



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Jamini Roy – Modernist, Traditionalist, Nationalist?**

**Die Suche eines Künstlers nach kultureller Identität**

Verfasserin

**Svetlana Malović**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 387

Studienrichtung lt. Studienblatt: Indologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Martin Gaenzle



*vaD'vav je'Sos*

*Quapla‘!*



## INHALTSVERZEICHNIS

I. ANMERKUNG ZUR SCHREIBWEISE UND ZU ABKÜRZUNGEN.....	III
II. ANMERKUNG ZU DEN ABBILDUNGEN.....	IV
1. EINLEITUNG.....	1
1.1. Problemstellung und Zielsetzung .....	1
1.2. Überblick zur Forschungslage .....	4
2. HISTORISCHER ABRISS VON KOLKATA.....	10
2.1. Der Aufstieg der bengalischen Elite .....	10
2.2. Ein künstlerischer Aufwind .....	14
2.3. Ein nationales Bild entsteht.....	17
2.3.1. <i>Raja Ravi Varma</i> .....	17
2.3.2. <i>Abanindranath Tagore und die Orientalisten</i> .....	18
3. JAMINI ROY (1887-1972).....	24
3. 1. Frühes Werk.....	25
3.2. Die 1920er Jahre - Die Abwendung von Albertis Fenster.....	30
3.3. Die 1930er Jahre - Die Auferstehung eines Künstlers.....	34
3.4. Spätes Werk .....	37
4. “BACK TO THE ROOTS” - ZUFLUCHT ZU DEN VOLKSKÜNSTEN BENGALENS.....	40
4.1. Die Kunst der Kalighat Künstler .....	40
4.1.1. <i>Ihre Ursprünge, Künstler und Motive</i> .....	40
4.1.2. <i>Vergleichende Beispiele und Interpretationen</i> .....	44
4.1.2.1. <i>Adaptierte Motive</i> .....	45
4.1.2.2. <i>Darstellung des Frauenkörpers</i> .....	49
4.2. Die erzählenden Rollbilder der Patua .....	53
4.2.1. <i>Ihre Ursprünge, Künstler und Motive</i> .....	53

4.2.2. Vergleichende Beispiele und Interpretationen .....	58
4.2.2.1. Mythologische Themen.....	58
4.3. Von Holzpuppen und Spielzeug aus Ton .....	65
4.3.1. Roys Interpretationen .....	66
4.3.1.1. Tierfiguren.....	66
4.3.1.3. Puppenfiguren .....	71
4.4. Die „Gestickten Geschichten“ der <i>kanthā</i> .....	73
4.4.1. Roys Interpretationen .....	74
4.5. Die Designs der <i>ālpanā</i> .....	76
4.5.1. Roys Interpretationen .....	77
4.6. Die Tempel von Bishnupur.....	81
4.6.2. Roys Umsetzung in der „Pink Period“ .....	82
<b>5. EXKURS INS CHRISTENTUM.....</b>	<b>86</b>
5.1. Christliche Motive .....	86
<b>6. REZPETION SEINER KUNST .....</b>	<b>91</b>
<b>7. SCHLUSSBETRACHTUNG .....</b>	<b>94</b>
<b>8. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>103</b>
<b>9. ABBILDUNGEN .....</b>	<b>110</b>
<b>10. ABBILDUNGSNACHWEIS.....</b>	<b>124</b>
<b>11. ABSTRAKT .....</b>	<b>128</b>
<b>12. CURRICULUM VITAE.....</b>	<b>129</b>

## I. ANMERKUNG ZUR SCHREIBWEISE UND ZU ABKÜRZUNGEN

Um die Verständlichkeit dieser vorliegenden Arbeit zu erhöhen und überflüssiges Herumblättern zu vermeiden, werden sämtliche fremdsprachigen Termini nicht separat in einem Glossar angeführt und erklärt, sondern direkt in den Fließtext integriert. Bei ihrer Erstnennung werden sie kursiv gesetzt und in latinisierter Schreibweise mit Diakritika und einer entsprechenden Übersetzung angegeben. Nach dieser Nennung werden sie normal und in ihrer bereits allgemein üblichen angisierten Form ohne Diakritika, wie sie mittlerweile in dem Großteil der wissenschaftlichen Texte anzutreffen sind, wiedergegeben. Lediglich die fachspezifischen Termini, die für diese Arbeit von besonderer Wichtigkeit sind, werden in ihrer Schreibweise kursiv und mit den dazugehörigen diakritischen Zeichen beibehalten.

Bei Eigennamen, Namen von Personen, wie die von Städten, Bundesstaaten usw., wird nur auf die allgemein standardisierte, latinisierte Form ohne Diakritika zurückgegriffen. Auch wird aus Gründen der Einfachheit und besseren Lesbarkeit auf Gender Mainstreaming (gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Formen) verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichwohl für beiderlei Geschlecht.

### Verwendete Wörterbücher

Sailendra Biswas, Samsad English-Bengali Dictionary, (Rev. & enl. 5<sup>th</sup> ed.), Calcutta 1993: Sahitya Samsad.

Otto Böhtlingk, Sanskrit-Wörterbuch: In kürzerer Fassung (1<sup>st</sup> ed. St. Petersburg 1879-1889), Delhi 1998: Motilal Banarsidass.

Monier Monier-Williams, A Sanskrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically arranged, (1<sup>st</sup> ed. 1899 Oxford), Delhi 1999: Motilal Banarsidass.

### Abkürzungen für Sprachen

Bn. Bengali

Skt. Sanskrit

Hin. Hindi

## II. ANMERKUNG ZU DEN ABBILDUNGEN

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung.

### **Abkürzungen für Museen und Gallerien**

AG	Aicon Gallery, New York
BM	British Museum, London
CMC	Crafts Museum Collection, New Delhi
DAG	Delhi Art Gallery
GDM	Gurusaday Dutt Museum, Kolkata
HMAC	Samuel P. Harn Museum of Art Collection, Florida
NGA	National Gallery of Art
NGMA	National Gallery of Modern Art, New Delhi
VAM	Victoria Memorial Hall Museum, Kolkata
V&A	Victoria and Albert Museum, London

# 1. EINLEITUNG

## 1.1. Problemstellung und Zielsetzung

Jamini Roy wird 1887 in eine Familie von Landbesitzern aus der Mittelschicht im Dorf Beliatore, im Bankura Bezirk, Westbengalens hineingeboren. Dort verbringt er seine Kindheit und Jugend, umgeben von reichen bengalischen Kunsttraditionen, von denen er auch seine ersten künstlerischen Impulse erhält. Bereits im Jungenalter fesseln ihn die unterschiedlichsten Kunsthändler, denen er beim Herstellen und Verzieren der Oberflächen ihrer Produkte mit höchstem Interesse folgt.<sup>1</sup>

Von dem Bedürfnis danach selber Künstler zu werden, bekommt Roy im Alter von sechzehn Jahren die Erlaubnis seines Vaters nach Kolkata zur Government School of Art zu gehen und dort eine künstlerische Ausbildung zu erlangen. Neben der Portraitmalerei wird den Schülern dieser Kunstschule auch die impressionistische Landschaftsmalerei und das Medium der Ölmalerei näher gebracht. Dabei werden vorzugsweise Werke von Künstlern wie Paul Cézanne, Paul Gauguin oder Vincent van Gogh als Vorbilder vorgeführt.

Jamini Roy fügt sich dieser Ausbildung und malt, wie es von einem indischen Künstler seiner Zeit erwartet wird, Bilder, die sich an europäischen Künstlern und deren Kunstwerken orientieren. Sein Frühwerk zeigt impressionistische, leere Landschaften, Portraits von Santhalfrauen und Zeitgenossen wie Gandhi oder Rabindranath Tagore und darüber hinaus Gemälde, in denen er Christus auf eine Weise wiedergibt, die an italienische Künstler wie Giotto oder Caravaggio denken lassen. Doch mit dem Beginn der 1920er Jahre wendet er sich zunehmend ab von der europäischen Malweise. Der Naturalismus befriedigt ihn in keiner Weise, weder intellektuell noch künstlerisch. Schließlich ist ab der Mitte der 20er Jahre eine vollkommene Abwendung vom Naturalismus, wie der europäischen Kunst, abzusehen. Auf der Suche nach neuen Darstellungsweisen, Motiven und Medien wendet er sich den traditionellen Künsten Bengalens zu, die ihn bereits in seiner frühesten Kindheit in ihrer Ehrlichkeit, Offenheit, Vitalität und Unverfälschtheit angesprochen haben. Er beschränkt sich dabei nicht nur auf Maltraditionen, sondern geht darüber hinaus auch auf Traditionen ein, wie die

---

<sup>1</sup> Mitter 2007, S. 101; Datta 2010, S. 14.

Herstellung von Ton- und Holzskulpturen, gestickten Decken und Bodenbemalungen, die nur im Rahmen eines religiösen Ritus durchgeführt werden.

Doch die Frage, warum Roy diesen Rückgriff auf die Traditionen trotz mehrfacher Kritik wagt oder welche Bedeutung dieser Schritt für ihn persönlich als Künstler und Mensch und in weiterer Folge für die indische Kunst und das indische Identitätsbild hat, soll konkret in dieser vorliegenden Arbeit behandelt werden.

Die methodische Vorgehensweise erschließt sich aus der Komplexität der Fragestellung, bei der im 2. Kapitel zu allererst auf den historischen Hintergrund Kolkatas eingegangen werden soll. Dabei sollen zeitgenössische politische, soziologische und künstlerische Strömungen zusammenfassend aufgeführt werden. Durch künstlerische Vorreiter in der indischen Kunst wie Raja Ravi Varma, dem ersten indischen Künstler, der sich indienweit und darüber hinaus etabliert hatte oder Abanindranath Tagore, dessen Kunst zum künstlerischen Sinnbild der nationalen Bewegung wird, soll aufgezeigt werden, in welcher Weise Künstler in den vorhergegangenen Jahrzehnten mit der Thematik von künstlerischer und nationaler Identität und Entfremdung umgegangen sind. Welche Arbeitsmethoden wurden verwendet, welche Einflüsse aufgegriffen und auf welche vergangenen Traditionen berief man sich? Wie wurde mit Begriffen wie Authentizität oder Originalität umgegangen?

Ein detailliertes Künstlerporträt, das im 3. Kapitel folgt, soll Aufschluss über den künstlerischen Werdegang, das soziale Umfeld sowie wichtige Bekanntschaften zu Künstlern und Intellektuellen des Künstlers geben. Dabei werden nur die für den Künstler prägendsten Schaffensphasen, wie frühes Werk, die 20er und 30er Jahre und spätes Werk aufgeführt und kurz umrissen. Diese sollen die außergewöhnliche künstlerische Entwicklung des Künstlers aufzeigen und in weiterer Folge zum eigentlichen Kernteil dieser Diplomarbeit führen.

Das 4. Kapitel umfasst eine umfangreiche Analyse sämtlicher bengalischer Volkstraditionen, die Jamini Roy aufgreift und in seinen Werken rezipiert. Dabei ist anzumerken, dass nicht versucht wurde, das Oeuvre des Künstlers in seiner Gesamtheit zu erfassen und aufzulisten (was wohlgernekt ein undurchführbares Unterfangen wäre, da Roy nach der Schätzung des Privatsammlers Nirmalya Kumar weit über 20.000 Bilder gemalt haben soll), sondern gezielt Bildbeispiele herausgegriffen wurden, die

zusammenfassend die einzelnen aufgegriffenen Traditionen wiederspiegeln.<sup>2</sup> Das ausgewählte Bildmaterial wird somit keiner chronologischen Reihenfolge untergeordnet, sondern einer systematischen Analyse, die aus der Anordnung der Unterkapitel ersichtlich wird.<sup>3</sup> Um den Vergleich der einzelnen Künste und Roys Interpretationen dieser zu veranschaulichen und in direktem Vergleich zueinander zu stellen, soll zuerst auf die einzelnen Volkskünste eingegangen werden. Die angegebenen Bildbeispiele sollen somit verdeutlichen, welche Elemente der Künstler herausfiltert und in seine Werke integriert. Welche Motive, Farbkombinationen, Malgründe kombiniert er und schafft mit seiner Kunst eine bis dahin noch unbekannte ästhetische Mischung aus Primitivismus und Moderner Kunst, die den entnommenen Ursprungsquellen gänzlich fehlt.

Ein kurzer Exkurs ins Christentum im 5. Kapitel soll aufzeigen, in welcher Weise Roy seine neue, aus den unterschiedlichsten Traditionen zusammengetragene Formssprache auch auf nicht indische Themen und Motive überträgt.

Im abschließenden Teil wird neben der Rezeption zu seiner Kunst im indischen Raum und der westlichen Welt auch auf die Kritik von Zeitgenossen eingegangen. Sämtliche Beobachtungen und offengelegte Thesen, die sich aus der Analyse ergeben, werden resümiert und sollen beleuchten, inwieweit Roys Kunst die indische Moderne prägte und darüber hinaus das nationale Identitätsbild.

Die bereits im Titel der Diplomarbeit angeführten Begriffe, die sich auf die Rolle des Künstlers beziehen, sollen herangezogen werden und klären in welcher Position der Künstler zu sehen ist respektive sich selbst gesehen hat. Sollte man ihn als Modernisten auffassen, der neben Künstlern wie Gaganendranath Tagore, Nandalal Bose oder Amrita Sher-Gil viel zum modernen Kunstverständnis beigetragen hat? Oder vielmehr als Traditionalisten, der sich in der Rolle eines traditionellen bengalischen Künstlers sah und als solcher auch verstanden werden wollte? Oder ist hinter seinem Handeln und dem

---

<sup>2</sup> Datta 2010, S. 13.

<sup>3</sup> Eine chronologische Reihung des Bildmaterials ist im Fall von Jamini Roy ein schwieriges und gänzlich unmögliches Unterfangen, da der Künstler den Großteil seiner Bilder undatiert lässt und viele seiner Sujets, selbst in größeren Jahresabständen immer wieder identisch reproduziert. Es lassen sich lediglich an bestimmten Bildgruppen, deren Entwicklungsprozess wie nähere Angaben vom Kaufdatum der Besitzer ungefähre Schaffensphasen festlegen. Eine solche Unterteilung findet sich in der Online Ausstellung des Huntington Archive: Larry David Perkins/ Marcella Sirhandi, Jamini Roy: Bengali Artist of Modern India, in: The Huntington Archive, (27.03.2012), URL: <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/JaminiRoyExhibit.html>.

Rückgriff auf die Volkskünste Bengalens doch die patriotische Ader eines Nationalisten zu erkennen?

Die zu Anfang gestellten Fragen lassen sich in einem kurzen Überblick zusammenfassend wie folgt formulieren:

- Wie wird vor Jamini Roy nationale Kunst aufgefasst und verarbeitet – Welche Künstler, Ansätze, Methoden und Vorschläge finden sich?
- Welche Aspekte seiner Kunst kann man traditionellen, indigenen Ursprüngen und welche modernen zuordnen? Und welche Einflüsse sind westlichen Ursprungs?
- In welcher Weise ist seine Kunst mit den politischen Gegebenheiten verbunden? Ist er selbst beteiligt an den nationalistischen Bewegungen?
- Wie stellt sich seine Suche nach kultureller Identität dar?
- In welcher Rolle wird er von der indischen Kunstwelt gesehen? Ist er als Modernist, Traditionalist oder Nationalist zu verstehen?
- Schlussendlich wird der Versuch unternommen, die Selbstwahrnehmung Jamini Roys zu beleuchten, wie er also seine Kunst selbst gesehen und empfunden hat respektive welche Botschaft darin lag.

## 1.2. Überblick zur Forschungslage

Den ersten Beitrag zu Jamini Roys Kunstschaffen bietet Shahid Suhrawardy 1938 in *The Art of Jamini Roy*.<sup>4</sup> Der Autor nimmt Bezug auf die Omnibus Ausstellung in Kolkata und honoriert bereits in den späten 30er Jahren seine Werke mit den Worten: “*An individual exhibition of the work of Jamini Roy is an event of high importance in the world of modern Indian art.*” Suhrawardy beschreibt Roys Milieu, in dem er groß wird, seine künstlerische Entwicklung vom Kopisten europäischer impressionistischer Vorlagen bis hin zur (Wieder-) Entdeckung der eigenen bengalischen Volkstraditionen. Ein Einblick in das künstlerische Milieu Kolkatas, Roys künstlerische wie finanzielle Hürden, die er in den anfänglichen Jahren nehmen muss, sowie die damit verbundene Kritik an seiner Person

---

<sup>4</sup> Suhrawardy 2009 (1st ed. 1938), S. 62-74.

und seiner Kunst, verdeutlichen Roys problematische Positionierung innerhalb der künstlerischen Elite Kolkatas.

Bishnu Dey und John Irwin, die sich wie Suhrawardy bereits Ende der 1920er Jahre als Roys erste Befürworter aussprechen, verfassen 1944 gemeinsam die erste Monographie mit dem Titel *Jamini Roy*, zu dem Stella Kramrisch das Vorwort verfasst.<sup>5</sup> Die Autoren, die persönlich mit Roy befreundet sind, versuchen einen Einblick in die Vorgehensweise des Künstlers sowie dessen Inspirationsquellen zu bieten. Dabei entsteht ein einfühlsames und privates Künstlerportrait, das neben Roys Privatleben auch klar herausarbeitet, wann und wieso sich der Künstler von der europäischen Kunst abwendet, welche Motivation ihn leitet und welche Ziele er für die Zukunft formuliert. Beide Autoren bilden dahingehend sozusagen die Vorreiter einer ersten tiefgreifenden Beschäftigung mit dem Künstler und seinem Kunstschaffen, auf deren Monographie sich viele weiterführende Forschungsbeiträge stützen.

E. Mary Milfords kurzer Beitrag in der Zeitschrift *Horizon* vom November 1944 berichtet von einem persönlichen, freundschaftlichen Besuch der Autorin.<sup>6</sup> Er enthält neben einer genauen Beschreibung von Roys Zuhause, das zugleich auch seine Werkstatt ist, eine detaillierte Aufteilung der Räumlichkeiten in denen seine Bilder ausgestellt sind. Von hoher Wichtigkeit sind hier die Dialoge, die Milford mit dem Künstler selbst zu seinen Werken, wie den Christusbildern, führt und ihn dahingehend zitiert. Der Leser bekommt Einsicht in Roys Auffassung der indischen Kunst, in welcher Weise er diese sieht und interpretiert und welche Rolle moderne Elemente spielen.

Thomas J. Needham und seine Gattin Laurina Needham, die seit den 50er Jahren zu Roys wenigen Freunden zählen, ihn regelmäßig besuchen und seine Werke direkt bei ihm erwerben, initiieren 1971 (19. März - 25. April) eine Ausstellung zu dessen Werken in der University Gallery von Jacksonville, Florida.<sup>7</sup> Thomas J. Needham nimmt dies zum Anlass und erstellt einen Ausstellungskatalog zu der ausgestellten Privatsammlung, welche nach dem Ableben der Needhams dem Samual P. Harn Museum of Art geschenkt wird und den Großteil der heutigen Jamini Roy Sammlung ausmacht.

---

<sup>5</sup> Dey/ Irwin 1944.

<sup>6</sup> Milford 1944, S. 338-342.

<sup>7</sup> Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971.

Im Jahr 1997 wird diese Sammlung ein weiteres Mal mit erweiterten Stücken von der Kuratorin Marcella Sirhandi ausgestellt, die einen Ausstellungskatalog mit dem Titel *Jamini Roy - Bengali Artist of Modern India* verfasst und neben einer knappen Analyse des Bildmaterials auch mögliche Inspirationsquellen in Betracht zieht und versucht, Parallelen aufzuzeigen.<sup>8</sup> Vor allem die Sammlung der sieben Grußkarten, die Jamini Roy für die Needhams mit dem Titel *Salutations* designt, bilden eine Grundlage für den analytischen Vergleich dieser mit den Motiven und Designs der rituellen Bodenbemalungen.

Ein weiterer Ausstellungskatalog, der ebenfalls genannt werden soll, ist der von Ajit Kumar Dutta, der 1973 von der Lala Kala Akademi gefördert wird und neues Bildmaterial zu Tage führt.<sup>9</sup>

Weitere Ausstellungskataloge entstehen in den 70er Jahren sowie in den darauffolgenden Jahrzehnten, jedoch ohne genauere Beschreibungen zu seinen Werken und wirklichen Forschungsgehalt. Sie geben vielmehr nur kurze, zusammenfassende Basisinformationen zu dem Künstler wieder.

Im Vergleich dazu geht Renate Böning in ihrem kurzen, aber prägnanten Artikel in der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Halle detailliert auf den Einfluss der Volkskunst auf den Künstler ein.<sup>10</sup> Dabei untersucht die Autorin, welche Charakteristika Jamini Roy den Maltraditionen entnimmt und in seinen Werken integriert. Bönings kritische Beobachtungen, die sie mit wenigen Worten zusammenträgt, waren mehr als aufschlussreich und boten mehrere Denkanstöße, die sich im analytischen Teil dieser Arbeit wiederfinden.

Der Kunsthistoriker Partha Mitter, der an der University of Sussex, England, lehrt, beschäftigt sich in seinem Forschungsfeld primär mit der Indischen Kunst und wie diese im größeren Rahmen von nationaler Identität zu sehen und zu verstehen ist. Er publiziert mehrere Monographien wie *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations* (1994)<sup>11</sup>, *Indian Art* (2001)<sup>12</sup> und *Triumph of Modernism: India's*

---

<sup>8</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997.

<sup>9</sup> Dutta 1973.

<sup>10</sup> Böning 1973, S. 69-73.

<sup>11</sup> Mitter 1994.

<sup>12</sup> Mitter 2001.

*artists and the avante-garde 1922 - 1947* (2007)<sup>13</sup>, in welchen er versucht das künstlerische Milieu Kolkatas, die damaligen Geistesströmungen und Versuche im Erschaffen einer nationalen/ lokalen Identität zu schaffen, zu umreißen. Mitter erläutert soziologische, politische und künstlerische Entwicklungen sowie deren Zusammenhang zur indischen Moderne. Dabei widmet er in allen seiner drei Monographien neben Künstlern wie Rabindranath Tagore sowie dessen Neffen Abanindranath Tagore, Amrita Sher-Gil auch einen weiten Raum für Jamini Roy. Er versucht, diesen innerhalb der indischen Moderne zu positionieren und wie seine Kunst im Rahmen von kultureller und nationaler Identität, seiner Meinung nach aufzufassen ist.

Mitters Werke sind vor allem für die vorliegende Arbeit und deren Schwerpunkt von enormem Wert gewesen und bilden mit ihren wertvollen Erkenntnissen und Beiträgen die Stütze für manche Gedankenansätze, aber auch Anhaltspunkte zur Kritik. Mitters vorgebrachte Thesen, die er sowohl im Bezug auf Roy und dessen Kunst als auch Allgemein zur Kunst, die im Raum zwischen 1900 und 1930 entsteht, äußert, werden denen zweier wichtiger Kunsthistorikerinnen gegenüber gestellt.

Die Kunsthistorikerin Tapati Guha-Thakurta, die am Centre for Studies in Social Sciences in Kolkata lehrt, bietet in ihrem Werk *The making of a new 'Indian' art - Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850-1920* (2008) einen vertiefenden Einblick in die Kunstgeschichte Bengalens.<sup>14</sup> Sie geht noch detaillierter auf das Spannungsfeld von Tradition und Nationalismus ein und versucht die Rolle des Künstlers innerhalb dieses Feldes zu erfassen. Welche ästhetischen Ideale wurden verfolgt? Worin lag der Wert von Traditionen und wie wurden diese in den vorangegangen Jahrzehnten in der nationalistischen Freiheitsbewegung eingesetzt? Wie sehr prägte das sich langsam wandelnde nationale Identitätsbild die indische Moderne? Guha-Thakurta nähert sich diesen komplexen Fragen dabei systematisch und weitaus kritischer als Mitter es tut. Sie versucht die Kunst im Rahmen ihrer Ortsgeschichte, politischen Gegebenheiten, Geistesströmungen und Bewegungen zu erfassen und herauszuarbeiten. Propagierte idealisierte Bilder von Künstlern, Denkern und Strömungen stellt sie einem realitätsgetreueren Bild gegenüber und schafft damit neue Blickwinkel.

---

<sup>13</sup> Mitter 2007.

<sup>14</sup> Guha-Thakurta 2008.

Die Kunstkritikerin Geeta Kapur wirft mit dem Titel ihres Essaybandes *When was Modernism?* (2007) bereits eine provokative Frage zum Diskurs indischer moderner Kunst auf.<sup>15</sup> Dabei geht sie in ihren Essays auf die unterschiedlichen Definitionen der Moderne ein und erläutert die Unterschiede, die ihrer Meinung nach die westliche Auffassung von der indischen unterscheidet. Kapur untersucht auf höchst kritischer Ebene die Ansichten der indischen Kunst und wie mit Begriffen wie Tradition, Moderne, Nationalismus, Internationalismus und Globalisierung umgegangen wird. Sie positioniert sich als eine der wenigen Kunstkritiker vollkommen skeptisch der indischen Moderne gegenüber. Für sie stellt die indische Moderne einen doppelten Diskurs dar, in dem der Nationalismus und die nationale Suche nach einem Identitätsbild vorherrschend sind. Dabei lässt sie auch Roys Kunst und Hinwendung zu den traditionellen Volkskünsten in einem vollkommen neuen Licht stehen.

Abschließend soll die Publikation von Sona Datta mit dem Titel *Urban Patua - The Art of Jamini Roy* (2010) genannt werden, die ein erstes umfangreiches und zugleich kritisches Werk zu dem Künstler selbst ist.<sup>16</sup> Die Autorin, die derzeit Kuratorin im British Museum in London ist, geht in ihrer Monographie verstärkt auf das Bildmaterial des British Museums und die Privatkollektion des Sammlers Nirmalya Kumar ein. Vor allem letztere Sammlung war von unschätzbarem Wert für diese Arbeit. Sie bot vollkommen neues Bildmaterial und ermöglichte somit eine noch vertiefende Analyse der traditionellen Elemente. Dattas kritische Betrachtung zum Künstler und ihre angesetzten Vergleichsbeispiele, die sie jedoch nur gegenüberstellt, ohne näher auf diese einzugehen, boten dennoch erste Anhaltspunkte in der Suche nach weiterem vergleichendem Material. Weitere Artikel von Sona Datta wie *Celebrating National Treasures - Jamini Roy's Quest for a Modern India* in der Zeitschrift *Orientations* (Oktober 2011)<sup>17</sup> oder *Jamini Roy and the folk art paradigm*, in *The Lesser Known Tradition of Indian Painting* (2011)<sup>18</sup> boten wenig Neues, auf das sie nicht bereits zuvor in ihrer Monographie eingegangen wäre. Sie fassen lediglich ihre Erkenntnisse und Beobachtungen mit wenigen Stichworten zusammen und bieten dahingehend einen kurzen Einblick in ihr Forschungsfeld.

---

<sup>15</sup> Kapur 2007.

<sup>16</sup> Datta 2010.

<sup>17</sup> Datta 2011a, S. 84-90.

<sup>18</sup> Datta 2011b, S. 80-92.

Die hier vorgestellte Forschungslage sollte zum Einen verdeutlichen, welche Literatur primär in dieser Ausarbeitung herangezogen und bearbeitet wurde. Und zum Anderen sollte dadurch auch klar werden, wo und in welcher Weise noch Lücken oder offene Fragen zu finden sind. So findet sich zwar in den meisten erwähnten Monographien, Artikeln und Essays eine kurze Auflistung der von Roy herangezogenen Inspirationsquellen und teilweise sogar der Versuch, wie bei Marcella Sirhandi, Renate Böning und Sona Datta, die Volkstraditionen Roys Kunst gegenüber zu stellen. Doch keiner der Autoren wagte sich bislang über diese oberflächliche Auflistung und formale Gegenüberstellung hinaus.

Was bislang vollkommen vernachlässigt wurde, ist eine eingehende Analyse der Volkselemente in Roys Kunst. Welche Elemente entnimmt er den einzelnen Traditionen und wie kombiniert er diese? Stimmen die Ergebnisse der vorgenommenen Analyse mit den Beobachtungen, die Wissenschaftler zuvor angeben, überein? Oder werfen diese neuen Fragen auf?

Dabei soll die Analyse des vergleichenden Bildmaterials nicht nur aufzeigen, in welcher Weise Roy diese Traditionen umsetzt und interpretiert, sondern auch dem näheren Verständnis des Künstlers dienen. Ohne diese ist eine Zuweisung innerhalb der indischen Moderne und eine klare Positionierung in der Suche nach einem nationalen Identitätsbild kaum wirklich nachvollziehbar. Mit dieser Motivation und den oben formulierten Fragen soll in den folgenden Kapiteln der Versuch unternommen werden, Antworten auf diese zu finden.

## 2. HISTORISCHER ABRISS VON KOLKATA

### 2.1. Der Aufstieg der bengalischen Elite

Der florierende Handel Bengalens, der Waren über den Haupthafen am Fluss Hugli in weite Teile Südostasiens und angrenzende Gebiete des Roten Meeres und Persischen Golfes exportiert, ist es auch der im 16. und 17. Jahrhundert neben Franzosen, Dänen und Niederländern auch die Briten nach Indien zieht.<sup>19</sup>

Nicholas Dirks beschreibt die Ankunft der East India Company mit folgenden Worten: „*The East India Company arrived in India to engage in trade for goods craved by Europe, only to find local political struggles irresistible, and opportunities for wealth 'both private and public' incomparable.*“<sup>20</sup> Mit der Lizenz als *zamīndārs* (Landbesitzer) über die drei Dörfer Sutanuti, Dihi Kolikata und Gobindapur legt die East India Company 1690 den Grundstein für die spätere Expansion und Gründung Kolkatas.<sup>21</sup>

Das 18. Jahrhundert bringt mit der gewonnenen Schlacht von Plassey, 1757, der Übernahme und ausschöpfenden Handelsführung der Briten eine weitere Ausweitung der Stadtgrenzen. Dies hat zur Folge, dass die indigene Bevölkerung zu Gunsten der britischen *Community* weichen muss und schließlich mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert durch einen eigenen Stadtteil separiert wird. „*White Town*“, das im südlich zentrailliegenden Gebiet um Fort William liegt, und von den Briten beansprucht wird, steht im starken Kontrast zum nördlichen Stadtteil, in dem die einheimische Bevölkerung lebt.<sup>22</sup> Diese besteht zu Anfang noch zum größten Teil aus Fischern, Bauern, Weibern und Händlern und nimmt im Zuge der Expansion zunehmend Künstler und Handwerker auf, die auf der Suche nach Arbeit in die Stadt ziehen. Diese Künstler bilden das Fundament für die spätere künstlerische Entwicklung Kolkatas.

---

<sup>19</sup> Subramanian 2001, S. 39-63. In dem Artikel *East Indian Fortunes: Merchants, Companies and Conquest 1700-1800: An Exercise in Historiography* wird konkreter auf die Handelssituation Bengalens von einer Mogul Provinz, zur Übernahme Mushid Quli Khans bis hin zur ersten Niederlassung der East India Company eingegangen.

<sup>20</sup> Dirks 2001, S. 63.

<sup>21</sup> Banerjee 1998, S. 19f.

<sup>22</sup> Chattopadhyay 2005, S. 77; Zur Trennung von „*Black*“ und „*White Town*“ schreibt Swati Chattopadhyay: „*English visitors to late eighteenth-century and nineteenth-century Calcutta did assert that there was a white town and a black town. The former was represented by the fine rows of houses surrounding the maidan, while its counterpart, the black town, was seemingly situated somewhere beyond. But while most agreed about the existence of these entities, few could concur on the boundaries between the two domains. The population distribution of ethnic groups in the various localities undoubtedly shifted between the eighteenth and nineteenth centuries, but any strict demarcation between the black and white town was arbitrary.*“

Neben dem Aufkommen der Künstler ist eine weitere „Gruppierung“ zu nennen, die sich aus der Notwendigkeit, mit den Briten Handel zu treiben, etabliert, nämlich die der *banians* (Zwischenhändler, die zwischen der East India Company und einheimischen Händler korrespondieren) und *dewans* (Verwalter und Dolmetscher).

*Banians* und *dewans* sind zwar vornehmlich höheren Kasten, wie den Brahmanen, Baidyas und Kayasthas zugehörig, doch es finden sich darunter auch einzelne Individuen aus niederen Kasten, die sich ihren Weg erkämpfen und einen gleichwertigen Platz einnehmen.<sup>23</sup> Diese Umstrukturierung gesellschaftlicher Normen, in denen Geld und Wohlstand ins Zentrum rücken und über das konventionelle Kastensystem und die Familienabstammung gestellt werden, führt im 18. Jahrhundert auch zum Aufkommen der bengalischen Elite, den *bhadraloks*. Diese bestehen aus Kolkatas Mittelschicht und Oberschicht.<sup>24</sup>

Doch dieser Umschwung findet nicht nur auf der Seite der indigenen Bevölkerung statt. Auch die Briten überdenken ihre Stellung neu. Sind sie zuvor im 18. Jahrhundert als Handelstreibende nach Indien gekommen und haben sogar Sitten der Einheimischen angenommen<sup>25</sup>, ist ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die politischen Unruhen und Entwicklungen, nach der Sepoy Rebellion (1857), die mit der direkten Regierungsübernahme und offiziellen Proklamation des British Raj im Jahr darauf endete, nichts mehr zu spüren von dieser Bonhomie. Benedict Anderson merkt dazu geradezu sarkastisch an, dass es ohnehin unglaublich erscheint, dass Indien erst zwanzig Jahre nach Victorias Thronbesteigung britisch wird.<sup>26</sup>

Bereits zuvor sollen christliche Missionare und eine neue Generation an Regierungskräften, die in England am Haileybury und Addiscombe College darin

---

<sup>23</sup> Banerjee 1998, S. 24f. Banerjee stellt hier zur Veranschaulichung Ratan Sarkar und Jayram Tagore entgegen. Der Wäscher Ratan, der es mithilfe seines Ehrgeizes in die Kreise der bengalischen Elite schafft und Jayram Tagore, der ein Vorfahre der wohlhabenden Tagore Familie ist und der Kaste der Brahmanen angehört, doch von seiner Umgebung geringsschätzig als Peerali Brahmane (Ein Eponym, das sich von dem Muslime Pir Ali Khan ableitet, der Brahmanen in seinem Haus für Hindus unerlaubte Speisen vorgesetzt haben soll) bezeichnet wird. Erst sein Sohn, Darpanaryan Tagore kann diesem Makel etwas entgegenwirken, indem er als *dewan* des Generalgouverneurs Sir Hugh Messy Wheeler fungiert und den späteren, hohen Status der Tagore Familie in Kolkata sichert.

<sup>24</sup> Banerjee 1998, S. 25.

<sup>25</sup> Banerjee 1998, S. 34f. Es wird von Engländern berichtet, die regelmäßig rituellen Opferungen beiwohnen, indische Geliebte haben und Wasserpfeife rauchen.

<sup>26</sup> Anderson 1988, S. 95f.

geschult wird, sich selbst nicht mehr in der Rolle der Handelsmänner, sondern jener der Herrscher zu sehen, den westlichen Einfluss stärker geltend machen.<sup>27</sup>

Die *bhadraloks* nehmen eine zum Teil sehr zurückhaltende Stellung zur Sepoy Rebellion ein, um sie nicht als pro-britisches<sup>28</sup> zu bezeichnen, da ihre Loyalität dem British Raj gilt. Sie bevorzugen die westliche, englische Ausbildung an einer Universität wie dem Hindu College und identifizieren sich lieber mit dem gebildeten, belesenen Briten als mit den eigenen, einfachen Landsleuten. Diese klare Abgrenzung von der allgemeinen Mehrheit an einfachen, unbelesenen, niederen Kastenangehörigen, den *chotoloks*, kann nicht nur darauf zurückgeführt werden, dass sich die Ober- und Mittelschicht lediglich gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch abheben will, sondern hat vielmehr mit dem Impuls, den die Briten mit ihren Bildungsmaßnahmen und christlichen Missionierungsversuchen beharrlich setzen, zu tun. Es wird das Bild einer degenerierten bengalischen Bevölkerung propagiert, deren gesellschaftliches Auftreten und Benehmen sowie religiöse Praktiken verworfen und durch die Englischen ersetzt werden sollten.<sup>29</sup> Das Ziel dieser Regierungsmaßnahmen ist klar und unmissverständlich, wie es aus Thomas Macaulays Rede vom 2. Februar 1835 ersichtlich wird:

*„In one point I fully agree with the gentlemen to whose general views I am opposed. I feel, with them, that it is impossible for us, with our limited means, to attempt to educate the body of the people. We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect.“*<sup>30</sup>

Dieses Wunschbild der Briten, eines gebildeten, anglisierten Inders erfüllt diese Oberschicht an *bhadraloks* am ehesten, wenn auch nur zum Teil. Denn ab der Mitte des

---

<sup>27</sup> Banerjee 1998, S. 35.

<sup>28</sup> Chaudhuri 1972, S. 8f.: „*The sepoys hated the Bengalees as part and parcel of the English community. For one thing, their liking for the English education and their loyalty to the British Government rendered them unpopular with the people of Northern India. [...] So three factors, namely, the Permanent Settlement, the English education, and business involvements, operated in quite a methodical way to bring into existence the new urban milieu, definitely pro-British in character. All the facilities, all the opportunities which the British Empire in India could offer were exploited to the full by this wealthy intelligentsia of Bengal to advance their status and position.*“

<sup>29</sup> Banerjee 1998, S. 71ff.

<sup>30</sup> Macaulay 1835, S. 102.

19. Jahrhunderts wird den Briten zunehmend klar, dass Macaulays Traum, eine bengalische Gesellschaftsschicht zu schaffen, die, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen „*Indian in blood and colour*“ und frei von linguistischen und kulturellen Wurzeln ist, ein unverwirklichter Traum bleiben sollte. Viel zu stark sind die Bengalis in Kultur und Tradition verankert.<sup>31</sup>

Dennoch wird die in den Colleges entstandene elitäre Ober- und Mittelschicht Bengalens mit gemischten Gefühlen betrachtet. Zum Einen wird honoriert, dass sie sich Beispiele an den englischen Vorbildern in Sprache, Ausbildung, Manieren, Gepflogenheiten und Bekleidung nehmen. Doch zum Anderen nehmen auch viele Briten Anstoß an dieser imitierenden Haltung. William Samuel Lilly, ein Brite und Zeitzeuge dieser Entwicklung, der in den 1870er Jahren für die Regierung in Madras tätig ist, kritisiert sehr stark die Vertreter des Indian National Congress (1885 gegründet), die er abfällig als *Anglicised Hindus* bezeichnet. Wobei die *Europe-returned Hindus* für ihn die Krönung dahingehend darstellen. Erklärend schreibt Lilly, dass er eine sehr klare Trennlinie zwischen Hindu Gentlemen und Collegeabgängern sieht:

„*Hindu gentlemen there are [...] it has been my privilege to count such among my personal friends [...] who have thoroughly assimilated the intellectual culture of the Western world, without losing their hereditary manners and traditions. But the average young Hindu, turned out by our Anglo-Indian colleges, is a very different manner of man. He is the product of an elaborate system of cramming [...] he repeats, glibly enough, the words of the great and wise of our race, as they have come before him in his text-books. But to repeat their words is one thing: to think their thoughts is quite another.*“<sup>32</sup>

Lillys Ausführung verstärkt nur, dass sich unter den *bhadraloks* sehr wohl Hindu Gentlemen befinden, die ihren eigenen Traditionen treu bleiben, aber im Grunde keinen direkten Bezug mehr zur eigenen, indigenen Bevölkerung aufweisen, ganz zu schweigen davon in der Lage wären, in irgendeiner Weise die Interessen dieser zu vertreten.

---

<sup>31</sup> Banerjee 1998, S. 158f.

<sup>32</sup> Lilly 1902, S. 243f.

Diese Entfremdung, die trotzallem dem Wunsch der Briten von einer „geistigen Vermischung“, wie Benedict Anderson<sup>33</sup> sie nennt, entspricht, führt verstärkt dazu, dass einige Bengalis sich innerhalb ihrer selbstorganisierten Gruppierungen emanzipieren. Zu Anfang stehen diese Bewegungen dem British Raj noch nicht feindselig gegenüber. Im Zuge der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis hin zum Ende des Jahrhunderts wird diese loyale Haltung jedoch stärker erschüttert und zum Schluss hin sogar gänzlich in Frage gestellt.

Neben den ersten Bengal-zentristischen Organisationen wie dem Brahmo Samaj (1828 von Rammohan Roy gegründet), bis hin zur British Indian Association (1851 gegründet), der Indian Association (1876 von Surendranath Banerjea gegründet) oder dem Indian National Congress (1885 gegründet), die sich religiösen, kulturellen oder politischen Anliegen annehmen,<sup>34</sup> sind es neben diesen Akteuren vornehmlich die indischen Künstler, die einen großen Beitrag zur Revitalisierung und teils Wiederentdeckung der indischen Kultur beitragen.

## 2.2. Ein künstlerischer Aufwind

Wo im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts noch zum größten Teil die *Company-painters*<sup>35</sup> beschäftigt sind, die für ihre britische Klientel der East India Company naturalistische Zeichnungen von deren Häusern, Dienern, sowie Landschaften, Architektur und ethnologische Aufnahmen zur Dokumentation fertigen, werden diese ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von neuen künstlerischen Wellen verdrängt.<sup>36</sup> Neben der Fotografie werden verschiedene Drucktechniken eingeführt, die mit Kolkatas „Bazaar-Künstlern“ um die Aufmerksamkeit der britischen und bengalischen Klientel konkurrieren.<sup>37</sup> Doch das allgemeine Augenmerk soll ab der 1850er Jahre mit den ersten Gründungen der Kunstschulen auf deren Kunstabkömmlingen ruhen.

---

<sup>33</sup> Anderson 1988, S. 96.

<sup>34</sup> Gordon 1974, S. 22-30.

<sup>35</sup> Als *Company-painters* werden Künstler bezeichnet, die direkte Nachkommen von Künstlerfamilien aus Murshidabad, Patna, Lucknow oder Dehli waren bzw. deren Bilder in direktem Zusammenhang mit den Briten der East India Company gebracht werden.

<sup>36</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 12.

<sup>37</sup> Auf die „Bazaar Künstler“ wird im 4. Kapitel detaillierter eingegangen.

Unter den ersten vier Kunstschulen<sup>38</sup>, die in Indien gegründet werden, gehören zu den ältesten die Government School of Art in Kolkata und die School of Industrial Arts in Madras. Beide Schulen öffnen erstmals 1854 ihre Tore. Drei Jahre später, 1857, eröffnen in Bombay die Sir Jamsetji Jeejibhoy School of Art und 1878 die Mayo School of Arts in Lahore.<sup>39</sup> Ein wichtiger Hintergedanke bei diesen Kunstschenen ist es den Studierenden eine berufsbildende Ausbildung zu vermitteln, die ihnen eine anschließende Anstellung, unabhängig von ihrer Kastenzugehörigkeit und ihrem sozialem Status gewährleisten soll, um so ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.<sup>40</sup> Demnach sollten Kunsthanderwerker ausgebildet werden und nicht freischaffende akademische Künstler.

