi“



N.N. Rimzon: *Far Away from Hundred and Eight Feet*

Arbeiten „Fliehende Schatten“ und „Buch der Natur II“ mit Sperrholz und einer Schreinerwerkstatt bzw. mit Spaten und ein paar Arbeitskräften. Bereits in den Arbeitstiteln blitzt Ulrichs' scharfer Blick auf Wörter und ihre Verwandlung in natürliche Objekte auf, wo Vögel nicht als fliegende, sondern fliehende Schatten am Boden festgehalten werden und ein Buch nicht literarische Lektüre, sondern Naturlektüre bietet. In „Fliehende Schatten“ werden sieben Rasenstücke in der Form von Vögeln im Flug aus entsprechenden Sperrholzvögeln über fast zwei Wochen hinweg abgedeckt, somit Sonnenlicht entzogen und damit die Photosynthese vorübergehend ausgesetzt. Nach der Entfernung der Sperrholzvögel bleiben entsprechend gelbliche, zeitweise nicht normal begrünte Spuren der Vogelflüge übrig, die nach einiger Zeit wieder grünen und sich bald ununterscheidbar in die Natur einfügen werden. Hier wird nicht nur der ständige Fluss aller Dinge, sondern auch ihre existentielle Abhängigkeit vom Licht als Quelle des Lebens thematisiert. Man denkt unmittelbar an „Heller als tausend Sonnen“ von Robert Jungk und seine Warnung vor dem Atomblitz. Im „Buch der Natur II“ werden

ausgestochene Rasenstücke in einen vom Boden abgehobenen vorbereiteten Buchrahmen als „Lektüre“ gelegt, die es richtig zu lesen gilt. Die Grasrechtecke wurden vom Spaten samt Wurzeln gestochen und können dem Buch statt menschlicher Sprache den Humus für eine neue Sprache liefern, jene natürliche Sprache vom Wachstum und Vergehen alles Seienden.

Die einzelnen, während des Workshops geschaffenen Kunstwerke hatten neben ihrem „Eigensinn“ auch ihre je eigene Topographie innerhalb des Buddha Jayanti Parks. Akiko Fujita's Lehmarchitektur erhob sich aus einem muldenartigen Graben, Timm Ulrichs' Natureingriffe erfolgten neben einem Tempel, Valsan Kolleri setzte demonstrativ auf die Nähe zum zivilisatorisch verseuchten Auto-parkplatz und Shuvaprasanna entzog seine düstere Vision in einem Gemälde jeder eingrenzenden Lokalität.

In diesem Sinne nahm auch N.N. Rimzon für seine radikale gesellschaftskritische Stellungnahme den richtigen Platz ein: eine weite, freie, durch keinen Baumwuchs oder Menschenwerk unterbrochene Fläche, auf der er seinen Beitrag wie auf ureigenem menschlichem Terrain

„einpflanzte“. Der Titel des Werks „Weit weg von 108 Fuß“ verwies auf eine Verhaltensregel der indischen Kastengesellschaft, nach der die höchste Kaste, die der Brahmanen, Träger der weißen Schnur, Angehörigen der niederen oder ausgestoßenen Kasten auferlegte, ihnen aus Furcht vor sozialer Verschmutzung in einem Mindestabstand von 108 Fuß als Urinal einen Topf und zu Zwecken der Reinigung einen Besen hinterher zu tragen. N.N. Rimzon ruft hier die freie Natur zum Zeugen für solches menschliches Versagen auf und verfährt dabei mit Assoziationen wie Lehmtopf, weiße Brahmanenschnur, Besen und sakrales Zahlenwerk - die 108 - unabhängig von bzw. im Widerstand zu diesen Angriffen auf die Würde des Menschen, wie sie Verfassungen heute in ihre, etwa deutsche, Grundgesetze schreiben. Dabei geht es Rimzon nicht um den traditionellen ästhetischen Kodex, der vorschreibt, was Kunst zu sein hat oder eben nicht, sondern er verlagert durch seine kreative Imagination in das Werk selbst die Antwort auf solche künstlerische, ethische und gesellschaftliche Fragen. Wir sind damit nicht nur Teil der Fragen, sondern vor allem auch der Antworten, die wir geben.

