

KLEINER BEITRAG

Inkulturationsverweigerung als ästhetischer Protest

Das Werk des indischen Künstlers Solomon Raj in einem neuen Licht

von Volker Küster

Die Batiken des Inders Solomon Raj gelten kritischen Geistern unter den Besuchern seiner Ausstellungen oft als harmlos und gefällig. Auch das fehlende »spezifisch Indische« wird moniert. Vorschnell werden die Exponate dem religiösen Kunsthandwerk zugeschlagen. Ihre hohe Popularität dient seinen Kritikern dann nur als weiteres Argument. Seltener ausgestellt werden demgegenüber Rajs frühe Holz- und Linolschnitte. Im folgenden versuche ich eine Neubewertung seines Œuvres im Kontext der erst seit wenigen Jahren bei uns bekannt gewordenen Dalit-Theologie. Den einleitenden Ausführungen zur Dalit-Theologie und dem indischen Jesusbild (I.) folgt ein Portrait des Künstlers (II.), der Schlussteil deutet das Gesamtwerk unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten (III.).

I.

Dass Solomon Raj der Abstammung nach ein Kastenloser ist, gewann für mich erst nach der Lektüre einiger Texte indischer Dalit-Theologen Bedeutung. Dalit ist die z.Zt. gängige Selbstbezeichnung der indischen Kastenlosen. Der Begriff umfasst das ganze Wortfeld »Unterdrückung«. Arvind P. Nirmal,¹ der Nestor der Dalit-Theologie, nennt sechs Bedeutungen: »Erstens kann es die ›Gebrochenen‹, die ›Zerissenen‹, die ›Ausgeliehenen‹, die ›Gespaltenen‹ bedeuten – zweitens die ›Zur-Verfügung-Stehenden‹, die ›Sich-Ausdehnenden‹ – drittens die ›In-der-Mitte-Geteilten‹ – viertens die ›Unter-die-Räder-Gekommenen‹, die ›Vertriebenen‹, die ›Zerstreuten‹ – fünftens die ›Unterdrückten‹, die ›Zerstörten‹ – sechstens die ›Erscheinenden‹ und die ›Hervorgehobenen‹.«²

Die Dalit-Theologie ist eine Spätgekommene unter den Befreiungstheologien der Dritten

¹ Vgl. A.P. NIRMAL, *Heuristic Explorations*, Madras 1991.

² A.P. NIRMAL, »Auf dem Weg zu einer christlichen Dalit-Theologie«, in: *Gerechtigkeit für die Unberührbaren. Beiträge zur indischen Dalit-Theologie* (Weltmission heute 15), Hamburg 1995, 32–50, 33.

Welt. Kulminationspunkt war protestantischerseits eine Konsultation im Jahre 1986 unter dem Thema »Auf dem Weg zu einer Dalit Theologie (Towards a Dalit Theology)«, gemeinsam von der Christlichen Dalit-Befreiungsbewegung (Christian Dalit Liberation Movement – CDLM) und dem Christlichen Institut für das Studium von Religion und Gesellschaft (Christian Institute for the Study of Religion and Society – CISRS) veranstaltet. Der unter dem gleichen Titel publizierte Konferenzband (1988),³ enthält die meisten auch heute noch maßgeblichen Beiträge, viele wurden inzwischen mehrfach wieder abgedruckt.⁴ Ohne ins Detail zu gehen, lässt sich die Dalit-Theologie in folgenden vier Punkten charakterisieren:

- *Die Dalit-Theologie ist nur Teil der umfassenderen Dalit-Bewegung.* Der theologische Aufbruch vollzieht sich im Gefolge einer politischen und kulturellen Emanzipationsbewegung der Kastenlosen.
- *Die Dalit-Theologie ist eine theologische Bewegung.* Wie die Befreiungstheologien insgesamt trägt die Dalit-Theologie sehr stark das Gepräge eines theologischen Aufbruchs bzw. einer theologischen Bewegung, die von einer Gruppe von Theologen getragen wird, aus der sich oft erst im Rückblick einzelne besonders profilieren.
- *Die Dalit-Theologie ist Teil des Projekts der Rekonstruktion einer Gegenkultur.* Die Dalit-Bewegung und mit ihr die Dalit-Theologie wendet sich gegen sozio-ökonomische und politische Strukturen – das hinduistische Kastensystem –, die kulturell-religiös begründet sind. Es handelt sich dabei um endogene Probleme und nicht um eine Auseinandersetzung mit den Spätfolgen des europäischen Kolonialismus.
- *Die Dalit-Theologie ist eine Gegentheologie.* Die Dalit-Theologie wendet sich speziell auch gegen eine kontextuelle Theologie, die Dialog-Theologie des meist den höheren Kasten angehörenden theologischen Establishments. Obwohl ein Großteil der Protestanten (80%) und immer noch mehr als die Hälfte der Katholiken (60%)⁵ Dalits sind, haben sie in der kirchlichen Hierarchie und der indischen Theologie bisher keine Rolle gespielt. Die Kastenordnung wurde de facto in den christlichen Kirchen perpetuiert.