Die Leitung der Calcutta School of Art, die von H.H. Locke übernommen wird, sieht eine westliche Ausbildung vor, die bis auf wenige Zuwendungen zu indischem Design nur begrenzt Spielraum aufzeigt. Der ersten aufkommenden Generation an indischen Kunststudenten sollen nur die schönen Künste der westlichen Welt vor Augen geführt werden. Ausstellungen sollen dabei das künstlerische Empfinden steigern und als Inspirationsquelle dienen. Darunter finden sich in der „unteren“ Liga europäische Künstler wie William Hodges, Tilly Kettle oder George Chinner, die Indien besuchten, bis hin zur „oberen“ Liga an hochangesehenen Künstlern der *English Royal Academicians*, wie Sir Joshua Reynolds, Sir Henry Bourne, Benjamin West und George Moorland. Die Meisterstücke jedoch, die den Zenit der schönen Künste repräsentieren sind Kopien der bekannten europäischen Meister des 17. Jahrhunderts wie Guido Reni, Rubens und Van Dyck.<sup>41</sup>

In der anfänglichen Entwicklung der Government School of Art finden sich noch keine indischen Namen unter den ausstellenden Künstlern. Lediglich einige wohlhabende bengalische Stifter sind namentlich vermerkt, deren Zugang zum europäischen Kunstmarkt ebenfalls nur limitiert wird. Den ersten Lichtblick dahingehend stellt die

---

<sup>38</sup> Mitter 1994, S. 30. Partha Mitter nennt hier eine westliche Kunstschule, die bereits 1798 in Pune von Sir Charles Malet gegründet wurde, um lokale Kunsthanderwerker darin zu schulen, britischen Künstlern bei ihrer Arbeit zu assistieren. Diese wird aber bereits sehr früh nach dem Tod des Gründers geschlossen.

<sup>39</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 60f.

<sup>40</sup> Jobbins 1894, S. 90.: „There are numbers of educated natives of Bengal who, owing to caste rules, are debarred from following any means of livelihood [...]. It is to the Government School of Art that those of this class who have an aptitude for art-work look. As the only way left them which will lead to active employment without effecting their caste or social status.“

<sup>41</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 46f. Die erste Ausstellung der schönen Künste findet unter der Organisation des Brush Club im Februar 1831 in Kolkata statt.

Ausstellung im New Imperial Museum im Dezember 1874 dar. In dieser wird eine beträchtliche Anzahl an indischen Kunststudenten der Calcutta und Bombay School of Art ausgestellt.<sup>42</sup> Dieser Trend hält sich und wird in den darauffolgenden Jahrzehnten sogar verstärkt, in denen Ausstellungen veranstaltet werden, die die hervorragenden künstlerischen Leistungen mancher Kunststudenten veranschaulicht und diese mit Preisen küren.<sup>43</sup>

Parallel zu diesen westlich-orientierten Ausstellungen findet im Jahr 1867 unter der Initiative Nabogopal Mitras und einiger anderer wohlhabender Bengalis das erste „Hindu Mela“ statt, das hier zum ersten Mal traditionelle bengalische Künste ausstellt. Diese Ausstellungen sollen der bengalischen Ober- und Mittelschicht die eigenen Künstlertraditionen näher bringen und das Nationalgefühl stärken. De facto bleibt aber der Erfolg aus und das „Hindu Mela“ wird 1881 wieder vollständig aufgegeben, weil das Interesse begrenzt ausfällt.<sup>44</sup>

Die Kunst des Westens ist und bleibt im Bewusstsein der bengalischen Gesellschaft das Sinnbild für Reichtum und Status, das sich in der Architektur der gebauten Villen, dem viktorianischem Interieur und der darin ausgestellten europäischen Malereien widerspiegelt.<sup>45</sup> Indische Künstler finden ihren Einzug in solche privaten Gemächer nur als Kopisten von europäischen Kunstwerken. Und obwohl die Stellung eines Kopisten nicht gerade als sehr hoch angesehen wird, steigt sie doch mit der Raffinesse und Kunstfertigkeit, die solche Künstler an den Tag legen. Dabei werden vor allem die hohe Kunst der Ölmalerei und Porträtkunst perfektioniert. Diese sichern Künstlern wie Annada Prasad Bagchi, Sashi Hesh oder Bamapada Banerjee ein sehr hohes Ansehen auf diesem Gebiet.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Jobbins 1894, S. 88-91.

<sup>44</sup> Bhatt 2001, S. 25. Ursprünglich wird das Fest unter dem Namen „Jatiya Mela“ eingeführt und später in „Hindu Mela“ unbenannt.

<sup>45</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 51. Dwarakanath Tagores „Belgatchia Villa“, Pathuriaghata Tagores „Tagore Castle“ oder der „Marble Palace“ von Raja Rajendra Mullick werden als Beispiele für solche viktorianischen Villen genannt.

Tapati Guha-Thakurta erwähnt auch in diesem Kontext, dass das Dekorieren der Wände mit Bildern ein Konzept ist, das sich so im Vor-britischen Indien nicht findet. Malerei findet sich zuvor nur in Höhlenkomplexen, an Tempelwänden, auf Palmbüchern gemalten Erzählungen, in Manuskripten oder Büchern. Skulpturen wiederum werden direkt mit der Tempelarchitektur verbunden, wo lediglich zwischen Dekor und Kultfigur unterschieden wird. Das Aufstellen von Skulpturen und Aufhängen von Bildern als reine Kunstobjekte in Privathäusern, Museen und Kunstgallerien geht auf den Einfluss der Briten zurück.

<sup>46</sup> Guha-Thakurta 2008, S.71ff.

## 2.3. Ein nationales Bild entsteht

### 2.3.1. Raja Ravi Varma

Ab 1890 vereinnahmt der aus Kerala stammende Prinz Raja Ravi Varma (1848-1906) den indischen Kunstmarkt mit seinen mythologisch, epischen Motiven, und ergreift trotz seiner hohen gesellschaftlichen Stellung die Profession des Künstlers. Und obwohl er die Ölmalerei nie an einer Kunstscole erlernt, sondern sich diese lediglich „absieht“ vom niederländischen Künstler Theodore Jensen, ist es umso verwunderlicher, dass er sich sowohl das Mischen der Farben als auch die Maltechnik per se selbst beibringt und in seinen Werken perfektioniert.<sup>47</sup>

Auszeichnungen, die er unter anderem 1873 in Wien erhält oder 1892 bei der Worlds Columbian Exposition in Chicago, sichern ihm Ruhm und Anerkennung, die sogar über die indischen Grenzen hinausgehen.<sup>48</sup> Darüber hinaus wird er als erster nationaler Künstler in Indien gefeiert, der sich im internationalen künstlerischen Forum Erfolg verschafft und in eine Domäne vordringt, in der bis dato nur Europäer vorherrschen und zu horrenden Preisen ihre Kunstwerke verkaufen.<sup>49</sup>

Seine mythologischen Ölmalereien, die Szenen aus dem *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* und den *Purāṇa* zeigen, werden in großem Maße zu Öldrucken gefertigt, die über ganz Indien verstreut werden und sich in Marken, Werbungen, Postkarten und vielem mehr wiederfinden. Diese Drucke schaffen es erstmals in einem Indien, dass von mehreren Sprachen, Schriftsystemen, Religionen und gesellschaftlich unterschiedlichen Sitten geprägt ist, ein einheitlich visuelles System einzuführen, das von der einheimischen Bevölkerung verinnerlicht wird.<sup>50</sup> Raja Ravi Varma wird zu einem nationalen Symbol für eine neue indische Kunst. Jamini Roy soll Ravi Varmas Kunst folgend kommentiert haben:

“For the common people, there were the Kalighat pats and lithographs of Battala. For the educated middle class there were the Bowbazar Art Studio

---

<sup>47</sup> Jegat 2009, S. 2.

<sup>48</sup> Jegat 2009, S. 6; Neumayer/ Schelberger 2005, S. 6f. Die zehn Bilder, die Ravi Varma unter dem Titel „*The Life of the Native people*“ fertigt und nach Chicago zur Ausstellung schickt, werden zwar ausgezeichnet und gerühmt, jedoch weniger als außergewöhnliche Kunstobjekte, sondern als rein ethnographische Exemplare. Dies ist daran ersichtlich, dass seine Bilder im ethnographischen Sektor und nicht im allgemeinen Kunstsektor ausgestellt werden.

<sup>49</sup> Neumayer/ Schelberger 2005, S. 20. Für kleinere Portraits soll Ravi Varma 350 Rs, bis hin zu 1500 Rs für lebensgroße Gemälde verlangt haben.

<sup>50</sup> Neumayer/ Schelberger 2005, S. XV.

*reproductions of pats and oil paintings; and for the rich, the landlords and the “rajas” and “maharajas”, there were the paintings of Ravi Varma.”*<sup>51</sup>

Bei seinen Darstellungen arbeitet Ravi Varma vor allem mit Fotografien und Magazinen wie dem *Le Nu Esthétique* oder dem *Der künstlerische Akt*, von denen er die Posen der nackten Modelle übernimmt und für seine Zwecke in traditionelle indische Gewänder hüllt. Ähnliche Motive kopiert er auch von den damals gut verkauften kitschigen Öldrucken aus Deutschland, die sehr billig verkauft werden und halbnackte Frauen abbilden.<sup>52</sup> Dass ihm später, nach seinem Tod, dann vorgeworfen wird, seine Kunst sei hybrid, westlich – kurzum nicht indisch genug, ist eben auf diese Haltung zurückzuführen, bei der er unabhängig vom kulturellen Ursprung seiner Motive diese kopierte. Doch auch die aufkommende nationalistische Bewegung, die sich um 1900 langsam herauskristallisiert und den indischen Traditionen weitaus näher kommen soll, trägt hierzu bei.

Mit der „*divida et impera*“ Devise der Briten, die am 16. Oktober 1905 zur Teilung West- und Ostbengalens führt, wird neben dem starken politischen Einschnitt auch auf intellektueller und künstlerischer Ebene ein gravierender Wendepunkt eingeführt. Es führt zum ersten geschlossenen nationalistischen Aufbegehren gegen die Briten und gegen den British Raj. Der Boykott von britischen Gütern und die Übernahme der eigenen, im Volksmund *Swadeshi* (Skt. *svadeśa-* das eigene Land) Gütern führt auch zu einem generellen Rückgriff auf die eigene Kultur und die eigenen Traditionen.

Der Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert ist von einem stärker werdenden künstlerischen Selbstbewusstsein geprägt, dass in Künstlern nun vermehrt das Bedürfnis weckt, ihrer Kreativität und Individualität freien Lauf zu lassen. Die Teilung Bengalens setzt diesem künstlerischen Impuls einen zusätzlichen politischen Aspekt hinzu, in der Künstler sich nun stärker mit den eigenen Wurzeln beschäftigen.

### 2.3.2. *Abanindranath Tagore und die Orientalisten*

Vor der Teilung Bengalens werden um 1902/03 neben Ravi Varmas Öldrucken parallel dazu auch Bilder von Abanindranath Tagore abgebildet. Zu dieser Zeit ist der spätere

---

<sup>51</sup> Banerjee 1998, S. 194, Zit. n. Mitra 1966, *Bhārater Chitrakalā* (in Bengali), S.249.

<sup>52</sup> Neumayer/ Schelberger 2005, S. 13.

Wettstreit um die größere Authentizität indischer Kunst noch nicht zu erkennen.<sup>53</sup> Diese neue selbstbewusste Welle an Nationalismus findet unter anderem durch Ernest Binfield Havell (1864-1937) und seinem Protegé Abanindranath Tagore (1871-1951) Einzug in die indische Künstlerwelt und Gesellschaft.

Ernest Binfield Havell, der von 1896-1906 Direktor der Calcutta School of Art ist, gilt als *der* große Verfechter der indischen Kunsttraditionen. Unter seiner Leitung werden verstärkt indische Malerei und Kunsthandwerk ins Unterrichtsprogramm aufgenommen. Er selbst prangert in seinen Büchern vermehrt die barbarische Haltung der Engländer der indischen Kunst gegenüber an, darunter die dumme und arrogante Sichtweise der Europäer, die die lebenden indischen Traditionen ignorieren und den Studenten an den Kunstschulen stattdessen Anatomie, Perspektive und Modelmalerei beibringen.<sup>54</sup>

Abanindranath Tagore, der selbst nie regulärer Student an einer Kunstscole ist, wird später zu Havells Protegé und „Aushängeschild“ der neuen indischen Kunst. Mit der Gründung der Bengal School of Art<sup>55</sup> trägt er viel zu einer neuen Kunstästhetik bei, die sich später zu einer der einflussreichsten nationalistischen Kunstbewegungen etabliert. Als solche lehnt die Bengal School die westlichen Trends, Techniken und Einflüsse vollkommen ab. Sie entwickelt stattdessen ein alternatives Modell, das den *Indian-style* repräsentieren soll. Tapati Guha-Thakurta fasst diesen Umschwung mit folgenden Worten zusammen:

*“It evolved its exclusive claims to a „nationalist“ identity through the force of a new visual idiom, a new language of art criticism, and a special „Indian“ aesthetic. It created its own fortified “high-art” culture around its particular formula of “Indian-style” painting.”<sup>56</sup>*

Obwohl die Bengal School of Art unter der Swadeshi-Bewegung in Bengalien nicht nur aufgezogen, sondern auch als Swadeshi selbst bezeichnet wird, distanziert sich die

---

<sup>53</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 143f.

<sup>54</sup> Havell 1907, S. 87-138; Havell 1912, S. 177.

<sup>55</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 3. Tapati Guha-Thakurta verweist darauf, dass die Bengal School of Art unter der Leitung von Abanindranath Tagore zur damaligen Zeit unter den Namen „New Calcutta School“ oder „Neo-Bengal School“ bekannt war. Die Bezeichnung „Bengal School“ als solche wird erst viel später eingeführt, als die Künstler expandieren und diese Stilrichtung in weite Teile Indiens getragen wird.

<sup>56</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 9.

Kunstschule doch von der Politik und verfolgt ihre eigenen Ideologien zur indischen Kunst und *Indianness*.<sup>57</sup>

Wichtige Einflüsse zur Revitalisierung und orientalistischen Sichtweise der indischen Kultur und in weiterer Folge der Swadeshi-Bewegung in Kolkata kommen von einer Handvoll unterschiedlicher Denker, die aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt kommen und ihren Beitrag dazu leisten: Ananda Kentish Coomaraswamy, Sister Nivedita und Kazukō Okakura.

Ananda Coomaraswamy, der mit britisch-singhalesischen Wurzeln in England aufwächst und mit Mitte seiner Zwanziger Jahre nach Sri Lanka (Ceylon) zurückkehrt, sieht in dem Schwinden der singhalesischen Kunst und Architektur die zerstörerische Kraft der Kolonialmacht. Er wird, wie sein Zeitgenosse Havell, ein Verfechter der indischen Künste und Kultur. Doch während Havell die spirituelle und transzendenten Ästhetik der indischen Kunst gegen die der westlichen Kunst hält, geht Coomaraswamy in seiner obsessiven Forschung zur Rajput Malerei auf. Die Wiederentdeckung dieser Maltradition ist untrennbar mit der neuen nationalistischen Sichtweise verbunden, in der nach indischen Künsten der Vergangenheit gesucht wird.<sup>58</sup>

Die gebürtige Irin Margaret E. Noble, auch besser bekannt unter dem ihr verliehenen Namen, Sister Nivedita ist zu dieser Zeit eine der leidenschaftlichsten Verfechterinnen der Swadeshi-Bewegung. Ihre Abhandlungen, in denen sie die bengalische Bevölkerung aufruft sich gegen den Westen zu wehren und auf eigene vergangene Traditionen zu berufen,<sup>59</sup> prägen die damalige Zeit, so wie Kazukō Okakuras panasiatische Anschauungen und Schriften. In diesen stellt der aus Japan stammende Kunsthistoriker Asien als Eins dar – eine ultimative, universelle Macht, die nicht aus einzelnen geographischen Elementen besteht, sondern ein einziger lebender Organismus ist, in dem jeder Teil aufeinander angewiesen ist.<sup>60</sup>

1902 ist Okakura zum ersten Mal zu Besuch in Kolkata und residiert bei den Tagores. Erste Begegnungen finden statt zwischen ihm und Abanindranath Tagore, der Okakuras panasiatische Weltanschauung aufnimmt. Wenig später werden die zwei

---

<sup>57</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 7.

<sup>58</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 160-166.

<sup>59</sup> Sister Nivedita 1911, S. 74-87.

<sup>60</sup> Okakura 1970, S. XXII.: Nach den einleitenden Worten von Sister Nivedita zur Person von Kazukō Okakura.

japanischen Künstler Yokoyama Taikan und Hishida Shunso nach Kolkata geschickt, die prägend sind für Abanindranath Tagores Kunstschaffen sowie die Entwicklung der Bengal School of Art. Es werden Maltechniken ausgetauscht. Unter anderem erlernt Abanindranath Tagore von Taikan das Malen mit Tusche und die japanische Pinseltechnik. In weiterer Folge entwickelt er durch diese neu erlernten Malmethoden seine *wash*-Technik, die für die Bengal School später bezeichnend wird.<sup>61</sup>

Der anfänglich von ihm bevorzugte Moghulstil, der sich in seinem mit einer Silbermedaille ausgezeichneten Werk *The Passing of Shah Jahan* zeigt, wird später von der japanischen Pinseltechnik abgelöst, die Abanindranath in weiterer Folge zur *wash*-Technik weiterentwickelt.<sup>62</sup> Seine Bilder werden zu Stimmungsbildern, die eine narrative Darstellung in den Hintergrund stellen und stattdessen einzelne Figuren in raumlose, zeitlose Ambiente einfügen. Mit *Bharat Mata* erschafft Abanindranath Tagore zum ersten Mal in der indischen Kunstgeschichte eine Ikone, die für die indische Nation steht.<sup>63</sup>

Die starke Differenzierung zwischen dem *western academic style* und dem *indian creative style* wie Guha-Thakurta es nennt, die seitens der Bengal School of Art und ihren Vertretern propagiert wird, ist vielmehr ein Produkt nationalistischer Ideologien, wie sie betont. Diese Trennlinien beruhen eher auf ideologischen Unterschieden und der generellen Ablehnung aller westlichen Einflüsse, als auf tatsächlichen Beobachtungen. Als Vergleich könnte man dazu Abanindranatah Tagores um 1910 gemalte *Tissarakshita, Queen of Asoka* heranziehen, die deutlich zeitgenössische Einflüsse aus dem Art Nouveau aufzeigt und an Werke von Alphonse Mucha erinnert.<sup>64</sup>

Mit dem Fortschreiten der Swadeshi-Bewegung in Bengalien wird neben einem passiven Widerstand auch der offensive gesucht. Mit den Gewaltübergriffen zu denen es kommt, distanzieren sich viele, wie Rabindranath Tagore oder Ananda Coomaraswamy, die zuvor Anhänger der Bewegung gewesen sind, von dieser. Mit der Versetzung der Hauptstadt 1911 von Kolkata, dem Herzstück der nationalistischen Bewegung nach Delhi, dem ehemaligen Hauptsitz des Moghul Imperiums verliert Bengalien zunehmend

---

<sup>61</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 249f.

<sup>62</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 245.

<sup>63</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 258.

<sup>64</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 6.

seine Vormachtstellung im Kampf um eine von den Engländern befreite Nation und wird „nur“ zu einem weiteren Gebiet Indiens.<sup>65</sup>

Mit dem Aufkommen des aus dem Bundesstaat Gujarat stammenden Mohandas Karamchand Gandhi und seiner Bewegung wird die Aufmerksamkeit der nationalistischen Bewegungen weiter weg vom bengalischen Schauplatz geführt. Zudem verweist Gandhi als erster explizit darauf, dass es die einfachen, rustikalen Dörfer sind, in dem die indische Bevölkerung zu finden ist und nicht die Großstädte. Der Slogan „*Back to the Village*“ führt dazu, dass das Dorf ab den 1920er Jahren zu einem Sinnbild für eine neue Entwicklung im nationalen Denken wird.<sup>66</sup> Der ländliche Raum bildet eine vollkommen neue Grundlage, mit der sich Künstler nun in ihrer Identitätssuche beschäftigen.

Sind Künstler wie Ravi Varma oder Abanindranath Tagore um Jahrhundertwende und Anfang des 20. Jahrhundert damit beschäftigt in der Vergangenheit nach einem nationalen Identitätsbild zu suchen, ändert sich dies mit Beginn der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Der Fokus wird von den vergangenen Traditionen auf die lebenden, zeitgenössischen gelenkt. Obwohl der Einfluss beider Künstler bestehen bleibt und auch die nachfolgende Generation an Künstlern wie Jamini Roy selbst prägt.

Ravi Varma ist und bleibt der erste indische nationale Künstler, der Ruhm und Anerkennung erlangt, wie man es vorher nur Europäern zuspricht. Auch wenn er unbestreitbar nicht der erste Künstler ist, der auf mythologische Szenen zurückgreift<sup>67</sup> oder als erster Öldrucke in Indien einführt<sup>68</sup>, trägt doch gerade diese Kombination aus beiden Elementen und die daraus neu entstandene unverkennbare, sensible Umsetzung einen Meilenstein in der indischen Kunstgeschichte bei. Man könnte sie als erste moderne Umsetzung, wenn auch nicht als moderne Kunst per se, bezeichnen. Das nationale Bild, das Ravi Varma prägt, ist auf ein regionales Bewusstsein beschränkt, das zu seiner Lebzeit vorherrschend war.<sup>69</sup> Dass Abanindranath Tagore unter der Bengal School of Art wenig später versucht, eine nationale indische Kunst und Identität zu

---

<sup>65</sup> Gordon 1974, S. 160.

<sup>66</sup> Datta 2011a, S. 83.

<sup>67</sup> Mitter 1994, S. Tinkari Mukherjee verwendet bereits 1871 erstmals klassische Sanskritquellen als Inspirationsquellen.

<sup>68</sup> Guha-Thakurta 2008, S. 114. Bampapada Banerjees Bilder werden noch vor Ravi Varma's Bildern nach Deutschland geschickt und zu Öldrucken gefertigt.

<sup>69</sup> Mitter 1994, S. 204.

erschaffen und dabei aber im Grunde einen vom Orientalismus geprägten Weg wählt, spiegelt nur die damalige Geistesaltung der Schule wider, in der Einflüsse von Coomaraswamy, Sister Nivedita und Okakura einfließen.

Doch mit der sich ankündigenden Moderne in den 1920er Jahren werden die von politischer Seite gesetzten Trends, indem man sich auf das Dorfleben beruft, stärker hervorgehoben. Gebildete Bengalis entdecken für sich wieder die traditionellen Künste.<sup>70</sup> Der Primitivismus, die Auseinandersetzung mit indigenen Traditionen, findet den Einzug zu dieser Zeit nicht nur in Europa, mit Künstlern wie Pablo Picasso oder Paul Gauguin, sondern auch in Indien mit Jamini Roy. Zum ersten Mal werden lebende, bengalische Traditionen zu einem neuen Anhaltspunkt auf der Suche nach indischer Identität und einer nationalen, authentischen Kunst.

Dass es in dieser Phase zu einem problematischen Verhältnis zwischen dem Wunsch global anerkannte moderne Kunst und eine nationale Identität zu erschaffen kommt, ist verständlich und spiegelt im Grunde auch den Hauptkonflikt der indischen Kunst (so wie in Entwicklungsländern im Allgemeinen) des 20. Jahrhunderts wider.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Mitter 2001, S. 192.

<sup>71</sup> Mitter 2001, S. 189.

### 3. JAMINI ROY (1887-1972)

*“Collecting his paintings is like collecting many artists because of the diversity he displayed in his nudes, portraits, Western impressionist landscapes, as well as the more well-known stylized works with their inspiration drawn from Byzantine mosaics, home-drawn alpanas, Kalighat paintings, pats, kantha stitch work, Bishnupur temples and so on.”<sup>72</sup>*

Als Jamini Roy im April 1887 in dem kleinen abgeschiedenen Dorf Beliitors im Bankura Distrikt, Westbengalens in eine Hindufamilie hineingeboren wird, steht Indien bereits seit drei Jahrzehnten unter der direkten Herrschaft britischer Kolonialherrschaft.

Beliator, das in einiger Entfernung zur damaligen Hauptstadt Kolkata, British Indiens liegt, gestattet es Roy als drittjüngstem Sohn eines Landbesitzers der Mittelklasse in einem ruhigen Dorf aufzuwachsen, das von ruralen Traditionen und Volkskünsten und unterschiedlichen Ethnien wie denen der Mallas aus dem Norden, den Bauris im Osten und den Santhal noch sehr stark geprägt ist.<sup>73</sup> Bereits als Kind faszinieren ihn die lokalen Kunsthändler und fördern sein frühes Interesse an den traditionellen bengalischen Künsten. In dieser Abgeschiedenheit kommt er auch zum ersten Mal in Berührung mit der *Community* der Santhal, die zu einem der Kernmotive werden in seinen frühesten künstlerischen Anfängen.<sup>74</sup> Diese Faszination hält sich bis ins hohe Alter, wo er auch noch in späten Werken musizierende, tanzende und singende Santhalfrauen, Männer und Kinder malt.

Von dem Bedürfnis getrieben professioneller Künstler zu werden, erhält Roy 1903 die Erlaubnis seines Vaters nach Kolkata zu reisen und seine Möglichkeit an der Government School of Art wahrzunehmen. Als er als Sechszehnjähriger in der Metropolis Bengalens ankommt, ist die Government School of Art bereits unter einer Reformbewegung sich zu verändern.

---

<sup>72</sup> Datta 2010, S. 12. Zitiert nach dem Vorwort „A collector’s perspective“ von Prof. Nirmalya Kumar, der Werke von indischen Kunstgrößen wie Sunayani Devi, Rabindranath Tagore, Nandalal Bose und Abanindranath Tagore zu seiner Sammlung zählen darf, umfasst eine weitaus größere Sammlung an Roy Bildern, die ihn seit seiner ersten Begegnung mit diesen zu einem leidenschaftlichen Sammler machen.

<sup>73</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 5.

<sup>74</sup> Mitter 2007, S. 101.

Wo vorher nur westliche Kunst und Maltechniken rezipiert und gelehrt wurden, findet bereits unter den vorangegangenen Ambitionen von E. B. Havell und seines Protegés Abananindranath Tagore ein neuer Aufwind statt. Die Aufmerksamkeit der indischen Studenten wird neben europäischer Kunst auch auf die Kunst der Moghulmalerei und Architektur, sowie auf die buddhistischen Skulpturen und Höhlenmalereien gelenkt.<sup>75</sup> Obgleich diese Bemühungen auch Früchte tragen in Form der Bengal School of Art, so bleibt sie dennoch für den Großteil der Studenten sekundär. So auch für Roy, der sich zu Anfang noch als fleißiger Student wie seine Studienkollegen im Modellzeichnen, wie der Kunst der Ölmalerei übt. Sein frühes Werk belegt sein künstlerisches Können wie seine technische Fertigkeit im Umgang mit den Strukturen und Grundsätzen des westlichen Naturalismus, sowie die Meisterung der Illusion des Alberti Fensters<sup>76</sup>.

Sein Abschluss an der Government School of Art folgt vier Jahre darauf und öffnet ihm die Tore zur Kunstszen Kolkatas, wo er sich als ausgebildeter Künstler dieser entgegenstellt.<sup>77</sup>

### 3.1. Frühes Werk

Das Frühwerk Jamini Roys aus naturalistischen Portraits und Landschaftszenen wird aus heutiger Sicht kaum mit seinem Namen und den damit später verbundenen volkstümlichen Motiven der bengalischen traditionellen Künste und den kräftigen Farben in Zusammenhang gebracht. Dennoch bildet diese frühe Schaffensphase in seinen jungen Jahren, in denen er sich seinen Lebensunterhalt mit der Porträtmalerei, dem Kopieren von Photographien und Malen von Bühnenbildern verdient, den ersten Grundstein für seine Karriere als eigenständiger Künstler.<sup>78</sup> Er etabliert sich sogar als erfolgreicher Porträtkünstler in der bengalischen Kunstszen.<sup>79</sup> Shahid Suhrawardy beschreibt Roys

---

<sup>75</sup> Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971, S. 1f.

<sup>76</sup> Das Alberti Fenster, benannt nach Leon Battista Alberti bildet die Grundlage der naturalistischen Darstellung. In dem 1435/36 erschienen Traktat *Della Pittura* erklärt der Künstler, dass die zu bemalende Fläche in ein rechtwinkeliges Viereck zu teilen ist, von dem man annimmt es sei ein offenstehendes Fenster, durch das man betrachtet, was gemalt werden sollte. (S. Bätschmann/ Gianfreda 2007, S. 93)

<sup>77</sup> Datta 2010, S. 32.

<sup>78</sup> Mitter 2007, S. 103.

<sup>79</sup> Datta 2010, S. 32; Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971, S. 2. Wie ertragreich Roys Bilder tatsächlich für ihn waren in dieser frühen Schaffensphase lässt sich im Detail nicht nachvollziehen, doch Thomas J. Needham, der zu den wenigen Freunden zählt, die Roy in seinem Leben hat, sagt dazu: „*For years after leaving school he earned a handsome living as a portrait painter, using oil for his medium. I*

erste Kunstwerke mit folgenden Worten: „*It is rarely that one sees, in India, paintings in the foreign manner of such quality.*“<sup>80</sup>

Eine solche Darstellung findet sich aus den frühen 1910er Jahren, die eine Christusfigur zeigt (Abb. 1). Die naturalistische Wiedergabe des Körpers, wie die Schattierungen an Körper und Umhang sind detailgetreu und realistisch. Die dunkle Farbigkeit und die damit verbundene düstere Atmosphäre, wie das satte Rot lassen an Werke von Caravaggio denken. Obwohl das Gesicht der Jesusfigur im Halbschatten liegt, sind die Züge dennoch erkennbar. Dies ist ungewöhnlich für den Künstler, der seinen Portraits gerne verschwommene Gesichtszüge malt, die eher an eine schnell gezeichnete Skizze erinnern, die eine kurze Impression wiedergeben, als eine detaillierte Wiedergabe des Individuums.<sup>81</sup>

Ein weiteres sehr bekanntes Portrait aus den 30er/ 40er Jahren, mit dem Titel *The Maharshi and the Mahatma* von Rabindranath Tagore und Mahatma Gandhi (Abb. 2), veranschaulicht umso mehr Roys Geschick im Umgang mit naturalistischen Formen, die sich in der Wiedergabe der dargestellten Posen, Figuren und dem Faltenwurf wiederfinden. Dass mit Temperafarben auf Karton gemalte Bild zeigt Tagore und Gandhi dicht beieinander stehen und vom Betrachter abgewandt. Die expressionistische, atmosphärische Malweise erinnert in ihrer Ausdrucksstärke an seine frühen naturalistischen Landschaften, die ebenfalls von einer kräftigen Farbigkeit dominiert werden.

Obwohl Roy viele Portraits, gerade in seiner anfänglichen Künstlerzeit fertigt, sind diese rar und selten, bis gar nicht in Ausstellungskatalogen, Museumsseiten oder Auktionshäusern zu finden. Dass sich dieser Umstand auch im eigenen Zuhause des Künstlers wiederspiegelt, wird mit E. Mary Milfords, im *Horizon Journal* erschienenen Artikel von 1944 nur noch verdeutlicht. In diesem berichtet Milford von ihrem privaten Besuch und beschreibt die Räumlichkeiten, die Zuhause wie Atelier für Roy sind:

---

*have been told that he was better than simply good, and I am inclined to believe it. The single painting of this phase, which I have seen with my own eyes, hung in the mansion of a rich Bengali gentleman.*“

<sup>80</sup> Suhrawardy 2009, S. 65.

<sup>81</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 3

*„These three small rooms and a courtyard are brilliant with the pictures of this artist. Each room represents a distinct group of work. The forsaken period of his successful portraiture in oils is not represented.“*<sup>82</sup>

Milford benennt hier nur das Genre der naturalistischen Porträtmalerei, die der Künstler in seinem eigenen Zuhause neben allen anderen bis dahin entstandenen Schaffensphasen nicht ausstellt. In dieser Haltung lässt sich in engerem Sinn bereits, die in späteren Jahren aufkeimende Abneigung gegen diese Schaffensphase und den damit verbundenen Naturalismus als Darstellungsform erkennen.

Roys Landschaftszenen, die er zumeist mit Ölfarben oder Gouache malt, zeigen naturalistische Szenen (Abb. 3, 4), die an französische impressionistische Landschaften angelehnt sind und die Moderne Kunst Europas denken lassen.

*„He turns over the pages of Van Gogh, Picasso, Monet, and taking the basic composition of one of these scenes which these masters painted from life, after a prolonged study of nature, this artist who uses the resources of his mind, rather than his eyes, fills his full brush with bright primary colours and plays upon the borrowed theme, or on some brief note of his own. He makes happy pictures of coloured boats under indefinite trees, orchard trunks receding into perspective, vague fields and houses belonging to no specified country, certainly not to India. These sketches sell easily and give their shallow satisfaction.“*<sup>83</sup>

Diese gemalten Landschaften behalten laut Milfords Aussage auch in späteren Jahren einen Platz in seinem Zuhause und werden im Gegensatz zu den naturalistischen Porträts, die er gänzlich aus seinem häuslichen Umfeld verschmäht, in einem separaten Raum ausgestellt.<sup>84</sup> Diese bilden in ihrem Genre und ihrer europäischen Darstellungsweise, wie dem Umstand, dass diese lediglich mit seinen Initialen in lateinischen Lettern versehen werden einen starken Kontrast zu seinen späteren Werken, die er ab den 1920er Jahren mit seinem ganzen Namen auf Bengali signiert.

---

<sup>82</sup> Milford 1944, S. 339.

<sup>83</sup> Milford 1944, S. 339f.

<sup>84</sup> Ebd.

Welcher Anlass oder zu welchem Zeitpunkt genau, Roy tatsächlich beschließt oder vielmehr einsieht, dass er sich selbst und seine Kunst nicht in der europäischen Kunst wiedersieht ist unklar. Doch mit dem Ende der 1910er Jahre/ Anfang der 1920er Jahre scheint dieser geistige Umschwung zunehmend ersichtlich. Die europäische Mal- wie Darstellungsweise erreichen Roy nicht, können ihn weder intellektuell noch künstlerisch befriedigen. Für ihn beginnt von da an eine Suche nach weiteren Darstellungsweisen und Ausdrucksformen der Kunst und seinem persönlichen künstlerischen Idiom.

Anfänglich sucht er zunächst Zuflucht in der Malweise der Bengal School of Art und greift dabei auf die für diese Schule typische *wash*-Technik und romantisierte Wiedergabe von Motiven zurück. Dabei entstehen Bilder die vorwiegend nur Santhalfrauen zeigen, wie *A Divine Moment* (Abb. 5) oder *Mother and Child* (Abb. 6). Dargestellt ist das gleiche Motiv, das bis auf wenige Abweichungen in der Darstellung selbst und einer Änderung im Medium (Wasserfarben auf Papier im ersten Beispiel und Öl auf Leinwand im zweiten) doch sehr klar den Einschlag der Bengal School zeigt. Die weiche, fast schon transparente, illusionistische Atmosphäre, die Roy erzeugt, wie der verschwommene, gedämpfte Hintergrund und angedeutete Baum, durch den Ast im rechten oberen Winkel, der an japanische Maltechniken erinnert, sind bezeichnend für die Ausdrucksweise der Bengal School. Anzumerken ist, dass diese beiden Bilder nicht von Roy signiert werden, wohingegen *Santhal Girl (Flower)* (Abb. 7) von ihm mit seinem vollen Namen auf Bengali signiert wird.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass die Darstellungsweise von *Santhal Girl* eine vollkommen andere ist, als in den Abbildungen zuvor. Die illusionistische Atmosphäre wird gegen leuchtende, ausdrucksstarke Farben getauscht. Die Figur der Frau wirkt trotz der wenigen Falten in ihrem Sari zweidimensional und flächig. Der Ast, der zuvor mit dezenten Malstrichen angedeutet wird, wird nun von Roy mit kräftigen Farben ausgemalt und mit zwei gelb-orangefarbenen Blumen akzentuiert. Dies scheint ein erster Versuch zu sein, Motive nach seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen zu formen und sich darüber hinaus nicht nur von der europäischen Kunst zu lösen, sondern in weiterer Folge auch von der Bengal School of Art, deren Historizismus ihn im Allgemeinen kalt lassen,

ihn in keiner Weise berühren.<sup>85</sup> Diese Haltung wird durch die Nähe zum Haus der Tagores nur verstärkt und gestützt.

In den 1920er Jahren erhält Roy den Auftrag von Gaganendranath Tagore eine Kopie des Porträts von Maharishi Devendranath Tagore, dem Vater von Rabindranath Tagore zu malen, das sich bereits in einem schlechteren Zustand befindet. Als Sammler von bengalischen Volkkünsten ist es vielleicht Gaganendranath Tagore zuzuschreiben, dass Jamini Roy diese Fülle an inspirierenden Künsten und Formen wieder vor Augen geführt werden. Unter diesen Kunstgegenständen finden sich Rollbilder (*pat*) der *Patua*<sup>86</sup>, Souvenirs der *Kālīghāt* Künstler<sup>87</sup>, Tonfiguren, Holzpuppen und traditionelle bestickte *kanthā* Decken<sup>88 89</sup>.

Im Hause der Tagores sieht Roy auch zum ersten Mal Sunayani Devis<sup>90</sup> Bilder, die mit einfachen Linien, den gewählten Motiven, den länglichen Augen und den Basisfarben, die sie verwendet, den Inspirationsgehalt der bengalischen Volkskünste aufnimmt und rezipiert.<sup>91</sup> Roy greift diese Grundelemente der Volkskünste erstmals auf und versucht sie auf eine ähnliche Weise wie Sunayani Devi wiederzugeben. Parallelen finden sich in den Darstellungen von Devis *Portrait of a Woman* (Abb. 8) und Roys *Seated Woman* (Abb. 9). Interessant ist, dass auch dieses Werk bereits von Roy auf Bengali signiert wird und nicht mehr in lateinischen Lettern.

Roys Nähe zum Hause der Tagores, die Wiederentdeckung der traditionellen Künste, wie die der Kalighat Künstler und auch Sunayanis Werke führen ihm die urbane

---

<sup>85</sup> Mitter 2007, S. 103.

<sup>86</sup> Der Terminus Patua lässt sich von *pat-* (Skt. gewebtes Tuch, Stoff, Kleidung) ableiten. Im Santhal und Mundas Dialekt ist der Begriff *paṭṭa* für Jutestoffe oder Kleidungsmaterial im Allgemeinen gebräuchlich. Als *paṭ* in weiterer Folge werden Bilder bezeichnet, die auf zusammengekleisterten Stoffbahnen und Resten gemalt werden.

<sup>87</sup> *Kālīghāt* setzt sich zusammen aus Kali, dem Namen der Göttin und *ghāṭ* (Bn. Stufen, die zu einer Wasserstelle führen).

<sup>88</sup> Skt. *kanthā*- Lumpen, Fetzen zusammengeflickte Kleidung.

<sup>89</sup> Datta 2010, S. 35ff.

<sup>90</sup> Sunayani Devi wächst mit ihren Brüdern Abanindranath und Gaganendranath, wie ihrem Onkel Rabindranath im Haus Tagore auf. Obwohl sie Zeit ihres Lebens, so wie alle drei Tagores, mit denen sie unter einem Dach lebt malt, wagt sie es dennoch niemals sich selbst als Künstlerin zu bezeichnen aus Angst von ihren Brüdern oder ihrem Onkel belächelt oder sogar verspottet zu werden. Kishoree Chatterjee schreibt es auch diesen Umständen zu, dass Sunayani sich den Volkskünsten zuwendet und nach einem individuellen und zugleich originellen Stil sucht, der so ganz anders ist als der, der anderen Tagores. Sie sieht darin eine Möglichkeit aus dem Schatten herauszutreten und mit etwas zu experimentieren, das vorher kaum beachtet wird. Obwohl ihre Werke noch in den 20er Jahren in London und Paris ausgestellt werden, erlebt sie bis zu ihrem Ableben im Jahr 1962 keine eigene Ausstellung im eigenen Land. (S. Chatterjee 1982, S. 81f).

<sup>91</sup> Chatterjee 1982, S. 82.

„lowbrow“ Kunst Kolkatas vor Augen und leiten seine künstlerische Weiterentwicklung in den darauffolgenden 20er Jahren ein.<sup>92</sup>

### 3.2. Die 1920er Jahre - Die Abwendung von Albertis Fenster

Bereits in den Jahren zuvor kristallisieren sich verstärkt nationalistische und geistige Strömungen in Kolkata heraus, die den Fokus durch Persönlichkeiten wie Rabindranath Tagore und Mahatma Gandhi von den Städten auf die kleinen Dörfer lenken. Gandhis Slogan „*Back to the Village*“ verdeutlicht, dass die „authentischen“ nationalen Stimmen Indiens nur in der ländlichen Bevölkerung wiederzufinden sind, die frei von dem Einfluss der Engländer geblieben sind.<sup>93</sup>

Auch Roy wird 1921 im Alter von 34 Jahren von dieser Welle erfasst, wie Bishnu Dey und John Irwin schreiben. Er ist an einem Punkt wo er sich nicht mehr in der Lage sieht auf europäische Weise zu malen.<sup>94</sup> Er fühlt sich zunehmend von der westlichen Art Dinge darzustellen abgestoßen, wie von den orientalisierten Bildern der Bengal School. Er äußert sich zu diesem Schritt folgend:

„...it was not possible for me to paint the European way, nor in the Chinese or the Tibetan. To follow Persian or Mughal painting was similarly difficult for me... because I was not in their milieu.“<sup>95</sup>

Zudem kommt, dass im Jahr 1922 ein entscheidendes Ereignis stattfindet, das eine finale Wende in der indischen Kunstgeschichte herbeiführt. Im Dezember dieses Jahres findet eine Ausstellung in Kolkata statt, die zeitgenössische Bauhaus Künstler wie Paul Klee, Wassily Kandinsky und viele weitere Künstler ausstellt. Dieses Ereignis führt die Moderne in Indien ein und in weiterer Folge dazu, dass der indische Geschmack vom vorher dominierenden Naturalismus abgelöst wird und den Weg frei macht für die abstrakte Kunst. Die Auswirkungen dieser Ausstellung sind enorm, führen sogar dazu, dass die akademische Kunst sowie der Orientalismus, der von der Bengal School of Art

---

<sup>92</sup> Mitter 2007, S. 104.

<sup>93</sup> Mitter 2007, S. 29.

<sup>94</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 12.