Valsan Kollerli ist in seiner Fragestellung wie in seiner Antwort nicht weniger radikal. In der Nachfolge einer Tradition und Kultur, die Buddha und den Buddhismus erfunden hat, stellt er sich die Frage, was die gegenwärtige technisch-wissenschaftliche Zivilisation und ihr Bedrohungspotenzial dem buddhistischen Wertekanon von Gewaltlosigkeit, Empathie für alles Leid dieser Welt und die Hoffnung auf Erlösung entgegenzusetzen hat. Sein Werk „Skulptur als Statue“ nimmt den Buddha Jayanti-Park als Alternativnatur für Städte wahr, als Illusion eigentlicher Natur. Bereits an seinen Rändern sammelt er im Parkplatz und seinen Behältern nicht nur den Müll und den Abfall der Konsumgesellschaft mit ihrer unverdaulichen Plastikwelt, den Überresten der Billignahrung und ihrer Verpackungen, sondern auch in der Luft die Giftgase der geparkten Autos. Der Park nicht als Refugium intakter Natur, sondern nicht nur an seinen Rändern, als Einladung zum Füllen des großen Müllplatzes. In den Worten des Künstlers „Buddha als das fortgeschrittene menschliche Wesen, das die Abfälle seines eigenen Tuns seiner Verdauung überantwortet“. Die Skulptur von Valsan Kollerli lebt aus dem warnenden erhobenen Finger der mit Unrat gefüllten Buddhastatue.

Shuvaprasanna unterscheidet sich von den anderen Workshop-Teilnehmern in zweifacher Hinsicht. Als Einziger versteht er sich ausschließlich als Maler, er willigte zwar in die Teilnahme ein, war jedoch selbst nicht anwesend. Natürlich war sein Beitrag deshalb nicht weniger wertvoll. Sein Gemälde „Der Vogel“ war zur Zeit seines Entstehens zwar Teil mehrerer thematisch ähnlicher Bilder, als Einzelwerk aber wohl der künstlerische Höhepunkt dieser Serie. In der indischen



Valsan Kollerli: *Sculpture to Statue*



Shuvaprasanna mit seiner Malerei „The Bird“

Mythologie nehmen Götter in den zehn Entwicklungsstufen (ten incarnations) Tiergestalten an und erscheinen symbolisch auch öfter als Göttergestalten von Schlangen, Affen und Elefanten; bezeichnenderweise erscheint ein Vogel lediglich als das Reittier Garuda. Desto erstaunter nimmt die heutige Biologie

den Vogel als den Weisen unter den Tieren wahr, der mit seiner atemberaubenden Navigationstechnik in der weiten Welt ebenso zuhause ist wie auf seinem heimischen Baum, der Arche Noah nach der Sintflut Land ankündigt, hierzulande immer noch den Frühling einläutet und trotzdem fast unbemerkt kommt und geht. Wenn Shuvaprasanna dem Vogel seine apokalyptische Vision anvertraut, ist das so bedeutend wie T.Eliot den Horror der Kriege in seinem Jahrhundert dichterisch als „The Waste Land“ benennt. Shuvaprasanna's Gemälde wählt eben jene „öde Landschaft“ als Hintergrund, in der lediglich ein kleines Reptil noch Zuflucht in einem der Löcher sucht und im übrigen die Seitenansicht des bedrohlichen Vogels den Mittelpunkt einer wüsten und von unheilvollen Stürmen geschüttelten Welt darstellt. Im Zentrum unserer Aufmerksamkeit steht das Auge des Vogels, das zwar das verlorene Grün der Erde und verlorene Blau des Himmels noch ahnen lässt, aber in seiner gnadenlos strengen Erwartungshaltung das Schlimmste nicht ausschließt. Der internationale Workshop „Natur und Kunst“ erinnerte daran, dass der Mensch in seiner Kunst eine zweite Natur erschaffen hat, die die gleichen Risiken und Chancen zu haben scheint wie die erste. ■

Anmerkung des Autors: Dieser Artikel beschreibt Werke von fünf ausgewählten Teilnehmern und ist den zehn anderen mitwirkenden KünstlerInnen gewidmet, die aus Platzgründen hier nicht vorgestellt werden konnten. Alle hier präsentierten Photos stammen aus der Publikation „Art and Nature - Lalit Kala Contemporary 42“, die aus Anlass des Workshops im März 1996 in Neu Delhi veröffentlicht wurde.