Theologisch sind für unseren Zusammenhang zwei Aspekte von weiterführendem Interesse, (1.) die letztgenannte kritische Haltung gegenüber dem Dialog mit dem Hinduismus, auf die wir im dritten Teil noch zurückkommen werden und (2.) die Bedeutung der Person Jesu für die Dalit-Theologie. Ein zentrales theologisches Motiv, das wir auch von den anderen Befreiungstheologien kennen, ist die Identifikation Jesu mit der eigenen Klientel, den Armen und Unterdrückten, den Schwarzen, dem Minjung und im aktuellen Fall den Dalits. Jesus war ein Dalit!⁶

³ M.E. PRABHAKAR (Hg.), *Towards a Dalit Theology*, Delhi 1988; vgl. JOHN C.B. WEBSTER, *The Dalit Christians. A History*, New Delhi 1994.

⁴ Vgl. A.P. NIRMAL (Hg.), *A Reader in Dalit Theology*, Madras 1991; JAMES MASSEY (Hg.), *Indigenous People: Dalits. Dalit Issues in Today's Theological Debate*, Delhi 1994; *Gerechtigkeit für die Unberührbaren. Beiträge zur indischen Dalit-Theologie* (Weltmission heute 15), Hamburg 1995.

⁵ Die katholische Missionsstrategie zielte traditionell stärker auf die Bekehrung der oberen Kasten ab; vgl. etwa die Jesuitenmission unter Roberto de Nobili (1577–1656).

⁶ Vgl. GUDRUN LÖWNER, »Jesus war ein Dalit«, in: *JK* 55 (1994) 682–687.

Diese Betonung der Gegenwart Jesu Christi bei den Armen und Unterdrückten bis hin zur Identifikation hat im indischen Kontext durchaus Tradition. Der amerikanische Missionar E. Stanley Jones hat bereits 1925 ein Buch mit dem Titel »Der Christus der indischen Landstraße« publiziert.⁷ Er berichtet dort:

»Ein Freund von mir sprach mit einem Brahmanen, als dieser sich zu ihm wandte und sagte: ›Ich mag den Christus Ihrer Glaubensbekenntnisse und den Christus Ihrer Kirchen nicht leiden.‹ Mein Freund gab ruhig zur Antwort: ›Würden sie den Christus der indischen Landstraße leiden können?‹ Der Brahmane dachte einen kleinen Augenblick nach, und im Geiste malte er sich den Christus der indischen Landstraße aus – er sah ihn, in das Gewand eines Sadhu gehüllt, wie er am Wegrande saß, von den Volksmengen umlagert, und wie er Blinde, die ihren Weg zu ihm fanden, heilte, wie er seine Hände den Armen und den Aussätzigen, die ihm zu Füßen fielen, aufs Haupt legte, wie er den geplagten Menschen die frohe Botschaft von seinem Reich verkündigte, wie er mit einem gebrochenen Herzen einen einsamen Hügel emportaumelte und an einem Kreuze dicht an der Straße für die Menschen starb, und wie er dann doch triumphierend wieder auferstand und abermals auf jener Straße entlang wanderte. Da wandte sich der Brahmane plötzlich zu meinem Freunde und sagte ernst: ›Den Christus der indischen Landstraße könnte ich lieben und ihm folgen.‹«⁸

Der Gesprächspartner ist allerdings ein Brahmane, ein Vertreter der höchsten Kaste. Jesus wird als ein Sadhu, ein wandernder Asket, porträtiert. Deutlich ist schon die Hinwendung zu den Armen herausgestellt, auch wenn hier noch traditionell von seinem Sterben »für« die Menschen die Rede ist.