<sup>95</sup> Datta 2010, S. 35, Zit. n. Bishnu Dey, Jamini Ray (Bengali), Calcutta 1977, S. 10.

unter Abanindranath Tagore geführt wird, verdrängt werden.<sup>96</sup> Der Primitivismus findet Einzug, wie er bereits zuvor von Sunayani Devi verwendet wird und bietet den indischen Künstlern erstmals die Möglichkeiten diesen als eine Form von kritischer Moderne anzusehen, von einer vormodernen Existenz zu träumen und diese als Waffe gegen die Kolonialherren einzusetzen. Zu den wichtigsten Künstlern dieser Vertretung werden Rabindranath Tagore, dessen spielerischer Umgang mit dem Primitivismus das Entdecken des Unbewussten ist. Amrita Sher-Gil, die in ihren tragischen Visionen eines ländlichen Indiens ihre eigene gespaltene Identität verarbeitet und schließlich auch Jamini Roy, der in seinem Drang sich von der europäischen Kunst zu lösen endlich einen Zugang findet, seine eigene Kunst zu schaffen, mit der er sich identifizieren kann.<sup>97</sup>

Roy fühlt sich bestätigt in seinem Vorhaben und wählt bewusst den Rückgriff auf die traditionellen Volkskünste, die ihn bereits in seiner frühesten Kindheit prägten. Er lehnt von da an die westliche Kunst wie ihre Techniken ab. Sein Entschluss lässt ihn bekannt werden als ersten indischen Künstler, der sich vollkommen von der westlichen Kunst der urbanen Elite Kolkatas abwendet hat.<sup>98</sup>

In den Anfängen seiner Suche sind es zunächst die Kalighat Künstler, die in Kolkatas Großstadt leben, die sein Interesse wecken. Mit ihren ausdrucksstarken Formen, lebhaften Farben und Motiven fesseln sie Roy. Er versucht die Motive zu kopieren, um ein Gefühl für ihre Techniken und Formen zu bekommen, die die Kalighat Künstler in wenigen, schnellen Pinselstrichen erfassen.

Partha Mitter schreibt, das sich Roy Mitte der 1920er Jahre sehr schnell wieder von den Kalighat Künstlern abwendet, weil diese für ihn ihre ruralen Ideale verloren hätten und ihre Kunst nur der städtischen Bevölkerung dienen würde.<sup>99</sup> Renate Böning verweist vielmehr darauf, dass er zwar die schwingenden Kurven der Kalighat Künstler in den anfänglichen Jahren bevorzugt, sich aber zunehmend von der Volkskunst von Hugli und Bankura fasziniert fühlt und in den 1940er Jahren wieder verstärkt auf den Ideengehalt und die eigentliche Substanz der Kalighat Kunst zurückgreift<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Mitter 2007, S. 15-18.

<sup>97</sup> Mitter 2007, S. 35.

<sup>98</sup> Datta 2010, S. 14.

<sup>99</sup> Mitter 2007, S. 104. Inwieweit Roy tatsächlich die Kunst der Kalighat vollkommen aufgibt soll im folgenden Kapitel anhand mehrerer Vergleichsbeispiele geklärt werden.

<sup>100</sup> Böning 1973, S. 70f.

Jamini Roys eigentliche künstlerische Reise beginnt noch in den 20er Jahren, indem er regelrecht aus der Großstadt Kolkatas in das Dorf seiner Geburt flieht. In Belitor sammelt er *pats*, die Rollbilder von den Patua, die von dem starken Einfluss der Briten noch vollkommen unberührt sind und den ruralen Charakter in ihren Zeichnungen beibehalten haben. Roy gesellt sich zu diesen Künstlern, sitzt mit ihnen am Boden und erlernt in Interaktion mit diesen das Basiswissen, wie in schnellen, ausdruckstarken Linien und expressiven Farben der menschliche Körper konturiert wird, um das Essentielle festzuhalten. Den ersten Schritt den er macht, um dieser Kunst gerechter zu werden in ihrer Technik ist, dass er sich von den vorher verwendeten europäischen wie chinesischen Farbpaletten trennt. Von da an mischt er, so wie es die Patua tun, seine Farben selbst an.<sup>101</sup>

Er findet erste Anhänger im künstlerischen Milieu, darunter Mukul Dey, der 1928, der erste indische Direktor der Government School of Art in Kolkata wird. Dieser finanziert in Kooperation mit Alfred Henry Watson<sup>102</sup>, dem Editoren der *Statesman* Zeitschrift Jamini Roys erste Ausstellung am 30. September 1929.<sup>103</sup> Weitere früheste Befürworter findet er in Rabindranath Tagore, Shahid Suhrawardy, Bishnu Dey und John Irwin.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Suhrawardy 2009, S. 68ff.

<sup>102</sup> Ein Auszug aus Watsons Eröffnungsrede am 30. September 1929 verdeutlicht das hohe Interesse an Roys Kunst, sowie den künstlerischen Umschwung von westlichen Vorbildern zur eigenen Tradition: „*In a few moments I shall declare open the exhibition of the works of Mr. Jamini Roy. Those who study the various pictures will be able to trace the development of the mind of an artist constantly seeking his own mode of expression. His earlier work done under purely Western influence and consisting largely of small copies of larger works must be regarded as the exercises of one learning to use the tools of his craft competently and never quite at ease with his models. From this phase we see him gradually breaking away to a style of his own, moulded by many influences, but ultimately resulting in a treatment of mass and line which is almost Egyptian in its outlook. There is a primitive force, perhaps yet not quite sure of itself, but consciously striving to break into individual expression. You must judge for yourselves how far Mr. Roy has been able to achieve the ends at which he is obviously aiming. His work will repay study. I see in it as I see in much of the painting in India today a real endeavour to recover a national art that shall be free from the sophisticated tradition of other countries, which have had a continuous art history. The work of those who are endeavouring to revive Indian art is commonly not appreciated in its true significance. It is sometimes assumed that revival means no more than a return to the methods and traditions of the past. That would be to create a school of copyists without visions and ideals of their own. From the point of view of art it would be a wholly worthless endeavour — a thing of no significance [...].*” (S. Satyasri Ukil, Jamini Roy: The first but forgotten Exhibition, in: <http://www.chitralekha.org/articles/jamini-roy/jamini-roy-first-forgotten-exhibition>, (15.12.2012).

<sup>103</sup> Satyasri Ukil, Jamini Roy: The first but forgotten Exhibition, in: <http://www.chitralekha.org/articles/jamini-roy/jamini-roy-first-forgotten-exhibition>, (15.12.2012).

<sup>104</sup> Datta 2010, S. 26.

Doch neben denjenigen, die Roys enormen Schritt, von der westlichen Kunst zur lokalen volkstümlichen Kunst befürworten, erfährt er in den ersten Jahren seines Experimentierens vor allem seitens anderer Künstlerkollegen nur wenig Unterstützung. Er wird von diesen als „*unlettered outlaw*“ behandelt, wie Shahid Suhrawardy schreibt oder als Spinner angesehen, ein Rebel und Fanatiker, der von seiner eigenen Originalität verfolgt wird.<sup>105</sup> Zudem stirbt Roys Vater und das Familienvermögen wird auf die drei Söhne aufgeteilt. Roys Anteil ist so gering, das er kaum ausreicht um ihn und seine Familie zu ernähren. Hinzu kommt, dass er mit seiner Profession, mit der er zuvor seinen Lebensunterhalt bestreitet, indem er Portraits und Landschaften malt aus moralischen Gründen sich selbst gegenüber nicht mehr nachkommen kann und will. Es folgen Jahre der Entbehrungen und der finanziellen Not, die ihn trotz allem nicht von seinem Kurs abbringen.<sup>106</sup> Er bleibt bei seinem Entschluss und wird in den 20er Jahren, die bezeichnend sind für die Suche nach einer Definition von indischer Identität zu einer Leitfigur.

Der Fokus, der durch mehrere moderne Ansätze und Köpfe vom panindischen Gedanken zum lokalen geführt wird, inspiriert ganze Generationen an Künstler wie Dichter, lässt in Roys Kunst die radikalster aller Ausdrucksformen in der Formulierung von lokaler Identität erkennen, die einen Widerstand zum vorher dominierenden panindischen Historizismus der Bengal School of Art darstellt.<sup>107</sup> Sona Datta schreibt dazu: “[...] *Jamini Roy's turn toward the folk traditions of Bengal came not at the end of an isolated quest, but as part of the period's complex cultural matrix.*”<sup>108</sup>

Auf der Suche nach bildlicher „Reinheit“ sieht es der Künstler als Notwendigkeit an das Bild in seine einzelnen Bestandelemente zu zerlegen. Er reduziert die Motive in seiner Kunst auf eine Oberfläche, die Masse und Volumen flach wiedergeben, ohne auf illusionistische Techniken zurückzugehen. Dazu entsagt er auch dem Realismus, der in der europäischen zeitgenössischen Kunst rezipiert wird und wendet sich der reduzierten zweidimensionalen Darstellungsweise zu, die später zum Sujet seiner Kunst wird.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Suhrawardy 2009, S. 62ff.

<sup>106</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 2; Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971, S. 2f. “*I have heard anecdotes of the practical difficulties of that period. The one sticking in my mind concerns not enough money left to buy paper or board; and the use of his wife's saris, sized by cow dung; for surfaces on which to paint.*”

<sup>107</sup> Mitter 2007, S. 100.

<sup>108</sup> Datta 2010, S. 35.

<sup>109</sup> Datta 2010, S. 38f.

Die Volkstraditionen, die sich in seiner Kunst rezipiert und in neuer Form dargestellt finden, sind unter anderem zu Anfang die *pats* der Kalighat Künstler und später die der traditionellen in ländlichen Gebieten lebenden bengalischen Patua. Des Weiteren bezieht er auch Inspiration von den Terrakotta Tempeln von Bishnupur, Holz wie Tonpuppen, Tierfiguren und Spielzeug, *kanthā* Decken und Designs der *ālpanās*<sup>110</sup>, der rituellen Bodenbemalungen.<sup>111</sup>

### 3.3. Die 1930er Jahre - Die Auferstehung eines Künstlers

Neben der Ausstellung, die von Mukul Dey und Alfred Henry Watson organisiert wird, findet am 9. Juli 1930, unter der Leitung der Indian Society of Oriental Art eine weitere Ausstellungen statt, die Roys Zeichnungen und Bilder zeigen. Die 20er, in denen Roy nur wenig Zuspruch und Unterstützung für seinen radikalen Umschwung erfährt, scheinen mit Anbeginn der 30er Jahre vorüber. Die Wandlung von einem halbherzigen Orientalisten zu einem robusten Primitivisten scheint vollbracht.<sup>112</sup>

Es folgen weitere Ausstellungen, darunter auch eine, die 1931 von der Österreicherin Stella Kramrisch in Roys einfachem Zuhause im Norden von Kolkatas initiiert wird.<sup>113</sup> Immer mehr Anhänger finden sich in den darauffolgenden Jahren und in den darauf kommenden Ausstellungen. Sie lassen das Ansehen des Künstlers stärker steigen, sowie seine Vision von einem kommunitären Primitivismus, wie Mitter diesen nennt, wahrwerden.<sup>114</sup>

Doch, dass das Interesse nach Roys Kunst gerade in diesen anfänglichen 30er Jahren regelrecht explodiert und ihn als Künstler wieder in die höheren Kreise aufsteigen lässt, ist nicht nur seinem künstlerischen Geschick zu verdanken. Vielmehr findet sich hinter dieser Entwicklung das Bestreben, der in den 1930er Jahren verstärkten nationalistischen Bewegungen wieder, die in den eigenen traditionellen Künste eine Waffe im Kampf um die Unabhängigkeit vom British Raj sehen.<sup>115</sup> Unter ihren wichtigsten Vertretern finden sich Ananda Coomaraswamy, der *The Indian Craftsmen*

---

<sup>110</sup> Bn. *ālpanā*: Bemalen von Böden, Wänden, Häusern und Tempeln mit verflüssigte Reispaste.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Mitter 2007, S. 104.

<sup>113</sup> Mitter 2007, S. 105.

<sup>114</sup> Mitter 2007, S. 114.

<sup>115</sup> Datta 2011a, S. 86.

(1909) und ein Essay mit dem Titel *Picture Showmen* (1929) verfasst. In Letzterem geht er konkreter auf die Patua und die Ursprünge ihrer Kunst ein.<sup>116</sup> Ajit Ghoses Artikel, *Old Bengal Paintings* (1926) erscheint im Journal *Rupam* und liefert bereits eine kurze analytische Studie zu den volkstümlichen Malkünsten, im Besonderen auch wieder zu den Patua.<sup>117</sup>

Doch die wohl wichtigste, wenn nicht entscheidendste Schlüsselfigur in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ist Gurusaday Dutt<sup>118</sup>. Als Mitglied des Indian Civil Service macht er es sich bei seinen vielen administrativen Reisen durch Bengalen zum Ziel die bengalischen Volkstraditionen einzelner Regionen systematisch festzuhalten, zu studieren und diese zu sammeln. Die Kernjahre seines Studiums 1929-1933, die von Dutt veröffentlicht, ausgestellt und durch Propaganda zur Verbreitung dieses Wissens führen, sollen das moderne Potenzial bengalischer Volkskünste zeigen. Dabei betont Dutt, dass nur durch das Medium der Volkskunst das nationale Erbe eines Volkes getragen werden kann und dass dieses, sollte es durch historische, materialistische und industrielle Weltanschauungen gebrochen sein, wiedergefunden werden muss.<sup>119</sup>

Diese Ereignisse überschneiden sich laut Mitter nicht zufällig mit Roys künstlerischem Aufstieg und dem Interesse an seiner künstlerischen Rezeption. Sie spiegeln vielmehr einen Umschwung wider, der sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Geisteshaltung Kolkatas der 30er Jahre findet.<sup>120</sup>

*„At the present moment, when almost all Indian cultural expressions are in a stage of flux, a coherent statement of form by Jamini Roy is of significance. His influence will give bones and blood to the anaemic work which is generally being done today.“*<sup>121</sup>

Jamini Roy sieht sich durch diesen nationalistisch orientierten, gesellschaftlichen Umschwung in seinem eigenen Bestreben bestätigt. Suhrawardy hebt hervor, dass Roy im Gegensatz zu der Bengal School of Art unter Abanindranath Tagore nicht nur Bilder schaffen will, die aufgrund ihrer Thematik indisch sind, sondern aufgrund der

---

<sup>116</sup> Coomaraswamy 1909; Coomaraswamy 1929, S. 182-187.

<sup>117</sup> Ghose 1926, S. 98-105.

<sup>118</sup> Dutt 1990.

<sup>119</sup> Dutt 1990, S. 5.

<sup>120</sup> Mitter 2007, S. 114; Suhrawardy 2009, S. 69.

<sup>121</sup> Suhrawardy 2009, S. 74.

angewendeten Technik und ihrer Konzeption.<sup>122</sup> Dabei führt der Künstler sein Bestreben darin so authentisch als möglich zu arbeiten zu einem neuen bis dato vorher unbekannten Höhepunkt in der indischen Kunstgeschichte. Er beschränkt sich nicht nur auf die von den Kalighat und bengalischen *pats* entnommenen Motive, die er kopiert und vollkommen neu interpretiert, sondern verwendet auch nur eine bescheidene Auswahl an Materialien zur Herstellung seiner Bilder. Vorwiegend nur solche, die auch den ärmlichen Patua zur Verfügung stehen. Diese begrenzten Möglichkeiten an Werkzeugen und technischen Equipment, die nur nominale Variationen in diesen archetypischen Motiven zulassen, um eine Oberfläche zu formen und zu gestalten, dürften Roy in ihrer Einfachheit regelrecht gefesselt haben.<sup>123</sup> Dabei greift er so wie die Patua auf Themen zurück, die der Hindu-Mythologie entnommen werden. Vereinzelt setzt er Szenen aus dem *Rāmāyana* um, wie die Entführung der Sita oder Jatayus Versuch diese zu retten. Gottheiten wie Krishna und Balarama oder Durga erhalten durch Roys neues künstlerisches Idiom eine vollkommen einzigartige Erscheinung und Aussagekraft. Doch neben bekannten Motiven, die er der Mythologien entnimmt, greift er auch nach wie vor auf die Thematik der Santhal zurück, die ihn bereits seit seinen ersten künstlerischen Experimenten beschäftigten und nicht mehr loslassen. Er findet neue Wege und Möglichkeiten diese darzustellen und Szenen aus dem alltäglichen Leben dieser *Community* wiederzugeben.

Die Nachfrage nach Roys Werken steigt, die er für wenig Geld verkauft. Sein Zuhause, das bereits zuvor auch gleichzeitig sein Atelier ist - ein einfaches einstöckiges Haus im Baghbazar Viertel gestaltet er um zu einer Art *Cottage Industry*, wie es Sona Datta nennt. Zwei Assistenten, darunter auch sein Sohn Patal gehen ihm künstlerisch zur Hand und kopieren innerhalb kürzester Zeit ein Motiv nach dem anderen, die vom Meister selbst entworfen werden. Diese kollektive Arbeitsweise ermöglicht es Roy in kürzester Zeit und mit wenig Kostenaufwand verbunden, parallel gleich mehrere Kunstwerke zu produzieren, die sich dann in vielen Häusern der Mittelschicht Kolkatas wiederfinden.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Suhrawardy 2009, S. 71f.

<sup>123</sup> Datta 2011a, S. 86.

<sup>124</sup> Datta 2010, S. 23f.

Doch unter seinen Anhängern, die seine Kunst preisen, finden sich auch viele zeitgenössische, weniger erfolgreiche Künstlerkollegen, die für ihre Werke das doppelte, dreifache und sogar manchmal fünffache verlangen und in Roys Arbeitsweise eine Bedrohung sehen. Jamini Roy wird wegen seiner günstigen Preise und seiner Workshopartigen Arbeitsweise stark kritisiert. Gerüchte werden in Umlauf gebracht wie: „*It was rumored that his assistants painted some of his pictures... most of his pictures... finally all of them.*“<sup>125</sup>

Die Gerüchte, die um seine Kunst und seine eigene Person kursieren bleiben auch in den darauf kommenden Jahren bestehen, lassen Roys Person in einem ambivalenten Licht dastehen. Zum Einen wird er wegen seiner Originalität und seiner konsequenten Loyalität den eigenen Volkskünsten gegenüber geschätzt und hoch gepriesen und zum Anderen verspottet und verachtet für seine Haltung. Dennoch wächst seine Anhängerschaft stetig und schafft es in den darauf kommenden 40er Jahren die Stimmen seiner Denunzianten zu übertönen.

### 3.4. Spätes Werk

Zwischen 1940 und 1950 wird Roys Zuhause zu einem Treffpunkt für Kolkatas Intellektuelle. Unter seinen Anhängern finden sich nicht nur Bengalis, sondern auch zahlreiche Europäer und Amerikaner, die verstärkt bengalische Volkskünste sammeln und sich dafür einsetzen, dass diese bewahrt werden.<sup>126</sup> Zudem wächst auch der Andrang nach seinen Werken. Während des Zweiten Weltkrieges kaufen vermehrt britische und amerikanische Soldaten, die in Kolkata stationiert sind seine Bilder als Andenken an ihren Wehrdienst.<sup>127</sup> Dabei sind es neben den mythologischen Motiven vorwiegend seine christlichen Themen, die er in den Jahren von 1937-1940 malt, die ihn im Westen bekannt werden lassen. Er setzt sich intensiv mit der Gestalt von Jesus Christus und dessen Leben auseinander und sucht nach einer passenden Umsetzung dieser „geliehenen“

---

<sup>125</sup> Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971, S. 5.

<sup>126</sup> Datta 2011a, S. 84f. Sona Datta erwähnt in ihrem Artikel konkret nur Bengalis und Europäer, die sich unter Roys Anhängern finden. Doch unter seinen Anhängern finden sich auch vermehrt Amerikaner, wie Thomas J. Needham und seine Gattin Laurina Needham, die zu Roys langjährigen Freunden und Sammlern seiner Bilder werden. Der amerikanische Kunsthistoriker Roy C. Craven, der als junger Fotograf für den American Air Corps fotografiert und 1971 mit den Needhams zusammen seine Sammlung in einer Ausstellung der University of Florida 1971 ausstellt.

<sup>127</sup> Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971, S. 5.

Motive. Christliche Themen und die Frage, wie er diese auf zufriedenstellende Weise allgemeingültig und zugleich modern gestalten kann, lassen ihn bis ins hohe Alter daran arbeiten.<sup>128</sup>

In den 1940er Jahren greift der Künstler wieder vermehrt auf die Gestaltungsformen der Kalighat Kunst zurück. Der Einfluss der eigentlichen Substanz, des Ideengehaltes der Kalighat Maltradition dringt mehr und mehr in den Vordergrund, lässt aber auch den klaren stilistischen Einfluss der traditionellen Rollbilder der Patua erkennen. Roy kombiniert diese Formsprachen mit ihren einzigartigen Elementen und greift dabei, später vermehrt auf tierische Darstellungen zurück, in denen er Katzen, Pferde und Elefanten auf diese Weise darstellt. Diese werden in seiner letzten Schaffensperiode zunehmend strenger symmetrischen Kompositionen unterworfen, die klaren, lineareren Strukturen folgen. Er tendiert zu stärkeren, eckigen Formen in denen er vegetabilische oder animalische Formen geometrisiert.<sup>129</sup>

Dabei beschränkt er sich in diesen Jahren längst nicht mehr auf Motive, die er in langen Jahren des Studiums vervollkommen und auf Papier, Palmlätter Matten oder gesponnene Materialien, die er zusammenkleistert und zu einer Leinwand für sich macht überträgt. Roy sucht verschiedene Medien, die es ihm ermöglichen seine Motive darauf zu applizieren. Er verschönert Aschenbecher, Tische, Kristallgefäß, Vasen und Tonkrüge – kurzum alles, das einen Nutzen für ihn hat und als alltägliches Haushaltssobjekt verwendet werden kann.<sup>130</sup> Damit folgt er einer Tradition, die auch unter den Patua bekannt ist.

Ab 1942 beschäftigt er sich vermehrt mit Holzskulpturen. Seine ersten Versuche macht er dazu in seinem Dorf Beliator, wo er sich vorwiegend darauf konzentriert ein Motiv herauszuarbeiten, ohne die strukturelle Qualität des Holzes zu zerstören. Diese Skulpturen weisen oft grob behauene, harte Formen auf und zeigen unterschiedliche Studien, wie beispielsweise den rauchenden Sahib, den Torso eines Mannes, totemähnliche Masken und Gesichter.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Milford 1944, S. 342.

<sup>129</sup> Böning 1973, S. 71.

<sup>130</sup> Dasgupta 1982, S. 87f.

<sup>131</sup> Chatterjee 1982, S. 86.

In den 50er Jahren probiert sich der Künstler auch zunehmend an Lehmfiguren, die er zu sitzenden und stehenden Figuren formt. Mit Holz und Lehm beschäftigt er sich bis ins hohe Alter und seinem Ableben im Jahr 1972.

Jamini Roys Kunstschaffen, das zu Anfang noch sehr stark kritisiert wird und später dann allgemeine Anerkennung, Zuspruch und Förderung erfährt, zeigt einen Künstler, der sich nicht nur mit verschiedenen Einflüssen und Motiven, Medien und Materialien auseinandersetzt, sondern einen Visionär, der eine konkrete Vorstellung von seiner Kunst hat.

Dass Roy auf seiner Suche nach einer kulturellen Identität in die Welt der Kalighat Künstler eintaucht und später dann auf die Rollbilder der bengalischen Patua zurückgreift sowie auf *kanthā* und *ālpanā*-ähnlichen Designs, Motive der Terrakotta Tempel und Votivfiguren, ist weitgehend bekannt. Doch welche Elemente, Motive und Techniken Roy tatsächlich adaptiert oder sogar zu seinen Leitmotiven macht, ist bislang nur vage herausgearbeitet.

In dem folgenden Kapitel soll dahingehend der erste Versuch unternommen werden, eine umfassende Werksanalyse zu Roys Kunstschaffen aufzuzeigen und seine Inspirationsquellen genau festzumachen, wie die entnommenen Inhalte. Diese Analyse soll aber nicht nur der Aufdeckung der enthaltenen Volkselemente dienen, sondern auch in weiterer Folge dem näheren Verständnis des Künstlers dienen.

## 4. “BACK TO THE ROOTS” - ZUFLUCHT ZU DEN VOLKSKÜNSTEN BENGALENS

### 4.1. Die Kunst der Kalighat Künstler

#### 4.1.1. Ihre Ursprünge, Künstler und Motive

Die Ursprünge der Kalighat Kunst oder auch „Bazaar Kunst“, wie sie sehr häufig in europäischen Kreisen genannt wurde<sup>132</sup>, geht auf die im Jahr 1809 gegründete Tempelanlage zurück, die zu Ehren der Göttin Kali am südlichen Ufer des Hugli Flusses neu errichtet wird.<sup>133</sup> Dieses Areal, das sehr stark mit dem Kali Kult<sup>134</sup> verbunden ist, liegt zur damaligen Zeit der Errichtung noch außerhalb Kolkatas, wird aber in den folgenden Jahren unter der Führung der Briten ausgeweitet und schließlich Teil der Hauptstadt. Der Kalighat Tempel wird zu einem wichtigen und bekannten Wallfahrtsort für Pilger und ein Zufluchtsort für Handwerkskünstler, die durch den Andrang der Pilger und den florierenden Handel durch die Briten neue Möglichkeiten sehen.

Unter der Flut an Zuwanderern, die im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts nach Kolkata migrieren, finden sich auch die traditionellen Rollbildkünstler wieder, von denen die meisten aus den ländlichen Gebieten Westbengalens stammen. Sie bringen ihre eigenen Maltraditionen mit, die später verantwortlich für die Entstehung der Kalighat Kunst sein soll.<sup>135</sup> In ihren Dörfern erzählen die Patua zuvor mit selbst gemachten Rollbildern Geschichten, die in mehrere lineare Einzelbilder unterteilt sind. Doch mit der steigenden Nachfrage nach Souvenirs und der Schnelligkeit in der diese sowohl für Pilger und später auch vermehrt für Briten hergestellt werden sollen, sehen die Patua keine Möglichkeit mit ihrer traditionellen Malweise das bereits bestehende Klientel zu erreichen. Sie verwerfen ihre Malweise und malen nur noch einzelne Bilder, die sich für

---

<sup>132</sup> Banerjee 1998, S. 130.

<sup>133</sup> Archer 1977, S. 139; Cotton 1907, S. 974-949. Bereits vor der Tempelgründung 1809 befindet sich in unmittelbarer Nähe in Bhowanipore ein kleiner Kali Tempel aus dem 16. Jahrhundert. Dieser wird unter der finanziellen Unterstützung der wohlhabenden Familie Sabarna Chaudhuri, die vor der Machtergreifung der Briten die *zamīndārs* von Kolkata sind und unter der Leitung des Brahmanen Chandibar vollkommen neu aufgebaut.

<sup>134</sup> Die Verbundenheit von diesem Ort und dem Kali Kult gehen auf die Nennung in der *Devīgītā* zurück, in der Kalighat als einer der 51 *pīthasthānas* genannt wird. Die genannten 51 *pīthasthānas* markieren die Orte an denen die Körperteile von *Satī* nach ihrem Tod niedergefallen sind.

<sup>135</sup> Rossi 1998, S. 59. Welche Gruppierung an Künstlern tatsächlich für die Entstehung der Kalighat Kunst verantwortlich ist, ist seitens der Forschung nicht vollends geklärt. Doch es wird angenommen, dass es vorwiegend die Kaste der Patua ist.

wenig Geld einfacher und vor allem schneller herstellen lassen.<sup>136</sup> Sie vereinfachen dabei auch ihren Stil, der vorher noch von einer ruhigen Hand geführt und von schwungvollen Figuren mit lebendigen Formen und kräftigen Farben dominiert wird. Stattdessen lernen sie unter Zeitdruck Gottheiten, Menschen und Tiere mit wenigen, gezielt gesetzten schnellen Pinselstrichen einzufangen. Diese vereinfachte Gestaltung der Motive sollte nur die wichtigsten, charakteristischen Merkmale einer Figur aufnehmen und sie in reduzierter oder sogar in weiterer Folge supprimierter Weise, frei von allen Nebensächlichkeiten darstellen.<sup>137</sup>

Doch neben der Stilwandlung findet auch eine komplette Umstellung der zuvor verwendeten Materialien statt. Die Patua erkennen mehrere Vorzüge in der Verwendung von Wasserfarben zum kolorieren ihrer Bilder, gegenüber den zuvor bei den Rollbildern verwendeten Temperafarben.<sup>138</sup> Sie sind sparsamer im Verbrauch, trocknen schneller und sind leichter zu bekommen, als die traditionell selbst hergestellten Farben. Auch das eigene handgemachte Papier wird gegen das billigere dünne Papier der Briten getauscht, das ein Format von ca. 28 x 43 cm (entspricht der ungefähren Größe eines DIN A3) aufweist. Die Umstellung von handgemachtem Papier auf das importierte Papier kann dahingehend dem Einfluss der Briten zugeschrieben.

Auf das Papier, das bis auf wenige Beispiele immer im Hochformat verwendet wird, wird mit einem Bleistift in schnellen Zügen eine Skizze aufgetragen. Die gewählten Kompositionen sind dabei stets schlicht und bestehen zumeist nur aus einer bis zwei Figuren, die im Halbprofil dargestellt sind. Es entstehen eigene Typen wie die des jungen, schlanken Mannes oder des erwachsenen Mannes mit Schnurrbart oder dem

---

<sup>136</sup> Wann genau dieser Umschwung stattfindet und ob dies bereits vor der Tempelerbauung geschieht oder erst Jahre später ist umstritten und kunsthistorisch nicht nachvollziehbar, da sich nur sehr wenige Exemplare aus dieser Entstehungszeit erhalten haben. Doch das Victoria und Albert Museum in London verzeichnet Kalighat Bilder in ihrem Besitz wie *A woman selling fish* oder *Hanuman revealing Rama and Sita in his heart*, die zwischen 1800 und 1830/50 datiert werden (S. Sinha/ Panda 2012). Den ersten bildlichen Nachweis in der ein Kalighat Bild wiedergegeben wird, soll nach W.G. Archers Meinung in einer Abbildung von S.C. Belnos aus dem Jahr 1832 in der Publikation, *Twenty-four plates illustrative of Hindoo and European manners in Bengal* zu finden sein. In einer ihrer Skizzen, die unter dem Titel *Interior of a Native Hut* geführt wird skizziert Belnos neben den am Boden sitzenden Menschen auch ein Bild auf einer Wand, das schemenhaft eine Götterfigur (Shiva?) darstellt. Archer sieht darin einen ersten Hinweis auf die bereits entstandenen Kalighat Bilder (S. Archer 1953, S. 6).

<sup>137</sup> Knížková 1975, S. 4.

<sup>138</sup> Archer 1953, S. 7/ S. 141. Während Archer in der Verwendung von Wasserfarben als tragendes Medium von Kalighat Bildern dem britischen Einfluss zuschreibt, halten neueste Forschungsberichte dagegen. Wheeler, Burgio und Shulman führen diesen Einfluss auf den der Patua aus den ländlichen Regionen Bengalens und Bihars zurück. (S. Wheeler/ Burgio/ Shulman 2011, S. 175).

generellen Frauenschema, die in unzähligen Variationen übernommen und dem überstehenden gewählten Thema angepasst werden. Dabei werden die Figuren oft vor einen leeren oder nur reduzierten Hintergrund gestellt, der aufzeigen soll, dass die Szene an einen Ort gebunden ist. Ein Baum verweist auf einen Wald, ein Baldachin, ein Teppich oder ein Stuhl stehen symbolisch für das Interieur eines Hauses.<sup>139</sup> Anschließend werden zuerst die unbedeckten Körperstellen, dann das Gewand und zum Schluss (falls vorhanden) der Hintergrund mit Wasserfarben ausgemalt. Die Schattierungen der Figuren, die auf der feuchten Oberfläche aufgetragen werden, sollen keinen Lichteinfall andeuten, sondern nur das dreidimensionale Volumen des Körpers hervorheben. Doch die größte Aufmerksamkeit wird dem Gesicht gewidmet mit den charakteristischen Zügen einer geraden schmalen Nase, den gebogenen Augenbrauen, den länglichen, ausdrucksstarken Augen, dem weichen Mund und dem runden Kinn. Mit schwarzen Konturen akzentuiert der Künstler die gebogenen Augenbrauen, das obere Augenlid, die gerade schmale Nase und das Haar. Rote Konturen werden beim unteren Augenlid, den Lippen und Bezeichnungen der Finger gezogen. Silberfarbene Akzente werden für Schmuck und Details verwendet.<sup>140</sup>

Die frühesten Exemplare aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegen, dass die Primärfunktion dieser Bilder vor allem darin lag den Pilgern, die zum Kalighat Tempel pilgerten eine kostengünstige, religiöse Ikone mit auf den Weg zu geben. Diese diente als Katalysator für die Erfahrung der Wallfahrt, Zeichen der Erinnerung und in weiterer Folge als Ikone für den privaten Gottesdienst im eigenen Haus (Abb. 10, 11).<sup>141</sup>

Ab der 1830/40er Jahre erweitern die Kalighat Künstler ihr Repertoire und greifen vermehrt profane und aktuelle Thematiken auf. Es werden Szenen aus dem alltäglichen Leben der Bengalis (Abb. 12), Kolkatas Nachtviertel mit ihren Prostituierten und Liebhabern (Abb. 13, 14), wie Briten, die bei ihrem Jockey Sport oder beim Schießen auf einen Tiger dargestellt werden (Abb. 15, 16), gemalt.

---

<sup>139</sup> Knížková 1975, S. 5.

<sup>140</sup> Knížková 1975, S. 6ff; Sinha/ Panda 2012, S. 36f. Die Arbeitsweise und Massen, die an Bildern produziert werden, lässt in der Forschung die Vermutung aufkommen, dass hinter der Herstellung eines solchen Kalighat Bildes nicht nur ein Künstler, sondern mehrere stehen, die in einer Art Teamwork arbeiten. So würde einer der Künstler eine Skizze mehrere Male mit dem Bleistift aufs Papier übertragen, während ein anderer koloriert und der begabteste unter ihnen die finalen Akzente setzt. Dies würde auch erklären, warum sich das gleiche Motiv zu Tausenden findet und nur leichte Variationen in den Farbtönen oder Farben finden.

<sup>141</sup> Rossi 1998, S. 57.

Doch mit der Machtübernahme der Briten, verändern sich auch allmählich die gesellschaftlichen Strukturen. In den Augen der orthodoxen Pilger und Bengalis färbt der Einfluss der Briten immer stärker auf die bengalische Bevölkerung ab. Westliche Kleidung wird en vogue, so wie die Prinz Albert Frisur bei den bengalischen Männern. Die aufsteigende Emanzipation der Frau wird nur mit häuslicher Vernachlässigung und der Erniedrigung des Ehemannes gleichgesetzt. Diese Veränderungen finden sich mit Beginn der 1870er Jahre in den Kalighat Bildern dargestellt. Die Motive werden zunehmend satirischer, sogar zynischer und lassen erkennen, dass die dahinterstehende appellierende Moral verstärkt in den Vordergrund gedrängt wird, um den Ansichten der orthodoxen Bengalis gerecht zu werden.<sup>142</sup> Es werden Kurtisanen dargestellt, die ihre Liebhaber an einer Leine führen (Abb. 17) oder Ehemänner, die ihre Frauen schlagen, weil diese Ehebruch begehen oder sich von der westlichen Welt verführen lassen. Um dies zu untermauern werden westliche Gegenstände wie beispielsweise der Regenschirm oder die Handtasche eingebunden. (Abb. 18).<sup>143</sup>

Neben dieser Erweiterung an Motiven, finden sich in späteren Exemplaren auch vermehrt Lithographien oder Battala Holzschnittdrucke, die nur schwache Konturen aufweisen und von den Kalighat Künstlern mit Wasserfarben koloriert und mit Tusche nachbearbeitet werden. Ihr Stil wird in der späten Phase von 1890 an von einer noch stärkeren Simplifikation geprägt. Die ausgeprägten Pinselstriche werden in den darauffolgenden Jahren unter Zeitdruck sogar noch schneller und expressiver gezogen.<sup>144</sup>

Doch in dem Versuch mit der Konkurrenz mitzuhalten, ihre Bilder schneller und so günstig als möglich zu verkaufen, können sich die Kalighat Künstler doch gegen Ende

---

<sup>142</sup> Archer 1977, S. 141ff.

<sup>143</sup> Dies führt 1873 sogar zu einem Skandal, der als Tarakeshwar Fall bekannt wird und ganz Kolkata bewegt und für Schlagzeilen sorgt. Der Brahmane Madhab Chandra Giri, der *Mahant* des Tarakeshwar Tempels, der etwas außerhalb Kolkatas liegt, lässt sich auf eine Liaison mit Elokeshi, einer verheirateten Frau ein. Als ihr Ehemann Nabin Chandra Banerjee durch Zufall dies erfährt, versucht er Elokeshi mit sich zu nehmen, als sich ihm Madhab, wie Elokeshis Eltern, die von der Affäre wissen in den Weg stellen. Nabin sieht keinen Ausweg mehr, gerät in Rage und schneidet seiner Frau vor allen Augen mit einem Fischmesser die Kehle durch. Nabin Chandra Banerjee wird für seine Tat vor ein Gericht gestellt und lebenslänglich eingesperrt, während ihr Liebhaber, der Brahmane Madhab Chandra Giri eine dreijährige Haftstrafe absitzen muss. Das Victoria and Albert Museum bietet zahlreiche Exemplare aus der Kalighat Kunst, die verschiedene Episoden dieser Affäre thematisieren. Angefangen von den heimlichen Treffen zwischen dem Brahmanen und Elokeshi, bis hin zu Szenen in denen ihr Ehemann ihr die Kehle durchschneidet. Auf den Bildern ist es Elokeshis Kopf als Ganzer, der ihr von den Schultern getrennt wird; Nabins Verhaftung, wie die Jahre im Gefängnis werden ebenso dargestellt (S. Sinha/ Panda 2012, S. 80-91).

<sup>144</sup> Archer 1953, S. 13.

der 1920er Jahre nicht mehr auf dem Kunstmarkt behaupten oder sich ihren Lebensunterhalt weiterhin damit verdienen. Die populärer werdende Konkurrenz an Photographien, Lithographien, Öldrucken und Battala Drucken dominiert zunehmend und lassen die Kalighat Kunst veraltet und altmodisch neben diesen modernen Möglichkeiten aussehen, bis sie schließlich ab der 30er Jahre vollkommen verschwindet und von den Künstlern aufgegeben wird.<sup>145</sup>

#### *4.1.2. Vergleichende Beispiele und Interpretationen*

Als Jamini Roy in den anfänglichen 1920er Jahren auf die Bilder der Kalighat Künstler stößt, neigt sich diese Kunstrichtung bereits einem Ende zu. Nichtsdestoweniger ist sie bis dahin eine präsente Kunstform, die sich in vielen bengalischen Häusern, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit wiederfindet. So auch im Hause der Tagores, wo er sich dieser Kunstform in einem größeren künstlerischen Rahmen gegenüber gestellt sieht. Dass Roy als Künstler, der in Kolkata lebt bereits zuvor auf die Kalighat Kunst aufmerksam wird, ist wahrscheinlich. Dennoch scheint der direkte, bewusste Zugang, wo er sich mit dieser auch näher auseinandersetzt mit den Tagores verbunden zu sein. Er erwirbt mehrere dieser Kalighat *pats*, die ihn mit ihren ausdrucksstarken, schwungvollen Formen und Linien, expressiven Farben und Motiven fesseln und für ihn ein Gefühl von nationalem Gut wiedergeben. In den darauffolgenden Jahren widmet er sich fast gänzlich dem Erlernen dieser Kunstform, wie es an mehreren Werken und bleibenden Motiven ersichtlich ist.

Dabei ist es möglich zwei Hauptstränge zu erkennen. Zum Einen veranschaulichen viele seiner Werke, dass er spezielle Motive der Kalighat Künstler übernimmt und in den anfänglichen 20er Jahren originalgetreu vom „Original“ kopiert oder diese versucht auf neue künstlerische Weise zu interpretieren. Und zum Anderen lassen Roys monochrome Frauenstudien, die nur Konturen aufweisen erkennen, dass er sich von der Weise wie der Körper in der Kalighat Maltradition dargestellt wird, stark inspirieren lässt. Mit so wenigen Strichen als möglich versucht er Gesicht wie Körper und Pose einzufangen. Wie

---

<sup>145</sup> Rossi 1998, S. 59; Sinha/ Panda 2012, S. 100. Ein Revival dieser Maltradition findet ab der 90er Jahre statt, in denen Künstler sich verstärkt mit der Formssprache und Darstellungsweise der Kalighat Künstler auseinandersetzen. Eine Sammlung an Werken findet sich im Katalog von Sinha und Panda unter dem Titel „Contemporary Kalighat Paintings“.

die Kalighat Künstler in ihrer Zeit will er nur das Essentielle in gezielt gesetzten Strichen darstellen.<sup>146</sup>

#### 4.1.2.1. Adaptierte Motive

Unter den adaptierten Motiven mit denen Roy experimentiert, finden sich neben diesen, die er gänzlich neu umgestaltet auch Werke von ihm, die ohne gröbere Abänderungen originalgetreu nachgemalt werden. Zu einem dieser Beispiele lässt sich *Krishna and his Mother* (Abb. 19) zählen, das er von einer Kalighat Vorlage abnimmt. Ob es sich bei der entnommenen Vorlage genau um *Krishna and Yashoda milking a Cow* (Abb. 20) vom Kalighat Künstler Kali Charan Ghosh<sup>147</sup>, das um 1900 gemalt wird, handelt lässt sich nicht sagen. Doch Motiv, Pose, Art der Darstellung wie die Farbigkeit stimmen vollkommen überein. Daher würde es mehr als nur nahe liegen, dass er dieses Motiv direkt von Kali Charan Ghosh adaptiert.<sup>148</sup>

Technisch betrachtet sind beide auf Papier mit Gouache respektive Wasserfarben gemalt und zeigen das gleiche Motiv, das auf den ersten Blick kaum Unterschiede aufzeigt. Vergleicht man beide Werke jedoch genauer, fällt dem Betrachter auf, dass es sehr wohl formale Abänderungen gibt. Roys Version dieses Kalighat Motivs wirkt puristischer, weitaus klarer in den Formen herausgearbeitet. Die flächig aufgetragenen Farben treten stärker in den Vordergrund. Die betonten Schattierungen, die im „Original“ sowohl bei Yashoda und Krishna entlang der äußeren Körperlinien wie am Kinn, den Armen oder den Seiten zu finden sind, als auch beim Hinterbein der Kuh, fallen bei Roy fast vollkommen weg. Er umrahmt die Gesichter, wie den Haaransatz in einer Tonspur

---

<sup>146</sup> Dutta 1973, S. 6.

<sup>147</sup> Der Großteil der Kalighat Künstler bleibt anonym. Es finden sich unter diesen Werken niemals Signaturen, da sie wahrscheinlich, wie die Forschung annimmt nicht von einem, sondern mehreren Künstlern in einer Art Teamwork gefertigt werden. Die wenigen bekannten Kalighat Künstler, die namentlich nachvollziehbar sind und sich in der Sammlung des Victoria and Albert Museums finden, sind die Ghosh Brüder Nibaran Chandra und Kali Charan, wie ihr jüngerer Verwandter Kanai Lal Ghosh. Diese migrieren von 24-Parganas nach Kolkata und etablieren sich mit ihrem unverkennbaren Stil bereits Ende des 19. Jh. künstlerisch soweit, dass sie namentlich genannt werden (S. Sinha/ Panda 2012, S. 92/ Nandi/ Gupta/ Jha 2005, S. 335).