Ein frühes Beispiel aus der Kunst ist eine Rot-Schwarz-Zeichnung der Kreuztragung (Christ carrying the Cross; Abb. 1) von Nandalal Bose.⁹ Dieser Meisterschüler von Abanindranath Tagore, dem Begründer der Bengal-Schule, lehrte an dessen Shantiniketan Ashram. Bose war zudem ein enger Freund Mahatma Ghandhis. Der geistesgeschichtliche Hintergrund des Bildes ist also in der Hindu-Renaissance zu suchen. Vertreter dieses religiösen und nationalen Neuaufbruchs haben sich immer wieder intensiv mit der Person Jesu Christi auseinandergesetzt und ihn in ihre Denksysteme integriert ohne notwendig selbst zum Christentum überzutreten.¹⁰

Durch den Lendenschurz wird Christus deutlich als ein Mitglied der Landbevölkerung, der untersten Kaste, gekennzeichnet. Doch die Mimik und Gestik des Dargestellten konterkariert dieses durch die Kleidung suggerierte Identifikationsangebot. Der Gesichts-

⁷ E. STANLEY JONES, *Der Christus der indischen Landstraße. Jesu Nachfolge in Indien*, Berlin 1928 [engl. *The Christ of the Indian Road*, 1925].

⁸ JONES, *Christus*, 27. In einem Vortrag auf der Tagung »Bild und Wort« in Hofgeismar (1996) spielte Solomon Raj auf S. Jones an: »Kurz: die Frage nach dem Christus, der unterwegs ist auf den Straßen Indiens, d.h. die Frage nach der Kontextualisierung und Inkulturation des Evangeliums beschäftigt die Gemüter von Künstlern und Theologen in Indien ebenso wie anderswo.«

⁹ Vgl. RICHARD W. TAYLOR, »Jesus in Indian Paintings« (*Confessing the Faith in India Series* 11), Madras 1975, 57–63 und Plate V (= Abb. 1).

¹⁰ Vgl. M.M. THOMAS, »Christus im neuen Indien. Reform-Hinduismus und Christentum« (*ThÖ* 23), Göttingen 1989.

ausdruck ist ausgeglichen, um die Lippen spielt ein Lächeln.¹¹ Die Dornenkrone gleicht einem filigranen Gespinst. Das Haupt ist von einem Heiligenschein umflort. Der Leib ist nicht der eines Gemarterten, er wirkt eher grazil, wie der eines Tänzers etwa. Der rechte Arm scheint ihn nur leicht abzustützen, obwohl doch eigentlich das ganze Gewicht des schweren Holzkreuzes auf ihm lastet. Der linke, nach oben angewinkelte Arm ist ebenfalls nicht belastet, die geöffnete Handfläche ragt ins Leere. Das Kreuz bleibt auf merkwürdige Weise in der Luft hängen. Auch die Frau, die es am Ende des linken Querbalkens umfasst hält, kann es von ihrer ganzen Positur her nicht wirklich wuchten. Dass Jesus Christus hier entgegen aller biblischen und ikonographischen Tradition von einer Frau das Kreuz abgenommen wird, bedarf noch einmal einer gesonderten Betrachtung.¹² Das Motiv der Kreuztragung war sehr populär und findet sich in dieser ›spiritualisierten‹ Form etwa auch bei T.K.Thomas¹³ und Frank Wesley.¹⁴

Solomon Raj hat dieses ikonographische Grundmuster mit einem frühen Holzschnitt durchbrochen (Abb. 2).¹⁵ Er dreht den Körper um ca. 90°, so dass wir eine Seitenansicht haben. Die Bekleidung nur mit einem Lendenschurz und die Beinstellung sind die gleichen wie bei Nandalal Bose geblieben. Doch der Rücken ist gebeugt, die Arme hängen erschlaft herab. Der Kopf ist nach vorne gesunken und das Gesicht durch herunterhängende Haare verdeckt. Die Dornenkrone, graphisch auf ein schlichtes Flechtmuster reduziert, sitzt wuchtig auf dem Haupt. Das Kreuz wird symbolisch durch zwei mächtige, asymmetrisch arrangierte Balken im Hintergrund vergegenwärtigt. In der technischen Ausführung ist das Bild äußerst grobschlächtig, die Proportionen stimmen nicht. Die Holzstruktur des Druckstocks bleibt deutlich erkennbar. Der Künstler versinnbildlicht in Christus das anonyme Leiden der indischen Massen. In Raj Schmerzensmann kommt eine ikonologische Transferleistung zum Abschluss, die mit der Hindurenaissance begann.

¹¹ Der asiatische Betrachter mag sich hier an das Lächeln Buddhas erinnert fühlen. Nicht ganz unbeabsichtigt vielleicht: »Ein bekannter Dichter und Intellektueller aus Kalkutta hat die These vertreten, daß es drei wesentliche ikonographische Durchbrüche in der Geschichte gegeben habe: (1.) den leidenden Christus am Kreuz, der das Leiden (den Dienst) für andere versinnbildlicht; (2.) das Lächeln des Buddha, das in gewisser Weise das Unaussprechliche, das er gefunden hat, zum Ausdruck bringt und (3.) Nataraja [der tanzende Shiva] der die Schöpferkraft Shivas in anderer Form als das Lingam visualisiert« (TAYLOR, *Jesus*, 57).

¹² TAYLOR überliefert, dass N. Bose ein solches Bild zum Abschied für Jaya Appasamy gemalt habe, als sie Shantiniketan verließ. Vergleichbar den Stifterfiguren in der europäischen mittelalterlichen Kunst, könnte er sie hier mit ins Bild gerückt haben, als Nachfolgerin, die das Kreuz Christi auf sich nimmt (vgl. TAYLOR, *Jesus*, 58).

¹³ Vgl. ARNO LEHMANN, *Die Kunst der Jungen Kirchen*, 2. durchges. und erg. Aufl. Berlin 1957, 114 Abb. 64.

¹⁴ Vgl. NAOMI WRAY/FRANK WESLEY, *Exploring Faith with a Brush*, Auckland 1993, 73 (vgl. 75).

¹⁵ P. SOLOMON RAJ/JÖRG H. MÜLLER, *Palm Leaf Prayers. Auf Palmblatt geschrieben*. 14 Holz- und Linolschnitte aus Indien, Wuppertal 1988 [engl. Wuppertal 1995], 27.

II.

Solomon Raj¹⁶ wurde 1921 in einem kleinen Küstendorf an der Mündung des Godavary (Andhra Pradesh) in Südindien als Sohn eines Lehrers geboren. Die Eltern gehörten zur lutherischen Kirche, der erste Konvertit in der Familie war der Großvater, ein Kastenloser. Solomon durchlief zunächst selbst eine Lehrerausbildung am Andhra Christian College (1940–45) und arbeitete einige Jahre in diesem Beruf. Von 1953–56 studierte er dann Theologie am lutherischen Gurukul College/Madras. Mit der Ordination (1956) übernahm er eine Stelle als Studentenpfarrer am Andhra Christian College (1956–59). Nach einem kurzen Intermezzo am lutherischen College in Rajahmundry (1959/60) wurde er zum Direktor der Abteilung für audio-visuelle Erziehung des Nationalen Kirchenrates (1960–68). Der nun fast Vierzigjährige hatte damit sein Lebensthema gefunden: Die Kommunikation des Evangeliums in Theorie und Praxis. 1968 wechselte er als Direktor zu Radio Voice of the Gospel (Suvatha Vani Radio Studio), es folgte eine Dozentur für Kommunikation an den Selly Oak Colleges in Birmingham (1978–83). Parallel hat sich Raj immer wieder auch akademisch weiter qualifiziert. In den USA hat er einen Magistergrad in Pädagogik an der Indiana University erworben (1964/65) und in Birmingham bei Walter Hollenweger mit einer Arbeit über »Die christliche Volksreligion in Indien« (1983)¹⁷ promoviert. Seine Kunstfertigkeit scheint er sich weitgehend autodidaktisch angeeignet zu haben. Er schrieb Lieder, Gedichte und Dramen in seiner Muttersprache Telugu und choreographierte Tanzstücke. Raj bezeichnet sich selbst gern als »Hobbykünstler und Sonntagsmaler«.¹⁸ Bereits während der Schulzeit half er einem Kulissenmaler aus dem Nachbardorf beim Farbenmischen und schaute ihm bei der Arbeit zu. Später nahm er Privatunterricht bei einem Schüler von D. Ramarao und legte irgendwann auch ein Staatsexamen in Zeichnen und Malen ab. An der Indiana Universität besuchte er einige Kurse in Holzschnitt und Radierung. Die Technik des Batikens¹⁹ schaute er sich bei befreundeten Künstlern aus Hyderabad ab. Während er seine Motive anfangs noch von professionellen Textilfärbern ausführen lassen musste, stellt er heute seine Batikbilder selber her. Er hat die Technik verfeinert und gewissermaßen seine eigene Handschrift entwickelt.

Erste Erfolge scheinen sich Ende der sechziger, anfang der siebziger Jahre mit der Prämierung einiger seiner Holz- und Linolschnitte eingestellt zu haben, international

¹⁶ Vgl. SOLOMON RAJ, *Lebendige Flamme – sprudelnder Quell. Batiken und Meditationen*, Nürnberg 1988, 83–116.