<sup>148</sup> Eine ähnliche Darstellung findet sich im angeführten Artikel von Ajit Ghose *Old Bengal Paintings*, wo der Autor auf den bekannten Kalighat Künstler Gopāl Dās und dessen *Yashoda milking a cow* (Fig. 3.) verweist. Die Positionierung der Figuren, wie die Posen dieser stimmen vollkommen überein. Lediglich die Figur der Yashoda, wie deren Gewand weichen augenscheinlich von Kali Charans Yashoda respektive Roys adaptierter Figur ab. Der Saristoff wird nicht weich um den weiblichen Körper drapiert, sondern weitaus „realistischer“ zwischen die Beine geklemmt, um diesen vor dem Boden zu schützen. (S. Ghose 1926, S. 103f.)

dunkleren Nuance, als der Hautfarbe selbst. An dem Körper der Kuh zieht er entlang der graublauen Kontur, parallel dazu hellblaue, säuberlich gezogene Linien, die eine Schattierung andeuten sollen.

Der größte Unterschied zur Vorlage findet sich jedoch im direkten Vergleich der Gesichter von Yashoda. Roy arbeitet die Züge feiner heraus und konturiert die mandelförmigen Augen, sowohl Ober- als auch Unterlid komplett mit schwarzer Kontur. Das betont runde Kinn tauscht er gegen eine ovale Gesichtslinie ein.

Der Künstler reduziert dieses Motiv auf flache, gleichmäßige Formen, dem jede Dreidimensionalität fehlt und versucht mit den bedacht hervorgehobenen Linien und Schattierungen und den gleichmäßig aufgetragenen Farben, eine ebene Fläche zu erzeugen, die in sich ein harmonisches Gesamtbild erzeugt. Der Drang dahinter zur stärkeren Simplifizierung, zum Plakativen und Essentiellen, das nur dargestellt werden sollte, wird deutlich mit einem weiteren Motiv, das Roy der Kalighat Kunst entnimmt.

Die Darstellung von *Cat with a prawn* (Abb. 21) ist mitunter das bekannteste Motiv, das der Künstler sich von der Kalighat Kunst absieht. In den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten wird es sogar zu einem seiner Leitmotive, das er bis zu seinem Ableben immer wieder „neu erfindet“.<sup>149</sup>

Traditionell wird dieses Motiv in der Kalighat Kunst immer mit einer zweifärbigen, in manchen Fällen sogar dreifärbigen Katze wiedergegeben, die ein Katzenhalsband und eine Garnele, Fisch, Krabbe oder Hummer in ihrem Mund trägt. In Bengalen ist diese Darstellung auch als „*biral tapasvi*“ (Skt. *birālā-* Katze, *tapasvī-* Asket) oder der falsche Asket bekannt.<sup>150</sup> Dabei handelt es sich um eine bengalische Redewendung, deren Wurzeln bereits im *Mahābhārata* anzutreffen sind, in der die Katze der Heuchelei bezichtigt wird, weil sie sich zuerst das Vertrauen der anderen Wesen erschleicht, indem sie sie sich demütig und tugendhaft zeigt, nur um diese anschließend zu verspeisen.<sup>151</sup>

Die Kalighat Künstler sehen darin eine Möglichkeit Kritik an den bengalischen Brahmanen zu üben, die sich in den Augen der orthodoxen Bengalis von den Briten

---

<sup>149</sup> Das Motiv der Garnelenfressenden Katze findet sich ursprünglich in den bengalischen Rollbildern dargestellt, die die Künstler mit ihrem künstlerischen Hintergrund mitbringen. Jedoch wird das Motiv erst durch die Kalighat Künstler im 19. Jahrhundert populär.

<sup>150</sup> Knížková 1975, S. 104f.

<sup>151</sup> Roy 1975, S. 316f. „*Ye gods, that person whose standard of righteousness is always up, but whose sins are always concealed is said to adopt the behavior of the cat (in the story). [...] Then that sinful creature of wicked soul, feeding on mice, gradually became fat and of good complexion and strong in his limbs. And thus while the mice began to be reduced in number, the cat began to grow in vigor and strength.*

korrumper lassen.<sup>152</sup> Konkreter wird ihnen vorgeworfen, dass sie vorgeben Vegetarier zu sein, heimlich aber Fischspeisen verzehren.

Jamini Roys Exemplar *Cat with prawn* (Abb. 22) zeigt wie am Beispiel von *Krishna and his Mother*, das er direkt von einer Kalighat Vorlage kopiert, die sich in seiner persönlichen Sammlung befindet und mit dem handkolorierten Holzdruck mit selbigem Titel identisch sein muss (Abb. 23). Sonst wären die vielen Übereinstimmungen in Pose, Physisomie, wie der Stirnbemalung und den halbkreisförmigen Schattierungen auf dem Kopf und den dunklen Flecken auf dem Körper der Katze kaum zu erklären. Er koloriert sie nur im Gegensatz zu der Vorlage nicht, sondern belässt sie bei einer Tuschezeichnung, die er auf Papier fertigt. Dass er diese Katze um 1945 zeichnet und diese mit sämtlichen Charakteristika direkt von der Vorlage übernimmt, steht im Widerspruch zu Mitters Aussage, dass Roy sich von der Kalighat Kunst noch in den 1920er Jahren abwendet.

*“Initially he had been drawn to Kalighat, when it was on the lips of the Bengali intelligentsia. Soon however it dawned on him that these folk painters, who had migrated to the colonial city from the countryside, lost the rural ideal when they applied their folk language’ to urban themes.”*<sup>153</sup>

Roy greift vermehrt auf dieses Motiv zurück, das so gesehen ja ein „urban theme“ darstellt in der Kalighat Kunst und findet über die Jahre hinweg immer unterschiedlichere Möglichkeiten dieses darzustellen.

Eine weitaus plakativer Interpretation findet sich in *Cat with a lobster* (Abb. 24), wo er das Motiv deutlich vereinfacht und die Katze wie den Hintergrund auf eine flache, zweidimensionale Oberfläche reduziert. Die kräftigen, flächigen Farben in Kombination mit stark hervortretenden dunklen Konturen unterstreichen dies nur. Die klassische Dreiviertelansicht der Kalighat Vorlagen verwirft Roy und stellt den Körper stattdessen seitlich mit einem frontal, nach vorne blickenden Kopf dar. Die Tendenz zu offenen,

---

<sup>152</sup> Sinha/ Panda 2012, S. 69; Rossi 1998, S. 61f. Rossi schreibt, dass es primär die Vaishnava sind, die von den Kalighat Künstlern angeprangert werden. Dies soll durch die gelbe Grundfarbe der Katze ersichtlich sein, die an das gelbe Gewand der Vaishnava erinnern soll. In frühen Kalighat Exemplaren wird dies betont hervorgehoben, indem die Katzen, die für die Vaishnava typische Stirnbemalungen trägt. Die Stirnbemalung verschwindet mit Beginn der 1920er Jahre. Einer der Gründe könnte mitunter der Zeitdruck sein unter dem die Kalighat Künstler arbeiten.

<sup>153</sup> Mitter 2007, S. 114.

größeren und länglicheren Augen, die über die Gesichtskontur hinausgehen so wie das Nachziehen der Körperkonturen mit einer helleren Farbe, die eine minimalistische Schattierung andeuten soll, werden zu zentralen Merkmalen, die sich in vielen Jamini Roy Werken wiederfinden, die er in diesem plakativen, stilisierten Stil malt.

Er erweitert das Motiv im Laufe seines Lebens, indem er nun oftmals die seitlich stehende Katze dupliziert. *Biral tapasvi* (Abb. 25) und *Cat sharing a prawn* (Abb. 26) zeigen jeweils zwei spiegelverkehrte, identische Katzen, die sich Kopf an Kopf schmiegen und eine Garnele teilen. Roy spielt förmlich mit diesem Motiv, indem er den Katzen länglich gezogene Augen malt, die sich wie schmale Schlitze zusammenkneifen, um so auf die Heimlichtuerei anzuspielen. Rumpf und Schwanz wirken wie lange hoch aufgeblasene Ballons, die von langgezogenen Linien unterstrichen werden und den Katzen erhobene Erscheinungen verleihen.<sup>154</sup> Jegliche Physiognomie der Katzen drängt der Künstler zurück und geht sogar mit seinem Bild *Cat with Crayfish* (Abb. 27) soweit, dass er den gespiegelten Körpern nur einen Kopf aufsetzt, der den Flusskrebs in seinem Mund trägt. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Symmetrie der Komposition, die mit der Gestaltung der Körper, den aufrecht stehenden Schwänzen, dem zentral sitzenden Kopf und der Mosaikartigen Oberfläche stärker hervorgehoben wird.

Warum Jamini Roy auf die Garnelenfressende Katze vermehrt zurückgreift und in unterschiedlichen Varianten herausarbeitet ist unklar und findet sich in keiner der Quellen erklärt. Ob er damit selbst das Verhalten von Brahmanen anprangern möchte, oder sich in irgendeiner Weise daran stößt ist nicht ersichtlich. Doch die spielerische Weise und der dezente Humor, der vornehmlich in späteren Werken zu erkennen ist, lässt vielmehr vermuten, dass Roy schlachtweg Gefallen an dem Motiv findet und es regelrecht wie eine Folie von der Kalighat Vorlage und dem dahinter stehenden Leitgedanken und der dazugehörigen Ikonographie löst. Was bleibt ist die reine Darstellung, die der Künstler auf eine elementare Erscheinung, nämlich die der Katze und der Garnele reduziert, um frei von sämtlichen ikonographisch vorgegebenen Einschränkungen experimentieren zu können. Dies würde erklären, warum er sich von der gelben Farbe und den dunklen Flecken der Katze löst, die bezeichnend für dieses Motiv sind. Alle nebensächlichen Elemente wie beispielsweise das Katzenhalsband eliminiert Roy und

---

<sup>154</sup> Datta 2012, S. 80.

gibt die Katze stattdessen in den unterschiedlichsten Farben wieder, dupliziert sie selbstverständlich oder setzt ihr wie im letzten angeführten Beispiel nur einen Kopf auf zwei Körper.

#### 4.1.2.2. Darstellung des Frauenkörpers

Dass Roy bevorzugt weibliche Figuren darstellt, ist an seinem Oeuvre ersichtlich, wie in der Vorliebe manche Motive selbst über Jahre und Jahrzehnte immer wieder zu kopieren oder neu zu gestalten. Die mit kräftigen und wenig gezielten Strichen umrissenen Frauenkörper gehören dabei zu Roys aussagekräftigsten Schaffungen, die er von den frühen 20er Jahren, bis hin zu den 40er und 50er Jahren fertigt. Dabei lässt er sich von Kalighat Bildern und deren Darstellungsweise des weiblichen Körpers inspirieren.<sup>155</sup>

Das Portraitieren von Frauen, die im Speziellen ihrer Schönheitspflege nachgehen ist ein beliebtes Sujet, das von Kalighat Künstlern gerne aufgegriffen und auf unterschiedlichste Weisen erzählt wird.<sup>156</sup> Bevorzugt werden dabei Einzelfiguren gezeigt, die vorwiegend Kurtisanen sind. Wobei es im Grunde völlig belanglos ist, ob es sich bei der dargestellten Figur um eine Kurtisane, eine Göttin oder eine gewöhnliche Frau handelt, denn sie weisen alle unabhängig von dem erzählten Kontext, in den sie eingebettet werden dieselbe Körperlichkeit auf. Dies erklärt sich aus dem Figurenschema, das Kalighat Künstler für alle weiblichen Darstellungen verwenden und dann lediglich mit Attributen wie Musikinstrumenten, Spiegeln, Blumen oder alltäglichen Gegenständen versehen, um den dargestellten Charakter zu erklären.

Bezeichnend für dieses Frauenschema ist eine sehr üppige Statur mit fülligen Armen, runden Schultern, die kaum eine Armkugel erkennen lassen, großen Brüsten und proportional zu kräftigen Beinen.<sup>157</sup> Die unter Zeitdruck entstehenden Kalighat Bilder

---

<sup>155</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997; S. 3, Milford 1944, S. 339. Sowohl Marcella Sirhandi, die den einführenden Artikel für den Ausstellungskatalog verfasst, wie E. Mary Milford verweisen darauf, dass Roy sich bei seinen „ash-grey“ Frauenstudien vollkommen von Kalighat Vorlagen inspirieren lässt.

<sup>156</sup> Knížková 1975, S. 73-77.

<sup>157</sup> Dieses weibliche Schönheitsideal ist keineswegs eine Innovation des 19. Jahrhunderts oder die der Kalighat Maltradition. Der üppige weibliche Körper findet sich bereits in den frühesten Tempelskulpturen von Sanchi (1. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr.) und Bharhut (1. Jh. v. Chr.) in sakralen wie profanen Figuren wiedergegeben. Das *Śilpa Śāstra* dient hierzu als Leitfaden, in dem genauestens vorgegeben wird, wie der weibliche, wie männliche Körper in der Kunst wiederzugeben ist.

sollten in wenigen, gezielt gesetzten kräftigen Pinselstrichen den weiblichen Körper in seinen Grundzügen einfangen und wiedergeben.

Dass diese Darstellungsweise bei Roy Anklang findet ist an seinen graugehaltenen monochromen Frauenstudien ersichtlich.<sup>158</sup> Wie die Künstler der Kalighat Maltradition versucht auch er nur das Essentielle an dem Motiv darzustellen.<sup>159</sup> Dabei scheint er sich vornehmlich von den Einzeldarstellungen der Kurtisanen inspirieren zu lassen. In einem direkten Vergleich von Kalighat *pats*, die um 1900 entstehen (Abb. 28, 29, 30) und ausgewählten Frauenstudien, die Roy zwischen ca. 1924 bis in die 1950er Jahre malt, (Abb. 31-36) wird dies ersichtlich. In den *pats* bestimmt die Figur in ihrer Größe die Bildfläche, die vom Rahmen betont wird. Die zwei farblichen Abbildungen von Kurtisanen, *Woman with a Mirror* (Abb. 29) und *Woman with Roses* (Abb. 30), die vom Kalighat Künstler Nibaran Chandra Ghosh gemalt wurden, werden zusätzlich vor einen inneren cremefarbenen Rahmen gesetzt, der sich farblich nur etwas von dem anschließenden helleren Rahmen abhebt.<sup>160</sup> Die Figur tritt somit aus einem leeren Hintergrund hervor und wird vor eine „tiefere“ Ebene gebettet.

Wesentliche Merkmale und optische Charakteristika behält Roy von einem seiner ersten Versuche wie *Santhal Girl* aus den 20er Jahren (Abb. 31) bis hin zu den Frauendarstellungen wie *Seated Woman* aus den 30ern (Abb. 32), *Seated Woman* aus den 40ern (Abb. 33), *Woman in Yellow Brushstrokes* aus den 50ern (Abb. 35) und den undatierten Beispielen (Abb. 34, 36) vollkommen bei. So wie in den Kalighat Vorlagen sind die Frauen auf dem Boden sitzend mit seitlich gedrehten Beinen und geschwungenem Oberkörper dargestellt. Der innere Rahmen, der bei *Woman with a Mirror* und *Woman with Roses* gezogen wird und die Figuren davor in den Vordergrund treten lässt, nimmt Roy als äußeren finalen Rahmen. Die fülligen Figuren ragen über diesen hinaus, scheinen diesen sogar zu sprengen. Von allen vier Seiten entfernt Roy gerade soviel vom Bild, das die Frauen nicht in ihrer gesamten körperlichen Fülle

---

<sup>158</sup> Milford 1944, S. 339,

<sup>159</sup> Dutta 1973, S. 6.

<sup>160</sup> Im ersten Beispiel, *Woman with a Mirror* (Abb. 29) ist der zweite, äußere Rahmen nur noch am oberen Rand ersichtlich. Doch es ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass hier die drei Seiten irgendwann im Laufe der Zeit einfach von einem Besitzer zugeschnitten wurden. Dafür spricht, dass beide Abbildungen (Abb. 29, 30) vom gleichen Künstler, Nibaran Chandra Ghosh gemalt wurden und das ungewöhnliche Format. Die meist gleichbleibenden Formate bei Kalighat Bildern, wie der Umstand, dass *Woman with a Mirror* genau um soviele Zentimeter kleiner ist als *Woman with Roses*, die der Rahmen links wie rechts bzw. unterhalb ausmachen würde, scheint die Annahme zu bestätigen.

betrachten werden können. Seitlich werden vor allem Hüfte und Knie, am unteren Rand die Füße und zumeist auch die Köpfe abgeschnitten. Doch mit dieser Methode scheint Roy anders als die Kalighat Künstler nicht die Aufmerksamkeit auf die Einzelfigur lenken zu wollen. Stattdessen führt er den Betrachter mit dieser knappen Rahmensetzung regelrecht mit seinen geschwungenen Linien über die Bildoberfläche, die auf die maximal erforderlichsten Linien reduziert sind. Dabei achtet er auch bei der Darstellung der Gesichter darauf nur die Elemente wieder zu geben, die mit einer einzigen schwungvollen Linie darzustellen sind, wie die gebogenen Augenbrauen, eine geschwungene Nase, Ober- und Unterlid und einen kleinen Mund, der aus einem oder zwei Strichen besteht. Auf geschlossene Kreise, wie es für die Pupille des Auges erforderlich wäre verzichtet Roy nur bei den Augen. Kreisrunde Elemente finden sich sehr wohl in Form einer kleinen Sonne in manchen Studien (Abb. 32, 34, 35).<sup>161</sup> Warum verzichtet er dann bei den Augen auf die Pupille?

Zum Einen weil er die Linienführung dieser Frauenstudien in den Vordergrund stellt und diese mit dem eingegrenzten Rahmen betonen möchte. Und zum Anderen ließe sich der Betrachter von einem Gesicht mit „sehenden“ Augen von den rhythmischen Linien ablenken. Die Aufmerksamkeit würde zuerst auf dem Gesicht ruhen und von diesem ausgehend die Wirkung dieser Schema-artigen monochromen Studien beeinträchtigen. In manchen Studien wie in *Seated Woman* aus den 30er Jahren verzichtet er komplett auf Gesichtskonturen oder wie an der Abbildung *Seated Woman in Sari* (Abb. 33) ersichtlich wird nur auf die Augen. Augenbraue und Nase verbindet er zu einem geschwungenen V.

Der Transformationsprozess von den dargestellten sitzenden Kurtisanen mit ihren sinnlich üppigen Proportionen zu Roys Frauenstudien, die weder ausgeprägte Gesichtszüge noch irgendwelche Attribute aufweisen, zeigen nicht nur seinen Sinn zur Vereinfachung des Motivs auf, sondern auch dass er diese auf eine zweidimensionale Ebene reduziert, die er in wenigen Skizzenlinien festhält. Die Umsetzung des Motivs verändert er über die Jahre und Jahrzehnte und passt sie seinem künstlerischen Empfinden an. Wird *Santhal Girl* in den 20er Jahren nur mit einfachen schwarzen Konturen umrissen, die an eine Malvorlage denken lässt, so wird das Motiv ab der

---

<sup>161</sup> Auf das stilisierte Sonnenmotiv, das Roy der *ālpanā* Designs entnimmt wird im Kapitel 4.5. genauer eingegangen.

1930er Jahre wesentlich verfeinert. Die Frauenstudien (Abb. 32, 33, 34) erhalten bis auf ein kleines Sonnenmotiv keinen Hintergrund, werden aber von oben nach unten mit einer *wash*-Technik dunkel bis hell eingefärbt. Dies erinnert zwar an einen leichten Lichteinfall, der von unten auf die Figur scheint, jedoch keinerlei Auswirkungen auf die Schattierungen, die in einem Grauton entlang der schwarzen Konturen geführt werden, haben. Dem Betrachter soll Schatten und Tiefe suggeriert werden, wohingegen der Frauenkörper von diesem unberührt zweidimensional und flach bleibt. Selbst die helleren Umrisslinien entlang des Körpers deuten im Grunde keine Schattierungen an, sondern sollen die Linien stärker rhythmisieren und hervortreten lassen.

Der Künstler greift während mehrerer Schaffensperioden auf den Ideenreichtum der Kalighat Kunst zurück. Doch anders als die Maltradition, an der er sich orientiert und die vermehrt auch neben religiösen Ikonen auch zeitgenössische, aktuelle Gegebenheiten darstellen, entzieht Roy den entnommenen Motiven vielmehr ihrem narrativen Kontext, sprengt dabei jede ikonographische Vorlage oder Richtlinie. Sie werden nach seiner Vorstellung zu zeitlosen Themen transformiert, deren Flächigkeit und Zweidimensionalität im Vordergrund stehen.

Weiters lassen Roys ausgewählt adaptierte und kopierte Motive der Kalighat *paṭs* die Überlegung zu, dass er sich möglicherweise an den Bildern bestimmter Künstler orientierte. Sowohl Roys *Krishna and his Mother*, als auch die monochromen Frauenstudien lassen Parallelen zu den Bildern der Brüder Kali Charan und Nibaran Chandra Ghosh erkennen. Die Ghosh Brüder zählen zu den wenigen Kalighat Künstlern, die namentlich bekannt sind. Ihr Zeichenstil hebt sich von dem vieler anonymer Künstler, durch ihr künstlerisches Können und innovativen Umsetzungen ab. Zudem sind beide Brüder, wie Roy in Kolkata ansässig und werden zu den wenigen Künstlern gezählt, die Ende der 1920er/ Beginn 1930er Jahre noch in dieser Maltradition praktizieren. Dass sich dies mit Roys intensivster Auseinandersetzung und Sammlung der Kalighat *paṭs* überschneidet, könnte dahingehend einen wichtigen Hinweis und Anhaltspunkt bieten. Doch um diese These tatsächlich zu verifizieren wäre eine eingehendere vergleichende Studie, sowie ein tieferer Einblick in Roys Privatsammlung erforderlich, die jedoch den Rahmen dieser einfachen Arbeit im weitesten Sinne sprengen würde.

## 4.2. Die erzählenden Rollbilder der Patua

### 4.2.1. Ihre Ursprünge, Künstler und Motive

Die Tradition von Rollbildern, die vor einem lebenden Publikum mit eigenen Worten vorgetragen oder gesungen werden, ist eine weitverbreitete, die sich in den verschiedensten Regionen wiederfindet, wie die der Bhopa (*Bhopā*) in Rajasthan, den Garoda (*Garodā*) in Gujarat oder den Chitrakathi (*Citrakathī*) in Maharashtra.<sup>162</sup> Doch was verbindet diese Traditionen und was ist ein Patua, respektive macht einen solchen aus?

*„He [the Patua] is supposed to act as a painter, a poet and a composer of songs; and simultaneously he has to render his primary duty to mass education, mass communication and mass entertainment by way of meeting people. But always a single patua does not do all these works.“<sup>163</sup>*

Der Terminus Patua wird im heutigen Westbengalen sinngemäß sowohl als Bezeichnung für die umherziehenden Musiker/ Künstler verwendet, die ihre *pats* malen und mit diesen in die nahgelegenen Dörfer ziehen, um diese vor einem Publikum darzubieten, wie für die *Community* (Kaste) im Allgemeinen, deren erbliche und namensgebende Berufung sich aus diesem Terminus erschließen lässt. Den Angehörigen dieser Gemeinschaft dient er in weiterer Folge, neben Pal oder Chitrakar (*Citrakār*) als Nachname.<sup>164</sup> Dieser bietet zugleich auch Aufschluss über die Glaubenszugehörigkeit des jeweiligen Patua. Doch die Glaubenszugehörigkeit dieser *Community* ist keine klar definierte oder im weitesten Sinne als soziale Zwischenposition, die von hinduistischen und muslimischen Glaubensansätzen geprägt ist, zu bezeichnen. Angehörige dieser *Community*, die vorwiegend in einem hinduistischen Umfeld leben, bekennen sich ganz zum hinduistischen Glauben und wählen Pal oder Chitrakar als Nachname. Andere wiederum bezeichnen sich als Patua, wählen diesen auch als Nachname und bekennen sich zum muslimischen Glauben. Ein drittes Lager formiert sich aus denen, die sich zwischen diesen beiden Glaubensrichtungen sehen.<sup>165</sup> Ein wichtiger Aspekt, der ebenfalls

---

<sup>162</sup> Hauser 2002, S. 110.

<sup>163</sup> Sen Gupta 1973, S. 50.

<sup>164</sup> Hauser 2002, S. 107.

<sup>165</sup> McCutchion/ Bhowmik 1999, S. 9f; Ghose 1981, S. 76. Anzumerken ist, dass sehr viele Patua sich trotz des vorwiegend hinduistischen Umfeldes muslimischen Gruppierungen anschließen. Ghose erklärt diese

ausschlagend für die Konvertierung vieler Patua zum hinduistischen Glauben war und ist, ist der, dass mit dem aufkommenden Interesse an den bengalischen Volkstraditionen in den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und dem Verweis auf das *Brahmavaivarta Purāṇas* aus dem 13. Jahrhundert, ein erster authentischer Nachweis dieser Chitrakar Tradition geboten wird. Die Patua haben erstmals die Möglichkeit sich auf eine alte, bereits vorher existierende Tradition zu berufen. Sie identifizieren sich mit den Chitrakar, den Söhnen des himmlischen Architekten Vishvakarman, um so ihren niederen sozialen Status zu heben. Beatrix Hauser merkt dazu an:

„In order to raise their status in the caste society, a community has to refer to or develop a myth about their origin and to rationalize the cause of their present degraded social position. The Patuas did so by identifying themselves with the Chitrakar painter caste.“<sup>166</sup>

Wann und wo genau sich diese Tradition entwickelt hat, ist umstritten. Die topographischen wie zeitlich angesetzten Ansätze für die Ursprünge dieser Tradition sind verschiedene und reichen von Patañjalis *Mahābhāṣya* aus dem 2. Jh. v. Chr.<sup>167</sup> bis hin zum *Brahmavaivarta Purāṇa*.<sup>168</sup> Doch aus kunsthistorischer Sicht lassen sich diese frühen Theorien nicht bestätigen, da keine Exemplare aus dieser Zeit erhalten sind. Gründe dafür findet man in ihrer Beschaffenheit und dem Zweck dieser Rollbilder. Diese sind und dürften auch in der Vergangenheit nicht dazu gemacht worden sein, eine lange Lebensspanne zu überdauern. Dienten sie doch in ihrer primären Funktion als Massenkommunikationsmittel und zur Unterhaltung der Bevölkerung.<sup>169</sup> Als funktionelles Instrument ermöglichten die Darbietungen der Patua, in einer Zeit vor dem Aufkommen neuer Medien wie der Fotografie, dem Film und Kino, einem lebenden Publikum Episoden aus dem *Mahābhārata* oder *Rāmāyaṇa*, Erzählungen von lokalen Legenden und Mythen bei denen das soziale, historische oder politische Interesse im Vordergrund stehen, näher zu bringen. Dass diese Erzählungen unabhängig von ihrem

---

Situation mit folgenden Worten: „If they become Hindus, they will not be treated as 'humans' for their low caste. But if they become Muslims, they would get human treatment from their muslim neighbours. This is the common explanation offered almost all Patuas who have taken a Muslim stance.“

<sup>166</sup> Hauser 2002, S. 113f.

<sup>167</sup> Coomaraswamy 1929, S. 182f.

<sup>168</sup> Sen Gupta 1973, S. 29; Bhattacharya 1973, S. 95.

<sup>169</sup> Sen Gupta 1973, S. 45f.

religiösen oder profanen Kontext von einer starken moralischen Botschaft, geprägt sind, wird aus ihrem Gehalt ersichtlich.<sup>170</sup>

Die gemeinsame Grundlage, die sowohl die Patua in Westbengalen mit denen der Bhopa in Rajasthan oder anderen Regionen Indiens vergleichen lässt ist die, dass Bilder, in welcher Form auch, eines nach dem anderen gezeigt werden und die gesungenen oder gesprochenen Verse diese untermalen. Eine Bezahlung respektive Gabe wird gegen Ende einer solchen Darbietung erwartet.<sup>171</sup>

Im Gegensatz zu den Kalighat Künstler, die im späten 18. und 19. Jahrhundert aus dieser ländlichen Umgebung auszogen, um in Kolkata die Möglichkeit wahrzunehmen ihre *pats* an Pilger, ansässige Bengalis und Briten zu verkaufen, haben die noch in den bengalischen Dörfern lebenden Patua diese nie zum Verkauf geboten.<sup>172</sup> Daher ist diese Volkskunst auch im Hintergrund einer oralen Tradition zu sehen, deren visuelle Elemente allein dazu dienen, die gesungenen oder gesprochenen Worte des Patua zu veranschaulichen.

Das *jarano pat*, das vertikale Rollbild ist das am häufigsten hergestellte visuelle Instrument dieser Tradition. Mit einer Breite von 28-35 cm und einer Länge von 150-700 cm ist es das längste und aufwendigste *pat*. Die Episoden der erzählten Geschichte werden vertikal in rechteckige Felder (Panel) gegliedert, die während der Darbietung einzeln nacheinander aufgerollt werden.<sup>173</sup> Bambusstäbe, die an beiden Enden fixiert werden, sollen dem Patua diesen Vorgang erleichtern. Eine kleinere respektive kürzere Variante des *jarano pat* ist das *arelatai pat*. Dieses Rollbild weist eine Breite von 15-20

---

<sup>170</sup> Rossi 1998, S. 97.

<sup>171</sup> Blurton 1989, S. 425; Hauser 2002, S. 108. Beatrix Hauser schildert den genauen Ablauf einer solchen Darbietung. In ihrem Artikel *From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Painting* beschäftigt sich die Autorin eingehender mit der Situation der Patua, vor und nach dem Einwirken moderner visueller Medien wie dem Fernsehen oder dem Kino. Der Artikel bietet weiten Aufschluss darüber wie diese ursprüngliche orale Volkstradition zu einer fast reinen Volkskunst wurde und welche Konsequenzen dies auf die Kunst und Ausarbeitung dieser bengalischen *pats* hatte.

<sup>172</sup> Dies ändert sich mit dem Beginn der 1970er Jahre in Kolkata. Das Interesse an dieser Art der Performance schwindet, während das Interesse am Kauf der Bilder steigt. Unter den Käufern finden sich vor allem die gebildete bengalische Mittelklasse und eine steigende Zahl an *Non-resident Indians* und Ausländern wieder. Die vorher oralgeprägte Tradition wird in den Hintergrund gedrängt und verstärkt von der visuellen eingenommen. Der Erzählgehalt wird reduziert und in weiterer Folge nur noch genutzt, um den Käufer für sich zu gewinnen. Diese Situation steigert sich in den darauffolgenden Jahrzehnten indem die Rollbilder nur noch für den Verkauf hergestellt werden. (S. Hauser 2002, S. 114ff.)

<sup>173</sup> Sengupta 2012, S.65ff. Sengupta bietet einen weiten Einblick in die Aufgliederungsmethoden mythologischer Themen der Patua. Wie und in welcher Weise die Paneele genau angeordnet werden, welche größer oder kleiner zu sein haben, Götterfiguren größer dargestellt werden und wie diese auch für die Betrachter „zu lesen“ sind.

cm auf und ist niemals länger als 400 cm. Neben diesen beiden klassischen Rollbildvarianten entwickelt sich mit der Maltradition der Kalighat auch das *chaukoś pat*. Dieses hat eine viereckige Form (das Format des *pat* kann je nach Region in seiner Größe variieren) und zeigt nur ein einzelnes Thema oder Motiv.<sup>174</sup>

Das Repertoire an Motiven, die dabei dargestellt werden, lassen sich basierend an ihren Darstellungen, ihrem Gehalt und kulturellen Kontext nach Sen Gupta in fünf Untergruppierungen teilen.<sup>175</sup>

- a) Religiöse Motive (hinduistisch, muslimische, christliche, buddhistische *paṭs*)
- b) Volksgottheiten, Volkstümliche Legende und Mythen und gegenwärtige Themen mit lokalem Hintergrund
- c) Profane Motive: nicht-religiöse Legenden, sozio-politische und gegenwärtige Themen und Ereignisse, Proteste
- d) Magische oder *tribal paṭs*: *jādupaṭs* (Bn. *jādu*- Magie, Zauber), *cakṣudāna paṭs* (Skt. *cakṣu*- Auge, Sehkraft; *dāna*- Gabe, Geschenk)
- e) Kalighat *paṭs*

Den Großteil an Darstellungen nehmen religiöse und mythologische, sowohl lokaler als auch überregionaler Gottheiten und Geschichten ein. Der direkte Schwerpunkt der Patua orientiert sich je nach Region, Distrikt und kulturellem Umfeld anders. In den Distrikten, die einen sehr hohen Anteil an Santhal und anderen *tribal communities* haben, wie Bankura oder Purulia werden vorwiegend *jādupaṭs* gefertigt.<sup>176</sup> Diese zeichnen sich durch sehr einfache Strukturen und zumeist rustikale und primitive Formen aus (Abb. 37, 38, 39).<sup>177</sup> Die dargestellten Figuren weisen flache, zweidimensionale Formen auf, die wenig Naturalistisches vermuten lassen. Die vertikal gegliederten Paneele werden mit horizontalen einfachen Bändern voneinander getrennt. Naturelemente wie Bäume und

---

<sup>174</sup> Sen Gupta 1973, S. 48f.

<sup>175</sup> Sen Gupta 1973, S. 55.

<sup>176</sup> Unter den „magischen“ oder *tribal paṭs* werden am häufigsten *cakṣudāna paṭs* für die Familien der Toten gefertigt. Dazu malt der Patua ein Bild vom Verstorbenen, belässt jedoch eines der gemalten Augen ohne Pupille. Das Fehlen dieser erklärt der Patua mit den Worten, dass der Verstorbene solange blind in der Nachwelt umherwandert, bis die Familie des Verstorbenen Geschenke, Geld oder andere Gaben darbietet, damit dieser auch das zweite Auge vervollständigen kann. Bezahlte die Familie, so gibt der Patua dem Toten sein Augenlicht. Aus dieser Handlung ergibt sich auch die Namensgebung (Gabe/ Schenkung des Augenlichtes) für diese *paṭ*-Form. (S. Maity 1973, S. 73.)

<sup>177</sup> Ghose 1981, S. 76.

Blumen werden als diagrammartige Formen wiedergegeben. Menschen erscheinen vorwiegend im Profil mit abgeflachtem Hinterkopf. Die Stirn wird mit der Nase in einem spitzen Winkel gezeichnet und mit den Lippen und dem Kinn verbunden. Farben werden auf dramatische Weise eingesetzt und zeigen menschliche wie tierische Figuren in den unterschiedlichsten Farben.<sup>178</sup>

Zieht man im direkten Vergleich Rollbilder aus dem Distrikt Murshidabad, aus dem frühen 19. Jahrhundert, wie *Rama battling with the demoness Tatak* (Abb. 40) oder einem anderen *paṭ*, das Episoden aus dem *Rāmāyaṇa* (Abb. 41) zeigt heran, so könnten die stilistischen Unterschiede zu den *jādūpāṭs* nicht größer sein. Die fast schon hieratisch anmutende Qualität, wie die für Miniaturen typische Raffinesse, die reiche Farbenpracht und der stark hervorgehobene rote Hintergrund zeugen nicht nur von einem Feingefühl der Künstler im Umgang mit Formen und Farben, sondern könnten nach Rossis Meinung auch einen möglichen Einfluss durch die Rajasthani Hofmalerei aufzeigen.<sup>179</sup> Die horizontalen Trennungen zwischen den einzelnen Episoden, sowie deren Seiten sind mit kunstvollen floralen Borten versehen. Auch hier werden menschliche wie tierische Figuren, sowie Pflanzen streng zweidimensional gehalten und in hohem Maße stilisiert wiedergegeben. Jedoch werden die kräftigen Farben gezielter eingesetzt und die detailgetreue Ausarbeitung an Gewand und Schmuck lassen das hohe Geschick der Patua aus dieser Region erkennen.

Wo sich stilistische Divergenzen in der Umsetzung der Motive zeigen, stimmt die technische Vorgehensweise beim Herstellen eines solchen Rollbildes überein. Die aus mehreren übereinandergelegten und mit abgekochtem Reisleim geklebten Papierlagen werden so lange mit Mörsern auf einem Holzbrett bearbeitet, bis sie sich nicht mehr voneinander lösen. Im Gegensatz zu den Kalighat Künstlern werden keine gekauften Wasserfarben verwendet, sondern die aus natürlichen Pigmenten selbsthergestellte Farben. Die Farbpalette ist dahingehend limitiert und umfasst lediglich sieben Farben - Rot, Oker, Gelb, Grün, Blau, Weiß und Schwarz. Die zu bemalende Fläche wird mit einer Mischung aus Kalk und Reisleim bemalt, bevor die Konturen in groben Zügen mit *āltā*, einer roten Farbe oder Schellack, einem Gummilack, der von Lackschildläusen gewonnen wird, aufgetragen werden. Die feinen Pinsel, die anschließend zum kolorieren

---

<sup>178</sup> Archer 1979, S. 25f.

<sup>179</sup> Rossi 1998, S. 98.

verwendet werden, stellen die Patua aus den Nackenhaaren von Kindern oder den Schwanzhäärchen der Eichhörnchen selber her.<sup>180</sup> Die Vorgehensweise beim Kolorieren ähnelt der, der Kalighat Maltradition. Zuerst werden der Kopf, die Gliedmaßen und anschließend Gewand und Schmuck bemalt. Die Konturen werden zum Schluss mit schwarzer Farbe noch einmal fein nachgezogen.

#### 4.2.2. Vergleichende Beispiele und Interpretationen

Als Jamini Roy sich mit Beginn der 1930er Jahre zunehmend für die ländlich traditionellen Volkskünste der bengalischen Dörfer interessiert, scheint er dabei nicht auf der Suche nach den Ursprüngen der Kalighat Künstler zu sein. Sondern vielmehr scheint er nach weiteren Idiomen zu suchen, die in ihrer Darstellungsweise vollkommen unberührt von der Kolonialmacht der Briten geblieben ist.

Er begibt sich dazu nach Beliitor, seinen Geburtsort, wo er *pats* aus den unterschiedlichsten Regionen sammelt. Roy studiert die traditionellen Darstellungsformen, erlernt die Maltechniken der Patua und bekommt zugleich einen Einblick in die Vorgehensweise der Künstler, wie die Prozesse, die im Entstehen solcher Rollbilder erforderlich sind.<sup>181</sup> Die stilistischen Elemente, wie inhaltlichen Themen, die er diesen entnimmt und von welchen er sich inspirieren lässt, werden bezeichnend für sein eigenes Kunstschaffen.

##### 4.2.2.1. Mythologische Themen

Die Motive, die Jamini Roy dabei anscheinend am meisten berühren und fesseln, scheinen die hinduistisch mythologischen zu sein. Die Gestalten, die ihn im speziellen beschäftigen, sind vor allem Figuren aus dem *Rāmāyana* und die des Krishna. Dass der Künstler sich ausgerechnet zu diesen hingezogen fühlt, könnte der Umstand erklären, dass die ländlichen Patua, die im Gegensatz zu der Großstadt Kolkatas, die primär Shivaistische Gottheiten - im Zentrum des Kalighat Tempels die Göttin Kali, Durga und Ganesh verehren, vorwiegend Vaishnava geprägt sind. Besonders oft finden sich die Abbildungen der menschlichen *avatāre* (Skt. *avatāra-* Herabstieg, Herabkommen

---

<sup>180</sup> Dutt 1990, S. 82f.

<sup>181</sup> Suhrawary 2009, S. 68.

überirdischer Wesen auf die Erde in veränderter Gestalt) Vishnus wie Krishna und Rama in den *pats* wiedergegeben.<sup>182</sup>

Dass der Künstler sich dahingehend an den ländlichen Patua orientiert, wird aus seinen Werken ersichtlich. Ein Rollbild aus Bishnupur aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Titel *Sita's Trial by Fire* (Abb. 42) lässt sich mit Roys Umsetzung mit selbigem Titel (Abb. 43) vergleichen. Dargestellt ist die gleiche Thematik, jedoch ist sowohl die Komposition des Gesamtbildes, als auch der Bezug der Figuren zueinander, wie die Farbigkeit und deren Intensität eine andere. Beschränkt sich die Episode aus dem Bishnupur *pat* auf drei Figuren, nämlich die der Sita, Rama und Lakshmana, so baut Roy weitaus mehr Figuren ein. Er ordnet diese symmetrisch und auf Pölstern sitzend um Sita und das Feuer herum, an. Wendet man sich konkreter der Darstellung der Sita im *pat* zu, die in einem seitlich dargestellten Feuer sitzt, das umschlossen wird von einem runden Zirkel, bei dem die Flammen wie Sonnenstrahlen um diesen gezogen sind und vergleicht dies mit Roys Sita, so erkennt man die Parallelen. Der Künstler reduziert das Feuer auf die nur seitlich dargestellten Flammen, stellt sie aber nicht wie Flammen dar, sondern wie steile Zacken, die die Hauptfigur umschließen und sich bis zum oberen Rand des Bildes ziehen. Interessant ist, dass die Figuren vollkommen flächig mit kräftigen Farben ausgemalt werden, während er lediglich die Flammen nicht ganzflächig Rot belässt, sondern diese mit gelber Farbe entlang der Kontur umrandet, um so das Feuer hervorzuheben. Die strenge Zweidimensionalität und Flächigkeit der Figuren, die lediglich vor einem dunkelroten Hintergrund appliziert werden, stechen zusätzlich durch die ausdrucksstarken schwarzen Konturen hervor. Diese sind jedoch weniger dem Einfluss der Patua zuzuschreiben, sondern auf die Maltradition der Kalighat zurück zu führen.

Eine Neuheit, die der Künstler ab der 1930er einführt, ist die Darstellungsweise der Köpfe. Die Inspiration dazu erhält er von der charakteristischen, primitiven Wiedergabe der Menschen in den *jādupats* (Abb. 37, 39). Er malt die Figuren nun sehr oft im Profil, flacht den Hinterkopf ebenfalls vollständig ab und zeichnet Stirn und Nase in einer im spitzen Winkel nach vorn verlaufenden Linie, wodurch die Nase unverhältnismäßig groß

---

<sup>182</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 7; Amaladass/ Löwner 2012, S. 106; Beide Autoren verweisen darauf, dass Roys Kindheit von einer religiösen Toleranz geprägt wird, die vor allem durch seinen Vater begründet wird, der sich weder für Shiva noch Vishnu als Hauptgottheit eindeutig entscheidet. Es werden stattdessen beiden Gottheiten und Traditionen gleichermaßen gehuldigt.

und spitz erscheint. Das Kinn wird schwach und zurückfliehend abgebildet. Zusätzlich wird die Profilansicht durch das in Vorderansicht wiedergegebene große mandelförmige Auge mit großen sich darüber wölbenden Augenbrauenbogen beherrscht.<sup>183</sup> Werden die Augen in den 20er Jahren und auch bei den monochromen Frauenstudien noch verhältnismäßig an die Gesichts- und Körperproportion angepasst, so verwirft Roy dies bei seinen mythologischen Themen vollständig.