¹⁷ P. SOLOMON RAJ, *A Christian Folk-Religion in India. A Study of the Small Church Movement in Andhra Pradesh, with a Special Reference to the Bible Mission of Devadas* (SIGC 40), Frankfurt a.M. u.a. 1986.

¹⁸ RAJ, *Lebendige Flamme*, 93.

¹⁹ Das Motiv wird mit Bleistift auf weißem Baumwollstoff vorgezeichnet. Dann wird eine Mischung aus Bienenwachs und Parafin (1:3) im Wasserbad erhitzt. Das flüssige Wachs wird mit Pinsel oder einem Spezialwerkzeug für Details auf den Stoff aufgetragen. Nur die Stellen, die eingefärbt werden sollen, bleiben frei. Durch anschließendes Kochen lässt sich das Wachs auslösen. Dieser Vorgang muss nun für jede Farbe wiederholt werden, begonnen wird mit der hellsten. Abschließend wird das ganze in Seifenwasser gekocht, getrocknet und gebügelt (vgl. RAJ, *Lebendige Flamme*, 111f).

bekannt wurde Raj aber erst in den Achtzigern durch seine Batiken. Er erhielt Einladungen als Gastdozent und -künstler (Artist in Residence) in die USA, Kanada, Großbritannien, Japan und die Philippinen. Zahlreiche Ausstellungen und die wiederholte Verwendung seiner Werke als Titelbilder²⁰ und Postkartenmotive, die Publikation in Büchern und zwei Kunstkalender²¹ zeugen von wachsender Anerkennung.

III.

Rajs Holz- und Linolschnitte und die Batiken, seine beiden Hauptausdrucksmittel, standen lange Zeit recht unvermittelt nebeneinander. Hier der harte expressive Schnittstil in Schwarz-Weiß-Kontrasten, dort die weiche Konturierung und eine spielerische, oft genug überfließende Farbgebung. Diese formalen, ein Stück weit sicherlich auch durch das Medium vorgegebenen Unterschiede, finden ihre Entsprechung auf der inhaltlichen Ebene.

1. Holz- und Linolschnitte²²

Eines der Zentralthemen in Rajs druckgraphischem Werk ist die »Heilige Familie«. Aber nicht der Stall in Bethlehem, sondern die »Flucht nach Ägypten« ist sein bevorzugtes Sujet. Joseph und Maria mit dem Kind auf dem Esel reitend, soweit ganz traditionell, reihen sich ein in die Flüchtlingsströme des indischen Subkontinents und der Dritten Welt (Abb. 3).²³ Die Menschen führen nur wenig Habe mit sich, ihr größter Reichtum sind die Kinder, für die sie eine bessere Zukunft suchen. Die kleineren auf dem Arm oder in einer Trage, die etwas größeren müssen selber laufen. Die heilige Familie ist ohne Obdach (Abb. 4).²⁴ Unter einem Baum draußen vor dem Tor bereitet Maria ihren Lieben ein kärgliches Mahl. Eine weitere Variante dieser Motivserie ist die Begegnung der Flüchtlinge mit Christus.²⁵ Preisgekrönt und wiederholt abgedruckt wurde der Linolschnitt »Flüchtlinge aus Ostpakistan« (Abb. 5).

Das Bildzentrum nimmt eine am Boden zusammengekauerte Mutter ein, ihr Kind eng umschlungen haltend. Schräg hinter den beiden sitzt der Vater mit übereinandergeschlagenen Beinen in fast meditativer Haltung. Die Frau trägt einen Sari, der Mann Hüfttuch und Turban, um seinen Hals hängt ein schlichter Lederschmuck. Die Kleidung des Kindes ist nicht näher bestimmbar. Mutter und Kind sind barfuß. Alle drei haben die Augen vor Erschöpfung geschlossen. Aus dem mit unregelmäßigen, kurzen Schnitten strukturierten

²⁰ Vgl. etwa die Titel von *Image* Nr. 32/Juni 1987 und 45/Dec. 1990.

²¹ *Missie-Zendingskalender 1987*, Oegstgeest/Niederlande; *missio Kunstkalender 1989*, Aachen.

²² Vgl. RAJ/MÜLLER, *Palm Leaf Prayers*.

²³ Vgl. RAJ, *Palm Leaf*: Die Flüchtlinge, 1982 (30); Die Flucht, 1982 (38 = Abb. 3).

²⁴ RAJ, *Palm Leaf*: Die Obdachlosen, 1987 (42).

²⁵ Vgl. RAJ, *Palm Leaf*: Hinter Stacheldraht, 1986 (46); Flüchtlinge aus Ostpakistan, 1973 (54 = Abb. 5).

Hintergrund wölbt sich der Oberkörper Jesu Christi hervor, den linken Arm um den Vater gelegt, mit der Hand dessen linke Schulter umfassend. Der rechte Arm ragt über den Bildrand hinaus. Christus wirkt nach vorne gebeugt, als ob er die drei beschirmen wollte. Auf seinem Haupt prangt eine mächtige Dornenkrone. Auch sein Gesicht ist von Erschöpfung gezeichnet, die Augen sind geschlossen. Der nur mit dem Lendenschurz der Kulis bekleidete Unterleib geht in die Schraffur des Hintergrundes über. Vorne rechts steht ein Tongefäß, die einzige Habe der Familie.²⁶ In der groben Ausführung erinnert das Bild unmittelbar an den eingangs betrachteten Schmerzensmann. Gottes Sohn ist als kleiner Leute Kind zur Welt gekommen. Solomon Raj hat sie wiederholt als Flüchtlingsfamilie porträtiert. Im Kontext des allgegenwärtigen Flüchtlingseleids in der Dritten Welt gewinnt die Flucht nach Ägypten ihre politische Dimension zurück.²⁷ Christus ist bei den Armen und Unterdrückten gegenwärtig, zugleich tritt er ihnen als einer der ihren immer wieder gegenüber.

2. Batiken²⁸

Bei den Batiken fällt auf den ersten Blick die große Breite der Motivpalette auf. Zwei besonders repräsentative will ich herausgreifen.

»Ein Kelch voll Bitterkeit« (Abb. 6):²⁹ Das Bild wird deutlich durch die Gestalt des Gekreuzigten strukturiert. Das Kreuz selbst erscheint nur als schwarzer Schattenumriss, die Arme sind nicht ausgearbeitet. Der Kopf ist nach links geneigt, die Augenlider sind geschlossen. Über den Gesichtszügen liegt der Ausdruck innerer Ruhe und Leidensergebenheit. Das Haupt wird von einem überproportionierten Heiligenschein umkränzt. Rechts unter dem Kreuz steht Maria mit Johannes, links kniet der heidnische Hauptmann mit zum Gebet vor die Brust erhobenen Händen. Andeutungsweise ist sein Helm zu erkennen. Am Himmel erstrahlt das warme Licht der Nachmittagssonne. In der Kleidung sind die Figuren geradezu dezent indisiert, vieles kann als allgemein orientalisches gelten. Bildaufbau und Arrangement der Personen erinnern an orthodoxe Ikonen. Es ist nicht der Schmerzensmann, sondern der Christus victor, der hier am Kreuz hängt.

»Komm doch, o Herr!« (Abb. 7):³⁰ Das Bild wird durch eine klare Aufwärtsbewegung strukturiert. Der Leib Christi markiert die Diagonale von rechts unten nach links oben. Der Unterleib ist noch von Wasser umspült, Unterschenkel und Füße verlieren sich im Unbestimmten. In seiner linken zum Betrachter hin geöffneten Handfläche – im

²⁶ Im Bild »Die Obdachlosen« steht ein solches Gefäß, wohl mit Wasser gefüllt, auf dem Feuer. Im Kontext der Dalit-Bewegung ruft es aber auch Assoziationen mit dem Spucknapf wach, den jeder Dalit mit sich führen muß, um nicht den Weg der Angehörigen der hohen Kasten zu verunreinigen.

²⁷ Der Künstler hat dieses Motiv auch als Batik gestaltet (vgl. RAJ, *Lebendige Flamme*, 22), bedingt durch das Medium löst die herbe Sozialkritik sich dabei in warmen Braun- und Orangetönen auf.

²⁸ Vgl. RAJ, *Lebendige Flamme* – *sprudelnder Quell*.

²⁹ RAJ, *Lebendige Flamme*, 36.