Drei weitere Beispiele, die bis auf ihre Farbwahl und kleinere stilistische Unterschiede fast identisch sind, veranschaulichen dieses neue visuelle Idiom. Sowohl bei *Jatayu attempting to rescue Sita from Ravana* (Abb. 44), als auch *Abduction of Sita* (Abb. 45) wirkt die Komposition füllend, wenn auch nicht so eingenommen wie im vorhergehenden Beispiel. Beide Darstellungen zeigen das gleiche Motiv, das nur in seiner Farbigkeit und wenigen Details variiert. Der Dämon Ravana steht versetzt vom Zentrum, während Sita zu seiner rechten in einem *ratha* (Skt. *ratha*- Wagen), einem Tempelähnlichen Wagenkonstrukt sitzt und der Geier Jatayu, zu seiner linken Seite abgebildet ist. Der Geier, der zur Sitas Errettung kommt, hat den Schnabel weit geöffnet und umfasst damit die gesamte Gestalt des Dämons. Das dritte Exemplar aus dem Samuel P. Harn Museum zeigt dieses Aufeinandertreffen des Dämons und des Geiers in einem breiteren Bildrahmen und gespiegelten Komposition (Abb. 46).

Sona Datta stellt diese Beispiele einer möglichen Inspirationsquelle aus der Kalighat Kunst gegenüber, *Jatayu attempts to stop the capture of Sita* (Abb. 47).<sup>184</sup>

Viel wahrscheinlicher und weitaus mehr gemein, scheint Roys Rezeption dieser mythologischen Szene aber mit einem *paṭ* aus Birbhum, aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zu haben (Abb. 48). Sowohl aus dem Kalighat *paṭ*, als auch dem aus Birbhum, die beide die traditionelle vertikal aufschließende Malweise dieser Episode aus dem *Rāmāyaṇa* zeigen, wird ersichtlich, dass Jamini Roy sich hier einer anderen kompositorischen Lösung bedient. Er setzt die Figuren in einen neuen Bezug zueinander und ordnet sie nicht vertikal, sondern horizontal an. Dazu übernimmt er die im Ratha sitzende Figur der Sita, platziert sie jedoch nicht an den höchsten Punkt, sondern an den seitlichen Rand des Bildes. Ravana wird nicht neben Sita im Ratha, sondern kampfbereit zwischen ihr und Jatayu wiedergegeben. Dahingehend weichen beide *paṭs* nicht

---

<sup>183</sup> Böning 1973, S. 71.

<sup>184</sup> Datta 2010, S. 50.

voneinander ab. Doch es ist vielmehr die Darstellungsweise des Jatayu, die Roys Wiedergabe mit der aus dem Birbhum Rollbild eher vergleichen lässt, als mit der Kalighat Vorlage. Die Körperlichkeit des Jatayu wird im Birbhum *paṭ* betont, indem die Federn, die hier wie Schuppen wirken, klar herausgearbeitet und akzentuiert werden. Der Körper gewinnt an Masse, auch wenn er trotz der Schattierungen im Grunde zweidimensional bleibt. Das große, offene Auge blickt starr zum Betrachter und nicht zum eigentlichen Geschehen.

Roys Darstellung des Jatayu zeigt einen ähnlichen Versuch auf, den Vogelkörper herauszuarbeiten, wenn auch in einer vollkommen anderen Form. Nicht indem er diesem Federn malt, sondern den Körper mit unterschiedlichen Farben ausmalt, die er mit schwarzen gewellten, linearen und zickzackförmigen Linien voneinander trennt. Die dunkle Kontur drängt auch hier wieder die Erscheinung in eine klare zweidimensionale, schablonenartige Darstellung, die sich vom roten Grund abhebt.

Die offensichtliche Reduktion der Farbpalette, wie sie ersichtlich wird aus den gezeigten Bildbeispielen auf die sieben Hauptfarben, die von den Patua verwendet werden, erfolgt nach Roys intensiver Auseinandersetzung in den 30ern. Er lernt so wie diese Künstler die Farben aus natürlichen Mitteln, wie lokalen Pflanzen und Mineralien zu mischen. Eine ähnliche Farbintensivität zu den Werken des Künstlers findet sich in einem *paṭ* aus dem Bankura Distrikt (Abb. 49). Die kräftigen Farben heben sich stark von dem roten Hintergrund ab, verleihen indes den Figuren durch ihre Schattierungen, trotz der Zweidimensionalität eine gewisse Körperlichkeit. Jamini Roy dagegen setzt die Farben weitaus dramatischer ein und hebt den Kontrast, indem er die Figuren mit einer kräftigen dunklen Kontur versieht und sie wie flache folienartige Schablonen wirken lässt, die vor einen dunklen Hintergrund gelegt werden.

In seinen unzählig wiedergegebenen Darstellungen von *Gopinis* (Abb. 50-53) erfährt diese schablonenartige Gestaltung sogar eine Steigerung. Er redupliziert diese Frauengestalten auf mehrere unterschiedliche Weisen, variiert in den Posen, Farben, getragenen Attributen und Hintergrundelementen. Ähnlich wie er es auch schon bei seinen Kalighat-inspirierten Frauenstudien vormacht, verzichtet Roy auch bei diesen auf eine Pupille und malt leere überlange, mandelförmige Augen. Doch anders als bei den monochromen Frauenstudien hat es nicht den Anschein als würde der Künstler den Betrachter mit seinen geschwungenen Linien über die Bildfläche führen, sondern die

schablonenartige Optik der Körperperformen betonen wollen. Indem er die Konturen stark um diese zieht und die Augen leer belässt, heben sich diese *Gopinis* nicht nur sehr stark von ihrem Hintergrund ab, sondern lenken den Betrachter auch auf ihre rein plakative Erscheinung.

In derselben Weise findet sich von ihm *Krishna and Balarama* (Abb. 54) aus den 1940er Jahren dargestellt. Die geschwungenen Körper sind in einer klassischen *tribhanga* (Skt. *tri-* drei; *bhang-* gebrochen, geteilt) Pose dargestellt, bei der sich der Körper von der Mittelachse aus drei Mal abwinkelt. Beide Figuren werden symmetrisch, bis auf kleine Abweichungen genau gespiegelt. Lediglich das Musikinstrument - Krishna hält eine Flöte und Balarama ein Horn, sowie die unterschiedlichen Hautfarben heben sie voneinander ab. Die Gestaltungsweise der Köpfe, des Schmucks sowie das Aussehen der Bäume und der Pfauen erinnert an ein frühes *pat* aus dem 19. Jahrhundert aus dem Murshidabad Distrikt (Abb. 55). Der Frauenkopf wird mit der nach vorne fliehenden Stirn, sowohl bei den *Gopinis*, als auch bei Krishna und Balarama, anders als in *Sita's Trial by Fire* oder ihrer Errettung nicht ganz in einem steilen Spitz nach vorne gezogen, sondern mit einer leicht angedeuteten Nasenwurzel wiedergegeben.

Die hochstilisierten Bäume mit ihrem dünnen Stamm und fächerartigen Baumkronen lassen weitere Parallelen erkennen. Die Umschließung der Kronen mit einer weißen Kontur unterstreichen das flache Erscheinungsbild und lassen die angedeuteten dünnen Äste und Blüten in den Hintergrund treten. Roys Bäume sind ebenfalls flach wiedergegeben, mit einer noch festeren Kontur umzogen, während die Äste mit Spitzen angedeutet sind und kaum noch an einen Baum erinnern lassen.

Wieder fällt auf, dass der Künstler auch bei diesen Darstellungen, wie es sich nun häufiger bei ihm findet, die Augen leer belässt. Lediglich ein großes, weißgehaltenes mandelförmiges Auge wird dargestellt. Dies wirft die Frage auf, warum Roy diese Darstellungsweise wählt. Ob er hierzu auf das Prinzip des *darśan* (Skt. *darśana-* sehen, betrachten, Augenlicht), das „Sehen und Gesehen werden“ von einer Gottheit anspielt, wäre eine mögliche Überlegung. Im Hinduismus, wie auch im Buddhismus werden Götterstatuen solange als unbeseelt angesehen, bis ihnen nach einem speziellen Ritus Leben eingehaucht wird. Dies wird aber niemals vom Bildermacher selbst gemacht, sondern von einem Priester, der der Skulptur die Augen oder Pupillen malt. Erst dieser

Akt belebt das Werk und verleiht dieser *darśan*, den sehenden Blick.<sup>185</sup> Christopher Pinney betont, dass gerade dieses Prinzip auch ein sehr wichtiges ist, welches von den verschiedenen visuellen Kunstformen aufgegriffen wird, um eine Interaktion zwischen dem Betrachter, dem Sehenden und dem Objekt, dem Gesehenen hervorzurufen.<sup>186</sup> Daher erscheint es nicht abwegig zu vermuten, dass Roy mit dieser plakativen, schablonenartigen Darstellungsweise seiner monochromen Frauenstudien, wie *Gopinis* und Götterfiguren wie *Krishna and Balarama*, dem Betrachter, damit vielleicht veranschaulichen möchte, dass diese lediglich zweidimensionale, flächige „unbeseelte“ Schablonen sind für ihn. Diese sollen nicht herausstechen, sondern mit der geometrisierten Oberfläche seiner Bilder verbunden werden. Dadurch werden die Figuren nicht ikonengleich, wie er sie später auch häufiger malt, sondern zu rein formalen, visuellen Wiedergaben dieser Frauengestalten und Götterfiguren.

Eine weitere Beobachtung, die bei Roys adaptierten mythologischen Themen offenlegt wird, ist die offensichtliche Vereinfachung der Themen, Motive und Figuren. Die Frage, wie weit man sowohl ein Motiv, als auch die einzelnen Elemente wie Bäume, Pflanzen, menschliche wie tierische Figuren auf das Minimum ihrer Erscheinung reduzieren kann und sie dennoch erkannt werden, scheinen den Künstler dabei besonders beschäftigt zu haben. In einem weiteren Werk von ihm, das ebenfalls Krishna und Balarama aus den 1950er Jahren zeigt (Abb. 56), verdeutlicht dies. Beide Figuren werden identisch wiedergegeben. Wie beim vorangegangenen Bildbeispiel (Abb. 53) steht hinter der Abbildung selbst kein narrativer Kontext. Lediglich die zwei Figuren, die dargestellt sind, stehen im Mittelpunkt. Keine der für Krishna typischen Attribute wie die Flöte, die Girlande aus weißen Blumen oder dem mit Pfauenfedern verzierten Kopfschmuck wird hier eingebunden. Es scheint, als wäre Roy vielmehr daran interessiert dem Betrachter allein durch die Farbgebung der Haut und des Gewandes vorzugeben, wer Krishna und wer Balarama ist. Diese Form der Reduplikation einer Figur findet sich in vielen Werken von Roy. Vorwiegend in späteren Werken, ab der 1940er Jahre wie in *Three Boatmen* (Abb. 57), *Drummers* (Abb. 58) oder *Three Dancing Ladies* (Abb. 59), wo er eine Figur beliebig oft symmetrisch im Bildrahmen anordnet. Diese werden in der gleichen Pose wiedergegeben und unterscheiden sich nur durch die unterschiedliche Farbgebung des

---

<sup>185</sup> Michaels 2004, S. 254-257.

<sup>186</sup> Pinney 2004, S. 9.

Gewandes. Warum er bei diesen Bildern sehr wohl die Pupille malt, könnte man dahingehend so interpretieren, dass er bei diesen das Hauptaugenmerk auf die strikte Symmetrie der Darstellungen setzt und der *darśan* nicht im Vordergrund ist.

Die vom Künstler aufgegriffenen Motive lassen zudem erkennen, dass er sich eingehend mit der Struktur und der Darstellungsweise der Patua auseinandersetzt, diese aber in keiner Weise einfach nur kopiert oder nachahmt. Er übernimmt zwar die dunklen oft in Braunrot oder Zinnoberrot gehaltenen Hintergründe, die dynamische, kräftigen Farben, die Darstellung der Körper sowie die mythologischen Motive. Doch ist er bei den wiedergegebenen Motiven vielmehr darauf bedacht neue kompositorische Lösungen zu wählen, die Figuren in einem neuen räumlichen Bezug zueinander zu setzen und bereits bekannte Themen und Episoden vollkommen neu zu interpretieren. Dazu stilisiert er menschliche wie tierische Figuren noch stärker, als es die Patua tun und reduziert überall dort, wo er annimmt, dass es für den Wiedererkennungswert des Motivs nicht notwendig ist. Daher wird auch ersichtlich, dass Roy die Kunst der ländlichen Patua nicht als Inspirationsquelle heranzieht, um die Volkskunst per se zu revitalisieren, wie es in den 1930er Jahren versucht wird, sondern nur nach weiteren Elementen sucht, die für ihn volkstümlichen Charakter besitzen und sozusagen *Indianness* darstellen. Dies wird dadurch gestützt, dass er sich zwar Inspirationen bei den Rollbildern holt, er selbst aber zeit seines Lebens kein einziges Rollbild malt. Er möchte keine Geschichten erzählen, sondern vielmehr einzelne Szenen aus diesen herausnehmen, die er interessant findet und auf unterschiedliche Weisen darstellen; mit Farben, Formen, Kompositionen, und Hintergrundelementen experimentieren.

Zudem behält Roy in vieler Hinsicht noch alte Gewohnheiten bei. Er stellt seine Pinsel nicht selber her, so wie es die Patua tun, sondern verwendet seine eigenen, weitaus feineren Pinsel, die in Europa gefertigt wurden. Auch benutzt er nie zusammengeleimtes Papier, das auf Stoffbahnen geklebt wird als Malgrund. Er greift vorwiegend auf Leinwände zurück, verwendet aber auch Karton, Papier und oftmals Palmlätter. Doch einen *paṭ* wie ihn die Handwerkskünstler am Land herstellen, stellt er selbst nie her. Weiters verwendet er statt des Klebers, den die Patua aus dem Inneren einer überreifen *bael* Frucht (bengalische Quitte) gewinnen einen anderen. Er zerkocht Tamarindkerne, die er für eine Woche quellen lässt, um diesen dann als Kleber zu verwenden. Diese Vorgehensweise ist ebenfalls eine weitverbreitete in Indien, doch keine, die von den

bengalischen Patua verwendet wird.<sup>187</sup> Hinzu kommt, dass er neben den Farben, die er selbst herstellt auch gelegentlich wieder auf gekaufte Farbtuben zurückgreift und somit nicht vollständig in dieser Maltradition bleibt.<sup>188</sup>

#### 4.3. Von Holzpuppen und Spielzeug aus Ton

Die Herstellung von Puppen wie Tierfiguren und Weihgegenständen aus Holz und Ton ist eine weit verbreitete Tradition, die sich weit über den indischen Subkontinent erstreckt. Die Kaste der Sutradhar (*Sūtradhār*), die mit Holz arbeiten, stellen vorwiegend diese Holzfiguren und Puppen her. Diese weisen zumeist einfache Erscheinungen auf, die erst durch das Kolorieren in dem vorgegebenen Farbeschema in Rot, Schwarz, Blau und Gelb ihre Vitalität erhalten.<sup>189</sup> Dabei werden diese in Bengalen anders als vermutet nicht nur von Kindern als Spielzeug verwendet (Abb. 64), sondern auch als Kultobjekte (Abb. 65), Trägerstützen für Betten und Ratha, wie auch für Friese und als architektonische Elemente im Allgemeinen geschnitzt.<sup>190</sup>

Neben der Holzschnitzerei gehört die Töpferkunst zu einer der ältesten Volkstraditionen. In Westbengalen werden Tonfiguren vorwiegend von den Frauen der Kaste der Patua, wie denen der Kumbhakar, den Töpfern hergestellt. Auch Kalighat Künstler stellen zu ihrer Zeit Figuren dieser Art her (Abb. 60, 61), um neben ihren *paṭs* eine zusätzliche Einnahmequelle zu haben.

Ausschließlich für den Verkauf für Festivitäten gedacht, fertigen die Frauen von Hand Puppen, Spielzeug, Tierfiguren (Abb. 62, 63), Hochzeitsgefäß und kleine Töpfe aus Ton. Diese werden entweder zum trocken in die Sonne gelegt oder mit geringer Hitze gebrannt. Das Kolorieren wird ebenfalls den Frauen, vom Herstellen, Anrühren und Auftragen der Farben vollkommen selbst überlassen.

Einheitliche Richtlinien in der Erscheinung dieser Puppen wie Spielsachen existieren in diesem Sinne nicht. Daher können die Tongegenstände unterschiedliche Formen, Größen und Farben aufweisen, die sehr stark von der familiären Tradition wie

---

<sup>187</sup> Suhrawardy 2009, S. 70.

<sup>188</sup> Datta 2010, S. 90.

<sup>189</sup> Mookerjee 1939, S. 13.

<sup>190</sup> Mookerjee 1939, S. 11. Für Kinder werden Spielzeuge primär aus Blättern, Stöcken, Stoffen, Ton und Holz gefertigt.

dem Können der Herstellerin abhängen.<sup>191</sup> Doch was sowohl Holz- wie Tonfiguren gemein ist, ist dass sie sehr starke abstrakte, fast grotesk anmutende Formen aufweisen, die von dynamischen, vitalen Bewegungen und Linien getragen werden und durch eine primitive Qualität bestechen. Kopf wie Körper werden grob modelliert und realistische Hände und Füße werden bei Menschlichen wie tierischen Figuren lediglich durch Linien und Kurven suggeriert.<sup>192</sup>

#### *4.3.1. Roys Interpretationen*

##### *4.3.1.1. Tierfiguren*

Dass Roy sich eingehend mit diesen traditionellen Holzpuppen und Spielzeugen beschäftigt, wird ersichtlich an seinen Werken. Dabei scheinen es vor allem die tierischen Figuren, die aus Holz und Ton gefertigt werden, zu sein, die ihn fesseln und ihn dazu treiben diese vermehrt in seinen Werken darzustellen.

Die am weitesten bekannte Tonfigur ist die des Bankura Pferdes (Abb. 62), welches bereits internationalen Bekanntheitsgrad erlangt hat. In Indien wird es als Symbol für die indische Handwerkskunst angesehen, da es von dem All India Handicraft Board als Logo verwendet wird.<sup>193</sup> Doch in den Dörfern selbst, wie in Bankura werden diese Pferde- wie auch Elefantenfiguren als Votivgaben vor jedem Schrein und jeder lokalen Gottheit aufgestellt.<sup>194</sup> Typische Kennzeichen in der Gestaltung des Bankura Pferdes sind eine hohe, lange Erscheinung, die von einem überlangen Hals und Ohren dominiert wird. Der Rumpf des Pferdes wird verhältnismäßig zu tief angesetzt, wodurch die Beine kurz wirken und nach unten hin fast spitz, ohne Hufen zulaufen. Detaillierte Dekorationen werden am Hals wie am Rumpf modelliert. Diese werden normalerweise nicht bemalt, sondern in ihrer Terrakottafarbe belassen.

Neben diesen terrakottafarbenen Pferden werden auch unzählige kleinere Pferdefiguren aus Ton (Abb. 63) gefertigt, die als Spielzeuge oder Votivgaben genutzt werden. Die Formen wirken im direkten Vergleich zu der traditionellen Erscheinung des

---

<sup>191</sup> Ghose 1981, S. 18-26.

<sup>192</sup> Mookerjee 1939, S. 12.

<sup>193</sup> Ghose 1981, S. 27.

<sup>194</sup> Ghose 1981, S. 32ff. Warum gerade in diesem Distrikt vorwiegend Pferde- und Elefantenfiguren als Opfergaben eingesetzt werden, ist unschlüssig und seitens der Forschung nicht geklärt. Obwohl Elefanten und Tiger in dieser Region noch vor einhundert Jahren ein reges Vorkommen hatten, würde dies nach Ghoses Meinung nur zum Teil die Erscheinung des Elefanten erklären, doch nicht die spezielle Position des Pferdes.

Terrakotta Bankura Pferdes weitaus weniger feingliedrig und spitz, sondern kompakt und rund. Die Beine des Pferdes sind breit und verlaufen gelenkslos gerade zum Boden hin. Ohren wie Schwanz sind nur durch kleine Rundungen angedeutet. Weitaus realistischer in seiner Erscheinung ist die Pferdefigur, die eindeutig als Kinderspielzeug zu erkennen ist (Abb. 64). Das Verhältnis von Kopf, Ohren, Rumpf und Beinen fällt proportional aus. Die Hinterbeine des Pferdes deuten sogar Gelenke an.

Jamini Roys setzt sich eingehend mit der Darstellung des Bankura Pferdes auseinander und versucht dessen Form auf unterschiedliche Weise darzustellen. Zum Einen finden sich Werke in denen er nahe an der natürlichen Physiognomie eines Pferdes bleibt, aber auch solche in denen er diese in vereinfachterer Gestalt wie Tonfiguren oder Spielzeug wiedergibt.

Zieht man zuerst die Werke heran, die realitätsgetreuer wiedergegeben sind wie die Pferdefigur aus der Delhi Art Gallery (Abb. 66) oder *Makara and Horseman* aus dem Samuel P. Harn Museum (Abb. 72) so fallen zunächst keine Ähnlichkeiten auf. Roy versucht das Pferd in seiner realen Erscheinung und Proportionen zu erfassen. Vergleicht man aber die Darstellungen des Künstlers mit dem auf Rädern befestigten Holzpferd, so fallen dem Betrachter weitaus mehr Parallelen in der Erscheinung auf. Die weit auseinanderstehenden, schlanken Beine, die Gestaltung des Kopfes und des Rumpfes, sowie die Dekorationselemente und selbst der mit gelben Punkten verzierte unterste Streifen, der den Boden darstellt, erinnert an das mit Rädern ausgestattete Unterteil des Holzpferdes. Hinzu kommt, dass Roy das Pferd auf eine starre, unbewegte Weise wiedergibt, die in Kombination mit dem Untergrund tatsächlich an ein Kinderspielzeug erinnert, das geschoben oder gezogen wird.

Weitaus interessanter in ihrer Gestaltung sind die Pferdefiguren, die an kleine Tonspielzeuge erinnern. Roys *Ceremonial Horse* (Abb. 67) zeigt zwar die gleiche Farbigkeit und fast identische Komposition wie die Pferdefigur aus der Delhi Art Gallery (Abb. 66), doch die Physiognomie des Pferdes ist hier eine vollkommen andere. Die schlanke, anmutige Erscheinung ersetzt der Künstler durch kräftige Beine, die gerade zum Boden verlaufen und an die grün-weiß lasierte Tonfigur (Abb. 63) denken lassen. Das Pferd wirkt durch den gehobenen Kopf und die Positionierung des Körpers weniger starr als im vorangegangenen Beispiel. Doch Roy vereinfacht das Motiv des Pferdes zusätzlich und reduziert es auf eine möglichst einfache Erscheinung.

Ersichtlich wird dies an zwei Musterwerken wie *Queen on Horseback* (Abb. 68) und *Bankura Horse (with Durga)* (Abb. 69). Das Pferd wird so wie die menschlichen Figuren, die mit über großem Kopf und großen mandelförmigen Augen wiedergegeben werden, an diese angepasst. Der zu große Kopf des Pferdes dominiert vor allem in *Queen on Horseback* das Bild mit dem über großen Auge und der grünen Iris. Der Körper wirkt länglich mit den kurzen Beinen, die nach außen hin ausgestellt sind und die Beine, von den angedeuteten Hufen über den Bauch hin in einer fast halbkreisförmigen Linie schließen. Die Kombination von Pferd und Mensch, die er darauf platziert, erinnern sehr stark an Spielfiguren, die einfach zusammengesetzt wurden. Sie wirken unbewegt und starr, doch durch die einbezogenen Figuren nicht gänzlich teilnahmslos.

Sona Datta kommentiert die Standardisierung des Bankura Pferdes als Logo durch den All India Handicraft Board und des Central Cottage Industries Emporium im Bezug auf Roys Auseinandersetzung mit diesem Motiv folgend:

*„It was standardized by factory production to be disseminated across the mantelpieces of Calcutta as the urban concession to the ‘folk’. In the process it lost its bold geometric assertion and became diluted and contrived. Jamini Roy rescued the image by painting it into a picture, infusing it with his bold and assertive line.“<sup>195</sup>*

Es ist unbestreitbar, dass der Künstler das Bankura Pferd in seinem Oeuvre vermehrt aufgreift und dieses auf unterschiedliche Weisen kombiniert. Mal steht es ganz alleine für sich, dann wieder als Reittier für Durga, Jesus Christus oder andere Figuren. Ob er damit aber die Erscheinung des Bankura Pferdes rettet, wie Datta vorgibt, indem er dieses in seinen Bildern beliebig oft darstellt, sollte fraglich bleiben. Roy greift zwar auf unterschiedliche Darstellungsformen zurück und sucht in den Terrakotta Pferden wie Spielzeugen aus Holz nach Inspirationen, doch er passt sie seinen eigenen Vorstellungen gegenüber an. Er stellt ein Pferd da, bezieht sich aber nicht mehr auf die Inspirationsquelle, sondern kreiert dahingehend eine vollkommen neue universelle „Identität“ des Pferdes.

---

<sup>195</sup> Datta 2010, S. 71.

*“The simplicity as well as the symbolic quality and purity of form, common to most primitive art as well as to all folk-painting, derive precisely from the urge to communicate in a world of universals - a world where, for instance, all trees are reduced to the single conceptual image of one tree, the universal tree, stripped of individual identity.”<sup>196</sup>*

Bishnu Dey und John Irwin benennen hier einen Baum als Beispiel, doch beide sprechen von der Universalität der Natur, die in der Primitiven Kunst, wie in Roys Kunstschaffen anzutreffen ist. Somit wäre das Pferd, ähnlich wie es der Künstler bereits mit dem Kalighat Motiv *biral tapasvi* macht, von seiner ursprünglichen Vorlage und Bedeutung wie eine Folie abgezogen. Was bleibt ist die rein, visuelle Wiedergabe eines Pferdes, das auf seine ursprünglichste Gestalt zurückgedrängt wird und im Grunde nicht mehr das Bankura Pferd, sondern ein Pferd im Allgemeinen wiedergibt.

Bei den anderen Tieren, die Roy sich von den Ton- und Holzfiguren absieht, tritt diese Spannung zwischen Inspirationsquelle und seinen Darstellungen nicht mehr in den Vordergrund. Es findet sich neben der Pferdefigur auch der Elefant sehr häufig als Reittier dargestellt. Ob dies daher röhrt, dass diese beiden Tiere als Votivgaben eine sehr hohe Bedeutung im Bankura Distrikt haben, oder es vielmehr daran liegt, dass dieses Motiv vom Elefanten und seinem Reiter sich bereits in den frühesten Tempelbauten findet, ist unschlüssig. Doch sein Werk *Man and Elephant* (Abb. 70) verdeutlicht, dass er das bereits bei den Pferden angenommene, vereinfachte Schema des Körpers auch für die Darstellung des Elefanten übernimmt und diesen mit wenigen schwungvollen, kräftigen Linien umreißt.

Eine weitere Darstellung mit dem Titel *Bull* (Abb. 71) aus den 1950er Jahren zeigt einen weißen bulligen Stier, der das gesamte Bild ausfüllt und an eine Kalighat Tonfigur erinnert (Abb. 60). Das frontal dargestellte Auge, das gelb ausgemalt ist, dominiert mit seiner grünen Iris wie in *Queen on Horseback*. Die Augenbraue, die sich auch in dem Kalighat Vergleichsbeispiel findet wird kräftiger und schwungvoller über das große Auge gezogen. Doch während die Tonvorlage den Stier in einer lockeren stehenden Haltung zeigt, verleiht Roy seiner Interpretation mit dem gehobenen Kopf, dem offenen

---

<sup>196</sup> Dey/ Irwin 1944, S.15ff.

Auge und dem nach oben hin, parallel zum Körper verlaufenden Schwanz eine stramme, stolze Haltung. Auch hier zieht der Künstler wieder eine Verbindungsline von den Füßen bis hin über den Bauch des Tieres.

In *Makara and Horseman* (Abb. 72) greift Roy neben der Darstellung des Pferdes auch auf die des Makara zurück.<sup>197</sup> Der Makara ist in der hinduistischen Mythologie vor allem als *vāhana* (Skt. *vāhana*- Reittier, Zugtier, Wagen), das Reittier von Ganga, der personifizierten Göttin des Ganges bekannt. Es wird als Seeungeheuer, ein Mischwesen aus Fisch und Krokodil dargestellt. Sowohl Komposition, Textur der Oberfläche als auch die realitätsgerechte Wiedergabe der menschlichen Figuren und die des Pferdes, sowie deren Farbigkeit heben diese Darstellung unter den vorangegangenen hervor. Die Zweidimensionalität tritt auch hier in den Vordergrund, doch die Farben wirken nicht flächig, werden nicht durch eine kräftige schwarze Kontur zusätzlich betont. Zieht man jedoch die Darstellung des Makara in Betracht, lässt sich dieser am direktesten mit der Kalighat Tonfigur vergleichen (Abb. 61). Der Makara zeigt einen geschuppten Körper, der so fein in die Textur des Tons gearbeitet ist, dass er kaum ins Auge sticht. Die kurzen, nah beieinander stehenden Beine lassen die Figur stehen. Ein kurzer Fischschwanz wie ein Krokodilartiger Kopf mit geöffnetem Maul, der Zähne zeigt vervollkommen die Erscheinung. Auch Roy übernimmt die Fischschuppen, lässt diese aber stärker in den Vordergrund treten mit der schwarzen Kontur auf dem gelben Körper des Makara. Nur zwei kurze Vorderbeine stützen den massiven Körper, dessen Kopf wieder im Verhältnis zum Körper selbst imposanter ausfällt. Die Fischflosse ist fächerartig wiedergegeben. Der steil nach oben gerichtete Kopf, der einen Elefantenrüssel zeigt, scheint Pferd und Reiter herausfordern zu wollen. Auge und Augenbraue sind wie in der Tonvorlage proportional zum Kopf, klein und eher fein gehalten.

Roys Wiedergabe der Pferde, Elefanten, Stiere, Makara und auch der Katzen (Abb. 24-27) gehören neben seinen Frauenstudien zu seinen ausdrucksstärksten Werken. Er enthebt sie, wie es im Fall der Garnelenfressenden Katze und des Bankura Pferdes ersichtlich wird, ihrer Identität. Die Inspirationsquelle bleibt zwar ersichtlich, doch die universelle Aussage dahinter dominiert seine Werke.

---

<sup>197</sup> Böhtlingk 1998, 5. Teil, S. 1. Während Otto Böhtlingk anmerkt, dass es sich bei einem Makara um einen Delphin handeln könnte, verweist Monier-Williams darauf, dass es sich vielmehr um ein Seeungeheuer handelt, dass manchmal nur mit einem Krokodil, Hai oder Delphin verwechselt wird. (S. Monier-Williams 1999, S. 771).

Die Natürlichkeit mit der Roy diese Tiere in den Vordergrund stellt, die Vereinfachung und freie Verzerrung der Motive zeigt seine freie Interpretation der Inspirationsquellen, die er sich von Holz- wie Tonspielzeugen absieht.<sup>198</sup> Dabei spielt er geradezu mit diesen Motiven, indem er den Tieren oft ein starres, unbewegtes Erscheinungsbild verleiht und dem Betrachter suggeriert, dass es sich tatsächlich um dargestelltes Spielzeug handelt.

#### 4.3.1.3. Puppenfiguren

Roys puppenartige Darstellungen von menschlichen Figuren zeigen sich in verschiedenen Formen. Einen Impuls dazu gibt eine eigentümliche Darstellung, die Ajit Kumar Dutta in seinem Ausstellungskatalog, ohne Titel mit den Worten „*Design after terracotta*“ anführt (Abb. 73).<sup>199</sup> Die Figur lässt sich nur aufgrund des runden Ohrringes und des ausgestellten Rockes als weiblich erkennen. Alle weiteren weiblichen Kennzeichen treten in den Hintergrund durch die starke Hervorhebung der geraden und zickzackförmigen Linien, die jeden Körperbereich, vom Kopf angefangen bis über die Arme, den Torso, den Rock und die Füße hinab abdecken. Interessant ist hier vor allem die Gestaltung des Kopfes mit dem großen Auge, das die gesamte Gesichtshälfte einnimmt, der „angeschnittenen“ Nase in Form eines Dreiecks, die seitlich vom restlichen Gesicht, wie das Ohr, separat angezeichnet werden und die nach oben hin spitz zulaufende Kopfform, die von drei kleinen Schlaufen gekrönt wird.

Eine weibliche Tonfigur aus Birbhum (Abb. 74) zeigt, wenn auch frontal dargestellt, Ähnlichkeiten in der Kopfgestaltung. Auch hier wurde der Kopf länglich nach oben gezogen und schließt mit einem breiten Kranz. Der Rock wird mit länglichen, dicken Vertiefungen betont, so wie es der Künstler bei seiner Rezeption der Terrakottafigur mit kräftigen Linien nachahmt. Eine Skulptur aus Faridpur (Abb. 75) lässt erkennen nach welchen Modellvorlagen er Nase wie Ohren vom restlichen Gesicht trennt. Roy übernimmt diese Charakteristika, die vornehmlich von der einfachen Herstellung dieser Figuren herrühren. Dabei wird zuerst der Kopf grob mit den Fingern geformt. Aus kleinen Tonkugeln werden Nase, Augen, Mund und Ohren hinzugefügt.

---

<sup>198</sup> Datta 2011a, S. 88.

<sup>199</sup> Dutta 1973, S. 38. Die entnommene Abbildung zierte das Cover des Ausstellungskataloges, findet sich aber auch in dem Katalog als Fig. 13).

Ein vergleichbares Beispiel aus den 40er Jahren zeigt eine Göttin, die der Künstler lediglich mit Lampenschwärze auf Karton malt (Abb. 76). Die Zeichnung scheint eine grobe Skizze zu sein, bei der es den Anschein hat, als hätte er versucht in einer einzigen schwungvollen Bewegung den Körper dieser Göttin einzufangen. Die dabei entstandene Form erinnert an eine schnell gezogene Acht, die lediglich den Rocksaum gerade lässt. Ähnlich werden die Arme mit zwei einzelnen Linien gezeichnet, die spitz zulaufen und strichartig Hände andeuten. Statt der Füße malt Roy drei Linien, die von der Mitte aus abstehen und an die Gestellbeine einer Schneiderpuppe erinnern. Dass diese Göttin ebenfalls einer Terrakottafigur nachempfunden ist, lässt neben der einfachen Darstellung des Körpers auch die Art und Weise wie Arme und Hände in beiden Bildern von Roy wiedergegeben werden, erkennen. Der Künstler betont auch hier den Torso mit zwei vertikalen Linien, die von seitlichen, schrägen Linien flankiert werden.

Eine etwas abgewandelte Form, die raffinierter und mit mehr Details umsetzt wird, zeigt sich in *Gopi* (Abb. 77). Die formale Gestaltungsweise der *Gopi* erinnert an Roys monochromen Frauenstudien. Obwohl die Textur der Oberfläche eine andere ist, ist die von oben nach unten geführte dunkle *wash*-Technik doch die gleiche. Doch anders als bei den Frauenstudien erhalten Figur wie Hintergrund trotz dieser Einfärbung keine Tiefe. Zu stark treten die dunklen Konturen hervor, die den puppenartigen Körper mit dem zu großen Kopf umreißen. Ähnlich wie in den zwei vorangegangenen Beispielen wird der Körper in der Mitte vollkommen zusammengezogen, besitzt einen kegelförmigen Torso und von dem abwärts der Taille voluminöse Beine hervorspringen. Die Kopfform der *Gopi* ist nicht vollkommen auf eine geometrische Form reduziert, doch Nase wie Mund werden seitlich mit einer dicken Linie wieder vom restlichen Gesicht getrennt.

Roys Puppenfiguren veranschaulichen, dass er sich vollkommen auf das Medium der Terrakottafiguren einlässt. Indem er bildlich sogar charakteristische Merkmale dieser Figuren wiedergibt, Nase, Ohren und Lippen angeschnitten dargestellt werden, kreiert er eine vollkommen neue Darstellungsweise. Er versucht nicht durch farbliche Übereinstimmung die Parallelen zu den Terrakottaskulpturen aufzuziehen, sondern diese in ihrer Erscheinung zu erfassen und wiederzugeben. Dabei stützt er sich auf vorwiegend auf Basisformen, die mit wenigen schnellen Handbewegungen den Körper umreißen und zu Papier bringen können. Er reduziert Kopf- wie Körperform und setzt sie mit einer geometrischen Figur gleich. Er kombiniert dazu horizontale, vertikale, elliptische und

kantige Formen, die er mit kräftigen Linien konturiert.<sup>200</sup> Es entstehen dabei zum Teil abstrakte und verzerrte Formen, die wiederum den Betrachter an die vereinfachten, grotesk-anmutenden Kopf- und Körperperformen der Terrakottafiguren denken lassen sollen.

#### 4.4. Die „Gestickten Geschichten“ der *kanthā*

Die Sticktradition der *kanthā* (Skt. *kanthā-* Lumpen, Fetzen zusammengeflickte Kleidung) ist eine alt eingesessene Frauentradition in Indien, die vorwiegend in ländlichen Regionen von ärmeren Familien praktiziert wird (Abb. 78). Wie der Name vermuten lässt, werden diese Decken aus zerschlissenen, ausgetragenen Baumwoll-Kleidungsstücken wie alten Sari oder Lungi gefertigt, die als Zierdecken, Wandteppiche oder als Tagesdecken für kältere Tage während des Winters oder regnerischer Monsuntage verwendet werden.<sup>201</sup>

Die alten Kleidungsstücke und Stoffreste werden gesammelt, bis ausreichend zusammengetragen ist, um einen *kanthā* daraus zu quilen. Anschließend werden die Stoffteile sorgfältig ausgewählt, arrangiert und von den Frauen in der Familie mit den unterschiedlichsten fortlaufenden Stichmustern zu einer Decke zusammengenäht.<sup>202</sup> Dazu werden die Fäden, primär in Weiß, Rot, Blau und Schwarz von den Borten der alten Gewänder gelöst und genutzt.<sup>203</sup> Die festen Stickereien, die in feiner Nadelarbeit und stundenlangem Sitzen gefertigt werden, verleihen den Decken mit ihren außergewöhnlichen Motiven auch die entsprechende Festigkeit, um sie als Nutzobjekt im alltäglichen Leben verwenden zu können.

Die Aufgliederung eines *kanthā* folgt keinen bestimmten Richtlinien, noch muss dieser rein symmetrisch sein. Im Grunde zeigen aber alle ein Mandala Design in Form eines mehrblättrigen Lotus, der an den vier Ecken der Decke Kadamba Bäume

---

<sup>200</sup> Datta 2010, S. 54.

<sup>201</sup> Dutt 1990, S. 105f; Niaz 1993, S. 13. Mit dieser Sticktechnik werden neben diesen Decken aus kleineren Stoffstreifen, die für die *kanthā* nicht mehr verwendet werden können auch kleinere Tischdecken, Taschentücher, Sitzkissen für Gäste für die *pūjā*, Überzüge für Spiegel und Pölster gefertigt.

<sup>202</sup> Wie und in welcher Weise ein *kanthā* im Detail entsteht kann in *The art of Kantha embroidery* (S. Niaz 1993, S. 27-35) nachgelesen werden. Hier soll es ausgelassen werden, da es für die folgende Vergleichsanalyse der Motive zu Roys Werken keine Relevanz aufweist.

<sup>203</sup> Niaz 1993, S. 24f.

wiedergibt.<sup>204</sup> Der Lotus kann zusätzlich auch von einem Rechteck umschlossen werden, das parallel zur Länge und Breite des *kanthā* verläuft. Die Füllmotive reichen von vegetabilen, floralen Mustern wie dem Baum des Lebens (Abb. 79) dem Kalka Motiv<sup>205</sup> (Abb. 78a) zu tierischen Figuren wie Löwen, Makara, Elefanten, Pfauen oder menschlichen/ göttlichen Figuren. Gegenstände aus dem Haushalt, der Landwirtschaft, dem Alltag oder der Götterwelt, wie dem Ratha (Abb. 78b) werden mit typischen Frauenattributen wie Kämmen, Ohrringen, Spiegeln oder Kajalstiften kombiniert.

Dargestellt werden also nicht nur Motive, die sich im Umfeld der stickenden Frauen befinden, sondern auch imaginäre, oder vielmehr Wunschobjekte sind.<sup>206</sup> Niaz Zaman schreibt zusammenfassend: „*Since most women desire the same things - personal beauty, conjugal happiness, strong healthy children - almost every kantha breathes the same prayer.*“<sup>207</sup>

#### 4.4.1. Roys Interpretationen

Ab wann sich Jamini Roy mit den gestickten Decken der *kanthā* auseinandersetzt und Charakteristika dieser für manche seiner Werke annimmt, kann nur anhand der ausgewählten Bildbeispiele vermutet werden. Doch es könnte sich um eine spätere Entwicklung handeln, die erst ab der 40er Jahre ersichtlich wird.

Mit dem Werk, *The World of Kantha* (Abb. 80) aus den 1950er Jahren zeigt Roy eine auf hellem, beigefarbenen Grund gemalte Komposition. Auf der linken Seite ist ein Elefant mit zwei fast identisch aussehenden Reitern abgebildet. Die rechte Seite zeigt eine weitere Männerfigur, die auf einem Leopard thront. Bei dieser Figur könnte es sich um Satyanārāyan handeln, eine Figur, die von der *Community* der Santhal in *jādupats* wiedergegeben wird, ursprünglich aber vom *Gāzir pat*<sup>208</sup> übernommen wurde.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Basu 2010, S. 78.

<sup>205</sup> In Europa ist dieses Motiv als *Paisley* bekannt und wird primär mit Kashmir Schals in Verbindung gebracht. Eingeführt wurde dieses florale Motiv in Indien jedoch durch die persische Kunst, die Dynastie der Mogul und ist heutzutage auch nicht mehr wegzudenken aus dem indischen Motivreichtum.

<sup>206</sup> Niaz 1993, S. 65-93.

<sup>207</sup> Niaz 1993, S. 73.

<sup>208</sup> Dutt 1990, S. 80ff. Satyapīr ist eine muslimische Gottheit (?), die im *Gāzir pat* auf einem Tiger sitzend dargestellt wird. Wann und wie diese Darstellung von den Santhal übernommen und die Hauptfigur von Satyapīr zu Satyanārāyan umbenannt wird, ist unschlüssig. Der Hauptunterschied liegt aber im Reittier. Während Satyapīr auf einem Tiger reitet, wird Satyanārāyan auf einem Leopard dargestellt. Diese Umstellung lässt sich damit erklären, dass im Westen Bengalens, wo der Großteil der Santhalbevölkerung lebt, Leoparden den Dschungel beherrschten.