³⁰ RAJ, *Lebendige Flamme*, 46.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

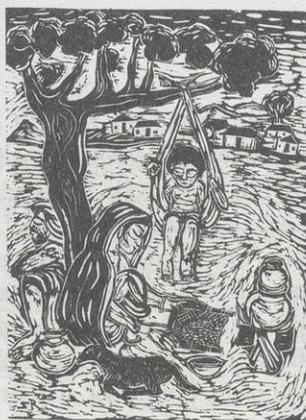


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 11



Abb. 6



Abb. 7

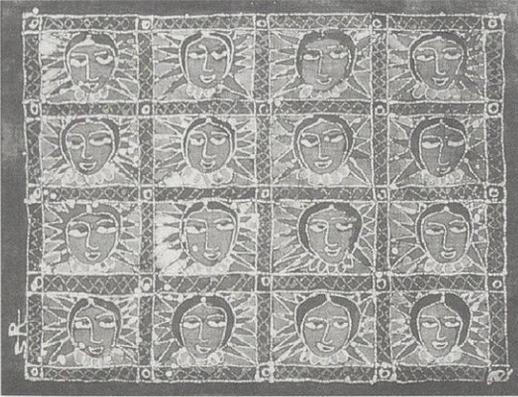


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 12

Buddhismus symbolisiert diese Geste die Wunschgewährung – hält er eine Schriftrolle, Symbol der Lehre. Die Linke ist zum Himmel aufgestreckt, aus der ebenfalls geöffneten Handfläche sprühen strahlenförmig sieben Sterne. Aus der Tiefe der Elemente kommt Gottes Sohn in die Welt. Inkarnation und Himmelfahrt verschmelzen hier auf der symbolischen Ebene. Der kosmische Christus durchwaltet die göttliche Schöpfung von Anbeginn bis zum Ende der Tage. Links und rechts begleiten ihn je zwei geflügelte Engel, mit vor der Brust verschränkten Armen. Alle tragen Heiligenscheine. Über ihren Köpfen stehen Sonne und Mond am Firmament. Links unten treibt in einer Blase in noch embryonaler Haltung der neue Mensch aus den fischreichen Fluten an die Oberfläche. Auffällig sind die lidlosen Augen Jesu Christi und der Engel. »Die weit geöffneten Augen sind ein Symbol für die ständige Wachsamkeit Gottes, und manchmal heißen Götter und Göttinnen in Indien ›Menakshi‹ oder ›fischäugige Gottheiten‹. Ihr Auge hat die Gestalt eines Fisches. Da ein Fisch nie seine Augen schließt, ist dieses Symbol ein schönes Bild für die Götter, die ihre Augen nicht verschließen vor den Bedürfnissen ihrer Kinder.«³¹ Diese weitgeöffneten Augen sind aber auch signifikant für die äthiopische Kunst, die Raj während seiner Zeit für Radio Voice of the Gospel in Äthiopien kennenlernte. Der äthiopische Einfluss hält sich durch. Zu Rajs Batik »Sind das nicht Engel?« (Abb. 8)³² habe ich eine auffällige Parallele in den äthiopischen Zauberpapyri³³ gefunden (Abb. 9). Unzweideutig sind diese Anleihen mit dem Holzschnitt »Äthiopische Kreuzigung« (Abb. 10)³⁴ zu belegen.

3. Der Befreiungs-Zyklus³⁵

Der Zyklus zum Thema Befreiung im Lukasevangelium wurde erstmals in der Jahressgabe »Weltweit« der Missionsprokur der Jesuiten in Nürnberg zu Weihnachten 1991 veröffentlicht.

Den Farbholzschnitten (Abb. 11)³⁶ fehlt die expressive Härte der Schwarz-Weiß-Drucke. In ihrer weicheren Linienführung erinnern sie an die Batiken. So lag es nahe, dass Raj sie später auch in Batiken umgesetzt hat. Dieser Annäherung auf der formalen Ebene korrespondiert eine inhaltliche Veränderung. Der Künstler versteht sein Sujet »Befreiung« nun in einem umfassenden Sinne. Auch die Blätter, die explizit Armut und Unterdrückung im Thema führen,³⁷ wirken in hohem Maße spiritualisiert. Die herbe Sozialkritik der frühen monochromen Drucke ist in den Hintergrund getreten. Die Bildgestaltung erinnert auch hier an die von Raj geschätzten orthodoxen Ikonen.³⁸

Die Holzschnitte sind überwiegend Darstellungen Jesu Christi und der Heiligen Familie mit

³¹ RAJ, *Lebendige Flamme*, 103.

³² RAJ, *Lebendige Flamme*, 18.

³³ Vgl. JACQUES MERCIER, *Zauberrollen aus Äthiopien. Kultbilder magischer Riten*, München 1979.

³⁴ RAJ, *Palm Leaf*, 59.

³⁵ Vgl. *Weltweit*, »Weihnachten 1991«, Nürnberg 1991.

³⁶ *Weltweit*, »Weihnachten 1991«, 8.

³⁷ Vgl. *Weltweit*, »Weihnachten 1991«, S. 12, 16, 26.

³⁸ Vgl. RAJ, *Lebendige Flamme*, 91f.

deutlich befreiungstheologischer Aussage.³⁹ Sie erinnern an den politischen Expressionismus der Holzschnitte wie wir sie etwa auch aus Südafrika⁴⁰ und Südkorea⁴¹ kennen. Das Repertoire der Batiken ist wesentlich breiter gefächert. Sie sind gefälliger in der Darstellung und weisen bei näherem Hinsehen Reminiszenzen an die orthodoxe Ikonenmalerei und die äthiopische christliche Kunst auf, die Raj während seines Äthiopienaufenthaltes kennenlernte. Auffällig ist, dass der Hinduismus in Rajs Bilderwelt, von der Adaption einiger weniger Symbole einmal abgesehen, kaum eine Rolle spielt. Einen tanzenden Christus, nach dem Vorbild des kosmischen Tänzers Shiva gestaltet, etwa wie er sich schon früh bei T.K. Thomas,⁴² wiederholt dann bei Joti Sahi⁴³ findet, suchen wir bei Raj bis in neueste Zeit vergeblich.⁴⁴ Eher stellt er Christus dann schon einmal als Lehrer in der Positur des Buddha dar (Abb. 12).⁴⁵ Der Grund für diese Abstinenz in Hinblick auf die überreiche hinduistische Bilderwelt liegt wohl in Rajs Dalit-Abstammung begründet. Im Kontext der Dalit-Bewegung betrachtet erscheint sie als eine Form stillen, ästhetischen Widerstands in einer Kultur schreiender, aggressiver Bildlichkeit.⁴⁶

³⁹ In jüngerer Zeit hat Raj nach äthiopischem Vorbild auch *Erzählbilder* gestaltet, die in einer Bildfolge etwa die Ereignisse in Bethanien oder am Gründonnerstag schildern.

⁴⁰ Vgl. THEO SUNDERMEIER, *Südafrikanische Passion. Linolschnitte von Azariah Mbatha*, Bielefeld-Wuppertal 1977.

⁴¹ Vgl. VOLKER KÜSTER, »Minjung Theology and Minjung Art«, in: *Mission Studies* 11 (1994) 108–129.

⁴² Vgl. LEHMANN, *Die Kunst der Jungen Kirchen*, 170 Abb. 120.

⁴³ Vgl. JYOTI SAHI, *Stepping Stones. Reflections on the Theology of Indian Christian Culture*, Bangalore 1986; DERS., *The Child and the Serpent. Reflections on popular Indian symbols*, London 1980.

⁴⁴ Einzig bei einer Auftragsarbeit anlässlich des 20jährigen Jubiläums des Informationszentrum Dritte Welt in Herne ließ er sich zur Darstellung eines mehrarmigen tanzenden Christus überreden, jedoch nicht ohne diese Anleihe bei der Hindu-Ikonographie sogleich dadurch zu kompensieren, dass er ihn mit zwei seiner sechs Arme eine Trommel schlagen lässt. Als Trommler mit unbekleidetem Oberkörper ist Jesus Christus im indischen Kontext unschwer als Dalit zu erkennen, der zu festlichen Anlässen aufspielen muss (vgl. GUDRUN LÖWNER, »Dr. Solomon Raj – Jesus Christus der Befreier«, in: *20 Jahre Informationszentrum Dritte Welt in Herne – Evangelische Ortskirche in der Einen Welt*, Selbstverlag Herne 1996, 97–100).

⁴⁵ RAJ, *Palm Leaf*, 19; neben diesem Holzschnitt gibt es eine ganze Reihe großformatiger Batiken, die Jesus als Lehrer darstellen. Die Gründergestalt der Dalit-Bewegung Dr. B.R. Ambedkar (1891–1956) konvertierte kurz vor seinem Tod mit Hunderttausenden seiner Anhänger zum Buddhismus (1956), er wurde damit faktisch zum Begründer des Neobuddhismus in Indien.

⁴⁶ Raj selbst äußert sich in Bezug auf die Inkulturationsproblematik eher zurückhaltend. Der latente Synkretismusverdacht seiner indischen Mitchristen gemahne ihn zu behutsamer Vorgehensweise. Dennoch, in Anbetracht seines unbekümmerten Umgangs mit der buddhistischen Ikonographie erscheint diese Begründung unbefriedigend. Auch zur Dalit-Bewegung und seiner eigenen Abstammung verhält er sich eher indifferent. Seine Bilder jedoch sprechen eine andere Sprache.