Der Leopard ist mit rundem, frontal zum Betrachter blickenden Kopf und großen Augen dargestellt. Die Musterung an seinem Körper erinnert vielmehr an ein schwarz-gelbes Karostoffmuster, als an die Punkte eines Leoparden. Im Zentrum des Bildes setzt Roy eine sehr einfache, längliche Pflanze mit vier Blüten zwischen die Figuren. Dabei scheint er einen Baum des Lebens mit der typischen geometrisierten Blütenform wiederzugeben (Abb. 78a, 78b), wie er sehr häufig in *kanthā* Decken gestickt wird (Abb. 79). Auch das Kalka Motiv, dass sich in den unteren Ecken in Rot und Grün findet, ist dieser Inspirationsquelle entnommen. Der in Dunkelblau und Beige gehaltene Rahmen ist einer Sari-Borte, die als *chok par* (Borte in Augenform) bekannt ist, nachempfunden.<sup>210</sup>

Die gleiche Borte und Farbigkeit findet sich in einem weiteren Roy Werk, *Man and Woman in Temple* (Ab. 81), das in der Aicon Gallery in New York ausgestellt ist. Das quadratische Bild zeigt einen stehenden Mann und eine in einer Hütte (Tempel?) sitzende Frauengestalt. Auch in dieser Darstellung finden sich eine kleiner Baum des Lebens, Blumen und Kalka Motive, die auf die Oberfläche frei appliziert werden. Im untersten Bereich sind von links nach rechts, ein Reh, ein Elefant und ein Leopard dargestellt. Die Tiere fallen im Vergleich zu den Menschenfiguren geradezu lächerlich klein aus, wenn man an Werke wie *Queen on a Horseback* oder *Man and Elephant* denkt, in denen das Tier doch die Bildfläche dominiert. Diese andere Gestaltungsweise lässt sich damit erklären, dass in der Stickerei die Tierfiguren oft als kleine Dekorationselemente, so wie Blumen oder Symbole eingesetzt werden, wie an einer *kanthā* Decke aus Faridpur ersichtlich wird (Abb. 78a).

In *The Annunciation* (Abb. 82), in dem ein christliches Motiv gezeigt wird, kontrastieren die dunklen Farben auf dem beigefarbenen Grund stärker als in den zwei vorangegangenen Beispielen. Das hohe Format zeigt eine sitzende Madonna, die von dem Engel Gabriel heimgesucht wird. Auch in diesem Werk, das Roy auf Leinen malt, fügt er Blumen ein, einen Fisch (?) im linken oberen Eck und einen zusätzlichen Streifen in dem er die gleiche Borte wie am Rahmen zeigt.

Jamini Roys *kanthā*-inspirierte Werke zeigen anders als man es sonst von ihm kennt sehr lineare, kaum schwungvolle Formen, die so wahrscheinlich mehr an die Stickereien erinnern sollen, deren Figuren zumeist einfach und linear gehalten sind, damit diese

---

<sup>209</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 10.

<sup>210</sup> Niaz 1993, S. 94-97.

leichter gestickt werden können. Er übernimmt dabei einige die für *kanthā* typischen Motive und versucht sie, so wie es die Frauen bei ihrer Stickerei machen, im Raum füllend zu integrieren. Die Farben wirken in allen drei Werken eher gedeckt und nicht leuchtend. Sie kontrastieren nicht zusätzlich mit einer dunklen, kräftigen Kontur, wie es der Künstler sonst gerne in seinen Werken betont. Das Farbschema der Sticktradition in der vorzugsweise Weiß, Rot, Blau und Schwarz verwendet wird, scheint der Künstler vor allem in *The World of Kantha* und *Man and Woman in Temple* farblich umzusetzen.

#### 4.5. Die Designs der *ālpanā*

Die Bodenzeichnungen, die zu bestimmten Gelegenheiten in dörflichen Anwesen der Hindubevölkerung zu sehen sind, werden als *ālpanā* (Bn. *ālipanā*: Bemalen von Böden, Wänden, Häusern und Tempeln mit verflüssigte Reispaste) bezeichnet. In seiner ursprünglichen Bedeutung ist ein *ālpanā* Bestandteil eines *brata*, eines religiösen Ritus, der in seiner nicht-brahmanischen Version vorwiegend von einer Gruppe von Frauen durchgeführt wird.<sup>211</sup> Den Hintergrund für die Durchführung eines *brata* bildet der häusliche Bereich, in dem einer Haus-, Familiengottheit oder einer anderen höheren Macht, Bitten und Wünsche wie für die Gesundheit, die Geburt eines Kindes, Segen einer Ehe etc. vorgetragen werden und diese durch magische Praktiken verwirklicht werden sollen. Hierin liegt auch der Unterschied zur *pūjā*, dem Tempeldienst, der von den Brahmanen durchgeführt wird und bei der die Anbetung und Verehrung der Gottheit im Vordergrund stehen.<sup>212</sup>

Nach der Fastenzeit wird die zu bemalende ebene Fläche zuerst gesäubert. Wird ein großes *ālpanā*, wie ein großer Lotus angestrebt, beginnt man in der Mitte und arbeitet von innen nach außen. Bei kleineren *ālpanā* wird mit dem „offiziellen“ Teil zuerst begonnen, d.h. mit der Darstellung des Symbols der Gottheit. Die wichtigeren Motive werden dann um dieses Symbol dazu gemalt, bevor kleinere Füllmotive - ein

---

<sup>211</sup> Gupta 1983, S. 1.

<sup>212</sup> Gupta 1983, S. 33.

Zugeständnis an den „horror vacui“<sup>213</sup>, wie Eva Maria Gupta hervorhebt, abschließend das Motiv vervollständigen.<sup>214</sup>

Die mit Fingern gemalten Motive sind nie identisch, auch wenn diese von ein und derselben Frau für den gleichen Anlass gemalt werden. Sie zeigen immer neue, kreative Formen und Umsetzungen. Die Motive reichen dabei von Symbolen, die für Gottheiten stehen wie die stilisierten Fußabdrücke der Göttin Lakshmi (Abb. 83), eine Schlange für die Göttin Manasa, ein Donnerkeil für den Gott Indra, bis hinzu tierischen Formen wie Fischen für die Fruchtbarkeit, Schmetterlinge für den Ablauf der Natur (Abb. 84, 85) und vegetabilen Elementen wie Blumen, Bäume und Reisähren (Abb. 83, 86) die zumeist einen füllenden Faktor in der Gestaltung eines *ālpanā* einnehmen.<sup>215</sup>

#### 4.5.1. Roys Interpretationen

Mit dem bereits angegebenen Titel, *The World of Alipana* (Abb. 87) taucht Roy in die Motive und Symbole dieser traditionellen Kunst ein. Dabei versucht er vom Malgrund angefangen, der an einen Lehmboden erinnert, den Frauen vor ihren eigenen Türen bemalen bis hin zur Anordnung der Motive und der weißen Farbe, die an die Reispaste erinnern soll, diese Kunst nachzuahmen.

Das Motiv von zwei Elefanten, wie sie der Künstler hier darstellt, wird in einem *brata* dann als *ālpanā* wiedergegeben, wenn eine Hochzeit, eine Geburt oder die Göttin Lakshmi damit geehrt werden soll. In diesem Werk scheint Roy die Göttin Lakshmi und die Fruchtbarkeit, für welche sie steht zu thematisieren. Dies würde nicht nur die zwei hochstilisierten Elefanten erklären, die er auf geometrische Formen reduziert und an das Gaja-Lakshmi<sup>216</sup> Motiv denken lassen, sondern auch die Pflanze, die aus einem Dreieck erwächst. Ein Reishügel in Form eines Dreiecks wird vor allem in ländlicheren Gebieten symbolisch für diese Göttin errichtet, was die Vermutung nur bestätigen kann, dass

---

<sup>213</sup> Der „horror vacui“ drückt die Angst vor der Leere aus. Im kunstgeschichtlichen Sinn bedeutet das, dass der gegebene künstlerische Raum aus Angst vor Leerräumen vollkommen ausgefüllt wird.

<sup>214</sup> Gupta 1983, S. 59. Zu einer Einsicht in Methodik, Technik, Motivvorlagen und deren Bedeutung, führt Eva Maria Gupta eine Auflistung ausgewählter *ālpanās* auf (S.61-98).

<sup>215</sup> Dutt 1990, S. 97ff; Gupta 1983, S. 98-106.

<sup>216</sup> Das Motiv der Gaja-Lakshmi ist eine spezielle Darstellungsform der Göttin Lakshmi, bei der sie von zwei Elefanten (Skt. *gaja*- Elefant) flankiert wird. In der Kunst findet sich dieses Motiv sehr häufig wiedergegeben und erweitert, indem die Elefanten die Göttin mit Wasser besprenkeln. Dies steigert die Erscheinung der Göttin als Symbol für die Fruchtbarkeit und den Reichtum.

Lakshmi im Zentrum dieses *ālpanā*-ähnlichen Designs steht.<sup>217</sup> Auch die Pflanze lässt sich mit der typischen Darstellung einer Reisähre, wie sie in dieser Kunst sehr oft wiedergegeben wird, vergleichen (Abb. 86). Die vier Fische, die im unteren Bereich des Bildes alle nach rechts schwimmen, werden mit den horizontalen und vertikalen Verzierungen mit einem Fluss verortet. Die diagrammartigen Designs der Blumen und Bäume mit den kurzen strichlierten Rahmungen, wie die Fische, übernimmt Roy detailgetreu von *ālpanā*-Vorlagen (Abb. 83, 86).

Das Werk, *Alipana* (Abb. 88), das um 1950 entsteht, zeigt wieder zwei gespiegelte Elefanten. Diese stehen sich jedoch dieses Mal komplett, Kopf an Kopf gegenüber und werden durch die drei Kreise, die den Körper der Elefanten ausmachen stärker auf die kreisrunden Formen reduziert. Diese treten für den Betrachter zuerst in den Vordergrund und lassen erst bei näherem Hinsehen die Elefanten dahinter erkennen. Die kreisrunden Körper werden durch das Sonnenmotiv oberhalb, das von zwei Vögeln flankiert wird, zusätzlich durch ihre dunklen Umrandungen und Positionierungen hervorgehoben. Das kleine Sonnenmotiv findet sich auch in anderen Werken dargestellt, wie in den monochromen Kalighat-inspirierten Frauenstudien, wo es meistens als einziges kleines Hintergrundelement im rechten oberen Eck des Bildes eingebettet wird.

Auch die auf den Elefanten sitzenden Menschenfiguren vereinfacht Roy noch weiter, indem er nur einen kleinen Punkt für den Kopf und einen achterförmiger Körper malt. Er lässt sogar die Arme weg, die er zuvor noch darstellt. Die strikte Geometrie, die der Künstler anscheinend bei diesem Bild verfolgt wird augenscheinlich. Es scheint als wolle er den Betrachter zuerst dazu bringen die geometrischen Figuren und die Symmetrie dieser zu erkennen und erst in zweiter Reihe die Motive, die sich hinter diesen verbergen.

Eine wichtige Sammlung an *ālpanā*-inspirierten Designs findet sich in den sieben Grußkarten *Salutations* (Abb. 89-95), die Jamini Roy für Thomas J. Needham und seine Gattin Laurina Needham im Zeitraum zwischen 1956-1962 kreiert.<sup>218</sup> Das Paar zählt seit der 50er Jahre zu Roys wenigen Freunden, die ihn in seinem Studio und Zuhause regelmäßig besuchen. Diese Grußkarten zeigen unterschiedliche Themen auf, die der Künstler aufgreift und im typischen *ālpanā* Design wiedergibt.

---

<sup>217</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 4.

<sup>218</sup> Ebd.

Dabei lassen sich diese sieben Karten in zwei Gruppen spalten. Zum Einen in die, in deren Zentrum eine Gottheit steht, und zum Anderen in solche, in welchen Roy lediglich Tierfiguren in diesem Design malt.

Zu der ersten Gruppe lassen sich eindeutig die ersten vier Grußkarten (Abb. 89-92) zählen. In den ersten drei Abbildungen stellt Roy die Göttin Lakshmi wieder ins Zentrum, die nur in zwei Karten als stilisierte puppenhafte Figur, von Pflanzenranken flankiert wiedergegeben wird. Weitaus interessanter aber ist die symbolische Weise, wie der Künstler Lakshmis Reittier, die Eule umgesetzt hat (Abb. 91). Die Eule, als Träger der Göttin ist mit dieser so vertraut, dass ihre Darstellung im *ālpanā* unmittelbar mit dieser assoziiert wird.<sup>219</sup> Das perfekt kombinierte Kippbild, bei dem man entweder zwei Bilder, die zwei Rücken an Rücken gestellten Vögel, oder ein einzelnes Bild, nämlich das der Eule mit großen runden Augen sieht, führt zu einem regelrechten Wahrnehmungswechsel. Der Betrachter entscheidet, was er darin sieht oder vielmehr sehen möchte.

Das letzte Bild, das dieser Gruppe noch zuzuordnen ist zeigt einen Tiger und eine kleine sitzende Figur (Abb. 92). Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um eine Darstellung der Göttin Durga handelt, die Roy des öfteren auf dem Rücken eines Pferdes oder Tigers darstellt. Der Körper des Tigers zeigt eine einfache Strukturierung, bei denen der Rumpf mit Kreisen und die Beine mit vier länglichen Linien wiedergegeben werden. Die Streifen werden zur Kreismitte gezogen und betonen die runde Form. Die kleine sitzende Figur der Durga ist nur mit wenigen kurzen Strichen und Punkten eingefangen.

Eine weitere Grußkarte im Hochformat würde sich je nach Interpretation sowohl in die erste, als auch zweite Gruppe gliedern lassen (Abb. 93). Gezeigt wird ein Elefant, der in seiner Breite das gesamte Bild ausfüllt. Über diesem findet sich wieder ein Sonnenmotiv, das von zwei kleinen Vögeln flankiert wird. Die Fische unterhalb, die mit einer horizontalen Linie von der Ebene des Elefanten getrennt werden, könnten auf die Göttin Lakshmi verweisen, da diese mit Fruchtbarkeit gleichgesetzt werden. Ob auch der Elefant diese Assoziation hervorrufen sollte, oder vielmehr von Roy der Liebe zum Motiv gewählt wird, bleibt der freien Interpretation des Betrachters überlassen.

---

<sup>219</sup> Gupta 1983, S. 100.

Die zwei letzten *Salutation* Karten (Abb. 94, 95) zeigen im Vergleich zu den anderen fünf Karten einfachere Kompositionen, eine vollkommen andere Farbwahl und Textur auf. Statt des fliederfarbenen, ebenen Malgrundes werden beide Karten in den Farben Rot, Weiß und Schwarz gehalten. Wo zuvor noch klare Linien und Punkte von Roy gemalt werden, ändert er diese Malweise und lässt die Textur stärker hervortreten, indem er die Malebene nicht gleichmäßig ausmalt, sondern diese strichartig ausfüllt und dabei Stellen auslässt oder Rot und Schwarz abwechselnd verwendet. Die Gestaltung der Oberfläche lässt an Roys früheste Schaffensperiode denken, in denen er noch europäische impressionistische Vorlagen kopiert und dabei in schnellen, kurzen Strichen malt, die er sich von Vorbildern wie Van Gogh absieht.

Eine der beiden Grußkarten zeigt einen Elefanten (Abb. 94), der wieder die gleiche strukturelle Aufteilung des Körpers in Kreisen und Linien aufweist, wie die Karten zuvor mit Tiermotiven. Eine dagegen neue Darstellungsweise zeigt ein respektive zwei Pferde (Abb. 95). In der Mitte des Bildes verschmelzen zwei Pferdekörper zu einem, aus dem sich ein frontal zum Betrachter blickender Pferdekopf erhebt. Diese Darstellungsweise findet sich bereits in seine Werk *Cat with Crayfish* (Abb. 27), wo Roy ähnlich wie bei dieser Pferdedarstellung zwei Körper darstellt, die sich einen Kopf teilen.

Jamini Roy versucht auf einer elementaren Ebene die Kunst dieser Bodenbemalungen zu erfassen und zu rezipieren. Er setzt die Farben für die Hintergründe gezielt ein, wie es vor allem in *The World of Alipana* und *Alipana* ersichtlich wird. Er wählt einen orangefarbenen Ton, der an einen Lehmboden erinnern soll, oder setzt ein sattes Grau ein, um dem Betrachter einen Steinboden zu suggerieren. Beides stellen so gesehen Malgrundlagen der *ālpanā* dar, die vor dem eigenen Haus oder auf der Straße gemalt werden. Die zusätzlich nur aus Konturen bestehenden menschlichen wie tierischen Figuren und vegetabilen Formen, erinnern an die stark vereinfachten Formen, die mit weißer Farbe aus Reispaste gezeichnet werden. Der Künstler setzt nur gezielt andere Farbelemente ein, um die Geometrisierung der einzelnen Bildelemente noch stärker in den Vordergrund zu rücken, indem er menschliche wie tierische Körper nicht als solche ansieht, sondern als geometrische Figuren behandelt, die er beliebig mit Farbe ausmalt. Der Betrachter wird dadurch mehr gefordert, ist bei manchen Grußkarten sogar gezwungen genauer hinzusehen, um die Motive hinter den vielen Kreisen und Linien zu erkennen. Die strikte Symmetrie und

Aufteilung der Fläche soll die optische Wahrnehmung des Betrachters zusätzlich in die Irre führen.

Die starke Geometrisierung und Reduplikation bzw. Spiegelung von Bildelementen, die von einer klaren Symmetrie der Bildfläche getragen werden, sind typische Merkmale, die sich in späteren Werken des Künstlers wiederfinden. Ähnlich wie in *Krishna and Balarama* (Abb. 54, 56) oder *Three Boatmen* (Abb. 57) werden die Figuren und einzelne Bildelemente beliebig oft redupliziert. Doch mit der dargestellten Eule, die sich aus zwei direkt gespiegelten Vögeln zusammensetzt, steigert Roy diese optische Täuschung um ein weiteres. Fordert er bereits zuvor seinen Betrachter dazu auf genauer hinzusehen, um das dargestellte Motiv zu erkennen, so kreiert er mit der Eule eine Darstellung, die noch stärker auf die Wahrnehmung wirkt. Das Kippbild kombiniert zwei Motive, wobei der Künstler dem Betrachter überlässt, welches Motiv dieser darin erkennen möchte. Die Wahrnehmungsebene ist eine vollkommen andere, wie sie sich beispielsweise in der Darstellung des Pferdes mit den zwei Körpern oder der Katzen nicht nachempfinden lässt.

#### 4.6. Die Tempel von Bishnupur

Bishnupur, die ehemalige Hauptstadt Mallabhum mit ihren 30 Terrakotta Tempeln liegt in Westbengalen, im Bankura Distrikt. Die Tempelbauten werden bis ins 15. und 16. Jahrhundert primär aus regionalem Stein gebaut. Doch mit dem Schwund des Baumaterials sind die lokalen Baumeister gezwungen nach neuem Material zu suchen. Da die Arbeit mit Terrakotta eine bereits lange Tradition in diesem Gebiet hat, entstehen vom 16. Jahrhundert an beginnend zuerst unter der Gunst der Malla Könige und später unter der hochangesehener Bengalis bis ins 19. Jahrhundert, Tempelbauten in diesem Gebiet. Diese werden dann mit der stärker werdenden Verwestlichung Westbengalens, vorwiegend der bengalischen Elite, zunehmend eingestellt. Architekten, wie Künstler verbleiben ohne Aufträge und müssen sich ihren Lebensunterhalt mit anderen Handwerkskünsten, wie der Holzschnitzerei oder der Herstellung von *pats* verdienen. Gegen Ende der 1930er Jahre ereilt diese Kunsthändler ein ähnliches Schicksal, wie

bereits die Kalighat Künstler zuvor. Ihre Kunstfertigkeit geht verloren in der Fülle an neuen Möglichkeiten an Baumaterial wie Beton und Stahl.<sup>220</sup>

Zu den schönsten Terrakotta Tempeln zählt der Shyama Raya aus dem 17. Jahrhundert, der so wie der Großteil der Tempelbauten Krishna und Radha geweiht ist (Abb. 96).<sup>221</sup> Die Terrakotta Friese, die diese Tempel schmücken, sind in kachelartige Paneele gegliedert und zeigen Szenen aus dem *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* und aus dem alltäglichen Leben (Abb. 97, 98, 99).<sup>222</sup> Die figurativen Motive und Kompositionen, die sich an den Wänden der Tempel wiederfinden, bilden einen weiten Bestandteil einer Ikonographie, die sich in Bengalen früh etabliert und bereits von denen der Patua für ihre *paṭs* sowie anderen traditionellen bengalischen Volkskünste als Inspirationsquelle übernommen wird.

Obwohl die Tempel ca. 50 Kilometer weit entfernt, also eine gute Stunde Autofahrt zum Dorf Beliator liegen, in dem Jamini Roy zur Welt kommt und in den Jahren seines intensiven Studiums mit den Patua und anderen traditionellen bengalischen Künsten lebt, besucht er diese Tempel regelmäßig. Dass er diese Tempel, trotz der Distanz aufsucht, spricht für die Auswirkung, die diese architektonischen Bauten auf ihn gehabt haben dürften.<sup>223</sup>

#### 4.6.2. Roys Umsetzung in der „Pink Period“

Die Bezeichnung der „Pink Period“ für diese Phase des Künstlers, in der er sich mit den Terrakotta Tempelbauten von Bishnupur auseinandersetzt, bezieht sich auf die rosa-orangefarbene Farbigkeit seiner Werke.<sup>224</sup>

Zu einer der außergewöhnlichsten Werke von Jamini Roy könnte man *Warrior King* (Abb. 100) zählen, das direkt einem Tempelfries entnommen zu sein scheint. Dabei unterteilt er das Bild in drei ungleich große horizontale Ebenen. Die zentrale Ebene zeigt, wie es der Titel bereits vermuten lässt den Kriegerkönig, der mit Pfeil und Bogen

---

<sup>220</sup> McCutchion/ Mitchell 1983, S. 11f.

<sup>221</sup> Mangaonkar 2011, S. 14f.

<sup>222</sup> McCutchion/ Mitchell 1983, S. 6f.

<sup>223</sup> Amaladass/ Löwner 2012, S. 107.

<sup>224</sup> Bislang erscheint der Überbegriff „Pink Period“ für diese Schaffensphase von Jamini Roy nur bei der Kuratorin Sona Datta. Ob dies eine Anlehnung an Picassos „Pink Period“ ist, in der der Künstler ebenso Bilder schafft, die von einem rosa bis orangefarbenen Atmosphäre dominiert werden, ist unklar. Da aber dieser Überbegriff die Werke, die sich in diese Phase einteilen lassen gut umschreibt, soll auch in dieser Arbeit dieser übernommen werden.

bewaffnet auf einem länglichen Pferd steht und nur die Hälfte der Größe einnimmt, als die Krieger, die um diesen stehen. Diese füllen die gesamte Höhe des Feldes aus. Sowohl die obere, als auch die untere Ebene zeigen repetitive Motive, die sich abwechseln. Die unterste Ebene wird zusätzlich noch mit vertikalen Linien in kleine längliche Kacheln geteilt, die mit kleinen Kriegerfiguren gefüllt werden. Die rote Wasserfarbe, die von Roy über die gesamte Malfläche ungleichmäßig verteilt wird, soll in ihrer Farbigkeit an den trüben Rotorangefarbenen Farbton von Terrakotta erinnern. Die dargestellten Figuren werden lediglich mit einem dunkleren, rostigen Rotton konturiert. Wenige kleinere Elemente akzentuiert Roy, indem er grüne, gelbe und karmesinrote Elemente stellenweise an den Gewändern der Krieger oder deren Gesichtern anbringt.

Vergleicht man Roys *Warrior King* mit einem Panel des Shyama Tempels (Abb. 98) oder des Jor Bhanga Tempels (Abb. 99), erkennt man in der Unterteilung der Ebenen, wie in der Darstellung der Kriegerfiguren Ähnlichkeiten. Die Weise wie Roy den Kopf mit angeschnittener Nase, dem übergroßen Auge, den Linien im Gesicht und die Gestaltung des Körpers vornimmt, erinnert an die Zeichnung, welche er nach Terrakotta Vorbildern gestaltet (Abb. 73). Auch hier wird der Rumpf in eine trichterförmige Form verwandelt und die bauschigen Hosen mit geraden und zickzackförmigen Linien gefüllt. Jedoch erkennt man hierzu den direkten Bezug zu den Tempeldarstellungen. Die Gewänder der Krieger werden mit feinen Einkerbungen und Linien konturiert und sollen Textur wie Faltenbewegungen des Stoffes wiedergeben. Die Haare, die in den Terrakotta Paneelen in seitlichen Haarknoten und Zöpfen zusammengefasst werden, gibt Roy stilisiert wieder, indem er diese hoch aufstellt und ähnlich einem Irokesenschnitt aussehen lässt.<sup>225</sup> Ähnlich wie es beispielsweise in den Friesen, die vollkommen ausgefüllt werden mit Figuren, Symbolen und vegetabilen Elementen, scheint dieser Versuch auch bei *Warrior King* unternommen worden zu sein. Die Angst vor dem leeren Raum, umgeht Roy indem er diese mit kleinen strichartigen Motiven füllt.

Ein weiteres Werk der „Pink Period“ mit dem Titel *Bridegroom’s Procession* (Abb. 101) zeigt eine ähnliche Optik mit dem rot gehaltenen Malgrund. Doch in diesem Werk

---

<sup>225</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 10. Marcella Sirhandi schreibt, dass diese Haargestaltung einen kuriosen Federnschmuck zeigt, der sich in diesen Tempeldarstellungen findet. Doch eine eingehende Analyse der Friesen zeigt, dass es sich nicht um einen Federnschmuck handelt, sondern schlichtweg um eine Haartracht, die von Zöpfen und Haarbändern zu Knoten am Hinterkopf oder seitlich getragen werden.

entscheidet sich Roy nicht dafür die gesamte Fläche sowie die Figuren gleichermaßen Rot einzufärben, sondern beschränkt sich nur auf den Hintergrund des Bildes. Die Figuren lässt er reliefartig mit einer dunklen kräftigen Kontur hervortreten. Der sehr helle rotorangefarbene Ton, in dem alle Figuren und Motive gehalten sind, hebt diese vom dunkleren Malgrund ab und wird durch feine horizontale Linien, die vom Pinselstrich herrühren betont. Anders als in *Warrior King* werden die Figuren nicht vollständig mit Linien überzeichnet, sondern sind klarer erkennbar und weisen ein Körperverhältnis auf, das an die kleine Gestalt des Kriegerkönigs erinnert. Die Köpfe werden alle im Profil dargestellt und weisen eine Haartracht auf, die lediglich durch drei federnartige Formen wiedergegeben werden, welche sich auch als Dekorationselemente am Wagen finden. Den Rahmen gestaltet Roy wie in den Werken, die er *kanthā*-Borten nachempfindet.

In seiner Darstellung der *Gopinis* (Abb. 102) geht der Künstler einen Schritt weiter und löst sich vom puppenhaften Aussehen der Figuren. Die geschwungenen Körper und die Gestaltung der Köpfe erinnern an Werke wie *Krishna and Balarama* oder die *Gopini*-Serie und lässt sich in der seitlichen Darstellungsweise mit einem Panel des Shyama Tempels (Abb. 97) vergleichen. Die Körper der *Gopinis* weisen eine ähnliche Haltung auf, werden aber zusätzlich rhythmisiert, indem der Rumpf von den Schultern, über die Taille zu den Hüften und Beinen in einem starken Bogen betont werden.

Die gesamte Fläche wird in einem hellen Orangerot ausgemalt, dass lediglich auf den seitlichen Rändern, der oberen und unteren Kante dunkler eingefärbt ist bzw. sich in das Bild zieht. In der Mittelachse befindet sich eine Reisähre, die mit wenig umgesetzten Strichen an *ālpanā* Designs erinnert. Diese wird von zwei kleineren flankiert und von einer Blume in Form einer Sonne bekrönt. Von der zentral positionierten Reisähre aus, spiegelt Roy sämtliche Bildelemente.

Die „Pink Period“ bildet eine Serie, bei der Jamini Roy mit den Charakteristika der Terrakotta Tempelfriese auf unterschiedliche Weise experimentiert. Er greift die Elemente auf, die er als typisch für diese ansieht und versucht sie umzusetzen, indem er für den Malgrund einen Farbton wählt, der an Terrakotta erinnern soll. Die Konturen der Figuren wie Motive umreißt er anders als in vielen anderen Werken nicht mit schwarzer Farbe, sondern mit einer kräftigen roten Kontur. Das Aussehen der Figuren kombiniert er aus den Friesen, die sich an den Tempeln finden und denen der Terrakottaskulpturen, wie

es vor allem an der Kopfgestaltung ersichtlich wird. Dabei fließen auch andere Elemente, wie die der *kanthā* Sticktradition oder *ālpanā* Designs ein und schaffen eine unverkennbare Vermischung mehrere Traditionen, die für Jamini Roys Malstil bezeichnend werden.

## 5. EXKURS INS CHRISTENTUM

### 5.1. Christliche Motive

Jamini Roy beschäftigt sich bereits in seinem Frühwerk mit christlichen Themen, die er damals noch versucht auf westliche Weise wiederzugeben (Abb. 1). Er zeigt einen schlafenden Jesus Christus in sitzender Haltung, der nur von einer Kerze beleuchtet wird. Die dunkle Gesamtfarbigkeit, wie die kräftigen Rotelemente lassen an die Gemälde des italienischen Künstlers Caravaggio denken.

Ein weiteres Werk, das Roy in den 1910er Jahren malt, zeigt die Verkündigung durch den Engel Gabriel, *Angel and Madonna* (Abb. 103). Die Darstellungsweise der zusammengefassten Architektur, sowie die des Engels und der Madonna erinnern an die Werke des italienischen Künstlers Giotto respektive byzantinischen Vorbilder in ihrer Farbigkeit.<sup>226</sup>

Doch mit den 1920er Jahren lässt der Künstler erstmals die christlichen Themen für sich ruhen. Er greift diese erst viel später wieder auf. Von 1937-1940 an beschäftigt er sich am intensivsten mit dieser Thematik, malt aber noch bis ins hohe Alter Bilder mit christlichem Gehalt. Nach Angaben von Suman Gupta sollen es nur insgesamt 26 Bilder sein.<sup>227</sup> Die Wahrscheinlichkeit, dass es bei weitem mehr sind, ist hoch, da Roy viele seiner Motive auf Wunsch seiner Käufer vervielfältigt. Zudem kommt, dass der Großteil seiner Werke auf der ganzen Welt verstreut ist und eine genaue Zahl daher kaum zu erfassen ist.

Roy sucht anders als in den frühen Jahren nach eigenen, neuen Möglichkeiten christliche Themen wiederzugeben und stützt sich dabei auf byzantinische Ikonen, die ihn in ihrer Direktheit, Frontalität und Zweidimensionalität fesseln. Er erkennt in dieser religiösen, zweidimensionalen Kunst eine Formssprache, die sich mit seinen Vorstellungen von einer Kunstsprache decken.<sup>228</sup>

Eines seiner frühen Experimente aus den 40er Jahren zeigt das Gemälde *Madonna and Baby Jesus* (Abb. 104). Maria wird auf einem goldenen Thron mit hoher Lehne

---

<sup>226</sup> Amaladass/ Löwner 2012, S. 109.

<sup>227</sup> Gupta 2004, S. 343.

<sup>228</sup> Nach einer ikonoklastischen Phase, die vom 8. bis ins 9. Jahrhundert andauerte, beschlossen die Byzantiner, dass Ikonen sehr wohl hergestellt werden dürfen. Doch das Abbild sollte den allgemeingültigen ikonographischen Festlegungen folgen und nur den Glauben unterstützen. Das Abbild selbst dürfte nicht als solches verehrt werden. Daher auch die Hinwendung zur Zweidimensionalität, da dreidimensionale Ikonen vielleicht dazu verleitet hätten, diese Bilder als real anzusehen und diese als solche anzubeten.

sitzend dargestellt während das Jesuskind zentral auf ihrem Schoß sitzt. Zwei kleine Engelsfiguren flankieren den Thron im oberen Bildrahmen. Beide weisen bunte palmenblattartige Flügel und weiße identische Kronen auf. Der Körper der Madonna ist so ausgerichtet, dass Kopf, wie Oberkörper und Unterschenkel frontal dargestellt sind, während die Mitte des Rumpfes und die Oberschenkel nach rechts verzerrt dargestellt wurden, um ersichtlich zu machen, dass es sich um eine sitzende und nicht etwa um eine stehende Madonna handelt. Sowohl die Madonna als auch der Jesusknabe tragen Kronen und werden ohne Heiligscheine wiedergegeben. Die Frontalität der Gesichter mit den starr zum Betrachter blickenden Augen, lässt den Inspirationsgehalt der byzantinischen Kunst erkennen. In einem direkten Vergleich zu einer Ikone aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 105) wird dies ersichtlich.

Das blaue Gewand der Madonna, das zumeist goldene Akzente trägt, gleichwie das klassische goldbraune Gewand des Jesusknaben und die dominierende Goldfarbigkeit, die in byzantinischen Ikonen vorherrschend ist, werden von Roy farblich übernommen. Ungewöhnlich und vollkommen neu ist der Typus der Ikone, die vom Künstler dargestellt wird. Die sitzende Madonna mit dem Jesusknaben auf ihrem Schoß, der ein Kreuz in seinen Händen hält, entspricht keinem Typus, der sich in der byzantinischen Kunst findet.<sup>229</sup>

Weitere Bildbeispiele veranschaulichen Roys Auseinandersetzung mit den Ikonendarstellungen, welche er mit traditionellen Darstellungen kombiniert. Die Kreuzigungsszene aus den 1950er Jahren (Abb. 106) zeigt Jesus Christus im Zentrum, flankiert von den zwei Dieben, die neben diesem gekreuzigt werden. Die drei am Kreuz gehefteten Männer werden in ihrer Erscheinung vollkommen identisch wiedergegeben. Sie tragen Bärte, Kronen und einen kurzen Lendenschurz. Christus wird lediglich durch eine gelbe Hautfarbe von den beiden grüngehaltenen Dieben hervorgehoben. Die Weise wie Roy die drei Figuren im Vordergrund und die bekrönten Zuschauer (Engel?)<sup>230</sup> im Hintergrund mit gefalteten Händen in die Komposition einbaut, erinnert an ein

---

<sup>229</sup> Trotz eingehender Recherche zu Marienikonen konnte kein Typus dieser Art in der Literatur oder in Darstellungen gefunden werden. Dr. Lioba Theis, die an der Universität Wien die Universitäts-Professur für Byzantinische Kunstgeschichte des Instituts für Kunstgeschichte und des Instituts für Byzantinistik und Neogräzistik leitet, bestätigt diese Beobachtung.

<sup>230</sup> Die Darstellungsweise der Füße, die verzerrt zur Seite gezogen werden, entspricht der indischen Darstellungsweise von fliegenden Wesen. Somit könnte es sich bei diesen Zuschauern nicht um zusehende Menschen, sondern tatsächlich um Engel handeln.

Jagannatha *paṭ* aus Puri, Orissa (Abb. 107).<sup>231</sup> Auch hier zeigen sich im Zentrum Jagannatha, rechts dessen Bruder Balabhadra und links die Schwester Subhadra. Diese sind umgeben von Anhängern, die sich aber nicht wie in Roys *Crucifixion* im Hintergrund, sondern im Vordergrund und um diese selbst befinden.

Das Sujet des letzten Abendmahls greift Jamini Roy vermehrt auf und interpretiert es auf unterschiedliche Weise. Eines dieser Exemplare mit dem Titel *Last Supper* ist im Osian's Connoisseurs of Art House verwahrt (Abb. 108). Christus blickt so wie seine zwölf Jünger frontal zum Betrachter. Roy verleiht allen dreizehn Figuren dasselbe runde Gesicht, das oben gerade abschließt und von Kronen geschmückt wird. Die fünf Figuren im Vordergrund wechseln sich als einzige in ihren Gesten, vom Kreuzzeichen und Halten eines Bechers ab. Die Figur des Christus in der Mitte sticht unter den anderen dargestellten Figuren lediglich durch eine gelbe Hautfarbe und ein lilafarbenes Gewand hervor. So wie das Kreuz in *Madonna and Baby Jesus* werden die Becher lediglich mit weißer Farbe konturiert, was auf den Einfluss von *ālpanā* Designs zurückzuführen wäre.

Eine etwas andere Gestaltungsweise findet sich im *Last Supper*, das in der St. Pauls Cathedral in Kolkata zu finden ist (Abb. 109). Lediglich Christus sieht frontal zum Betrachter, während seine Jünger zu ihm blicken und im Profil gemalt sind. Die Figuren sind mit länglicheren Gesichtern und Körpern dargestellt, verlieren so zum Teil das puppenhafte Aussehen aus dem vorangegangenen Bildbeispiel. Auch versucht Roy die sich wiederholenden Figuren nicht einfach nur wieder symmetrisch anzutragen, sondern lässt den dritten Jünger von links ein Glas halten und den dritten Jünger von rechts ein Kreuzzeichen formen. Die Kronen, die der Künstler zuvor in allen Werken sowohl auf Christus, Maria und alle anderen Figuren setzt, lässt er in diesem Werk vollständig weg.

Vergleicht man dieses Abendmahl mit einem weiteren, das Roy um 1945 malt (Abb. 110), so erkennt man in diesem einen weiteren Versuch in der Rezeption byzantinischer Vorbilder. Christus wird so wie seine zwölf Apostel auf die gleiche Weise dargestellt. Die strenge Frontalität und Gliederung dominieren dieses Werk. Die langen, spitzzulaufenden Gesichter schaffen eine dreieckige Form, die durch die Gerade der Krone und den Bart mit dem spitzen Kinn betont wird. Nur die sechste Figur von links

---

<sup>231</sup> Jagannatha ist eine Inkarnation von Vishnu, dem vorwiegend im Bundesstaat Orissa, aber auch in Westbengalen gehuldigt wird. In Bengalen sind sie vor allem als bunte Holzpuppen bekannt (S. Amaladass/ Löwner 2012, S. 113).

hebt sich durch ein helles Gewand ab, welches durch seine Farbe alleine bereits aus der dunklen Gesamtfarbigkeit des Bildes hervorragt und diese Figur als Christus erkennen lässt. Dennoch ist diese Darstellungsweise eine ungewöhnliche. Obwohl Roy Christus wie in den anderen zwei Exemplaren des Letzten Abendmahls im Zentrum wiedergeben könnte, tut er dies nicht, sondern verschiebt dessen Position um einen Platz. In der Literatur findet sich kein Kommentar des Künstlers zu diesem Werk. Doch versucht man diese außergewöhnliche Darstellung zu interpretieren, so könnte man vermuten, dass Roy vielleicht den Versuch unternimmt das menschliche und nicht das göttliche in Jesus Christus hervorzuheben. Indem er diesen um eine Position versetzt und ihn nicht automatisch ins Zentrum an die „Spitze“ seiner Jünger stellt, scheint er auf den menschlichen Charakter dieser Figur einzugehen.

Das Gemälde erinnert in seiner dunklen Gesamtfarbigkeit, dem Goldton der Haut, der strengen Frontalität der dargestellten Figuren und der mosaikartigen Struktur der Oberfläche an byzantinische Mosaiken. Dass Jamini Roy zweifellos eine Vorliebe für die byzantinische Kunst hat, belegen nicht zuletzt viele seiner Bilder, die nach 1940 entstehen und oft mit russischen Ikonen wegen ihrer persönlichen und einfachen Gestaltung verglichen werden.<sup>232</sup>

Roy wird zeit seines Lebens nie ein Anhänger des Christentums, oder liest laut mehrerer Quellen nie das Neue Testament.<sup>233</sup> E. Mary Milford gegenüber äußert er sich mit folgenden Worten zu seinen Christusbildern:

*„This is my latest period. I shall continue to work at this theme. I am not a Christian. I do not read the New Testament or any other writing but I meditate on what I have heard and what I know. Religious art should be abstract and symbolical. There have been few if any satisfactory paintings of Christ for expression of significance of his life. This is a great theme and I will continue to struggle to find a fitting expression in modern terms.“*<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Gupta 2004, S. 351.

<sup>233</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 25f; Amaladass/ Löwner 2012, S. 112. Die beiden letzteren Autoren verweisen darauf, dass sowohl E. Mary Milfords, als auch Bishnu Deyns und John Irwins Feststellungen nicht falsch sind, aber aus dem Jahr 1944 stammen. Roy lebte aber bis 1972. Es ist daher fraglich, ob er tatsächlich bis zu seinem Lebensende nie die Bibel gelesen hat, nachdem er sich eingehend mit diesem Thema auseinandergesetzt hat. Nach Amaladass wie Löwners Meinung besteht aber kein Zweifel daran, dass er zumindest mit den Evangelien gewesen sein dürfte.

<sup>234</sup> Milford 1944, S. 342.

Aus dem Zitat wird ersichtlich, dass er vor allem auf der Suche nach der bestmöglichen, modernen Wiedergabe dieser Themen ist. Dabei möchte er nicht wie unzählige Künstler zuvor die Figur des Jesus Christus auf naturalistische Weise wiedergeben, denn diese empfindet Roy als unzutreffend und falsch. Es liegt ihm vielmehr daran das menschliche und göttliche miteinander zu verbinden und durch symbolische, abstrakte Formen ausdrücken.<sup>235</sup> Eine universelle Formssprache dient ihm dazu als Instrument mit dem er Geschichten und Mythen erzählt und sie unabhängig von ihrem kulturellen, religiösen Kontext wiedergibt und neu interpretiert.

Seine Christusbilder drücken vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht aus dem persönlichen Leben des Künstlers stammen, am besten die Realisierung seiner Vision einer universellen Formssprache aus. Die Botschaft dahinter ist dahingehend weniger als eine religiöse zu interpretieren, sondern eine durch und durch moderne.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 26.

<sup>236</sup> Gupta 2004, S. 348.

## 6. REZPETION SEINER KUNST

Jamini Roys erste Ausstellung, in der seine ersten nicht-westlichen Werken ausgestellt werden, findet 1929 unter der Leitung von Mukul Dey, dem ersten indischen Direktor der Government School of Art in Kolkata und Alfred Henry Watson, dem Editoren der *Statesman* Zeitschrift statt.

Unter seinen frühesten Befürwortern finden sich Bishnu Dey und John Irwin. Sie werden Freunde des Künstlers und verfassen 1944 die erste Monographie zu diesem. Doch auch Rabindranath Tagore, Shahid Suhrawardy, ein Kunstkritiker sowie Stella Kramrisch, eine österreichische Kunsthistorikerin sprechen sich für Roys neuen Stil aus und versuchen diesen zu fördern, indem sie Ausstellungen für den Künstler organisieren.<sup>237</sup>

Im Jahr 1935 wird ihm für sein Werk *Mother Helping the Child to Cross the Pool*<sup>238</sup> die höchste Auszeichnung der All-India Academy of Fine Arts verliehen. Ein Jahr darauf, werden seine *pats* bei einem Kongress in Lucknow neben Werken von Nandalal Bose, der an der Vishva Bharati Universität in Shantiniketan lehrt, gezeigt.<sup>239</sup>

Kurz danach findet die Omnibus Ausstellung in Kolkata statt. Diese kommentiert Shahid Suhrawardy 1938 und bezeichnet dieses Event, bei dem Roys Werke ausgestellt werden von hoher Bedeutung für die moderne indische Kunst.<sup>240</sup> Jamini Roy erhält darüber hinaus einen Besuch von Gandhi, dem er aber seine Werke nicht zeigen möchte.<sup>241</sup>

Mit den 1940er Jahren und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs bricht für den Künstler eine neue Zeit an. Kolkata wird zu einem Stützpunkt und es finden sich seit diesen Jahren neben den bengalischen Intellektuellen auch vermehrt britische und amerikanische Soldaten ein, die ihren Weg in Roys Studio und Zuhause suchen. Die Nachfrage steigt zusehends nach diesen Bildern, die Moderne und Indischen Ausdruck in sich vereinen. In diesen Jahren entstehen auch die ersten Christusbilder, die Roy in seinem eigenen, persönlichen Stil malt.

---

<sup>237</sup> Mitter 2007, S. 105f.

<sup>238</sup> Suhrawardy 2009 (1<sup>st</sup> ed. 1938), S. 73; Mitter 2007, S. 106. Beide Autoren bestätigen, dass Jamini Roy im Jahr 1935 diese Auszeichnung erhält. Jedoch variiert der Titel des Bildes. Suhrawardy nennt den oben genannten Titel, während Mitter schreibt, dass es sich bei dem Werk um *Santal and Child* handelt.

<sup>239</sup> Mitter 2007, S. 107; Mitter 2001, S. 196.

<sup>240</sup> Suhrawardy 2009 (1<sup>st</sup> ed. 1938), S. 62.

<sup>241</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 19; Mitter 2007, S. 109.

Dennoch ist es den einflussreichen Briten, wie E. M. Foster, einem bekannten Autor, W.G. Archer, dem Kunsthistoriker, Maie Casey, der Gattin des Generalgouverneurs von Bengal und E. Mary Milford, der Gattin eines Pastors zu verdanken, dass Jamini Roys Kunst erstmals außerhalb Indiens bekannt wird. Mit dem kurzen, aber sehr persönlichen Artikel, der von E. Mary Milford, 1944 im *Horizon* erscheint, stellt sie der Londoner Gesellschaft Roys Werke vor, die ihm nur kurz darauf bereits internationalen Ruhm einbringen. Ein Jahr nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges, 1946 findet seine erste Ausstellung im Ausland statt. Diese wird von E. M. Foster und John Irwin in der Londoner Arcade Gallery organisiert<sup>242</sup>

Auch das amerikanische Ehepaar Needham, das sich seit den frühen 1950ern im Haus des Künstlers einfindet, trägt viel dazu bei, dass Roy in den Vereinigten Staaten bekannt wird. Sie erwerben eine große Sammlung, die nach dem Ableben der Needhams dem Samuel P. Harn Museum in Florida geschenkt wird. Im Jahr 1953 werden ausgewählte Werke in der New Yorker ACA Gallery ausgestellt.

1955 wird ihm der Padma Bhushan Award, der höchste Zivilorden für seine künstlerischen Errungenschaften verliehen.<sup>243</sup> Ein Jahr darauf wird er zum ersten Fellow der Lalit Kala Akademi, New Delhi ernannt,<sup>244</sup> und bei weiteren Ausstellungen gefördert, die in Kolkata stattfinden.

Im Jahr 1956 findet eine Ausstellung unter dem Titel *Asian Artists in Crystal* in der National Gallery of Art in Washington D.C. statt, in der vom Künstler gestaltete Kristallgefäße gezeigt werden. Noch im selben Jahr erhält er die Möglichkeit neben Saul Steinberg und Joseph Low, die international bekannte Künstler sind, für die UNICEF zwei Grußkarten zu gestalten. Seine Grußkarten, *Masquerade in India* (Abb. 111) und *Maiden on Horse* (Abb. 112) verkaufen sich weltweit.<sup>245</sup> In diesen Jahren öffnen sich die letzten Türen für Roy. Der Künstler erfährt in Indien wie im Ausland massiven Zuspruch und wird zu einem der angesehensten Künstler der indischen Moderne.

Nur zehn Jahre nach seinem Ableben im Jahr 1972 wird Jamini Roy in der Tate Gallery, 1982 in London in einer Ausstellung mit dem Titel, *Six Indian Painters*

---

<sup>242</sup> Ausst.-Kat. London Tate Gallery 1982, S. 22; Datta 2010, S. 90.

<sup>243</sup> Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997, S. 20.

<sup>244</sup> Chatterjee 1987, S. 16; Autor Anonym, List of fellows, in: <http://lalitkala.gov.in/list-of-fellows.html>, (20.12.2012).

<sup>245</sup> Autor Anonym, Special Exhibits from UNICEF Archives, in: <http://www.cf-hst.net/unicef-temp/cf-hst%20redesign/special-exhibits-gco-roy.htm>, (20.12.2012).

ausgestellt. Er wird neben namhaften Künstlern wie Rabindranath Tagore, Amrita Sher-Gil, M.F. Husain, K.G. Subramanyan und Bhupen Khakhar zu den wichtigsten modernen Künstlern gezählt.<sup>246</sup>

Noch Ende der 1970er Jahre wird ihm zu Ehren sein Bild, *Two Vaishnavas* (Abb. 112) als Vorlage für eine indienweite Briefmarke verwendet. Es werden insgesamt 5 Millionen Stück gedruckt, die ihren Weg über ganz Indien finden.<sup>247</sup>

Doch der Marktwert seiner Kunst bleibt im Verhältnis zu dem vieler seiner Zeitgenossen sehr niedrig. Dies erklärt sich vor allem dadurch, dass er im Gegensatz zu vieler seiner Kollegen auf Anfrage der Käufer sehr viele Kopien in seinem Studio mithilfe seiner Assistenten anfertigt und diese für wenig Geld, meistens 40-50 Rupees verkauft. Viele davon verschenkt er auch an Familie, Freunde, Nachbarn und Institutionen, die er befürwortet.<sup>248</sup>

Dieser entspannte Umgang seitens des Künstlers führt zwar dazu, dass jeder, unabhängig seiner gesellschaftlichen Schicht ein Original erwerben kann, doch damit senkt er zugleich selbst den Marktwert seiner Kunst. Er datiert und signiert viele seiner Werke nicht, was zur Folge hat, dass viele seiner Bilder einfach kopiert werden und eine regelrechte Flut an Fälschungen im Umlauf sind.<sup>249</sup>

Im Juli 1985 werden von der bengalischen Regierung sein Studio und sämtliche Werke des Künstlers (insgesamt 279 Stück) aufgekauft, die in einer exklusiven Gallerie, allein Jamini Roy zu Ehren als Dauerausstellung eingerichtet werden. Seine Kunstwerke werden darüber hinaus zum Nationalerbe erklärt und dürfen nicht mehr ohne offizielle Erlaubnis der Regierung ins Ausland exportiert werden.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Ausst.-Kat. London Tate Gallery 1982, S. 22-25.

<sup>247</sup> Ashish Hareet, Two Vaishavas (Jamini Roy), in: <http://www.indianpost.com/viewstamp.php/Print%20Size/4.4%20%20x%203.6/TWO%20VAISHANAVA%20%28JAMINI%20ROY%29>, (20.12.2012).

<sup>248</sup> Chatterjee 1987, S. 16f.

<sup>249</sup> Amaladass/ Löwner 2012, S. 109; Datta 2012, S. 11f.

<sup>250</sup> Chatterjee 1987, S. 3.

## 7. SCHLUSSBETRACHTUNG

Ziel dieser Arbeit war es, Jamini Roys Werke innerhalb eines komplexen Rahmens von zeitgenössischen soziologischen, künstlerischen und geistigen Strömungen zu beleuchten, die Inspirationsquellen zu erfassen und zu benennen sowie zu ergründen, in welchem Bezug diese, wie auch der Künstler selbst, zum Thema von kultureller Identität und Moderne stehen.

Die Analyse der Volkselemente in seiner Kunst hat mehrere aufschlussreiche Ergebnisse hervorgebracht, aber auch viele neue Fragen aufgeworfen.

Besieht man die erste Inspirationsquelle, jene der Kalighat Maltradition, die Roy noch in der Mitte der 1920er Jahre für sich entdeckt, so lässt sich sagen, dass er diese auf unterschiedliche Weise wiedergibt. Er greift auf viele bekannte Kermotive der Kalighat Kunst zurück, wie die der Darstellung der Kurtisane. Roy rezipiert diese mit seinen monochromen Frauenstudien, die er von der Mitte der 20er bis in die 50er Jahre malt. Die für diese Maltradition typische schnelle Arbeitsweise, bei der ein Körper mit wenigen, schwungvollen Linien umrissen wird, nimmt Roy auf und rhythmisiert diese noch stärker. Das Motiv der sitzenden Kurtisane transformiert er zu einer einfachen Frauendarstellung, wobei das Hauptaugenmerk auf der Wiedergabe des voluminösen Körpers liegt, der den enggezogenen Rahmen, den der Künstler zieht, sprengt. Er lässt die zweidimensionalen Darstellungen mit der kräftigen Linienführung in den Vordergrund treten.

Ein weiteres Motiv, das Roy aus der Kalighat Kunst adaptiert und sich aneignet, ist jenes der garnelenfressenden Katze. Den handkolorierten Battala Druck, den der Künstler 1945 detailgetreu nachzeichnet, wie die vermehrt gezeigten Bildbeispiele wie *Cat with a lobster* oder *Cat with a prawn* verdeutlichen, dass er sich nicht nur in den 20er Jahren auf die Kalighat Kunst als Inspirationsquelle stützt, sondern sogar weit darüber hinaus. Dies steht in einem starken Widerspruch zu Mitters Aussage, dass sich der Künstler mit Beginn der 1930er Jahre von dieser Maltradition löst, weil ihm diese zu urban wäre.<sup>251</sup> Es ist nicht ersichtlich, auf welche Beobachtung oder Quelle Partha Mitter diese Aussage stützt. Eine mögliche Erklärung hierzu könnte sich bei Dey und Irwin finden, die sich in ihrer Monographie zu Roy nur in einem kurzen Satz zur Kalighat Kunst wie folgt äußern:

---

<sup>251</sup> Mitter 2007, S. 104.

*„Leaving aside the question of Jamini Roy’s use of the late Kalighat pat with its suburban coarseness in subject-matter and its tendency towards obesity in line, let us consider the nature of Bengal folk-painting in general.“<sup>252</sup>*

Diese nachteilige Anspielung auf die Kalighat Kunst verdeutlicht, in welchem Licht beide Autoren diese Kunstform auch in Bezug auf den Künstler selbst sehen. Aus der Analyse wird klar ersichtlich, wie Böning es bereits zuvor beobachtet, dass Roy zwar vermehrt in den 20ern auf Kalighat Vorbilder zurückgreift, aber ab der 1940er Jahre der Ideenreichtum dieser Kunst sich in seinen Werken wieder bemerkbar macht.<sup>253</sup>

Ob er sich dabei bei manchen seiner Kalighat-inspirierten Vorlagen tatsächlich an den beiden Ghosh Brüdern orientiert, wie es manche Bildvergleiche aufzeigen, ist ein möglicher Gedankenansatz, bleibt aber im Grunde eine offene Frage.

Anders verhält es sich mit den *pats* der traditionellen Patua, deren Darstellungsweise und Formelemente er ab der 1930er Jahre kontinuierlich beibehält. Roy steigert die Rhythmisierung seiner Bilder, indem er die Konturen stärker hervortreten und die Farben flächiger erscheinen lässt. Er greift auf die mythologischen Themen, wie den kräftigen roten Hintergrund und die leuchtenden Farben, zurück. Darüber hinaus werden die Farben weitaus flächiger eingesetzt und die Motive noch strikter in eine zweidimensionale Form gezwängt. Doch im Gegensatz zu den Kalighat Künstlern oder den Patua erzählt Roy keine Geschichten mit seinen Bildern. Er greift einzelne Episoden aus den Epen auf, gibt Götterfiguren oder Szenen, in denen er die *Community* der Santhal darstellt ohne narrativen Kontext wieder. Seine Bilder werden dadurch zu zeitlosen, schablonenartigen Motiven, die ihrer ursprünglichen Inspirationsquelle, wie ihrem Kontext entzogen werden.

Dass er bei seinen Frauenstudien, wie der *Gopini*-Serie und anderen Motiven, beispielsweise des *Krishna and Balarama*, auf die Pupillen in den Augen verzichtet, wirft eine weitere Frage auf: Spielt Roy hier auf *darśan*, das Sehen und Gesehen werden, an? Will er dadurch bei manchen seiner Motive klar machen, dass er die Körper als schablonenartige, zweidimensionale Wiedergaben der Körperperformen betrachtet, deren Form, nicht aber die Darstellung des Menschen an sich, in den Vordergrund stellt? Ein

---

<sup>252</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 13ff.

<sup>253</sup> Böning 1973, S. 70f.

möglicher Forschungsansatz wäre hier gegeben, auch wenn sich dieser in der vorliegenden Arbeit nicht ausbauen lässt.

Bei seinen Darstellungen, die er Ton- und Holzskulpturen absieht, versucht der Künstler, wie an seinen puppenartigen Zeichnungen ersichtlich, noch stärker auf geometrische Basisformen zurückzugreifen. Die Körper werden auf elementare Grundformen reduziert, geometrisiert und gleich abstrakten Formen wiedergegeben. Seine Beschäftigung mit dem Bankura Pferd zeigt des weiteren, dass er diesem die eigentliche Identität entzieht. Es wird somit zu einem universellen Pferd, das an seine Inspirationsquelle angelehnt bleibt, aber von Roy als universelles Symbol aufgefasst wird. Ähnlich verhält es sich mit den Frauen, die er den Kalighat Kurtisanen absieht. Er enthebt sie ihrer Identität und stellt sie nicht als Kurtisanen dar, sondern verortet sie in der Kategorie Frau.

Die Beschäftigung mit der *kanthā* Stickerei und den *ālpanā* Bodenbemalungen zeigt auf, dass der Künstler diese auf einer elementaren Ebene rezipiert. Dabei greift er auf die charakteristischen Motive, Symbole und Farben zurück, geometrisiert und vereinfacht sie zusätzlich. Roy spielt geradezu mit diesen Traditionen und Motiven, indem er Farbkombinationen einsetzt, die für diese Volkstraditionen typisch sind. Bei den *kanthā*-inspirierten Werken werden gedeckte Farben verwendet und die Körper linearer als mit runden, voluminösen Formen wiedergeben. Bei seinen *ālpanā*-inspirierten Bildern setzt er auf einen Malgrund, der an einem Lehm- oder Steinboden erinnern soll. Die vorwiegend weiße Farbe, mit welcher der Künstler die Motive malt, soll an die Reispasten erinnern, mit denen die *ālpanās* gemalt werden.

In der „Pink Period“ kombiniert der Künstler den rotorangefarbenen Farbton der Bishnupur Tempelbauten als Malgrund mit den Designs der *kanthā* und *ālpanā*. Die bereits bei den Tonskulpturen abgesehenen Körperformen, die in geometrische Basisformen gegliedert werden, wendet Roy auch in dieser Rezeption an.

Die Analyse lässt erkennen, dass sich der Künstler der jeweiligen Volkstradition auf einer elementaren Ebene nähert und Motive, Kernmerkmale, Symbole sowie Farbkombinationen aufgreift und sie zu einer einzigartigen Formsprache kreiert. Er passt sich den unterschiedlichen Traditionen an, vereint und interpretiert sie aber anders als es die Ursprungsquellen tun. Es entstehen dabei Kernmotive, die Roy beliebig oft aufgreift und während seines Kunstschaaffens auf verschiedene Weise redupliziert.

Doch wie verhält sich dieses stetige Reduplizieren eigener Motive mit Roys Originalität? Geht man von der Definition nach Chatterjee aus, welche besagt, dass etwas lediglich dann als originell zu bezeichnen ist, wenn es sowohl in der traditionellen als auch zeitgenössischen Kunst von einzigartiger und nicht reproduzierbarer Qualität ist, dann kann Roys Kunst in diesem Sinne nicht als originell bezeichnet werden.<sup>254</sup> Seine Werke werden beliebig oft gefälscht und kopiert. Nicht zuletzt muss man anmerken, dass Roy selbst in seiner *Cottage Industry* unzählige Kopien fertigt. Doch hat das zur Folge, dass seine Kunst als nicht originell betrachten werden sollte?

Im Grunde nicht, denn Roys unverkennbares Geschick, sich sensibel und ästhetisch den Volkskünsten zuzuwenden, ihnen die charakteristischen Elemente zu entnehmen und zu kombinieren, drückt sich nicht zuletzt in einer universellen Formssprache aus, die er originell und dem jeweiligen Thema angepasst zum Ausdruck bringt. Für ihn gibt es keine einzigartigen oder besonderen Motive, die nicht redupliziert werden dürfen. Alles kann auf vielfältige Weise vervielfacht und einem neuen Design angepasst werden, ohne jedoch die künstlerische Qualität oder Originalität der Darstellung zu zerstören.<sup>255</sup>

Fragt man sich nun weiter, inwieweit sein Kunstschaften und Aufgreifen von Volkstraditionen im Gegensatz zu seinen Vorgängern oder Zeitgenossen neu ist oder ein alternatives kulturelles Identitätsbild schafft, so findet man die Antwort bereits im historischen Abriss. Raja Ravi Varma greift zwar mythologische Themen und Motive auf, doch verwendet er zur Umsetzung westliche Inspirationsquellen und Mittel. Er tauscht traditionelle Elemente zugunsten moderner ein und versucht, ein nationales Identitätsbild zu formen, das jedoch nur vor einem kolonialen Hintergrund zu sehen ist.<sup>256</sup> Unter Abanindranath Tagore vollzieht sich ein Wandel vom kolonialgeprägten Identitätsbild zu einem nationalistisch romantisierten. Abanindranath Tagore greift auf vergangene Traditionen, wie die Moghulmalerei, zurück und kombiniert sie mit Elementen, die er der japanischen und chinesischen Kunst absieht. Das Produkt der Bengal School of Art kann somit nur vor dem Hintergrund des damals vorherrschenden panasiatischen Gedankens, der von Denkern, wie Coomaraswamy, Okakura und Sister Nivedita gefördert wird, gesehen werden. Der vorherrschende Orientalismus lässt das

---

<sup>254</sup> Chatterjee 1987, S. 3.

<sup>255</sup> Amaladass/ Löwner 2012, S. 108.

<sup>256</sup> Guha Thakurta 2005, S. 77-83.

kulturelle Bild Indiens jedoch zum größten Teil verschleiert und im höchsten Maße romantisiert erscheinen.

Mit Jamini Roy betritt in den 1920er Jahren ein Künstler das künstlerische Milieu Kolkatas, der sich von der westlichen Kunst respektive dem Naturalismus speziell abwendet. Der Künstler erkennt sich nicht im vorherrschenden panasiatischen und später panindischen Gedanken, noch in deren Kunst. Der im eigenen Land praktizierte Historizismus und Orientalismus, auf der Suche nach einer nationalen Identität, berühren ihn dabei hierbei genauso wenig wie die westliche Kunst.

Der Fokus, der ab Anfang der 1920er Jahre allmählich durch politische Figuren, wie Gandhi oder Denker wie Rabindranath Tagore, und ambitionierte Forscher, wie Gurusaday Dutt, Ajit Ghose und Ajitcoomar Mookerjee, vom urbanen zum lokalen Schauplatz geführt wird, inspiriert Roy. Der ländliche Raum, wie die lebenden bengalischen Volkstraditionen, werden zu einem neuen Anhaltspunkt auf der Suche nach indischer Identität und einer nationalen und zugleich authentischen Kunst, die ab der 1930er Jahre vorherrschend ist. Der Wandel von einem kolonialen zu einem nationalistischen und schließlich modernen nationalen Identitätsbild scheint mit Künstlern wie Rabindranath Tagore, Amrita Sher-Gil, Nandalal Bose und Jamini Roy begründet.<sup>257</sup>

Warum Roys Kunst als durch und durch modern zu bezeichnen ist, liegt an der Komplexität seiner Formsprache, die er kreiert und seiner stetigen Suche nach neuen, modernen Wegen, seine Vision von einem kommunalen Primitivismus umzusetzen. Dies wird aus den Konversationen mit E. Mary Milford ersichtlich, in welchen er sich zu den Christusbildern äußert: „*This is a great theme and I will continue to struggle to find a fitting expression in modern terms.*“<sup>258</sup>

Seine Haltung zur Kunst ist eine durchwegs moderne, auch wenn fraglich bleibt, ob sich der Künstler selbst als Modernist bezeichnet hätte. Für die indische Kunstgeschichte ist und bleibt Roy einer der Begründer der indischen modernen Kunst in den 1920er Jahren.<sup>259</sup> Auch wenn die indische Moderne, wie Geeta Kapur hervorhebt, eine bleibt, die sich nur in einem doppelten Diskurs von Moderne und Nationalismus verstehen lässt.

---

<sup>257</sup> Guha-Thakurta 2005, S. 105.

<sup>258</sup> Milford 1944, S. 342.

<sup>259</sup> Datta 2011a, s. 89.

*„The persistence of the terms ‘tradition’ and ‘modernity’ as they figure in third-world debates are best appreciated if we see them as notations within the cultural polemic of decolonialization. They may be used in all earnestness as essential categories and real options but in fact they are largely pragmatic features of nation-building and mark the double (or multiple) register of a persuasive nationalist discourse.“<sup>260</sup>*

Doch wenn die indische Moderne nur in einem größeren Rahmen einer dekolonialisierten Kultur gesehen werden kann, ist traditionelle Kunst dann mit nationalistischer gleichzusetzen? Wäre Roys Kunstschaffen damit als nationalistisch zu verstehen? Es ist unbestreitbar, dass das Identitätsbild, das der Künstler mit seiner Kunst prägte, als nationalistisch aufgefasst wurde - auch wenn Jamini Roy sich selbst nie den Nationalisten anschloss oder politisch aktiv war. Seine Kunst wurde zu einem Politikum gemacht. Nationalisten und Anhänger der kommunistischen Partei sprachen sich für die Volkskünste aus und förderten diese.<sup>261</sup> Sona Datta erklärt, dass in dem fieberhaften Wunsch nach einer indischen und damit nationalen Identität, Roy zu einem politischen Symbol wurde. Des Künstlers persönliche Revolution ist jedoch eindeutig eine visuelle und keine politische.<sup>262</sup>

Partha Mitter sieht jedoch in Roys Haltung durchaus politische Motivation, die sich gegen die Kolonialmacht der Briten lehnt, auch wenn er selbst daran zweifelt, ob der Künstler seine Intention auf diese Weise zum Ausdruck gebracht hätte.

*„His world-view consisted in restoring through art the pre-colonial Community that had been served from national life during the Raj, causing the alienation of the urban elite from its cultural roots. [...] It was not so much his peasant origins, erroneously claimed by some critics, but his compelling vision of communitarian primitivism as an iteration of ‘critical modernity’ that is of significance.“<sup>263</sup>*

---

<sup>260</sup> Kapur 2007, S. 267.

<sup>261</sup> Kapur 2007, S. 272.

<sup>262</sup> Datta 2010, S. 17.

<sup>263</sup> Mitter 2007, S. 114.

Ob Roy tatsächlich daran interessiert war, mit seiner Kunst eine vorkoloniale *Community* wiederherzustellen, bleibt fraglich, wenn nicht sogar in höchstem Maße unwahrscheinlich. Er selbst bezeichnete sich gerne als einen Patua, einen Volkskünstler.<sup>264</sup> Doch die Rolle des Patua und später idealisierten Traditionalisten, entspricht vielmehr einem propagierten Bild des Künstlers, als der tatsächlichen Realität. Zum Einen äußert sich dies darin, dass sich der Künstler nie den Revitalisten angeschlossen hat.<sup>265</sup> Roy hat sich alleinig von traditionellen Volkskünsten zu einer eigens kreierten universellen Formssprache inspirieren lassen. Anders als seine Zeitgenossen versucht er, diese aber nicht zu revitalisieren. Dieses idealisierte Bild wird durch reale Faktoren erschüttert, wie jenen, dass er selbst nie traditionelle *pāṭs* herstellt und gelegentlich gekaufte Farben, statt der selbstgemachten verwendet. Und zum Anderen wird Roy zwar als erster indischer Künstler mit akademischer Ausbildung bekannt, der sich von der europäischen Kunst loslöst, doch dies entspricht meiner Meinung nach nur zum Teil der ganzen Wahrheit. Er löst sich nicht vollständig von der westlichen Kunst und tut es auch nicht, weil er sich dazu aus nationalistischen oder traditionalistischen Gründen gedrängt sieht. Vielmehr scheint er nach neuen, modernen Formen und Darstellungsweisen zu suchen, die es ihm ermöglichen, die Dinge so darzustellen, wie er es als richtig ansieht. Er selbst sagt im Bezug auf die europäische Kunst:

*„The reason why I want to discard European painting is not because I wish to be ‘Swadeshi’ or Indian but because even the best European artists including Raphael drew forms like Mary carrying infant Jesus standing among clouds in the sky, but with the use of light and shade made to appear like a full human being - how is this possible?“<sup>266</sup>*

Diese Aussage, die Roy während eines Radiointerviews im Bezug auf die europäische Kunst tätigt, macht klar, dass er die europäische Kunst nicht wegen ihrer Herkunft von sich weist, sondern vielmehr deren Darstellungsformen ablehnt. Es ist demnach keine kritische Moderne, wie Partha Mitter sie bezeichnet, die Roy versucht mit

---

<sup>264</sup> Datta 2010, S. 87, Zit. n. Gupta, The Art of Jamini Roy 1987, S. 19.

<sup>265</sup> Dey/ Irwin 1944, S. 13.

<sup>266</sup> Chatterjee 1987, S. 7, Zit. n. Interview mit Bishnu Dey (Rundfunkaufnahme vom All India Radio), 1969.

seiner Kunst zu schaffen, sondern entspricht eher einem alternativen Modell der Moderne.

Dies geht einher mit dem „Identitätsbild“, das Roy erschafft und das nicht gänzlich frei von westlichen Inspirationen bleibt. Er malt Christusbilder, bei denen er sich von byzantinischen Ikonen inspirieren lässt. Diese stellen aber für den Künstler keinen Bruch der eigenen Logik dar, da die byzantinische Kunst eine rein zweidimensionale ist, die selbst mit Licht und Schatteneffekten nie den Menschen, sondern nur ein Abbild dessen darstellt. Dass er in den 30er/ 40er Jahren eines seiner bekanntesten Portraits, *The Maharshi and the Mahatma*, von Gandhi und Tagore auf eine naturalistische Darstellungsweise malt, steht zwar im Widerspruch zur Forschung, die schreibt, dass Roy sich vollkommen von der westlichen Kunst und somit vom Naturalismus löst, doch in keinerlei Widerspruch zum Künstler selbst.

Meinem Erachten nach wird der Naturalismus als Darstellungsform von Roy abgelehnt, weil dieser Individuen darstellt, wohingegen der Künstler Kategorien mit seiner zweidimensionalen, flächigen, schablonenartigen Darstellungsform wiedergeben möchte. Dazu entzieht er menschlichen sowie tierischen Figuren ihre Identität und gibt sie als universelle Figuren wieder. Diese Logik kann nur auf Figuren mit nicht realer Identität für den Künstler angewendet werden. Tagore und Gandhi als reale Individuen können für Roy somit, als einzige logische Schlussfolgerung, nur auf naturalistische Weise wiedergegeben werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Arbeit ergeben hat, dass Roy weder in seinem Wesen, noch in seiner Kunst nationalistisch war oder sein wollte. Ob seine Kunst tatsächlich als traditionelle Kunst gedacht war, könnte man im Grunde verneinen. Denn sie war strikt genommen nicht die Kunst eines Patua oder Kunsthändlers, sondern eines eigenständigen modernen Künstlers. Er lässt sich sogar in einem gewissem Maße, wenn auch nicht in überzeichneter Form, wie es sehr oft in der Forschung oder den Medien vorgegeben wird, als Traditionalist bezeichnen. Denn er hat die Traditionen geschätzt, die er rezipiert hat, auch wenn er diese nie per se revitalisieren wollte. Sie bildeten einen eigenen Inspirationspool, ähnlich wie es die byzantinische Kunst für ihn tat. Suhrawardy beschreibt Roys Persönlichkeit treffend, wenn er sagt:

*“It is perfectly true that he is a fanatic - relentless, narrow, intense - working with one unique aim, and that is to achieve complete control over technique for*

*the fulfillment of his artistic ends. The path he had pursued is that of all authentic artists in all ages, and the result has been that he has reached a standard of draughtsmanship unattended by any painter in India, including the best known amongst them.”<sup>267</sup>*

Seine Suche nach einer eigenen kulturellen Identität bedeutete zugleich die Suche nach einer künstlerischen, authentischen Identität, in der er sich selbst sah. In diesem Bestreben zog sich der Künstler vollkommen zurück, führte bis auf die Besuche seiner Freunde ein vereinsamtes Leben. Er verließ selten sein Studio. Suhrawardy schreibt, dass ihm in ganz Indien kein Maler bekannt wäre, der in solcher Abgeschiedenheit lebte und eine solche ungeteilte Gemeinschaft mit dem Objekt seiner Suche führte.<sup>268</sup> Nicht wenige sagten ihm nach, dass er ein Einsiedlerkrebs oder schlimmer noch ein „outlaw“ gewesen sei,<sup>269</sup> der nur seine eigene Kunst und seine Ziele im Kopf gehabt haben dürfte.

Abschließend soll diese Arbeit mit einem Zitat des Künstlers geschlossen werden, das am deutlichsten Roys Meinung zur Kunst, aber auch zu sich selbst, gibt.

*„Peace is not good for an artist, art is born of experience, of stress and strain, wrestling with problems, intellectual and physical.“<sup>270</sup>*

---

<sup>267</sup> Suhrawardy 2009, S. 64.

<sup>268</sup> Suhrawardy 2009, S. 62f.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Milford 1944, S. 342.

## **8. LITERATURVERZEICHNIS**

### **Amaladass/ Löwner 2012**

Anand Amaladass/ Gudrun Löwner, Christian themes in Indian Art: From the Mogul times till today, New Delhi 2012: Manohar Publishers.

### **Anderson 1988**

Benedict R. Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Berlin 1988: Ullstein Verlag.

### **Archer 1953**

William George Archer, Bazaar Paintings of Calcutta, London 1953: Her Majesty's Stationary Office.

### **Archer 1979**

Mildred Archer, Indian Popular Painting in the Indian Office Library, London 1979: Her Majesty's Stationary Office.

### **Banerjee 1998**

Sumanta Banerjee, The Parlour and the Streets. Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta, Calcutta 1998: Seagull Books.

### **Basu 2010**

Rituparna Basu, A Study of Kantha Art of Bengal: Contesting Claims of Tradition and Modernity, in: Journal of Bengal Art Vol. 15, Dhaka 2010: International Centre for Study of Bengal Art, S. 73-94.

### **Bhatt 2001**

Chetan Bhatt, Hindu Nationalism. Origins, Ideologies and Modern Myths, Oxford 2001: Berg Verlag.

### **Biswas 1993**

Sailendra Biswas, Samsad English-Bengali dictionary, (Rev. & enl. 5<sup>th</sup> ed.), Calcutta 1993: Sahitya Samsad.

### **Böhtlingk 1998**

Otto Böhtlingk, Sanskrit-Wörterbuch: In kürzerer Fassung (1<sup>st</sup> ed. St. Petersburg 1879-1889), Delhi 1998: Motilal Banarsidass.

### **Böning 1973**

Renate Böning, Zum Einfluß der Volkskunst auf den indischen Maler Jamini Roy, in: Wiss. Z. Univ. Halle XXII'73 G, H. 5, Halle 1973: Univ.-Halle-Wittenberg S. 69-73.

### **Blurton 1989**

T. Richard Blurton, Continuity and change in the tradition of Bengali paṭa-painting, in: Anna Dallapiccola (Hg.), Shastric Traditions in Indian Arts, Beiträge zur Südasiensforschung Heidelberg, Bd. 125, Stuttgart 1989: Steiner Verlag, S. 425-452.

**Chatterjee 1982**

Kishore Chatterjee, Three Women Painters of Bengal, in: R.P. Gupta (Hg.), Arts of Bengal and Eastern India, Calcutta 1982: Crafts Council of West Bengal, S. 80-86.

**Chatterjee 1987**

Ratnabali Chatterjee, The Original Jamini Roy: A Study in the Consumerism of Art, in: Social Scientist, Vol. 15, No. 1, New Delhi 1987: Indian School of Social Sciences, S. 3-18.

**Chattpadhyay 2005**

Swati Chattpadhyay, Representing Calcutta. Modernity, nationalism, and the colonial uncanny, London 2005: Routledge Verlag.

**Coomaraswamy 1909**

Ananda Coomaraswamy, The Indian craftsman, London 1909: Probstain & Co Verlag.

**Coomaraswamy 1929**

Ananda Coomaraswamy, Picture Showmen, in: Indian Historical Quarterly Vol. V, Calcutta 1929: Calcutta Oriental Press, S. 182-187.

**Cotton 1907**

Evan Cotton, Calcutta, Old and New: A Historical & Descriptive Handbook to the City, Calcutta 1907.

**Datta 2010**

Sona Datta, Urban Patua. The art of Jamini Roy, Mumbai 2010: The Marg Foundation.

**Datta 2011a**

Sona Datta, National Treasures: Jamini Roy's Quest for a Modern India, in: Orientations Vol. 42, Nr. 6 (Oktober 2011), Hong Kong 2011: Orientations Magazine, S. 84-90.

**Datta 2011b**

Sona Datta, Jamini Roy and the Folk Art Paradigm, in: Anna Dallapiccola (Hg.), Indian painting. The Lesser Known Traditions, New Delhi 2011: Niyogi Books, S. 80-92.

**Dasgupta 1982**

Pranabendu Dasgupta, Jamini Roy's Crafts and Sculptures, in: R.P. Gupta (Hg.), Arts of Bengal and eastern India, Crafts of Bengal. Calcutta 1982: Crafts Council of West Bengal S. 87-91.

**Dey/ Irwin 1944**

Bishnu Dey, John Irwin, Jamini Roy, in: Journal Society of Oriental Art 1944, Calcutta 1944: Calcutta Society Verlag.

**Dirks 2001**

Nicholas B. Dirks, Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India, Princeton 2001: Princeton Univ. Press.

**Dutta 1973**

Ajit Kumar Dutta, Jamini Roy, in: Jaya Appasamy (Hg.), Contemporary Indian Art Series by Lalit Kala Akademi, New Delhi 1973: Cameo Private LTD, S. 1-40.

**Dutt 1990**

Gurusaday Dutt, Folk Arts and Crafts of Bengal: The collected Papers, Calcutta 1990: Seagull Books.

**Ghose 1926**

Ajit Ghose, Old Bengal Paintings, in: Rupam Nr. 27-28 (Juli-Oktober), Delhi 1926: B. R. Publ. Corp., S. 98-105.

**Ghose 1981**

Benoy Ghose, Traditional Arts and Crafts of West Bengal: A Sociological Survey, Calcutta 1981: Papyrus Verlag.

**Gordon 1974**

Leonard A. Gordon, Bengal: The Nationalist Movement 1876-1940. New York/ London 1974: Columbia Univ. Press.

**Guha-Thakurta 2005**

Tapati Guha-Thakurta, Lineages of the Modern in Indian Art: the Making of a National History, in: Kamala Ganesh/ Usha Thakkar (Hgs.) Culture and the Making of Identity in Contemporary India, New Delhi/ London 2005: Sage Publications India Pvt LTD, S. 71-107.

**Guha-Thakurta 2008**

Tapati Guha-Thakurta, The making of a new 'Indian' art. Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850-1920, (1<sup>st</sup> ed. 1992), Calcutta 2008: Cambridge Univ. Press.

**Gupta 1983**

Eva Maria Gupta, Brata und Ālpanā in Bengal. Beiträge zur Südasiensforschung, Bd. 80, Stuttgart 1983: Steiner Verlag.

**Gupta 2004**

Suman Gupta, Images of Christ in the Paintings of Jamini Roy, in: Stanley E. Porter/ Michael A. Hayes/ David Tombs (Hg.), Images of Christ: Ancient and Modern. London 2004: Sheffield Academic Press, S. 342-358.

**Hauser 2002**

Beatrix Hauser, From Oral Tradition to "Folk Art". Reevaluating Bengali Scroll Paintings, in: Asian Folklore Studies, Vol. 61, No. 1. Nagoya 2002: Nanzan University, S.105-122.

**Havell 1907**

Ernest B. Havell, Art and education in India, in: Indian art, industry & education. Madras 1907: G.A. Natesan & Co, S. 87-138.

**Havell 1912**

Ernest B. Havell, The Ideals of Indian art, New York 1912: E.P. Dutton & Company.

**Jain 1999**

Jyotindra Jain, Kalighat Painting: Images from a Changing World, Ahmedabad 1999: Mapin Publ.

**Jegat 2009**

Ishwari D. Jegat, Raja Ravi Varma 1848-1906: Oleographs Catalogue, Chennai 2009: Shri Parasuraman.

**Jobbins 1894**

William H. Jobbins, Review from 1887 to 1894, by the Superintendent, in: Papers related to the maintenance of the schools of art as state institutions. Calcutta 1894: Government of India Central Printing Office, S.88-91.

**Kapur 2007**

Geeta Kapur, When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India, New Delhi 2007: Tulika Verlag.

**Knížková 1975**

Hana Knížková, The drawings of the Kalighāṭ style. Secular Themes, Prag 1975: National Museum Prague.

**Lilly 1902**

William Samual Lilly, India and its Problems, London 1902: Sands Verlag.

**Macaulay 1835**

Thomas Macaulay, Lord Macaulay's minute, in: Indian Musalmans. Being three letters reprinted from the "Times": with an article on the late Prince Consort and four articles on education reprinted from the "Calcutta Englishman", S. 87-104.

**Maity 1973**

Pradyot Kumar Maity, Religious Pata and the Role of Patus as Entertainers, in: Sankar Sen Gupta (Hg.) The Patas and Patuas of Bengal. Calcutta 1973: Indian Publ., S. 72-76.

**Mangaonkar 2011**

Priyanka Mangaonkar, Terracotta Temples of Bishnupur: Transformation through Time and Technology, in: Chitrolekha International Magazine on Art and Design, Vol. 1, No. 2 (August 2011). Calcutta 2011: Chitrolekha, S. 14-32.

**McCutchion/ Mitchell 1983**

David J. McCutchion/ George Mitchell, Brick Temples of Bengal: From the Archives of David McCutchion, his research collected, interpreted and published by George Michell, Princeton, N.J. 1983: Princeton University Press.

**McCutchion/ Bhowmik 1999**

David J. McCutchion/ Suhrid K. Bhowmik, Pata and Patuas art in Bengal, Calcutta 1999: Firma KLM.

**Michaels 2006**

Axel Michaels, Der Hinduismus: Geschichte und Gegenwart, München 2004: Beck Verlag.

**Milford 1944**

E. Mary Milford, A modern primitive, in: Horizon Vol X, Nr. 59 (November 1944). London 1944: Horizon Press, S. 338-342.

**Mitter 1994**

Partha Mitter, Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations, Cambridge 1994: Cambridge Univ. Press.

**Mitter 2001**

Partha Mitter, Indian art, Oxford 2001: Oxford Univ. Press.

**Mitter 2007**

Partha Mitter, Triumph of Modernism. India's artists and the avante-garde 1922 - 1947, London 2007: Reaktion Books.

**Monier-Williams 1999**

Monier Monier-Williams, A Sanskrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically arranged, (1<sup>st</sup> ed. 1899 Oxford), Delhi 1999: Motilal Banarsi das.

**Mookerjee 1939**

Ajitcoomar Mookerjee, Folk Art of Bengal, Calcutta 1939: Calcutta Univ. Press.

**Nandi/ Gupta/ Jha 2005**

Meghali Goswami Nandi/ Ila Gupta/ P. Jha, Kalighat Paintings: A Documentation of the Influence of British Lifestyle on the Bengali Culture, in: Journal of Bengal Art Vol. 9 & 10 (2004-2005), Dhaka 2005: International Centre for Study of Bengal Art, S. 327-344.

**Neumayer/ Schelberger 2005**

Erwin Neumayer/ Christine Schelberger, Raja Ravi Varma: Portrait of an artist; The Diary of C. Raja Ravi Varma, New Delhi 2005: Oxford Univ. Press.

**Niaz 1993**

Zaman Niaz, The art of Kantha embroidery, (1<sup>st</sup> ed. 1981), Dhaka 1993: University Press LTD.

**Nivedita 1911**

Sister Nivedita, The Swadeshi Movement, in: Select essays of Sister Nivedita. Madras 1911: Ganesh & Co Publishers, S. 74-87.

**Okakura 1970**

Kazukō Okakura, The Ideals of the East: With special reference to the art of Japan, (1<sup>st</sup> ed. 1904), Rutland, Vt. [u.a.] 1970: Tuttle Verlag.

**Pinney 2004**

Christopher Pinney, Photos of the gods: the printed image and political struggle in India, London 2004: Reaktion Books.

**Rossi 1998**

Barbara Rossi, From the Ocean of Painting, New York, NY [u.a.] 1998: Oxford Univ. Press.

**Roy 1975**

Pratap Chandra Roy, The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa. Translated into English prose from the original Sanskrit Text, Vol. IV Virata and Udyoga Parva, New Delhi 1975: Munshiram Manoharlal.

**Sengupta 2012**

Amitabh Sengupta, Scroll Paintings of Bengal: Art in the Village, Bloomington 2012: AuthorHouseUK.

**Sen Gupta 1973a**

Sankar Sen Gupta, Introduction by the Editior, in: Sankar Sen Gupta (Hg.) The Patas and the Patuas of Bengal. Calcutta 1973: Indian Publ., S. 9-38.

**Sen Gupta 1973b**

Sankar Sen Gupta, The Patas of Bengal in General and secular Patas in particular: A study of classification and dating, in: Sankar Sen Gupta (Hg.) The Patas and the Patuas of Bengal. Calcutta 1973: Indian Publ., S. 9-38.

**Sinha/ Panda 2012**

Suhashini Sinha/ C. Panda, Kalighat Paintings: From the Collection of Victoria and Albert Museum, London and Victoria Memorial Hall, Kolkata. London 2012.

**Subramanian 2001**

Lakshmi Subramanian, 'East Indian Fortunes': Merchants, Companies and Conquest, 1700-1800: An Exercise in Historiography, in: Sekhar Bandyopadhyay (Hg.), Bengal Rethinking History. Essays in Historiography. New Delhi 2001: Manohar Verlag, S. 39-63.

**Suhrawardy 2009**

Shahid Suhrawardy, Prefaces: Lectures on Art Subjects (1<sup>st</sup> ed. 1938), Karachi 2009: Oxford Univ. Press.

**Wheeler/ Burgio/ Shulman 2011**

Michael Wheeler/ Lucia Burgio/ Michelle Shulman, Materials and techniques of Kalighat paintings: pigment analysis of nine paintings from the collections of the Victoria and Albert Museum, in: Journal of the Institute of Conservation 37:2. London 2011: Routledge Verlag, S. 173-185.

## **Ausstellungskataloge**

### **Ausst.-Kat. Jacksonville Art Museum 1971**

Thomas J. Needham, Jamini Roy & Bengali folk art. A special exhibition of works in the collection of Mr. & Mrs. Thomas J. Needham, (March 19th through April 25th). Jacksonville 1971: University of Florida.

### **Ausst.-Kat. London Tate Gallery 1982**

Howard Hodgkin/ Geeta Kapur, Six Indian painters. London 1982: London Tate Gallery.

### **Ausst.-Kat. Samuel P. Harn Museum of Art 1997**

Marcella Sirhandi, Jamini Roy: Bengali Artist of Modern India, Samuel P. Harn Museum of Art, Gainesville 1997: University of Florida.

## **Internet**

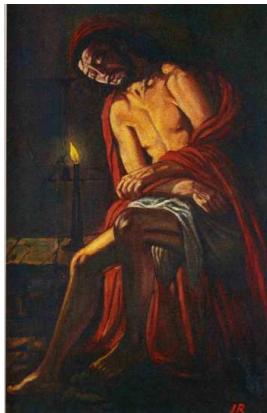
Satyasri Ukil, Jamini Roy: The first but forgotten Exhibition, in:  
<http://www.chitralekha.org/articles/jamini-roy/jamini-roy-first-forgotten-exhibition>, (15.12.2012).

Autor Anonym, Temples of Bishnupur, in:  
[http://sdobishnupur.gov.in/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=115&Itemid=66](http://sdobishnupur.gov.in/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=115&Itemid=66), (18.12.2012).

Autor Anonym, List of fellows, in: <http://lalitkala.gov.in/list-of-fellows.html>, (20.12.2012).

Autor Anonym, Special Exhibits from UNICEF Archives, in: <http://www.cf-hst.net/unicef-temp/cf-hst%20redesign/special-exhibits-gco-roy.htm>, (20.12.2012).

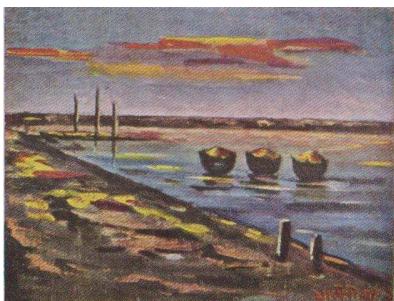
## 9. ABBILDUNGEN



**Abb. 1:** Jamini Roy, *Christ (untitled)*, Osian's Connoisseurs of Art.

**Abb. 2:** Jamini Roy, *The Maharshi and the Mahatma* (Portrait von Rabindranath Tagore und Mahatma Gandhi), ca. 1935-40, Tempera auf Karton, 38 x 28 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR58).

**Abb. 3:** Jamini Roy, *Ghats from the Hooghly*, ca. 1920, Gouache auf Leinwand, 37,5 x 54 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR47).

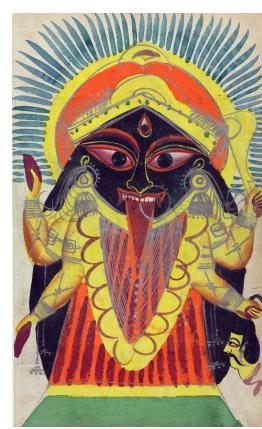
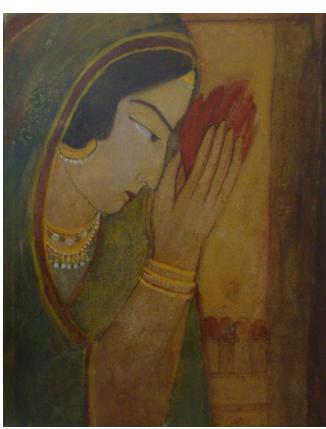


**Abb. 4:** Jamini Roy, *The Boats*, ca. 1920 (?), Öl auf Leinwand, Collection von S. K. Banerjee.

**Abb. 5:** Jamini Roy, *A Divine Moment*, Wasserfarben auf Papier.

**Abb. 6:** Jamini Roy, *Mother and Child*, Öl auf Leinwand, 46,5 x 116,5 cm, NGMA, New Delhi.

**Abb. 7:** Jamini Roy, *Santhal Girl (Flower)*, ohne Datierung, Tempera auf Karton, 73,7 x 47 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR14).

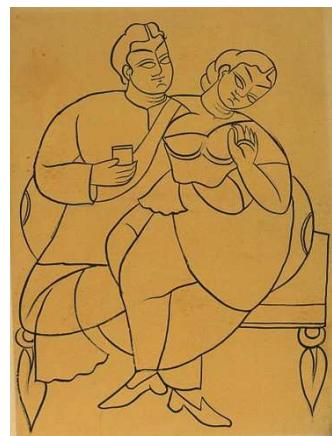


**Abb. 8:** Jamini Roy, *Sunayani Devi, Portrait of a Woman*, Gouache auf Karton, 30 x 24 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (NK05).

**Abb. 9:** Jamini Roy, *Seated Woman*, Tempera auf Leinen, 81,5 x 41,5 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR25).

**Abb. 10:** Kalighat, *Krishna and Balarama*, ca. 1850-1860, Wasserfarben auf Papier, V&A, London (IM.2:62-1917).

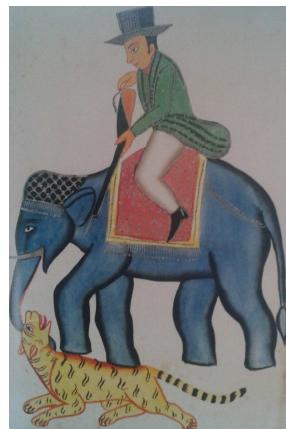
**Abb. 11:** Kalighat, *Kali*, ca. 1860er Jahre, Wasserfarben auf Papier (Lithographie Konturen), V&A, London (IS.3-1955).



**Abb. 12:** Kalighat, *A barber cleaning a woman's ear*, ca. 1870er Jahre, Wasserfarbe auf Papier, V&A, London (IS.12-1954).

**Abb. 13:** Kalighat, *Courtesan holding a peacock*, ca. 1865-70, Wasserfarben auf Papier, V&A, London (IS.247-1953).

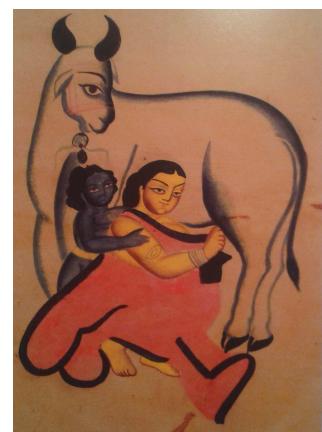
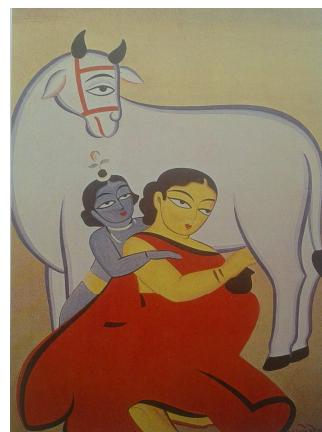
**Abb. 14:** Kalighat, Nibaran Chandra Ghosh, *A Courtesan and client carousing*, ca. 1880, Feder und Tusche, V&A, London (IS.23-1952).



**Abb. 15:** Kalighat, *Three Jockeys horse racing*, ca. 1860/70, Wasserfarben auf Papier, V&A, London (IS.210-1950).

**Abb. 16:** Kalighat, *An Englishman on an elephant shooting at a tiger*, ca. 1850er Jahre, Wasserfarbe auf Papier, V&A, London (IS.25-1952).

**Abb. 17:** Kalighat, *A woman leading her lover as a sheep*, 1860/70, Wasserfarben auf Papier, V&A, London (IS.239-1953).



**Abb. 18:** Kalighat, Nibaran Chandra Ghosh, *A Husband slaying his Wife*, ca. 1880, Wasserfarbe auf Papier, V&A, London (IS.25-1952).

**Abb. 19:** Jamini Roy, *Krishna and his Mother*, ca. 1920er Jahre, Gouache auf Papier.

**Abb. 20:** Kalighat, Kali Charan Ghosh, *Krishna and Yashoda milking a cow*, ca. 1900, Wasserfarben auf Papier, VMH, Kolkata (R7621).



Abb. 21: Kalighat, *Cat with a prawn*, ca. 1850-1890, Handbemalter Druck auf Papier, VMH, Kolkata (R5237).

Abb. 22: Jamini Roy, *Cat with prawn*, ca. 1945, Tusche auf Papier, HMAC (ehemals Needham Collektion), Florida (DR-71-20)

Abb. 23: Kalighat, *Cat with prawn*, ca. 1880, Battala Holzdruck mit Wasserfarben koloriert, 60,9 x 46,9 cm, HMAC (ehemals Needham Collektion), Florida (PR-71-28).

Abb. 24: Jamini Roy, *Cat and the lobster*, Tempera auf Papier, 39,7 x 27,5 cm, NGMA, New Delhi.



Abb. 25: Jamini Roy, *Biral Tapasvi*, 1930/40, Tempera auf Karton, 42 x 31 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR5).

Abb. 26: Jamini Roy, *Cat sharing a prawn*, ca. 1950, Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (PA-71-19).

Abb. 27: Jamini Roy, *Cat with Crayfish*, ohne Datierung, Tempera auf Karton, 77 x 66 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR16).



Abb. 28: Kalighat, *A Courtesan dressing her hair*, um 1900, Feder und Tusche auf Papier, 49,5 x 33 cm, V&A, London (IPN.2575).

Abb. 29: Kalighat, Nibaran Chandra Ghosh, *Woman with a Mirror*, um 1900, Wasserfarben und Bleistift, 45,7 x 27,3 cm, V&A, London (IS.29-1952).

Abb. 30: Kalighat, Nibaran Chandra Ghosh, *Woman with Roses*, um 1900, Wasserfarben auf Papier, 50,8 x 33 cm, V&A, London (IS.31-1952).

Abb. 31: Jamini Roy, *Santhal Girl*, ca. 1924.



Abb. 32: Jamini Roy, *Seated Woman*, 1930er Jahre, Gouache auf Papier, Rupadarsini Collection, Bombay.

Abb. 33: Jamini Roy, *Seated Woman*, 1940er Jahre, Wasserfarben auf Papier, 40 x 25,5 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR13).

Abb. 34: Jamini Roy, *Seated Woman*, ohne Datierung, Tempera auf Karton, 49 x 27,5 cm, Bonhams Auktionshaus (Lot189).

Abb. 35: Jamini Roy, *Woman in Yellow Brushstrokes*, 1950er Jahre, Tempera auf Papier, 40 x 30 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR57).

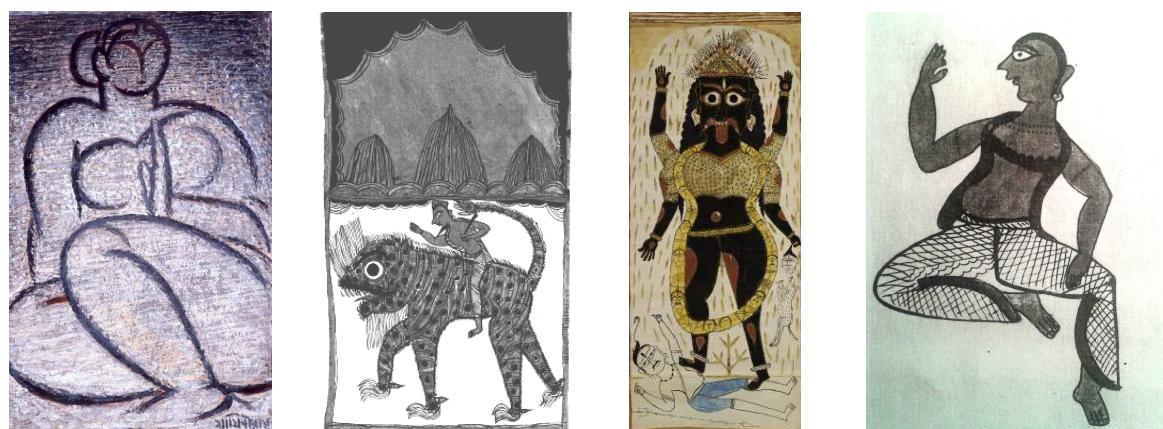


Abb. 36: Jamini Roy, *Seated woman in Sari*, ca. 1947 (?), Wasserfarben auf Karton, ca. 27 x 18 cm, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1990.8.2).

Abb. 37: *Jadupat, Legend of the tiger god*, Santal Parganas, ca. 1920, Pigmente auf Wasserbasis auf Papier, 50,5 x 30,5 cm, The British Library, Oriental and India Office Collection (Add Or 341).

Abb. 38: *Jadupat*, Kali, ca. 1920/30, Wasserfarben auf Papier, 131 x 31,5 cm, BM, London (BM 1988,0703,0.1).

Abb. 39: *Jadupat* (Detailansicht), Bankura, ohne Datierung.



Abb. 40: *Rāmāyana pat*, *Rama Fights Taraka*, Murshidabad, 19. Jh., Gouache auf Papier, 51 x 96 cm, BM, London (BM1955.1008.094).

Abb. 41: *Rāmāyana pat*, Westbengalen, frühes 19. Jh., Opake Wasserfarben auf Papier, 131,4 x 58,4 cm, BM, London (BM1994,0413,0.1).

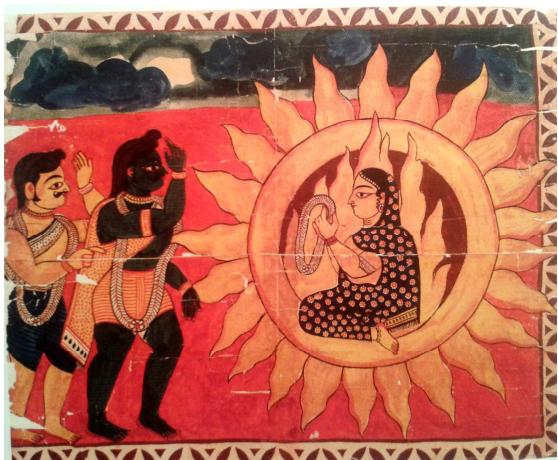


Abb. 42: *Rāmāyaṇa pāṭ, Sita's Trial by Fire*, Bishnupur, ca. 1850, Gouache auf Baumwolle, BM, London. (BM1955.1008.096).



Abb. 43: Jamini Roy, *Sita's Trial by Fire*, 1940er, Gouache auf Karton, 36 x 43 cm, V&A, London (IS.49-1979).



Abb. 44: Jamini Roy, *Jatayu attempting to rescue Sita from Ravana*, ca. 1940, Gouache auf Karton, V&A, London (IS.48-1979).



Abb. 45: Jamini Roy, *Abduction of Sita*, Tempera auf Papier, ohne Datierung, 38,1 x 48,9 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR52).



Abb. 46: Jamini Roy, *Ravana, Sita and Jatayu*, ca. 1958, Opake Wasserfarben auf Leinwand, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (PA71.27).



**Abb. 47:** Kalighat, *Jatayu attempts to stop the capture of Sita*, ca. 1850-1890, Wasserfarbe auf Papier, V&A, London (IM.2.72-1917).

**Abb. 48:** *Rāmāyaṇa pat, Jatayu Obstructing Ravana's Chariot*, Birbhum, 19. Jh., Pigmente auf Papier, GDM, Kolkata (GM1627).

**Abb. 49:** *Śiva* (Detailaussicht eines *Kali pat*), Bankura, 19. Jh. Pigmente auf Papier, GDM, Kolkata (GM1692).

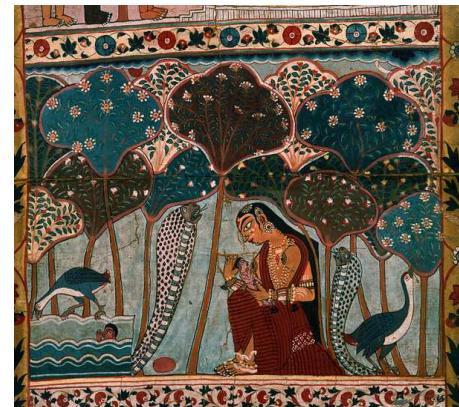


**Abb. 50:** Jamini Roy, *Gopini*, Tempera auf Karton, 54,6 x 42,5 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR38).

**Abb. 51:** Jamini Roy, *Gopini*, Tempera auf Stoff, 85,5 x 45,7 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR26).

**Abb. 52:** Jamini Roy, *Gopini*, Tempera auf Stoff, 68 x 51,2 cm, NGMA, New Delhi.

**Abb. 53:** Jamini Roy, *Untitled (Worshipper)*, ohne Datierung, Gouache auf Karton, 54,6 x 69,9 cm, ACA Gallery, New York.



**Abb. 54:** Jamini Roy, *Krishna and Balarama*, 1940er, Tempera auf Karton, 36 x 63,5 cm, BM, London (BM2008.3011.1).

**Abb. 55:** Fragment eines *pat* einer Volkslegende, Murshidabad, ca. 1800, Opake Pigmente auf Wasserbasis auf Papier, 192 x 36 cm, V&A, London (IS.106-1955).



Abb. 56: Jamini Roy, *Krishna and Balarama*, ca. 1950, Opake Wasserfarben auf Leinwand, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (PA71.22).



Abb. 57: Jamini Roy, *Three Boatmen*, ohne Datierung, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (Schenkung von Dario G. und Renee J. Barozzi), Florida (1991.15.2).



Abb. 58: Jamini Roy, *Untitled (Drummers)*, ohne Datierung, Tempera auf Karton, 13,5 x 19,5 cm, AG, New York.



Abb. 59: Jamini Roy, *Three Dancing Ladies*, 1950er Jahre, Tempera auf Karton, 39 x 72 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR44).



Abb. 60: Kalighat Figur, *Bull*, frühes bis Mitte 20. Jh., Bemalter Ton, 9 cm hoch, CMC, New Delhi (1/175.1).



Abb. 61: Kalighat Figur, *Crocodile (Makara)*, frühes bis Mitte 20. Jh., Bemalter Ton, 8 cm hoch, CMC, New Delhi (4/160).



Abb. 62: *Votive horse*, Bengal, Mitte des 20. Jh., Terrakotta, 171,8 x 32,4 x 56,5 cm, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1987.1.3).



**Abb. 63:** *Horse figure*, Dinajpur (Bangladesh), 20. Jh., grün/weiß lasierter Ton, 16,5 x 18 x 8 cm, BM, London (BM:As1986.20.115).

**Abb. 64:** *Toy horse*, Dhamrai (Bangladesh), 20. Jh., bemaltes Holz, 17 x 22,5 x 5 cm, BM, London (BM:As1986.20.95).

**Abb. 65:** *Wooden painted doll representing Shiva*, Bengal, frühes 20. Jh., 22 x 5,5 x 3 cm, BM, London (BM:As1995.17.7).

**Abb. 66:** Jamini Roy, *Untitled*, ohne Datierung, Tempera auf Karton, 36,1 x 55,9 cm, DAG, Delhi (ROYJ131).



**Abb. 67:** Jamini Roy, *Ceremonial Horse*, Tempera auf Leinwand, 40,5 x 28 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR11).

**Abb. 68:** Jamini Roy, *Queen on Horseback*, ohne Datierung, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (Schenkung von Dario G. und Renee J. Barozzi), (1991.15.1).

**Abb. 69:** Jamini Roy, *Bankura Horse (with Durga)*, 1935, Gouache auf Karton, 38 x 61 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR19).



**Abb. 70:** Jamini Roy, *Man and Elephant*, 1930er Jahre, Wasserfarben auf Papier, 30,5 x 30,5 cm.

**Abb. 71:** Jamini Roy, *Bull*, 1950er Jahre, Gouache auf Karton, 32,8 x 39,2 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR40).

**Abb. 72:** Jamini Roy, *Makara and Horseman*, ca. 1945, Opake Wasserfarben auf Papier (befestigt auf einer Tafel), HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1987.1.52).

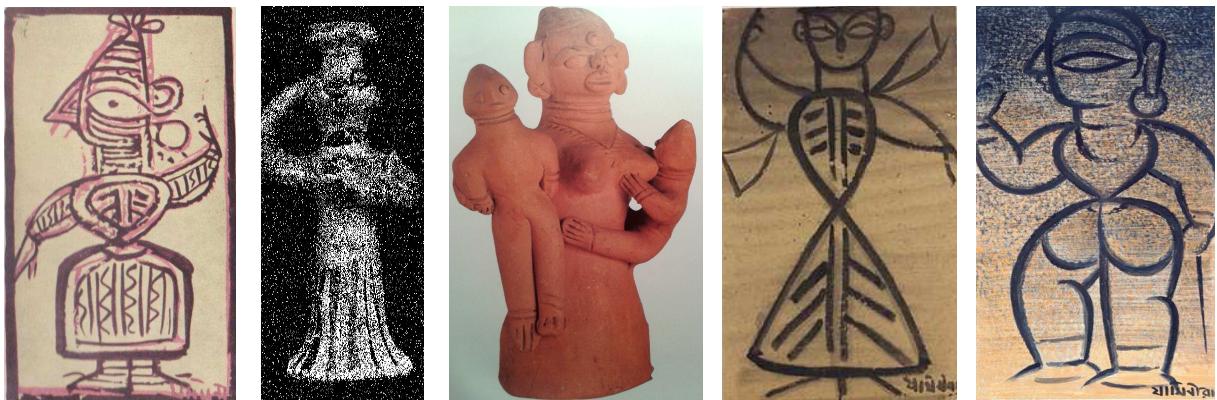


Abb. 73: Jamini Roy, *Untitled*, ohne Datierung, einer Terrakottafigur nachempfunden.

Abb. 74: *Untitled (Terrakotta female doll)*, Birbhum, ohne Datierung, Terrakotta.

Abb. 75: *Mother and her Children*, Faridpur, ohne Datierung, Terrakotta.

Abb. 76: Jamini Roy, *Goddess*, Kolkata, 1940, Lampenschwärze auf Karton, 39,5 x 23,3 cm, V&A, London (IS.23-1978).

Abb. 77: Jamini Roy, *Gopi*, ca. 1940, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (Schenkung von Taylor Hardwick), Florida (P-81-37).



Abb. 78: *Kanthā* Decke, Faridpur (Bangladesh), ca. 1870, Baumwolle, 121 cm x 177 cm, BM, London (BM2003.1025.0.1).



Abb. 78a: *Kanthā* Decke (Detailansicht Links mittig, unten), Faridpur (Bangladesh), ca. 1870, Baumwolle, 121 cm x 177 cm, BM, London (BM2003.1025.0.1).

Abb. 78b: *Kanthā* Decke (Detailansicht Rechts unten), Faridpur (Bangladesh), ca. 1870, Baumwolle, 121 cm x 177 cm, BM, London (BM2003.1025.0.1).

Abb. 79: Vorlage, Baum des Lebens.



**Abb. 80:** Jamini Roy, *The World of Kantha*, ca. 1950, Opake Wasserfarben auf Leinwand (auf einer Platte befestigt), HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1987.1.56).

**Abb. 81:** Jamini Roy, *Untitled (Man and Woman in Temple)*, ohne Datierung, Gouache auf Karton, 61 x 61 cm, AG, New York.

**Abb. 82:** Jamini Roy, *The Annunciation*, 1948, Tempera auf Leinen, 104,1 x 43,2 cm, AG, New York.



**Abb. 83:** Vorlage eines Lakshmi-jhapi mit Fußpaar, Fisch, Baum.

**Abb. 84:** Vorlage eines Piri-ālpanā mit Lotus, Schmetterlingen, Oberarm-Schmuck, Doppel-Wasserkrügen.

**Abb. 85:** Vorlage eines Piri-ālpanā auf dem Sitzplatz des Kindes.

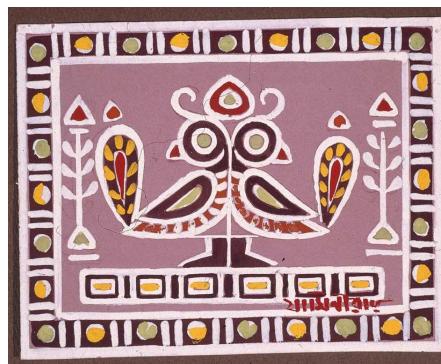
**Abb. 86:** Vorlage einer Reisäher und Schößlingen.



**Abb. 87:** Jamini Roy, *The World of Alipana*, ca. 1950, Opake Wasserfarben auf Karton (auf einer Platte befestigt), HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (P-81-39)

**Abb. 88:** Jamini Roy, *Alipana*, ca. 1950, Opake Wasserfarben auf Karton (auf einer Platte befestigt), HMAC (Schenkung von Taylor Hardwick), Florida (1987.1.50).

**Abb. 89:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51g).



**Abb. 90:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51d).

**Abb. 91:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51e).

**Abb. 92:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51c).



**Abb. 93:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51f).

**Abb. 94:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51b).

**Abb. 95:** Jamini Roy, *Salutation*, 1956-1962, Opake Wasserfarben auf Karton, HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1981.1.51a).



**Abb. 96:** Shyama Raya Tempel, Bishnupur, 1643, Terrakotta.

**Abb. 97:** *Offering* (Panel), Shyama Raya Tempel, Bishnupur, 1643, Terrakotta, © Sona Datta Foto.

**Abb. 98:** *Warriors* (Paneldetail), Shyama Raya Tempel, Bishnupur, 1643, Terrakotta, © Anupam Mukherjee Foto.



Abb. 99: Jor Bangla Tempel (Panele), Bishnupur, 1655, Terrakotta, © Shunya Foto.



Abb. 100: Jamini Roy, *Warrior King* (Pink Period), ca. 1935, Opake Wasserfarben auf Papier (auf einer Platte befestigt), HMAC (ehemals Needham Collection), Florida (1987.1.43)

Abb. 101: Jamini Roy, *Bridegroom's Procession* (Pink Period), ohne Datierung, Tempera auf Leinwand, 46 x 79 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR8).

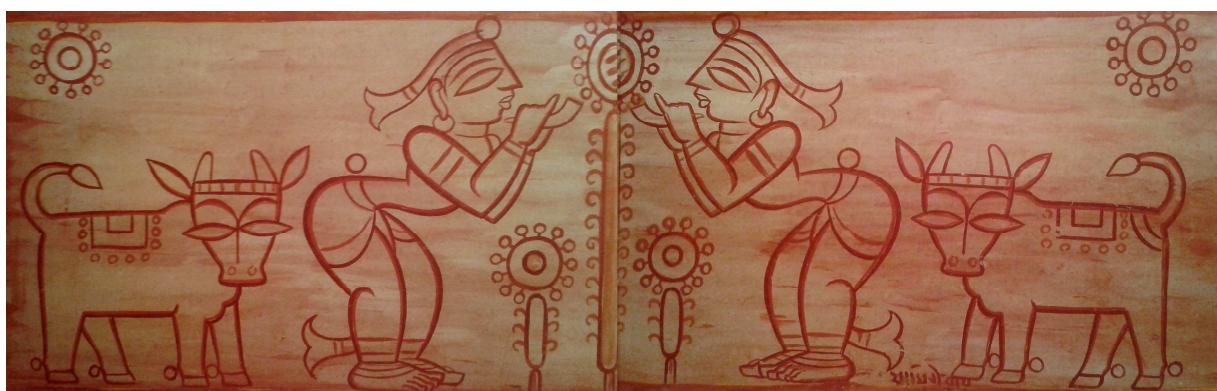
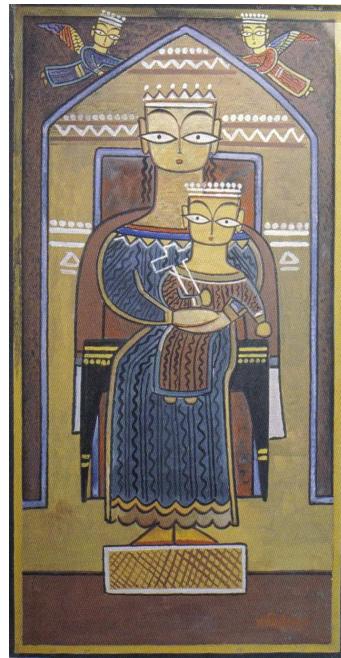


Abb. 102: Jamini Roy, *Gopinis* (Pink Period), ohne Datierung, Tempera auf Karton, 22 x 70 cm, Privatkollektion von Nirmalya Kumar (JR59).



**Abb. 103:** Jamini Roy, *Angel and Madonna*, 1910er Jahre, Tempera auf Karton, 83,8 x 56,5 cm, Osian's Connoisseurs of Art..

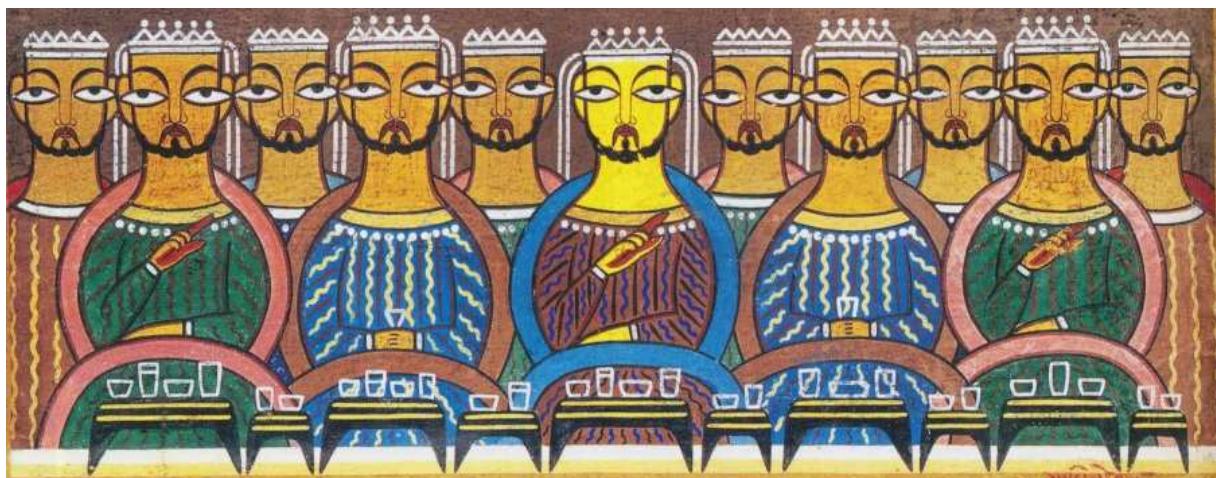
**Abb. 104:** Jamini Roy, *Madonna and Baby Jesus*, ca. 1940, Gouache auf einer Tafel, Rupadarsini Collection, Bombay.

**Abb. 105:** Byzantinische Ikone, *Enthroned Madonna and Child*, 13. Jh. Tempera auf einer Tafel, 130,7 x 77,1 cm (mit Rahmung), NGA, Washington (1949.7.1).



**Abb. 106:** Jamini Roy, *Crucifixion*, frühe 1950er Jahre, Tempera auf Leinwand, 46 x 121,5 cm, Osian's Connoisseurs of Art.

**Abb. 107:** Jagannatha, ohne Datierung, Puri (Orissa), © Gudrun Löwner Foto.



**Abb. 108:** Jamini Roy, *Last Supper*, ohne Datierung, Osian's Connoisseurs of Art.



Abb. 109: Jamini Roy, *Last Supper*, St. Paul's Cathedral, Kolkata, © Gudrun Löwner Foto.

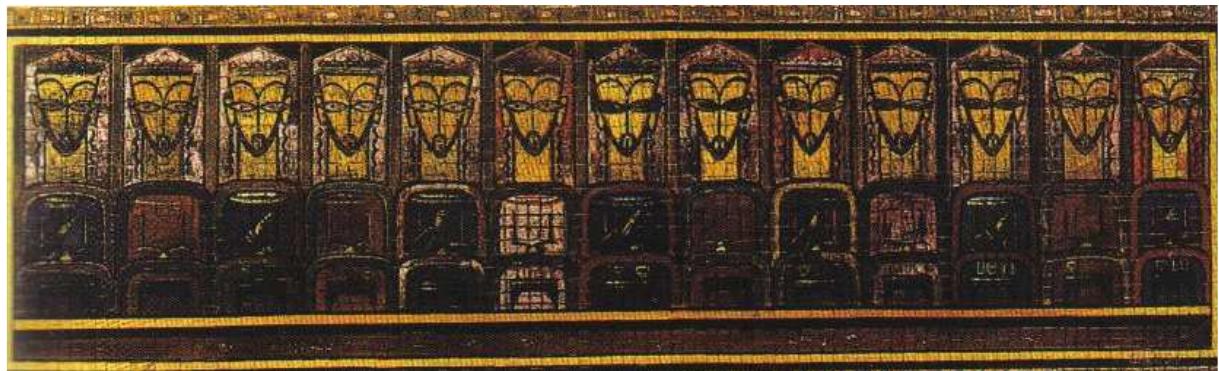


Abb. 110: Jamini Roy, *Last Supper*, 1940er Jahre, Tempera auf Leinen, Osian's Connoisseurs of Art.



Abb. 111: Jamini Roy, UNICEF Grußkarte, *Masquerade in India*, 1956.



Abb. 112: Jamini Roy, UNICEF Grußkarte, *Maiden on Horse*, 1956.



Abb. 113: Jamini Roy, Briefmarke, *Two Vaishnavas*, 1970er Jahre.

## 10. ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 31 (3/25).
- Abb. 2:** Datta 2010, S. 31 (Abb. 14).
- Abb. 3:** Datta 2010, S. 29 (Abb. 11).
- Abb. 4:** Dutta1973, S. 12 (Abb. 2).
- Abb. 5:** Mitter 2007, S. 102.
- Abb. 6:** <http://ngmaindia.gov.in/sh-jamini-roy.asp#>
- Abb. 7:** Datta 2010, S. 34 (Abb. 16).
- Abb. 8:** Datta 2010, S. 37 (Abb. 18).
- Abb. 9:** Datta 2010, S. 36 (Abb. 17).
- Abb. 10:** Sinha/ Panda 2012, S. 56 (Abb. 19).
- Abb. 11:** Sinha/ Panda 2012, S. 44 (Abb. 1).
- Abb. 12:** Sinha/ Panda 2012, S. 75 (Abb. 47).
- Abb. 13:** Sinha/ Panda 2012, S. 73 (Abb. 44).
- Abb. 14:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O70311/a-courtesan-and-client-carousing-drawing-ghosh-nibaran-chandra/>
- Abb. 15:** Sinha/ Panda 2012, S. 78 (Abb. 52).
- Abb. 16:** Sinha/ Panda 2012, S. 79 (Abb. 54).
- Abb. 17:** Sinha/ Panda 2012, S. 65 (Abb. 34).
- Abb. 18:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O71442/husband-slaying-his-wife-drawing-ghosh-nibaran-chandra/>
- Abb. 19:** Mitter 2007, S. 103.
- Abb. 20:** Sinha/ Panda 2012, S. 92 (Abb. 73).
- Abb. 21:** Sinha/ Panda 2012, S. 68 (Abb. 37).
- Abb. 22:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr1-1.jpg>
- Abb. 23:** Rossi 1998, S. 70 (Abb. 24).
- Abb. 24:** <http://ngmaindia.gov.in/sh-jamini-roy.asp#>
- Abb. 25:** Datta 2010, S. 74 (Abb. 71).
- Abb. 26:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr2-1.jpg>
- Abb. 27:** Datta 2010, S. 75 (Abb. 72).
- Abb. 28:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O70316/a-courtesan-dressing-her-hair-drawing-unknown/>
- Abb. 29:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O72652/woman-with-a-mirro-drawing-ghosh-nibaran-chandra/>
- Abb. 30:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O72647/woman-with-roses-drawing-ghosh-nibaran-chandra/>
- Abb. 31:** Archer 1953, S. 72 (Abb. 44).
- Abb. 32:** Mitter 2007, S. 106.
- Abb. 33:** Datta 2010, S. 50 (Abb. 34).
- Abb. 34:** <http://www.bonhams.com/auctions/18488/lot/189/>
- Abb. 35:** Datta 2010, S. 69 (Abb. 62).
- Abb. 36:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr5-1.jpg>
- Abb. 37:** Rossi 1998, S. 117 (Abb. 44).
- Abb. 38:** British Museum, London (BM 1988,0703,0.1),  
[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_d](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_d)

etails.aspx?objectid=266743&partid=1&output=Terms%2F!!%2FOR%2F!!%2F21195%2F!!%2F%2F!%2Fpata%2F!%2F%2F!!%2F%2F!!!%2F&orig=%2Fresearch%2Fsearch\_the\_collection\_database%2Fadvanced\_search.aspx&currentPage=3&numpages=10.

**Abb. 39:** Böning 1973, S. 161 (Abb. 2).

**Abb. 40:** Datta 2010, S. 39 (Abb. 20).

**Abb. 41:** Rossi 1998, S. 105 (Abb. 40).

**Abb. 42:** Datta 2010, S. 40 (Abb. 23).

**Abb. 43:** Datta 2010, S. 41 (Abb. 24).

**Abb. 44:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O82551/jatayu-attempting-to-rescue-sita-painting-roy-jamini/>

**Abb. 45:** Datta 2010, S. 53 (Abb. 37).

**Abb. 46:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-1.jpg>

**Abb. 47:** Sinha/ Panda 2012, S. 57 (Abb. 22).

**Abb. 48:** Jain 1999, S. 54 (Abb. 41).

**Abb. 49:** Jain 1999, S. 57 (Abb. 45).

**Abb. 50:** Datta 2010, S. 15 (Abb. 3).

**Abb. 51:** Datta 2010, S. 42 (Abb. 25).

**Abb. 52:** <http://ngmaindia.gov.in/sh-jamini-roy.asp#>

**Abb. 53:** <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jamini-roy-untitled-5417017-details.aspx>

**Abb. 54:** Datta 2010, S. 54 (Abb. 38).

**Abb. 55:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O17892/gouache-scroll/>

**Abb. 56:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr2-4.jpg>

**Abb. 57:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr5-4.jpg>

**Abb. 58:** [http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06\\_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/?page=2#/images/19/](http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/?page=2#/images/19/)

**Abb. 59:** Datta 2010, S. 64 (Abb. 56).

**Abb. 60:** Jain 1999, S. 29 (Abb. 14).

**Abb. 61:** Jain 1999, S. 30 (Abb. 17).

**Abb. 62:** Datta 2011a, S. 86 (Abb. 3).

**Abb. 63:** Datta 2010, S. 71 (Abb. 65).

**Abb. 64:** Datta 2010, S. 71 (Abb. 64).

**Abb. 65:** Datta 2010, S. 57 (Abb. 42).

**Abb. 66:**

[http://www.delhiartgallery.com/artists/artists\\_artwork.aspx?artid=135&itemid=3649&artchar=A&artcatid=&#a135](http://www.delhiartgallery.com/artists/artists_artwork.aspx?artid=135&itemid=3649&artchar=A&artcatid=&#a135)

**Abb. 67:** Datta 2010, S. 70 (Abb. 63).

**Abb. 68:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr5-5.jpg>

**Abb. 69:** Datta 2010, S. 72 (Abb. 67).

**Abb. 70:** <http://www.nationalgalleries.org/object/GMA 4698>

**Abb. 71:** Datta 2010, S. 77 (Abb. 74).

**Abb. 72:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr1-6.jpg>

**Abb. 73:** Dutta 1937, Cover.

**Abb. 74:** Mookerjee 1939, S. 86 (Abb. 9).

**Abb. 75:** Dutt 1990, Plate 50.

**Abb. 76:** Datta 2010, S. 55 (Abb. 40).

**Abb. 77:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr1-3.jpg>

**Abb. 78:**

[http://www.britishmuseum.org/system\\_pages/beta\\_collection\\_introduction/beta\\_collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1503535&partId=1&searchText=kantha&people=&place=&from=ad&fromDate=&to=ad&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&bibliography=&citation=&museumno=&catalogueOnly=&view=&page=1](http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=1503535&partId=1&searchText=kantha&people=&place=&from=ad&fromDate=&to=ad&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=&ethname=&ware=&escape=&bibliography=&citation=&museumno=&catalogueOnly=&view=&page=1)

**Abb. 78a:**

[http://www.britishmuseum.org/system\\_pages/beta\\_collection\\_introduction/beta\\_collection\\_object\\_details/beta\\_collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=38141&objectid=1503535](http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details/beta_collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=38141&objectid=1503535)

**Abb. 78b:**

[http://www.britishmuseum.org/system\\_pages/beta\\_collection\\_introduction/beta\\_collection\\_object\\_details/beta\\_collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=38142&objectid=1503535](http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details/beta_collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=38142&objectid=1503535)

**Abb. 79:** Niaz 1993, S. 80.

**Abb. 80:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr2-9.jpg>

**Abb. 81:** [http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_aicongallery\\_com/e4d82f8e.jpg](http://prod-images.exhibit-e.com/www_aicongallery_com/e4d82f8e.jpg)

<http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/JaminiRoyExhibit.html>

[http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06\\_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/#/images/2/](http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/#/images/2/)

**Abb. 82:** [http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06\\_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/?page=1#/images/2/](http://www.aicongallery.com/exhibitions/2012-11-06_jamini-roy-and-somnath-hore-figuration-in-the-bengal-school-part-i/?page=1#/images/2/)

**Abb. 83:** Gupta 1983, S. 66 (DM 48)

**Abb. 84:** Gupta 1983, S. 116 (AT 47).

**Abb. 85:** Gupta 1983, S. 122 (AT 45).

**Abb. 86:** Gupta 1983, S. 64 (AT 18).

**Abb. 87:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr2-2.jpg>

**Abb. 88:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr2-3.jpg>

**Abb. 89:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-3.jpg>

**Abb. 90:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-4.jpg>

**Abb. 91:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-5.jpg>

**Abb. 92:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-9.jpg>

**Abb. 93:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-8.jpg>

**Abb. 94:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-7.jpg>

**Abb. 95:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr4-6.jpg>

**Abb. 96:** Mangaonkar 2011, S. 16.

**Abb. 97:** Datta 2010, S. 44 (Abb. 27).

**Abb. 98:** <http://huntingtonarchive.osu.edu/Exhibitions/images/fullScreen/jaminiRoy/jr1-7.jpg>

**Abb. 99:**

<http://www.flickr.com/photos/anupammukherjee/6821588923/in/photostream/lightbox/>

**Abb. 100:** Datta 2010, S. 48 (Abb. 31).

**Abb. 101:** <http://www.shunya.net/Pictures/NorthIndia/Bishnupur/JorBanglaTemple14.jpg>

**Abb. 102:** Datta 2010, S. 46, 47 (Abb. 30).

**Abb. 103:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 109 (3/26).

**Abb. 104:** Mitter 2007, S. 115.

**Abb. 105:** [http://www.nga.gov/fcgi-bin/timage\\_f?object=37004&image=5947&c=gg1](http://www.nga.gov/fcgi-bin/timage_f?object=37004&image=5947&c=gg1)

**Abb. 106:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 111 (3/34).

**Abb. 107:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 111 (3/35).

**Abb. 108:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 110 (3/31).

**Abb. 109:** Amaladass/ Löwner 2012, S. 111 (3/33).

**Abb. 110:** Mitter 2007, S. 117.

**Abb. 111:** <http://libx.bsu.edu/cardcatimages/659777-ER-PF-20881.jpg>

**Abb. 112:** <http://libx.bsu.edu/cardcatimages/659778-ER-PF-20882.jpg>

**Abb. 113:** <http://www.stampexindia.com/upload/1343820799large.jpg>

## 11. ABSTRAKT

Ziel dieser Arbeit ist es die traditionellen Volkselemente der unterschiedlichen bengalischen Volkstraditionen, die der indische Künstler Jamini Roy in seinem Kunstschaften als Inspirationsquellen heranzieht, in einer umfangreichen und vergleichenden Bildanalyse herauszufiltern, genau zu benennen und zu analysieren. Diese Analyse soll Aufschluss über die visuelle Formsprache geben, die der Künstler kreiert, wie das nationale Identitätsbild, dass er prägt.

Durch künstlerische Vorreiter in der indischen Kunst wie Raja Ravi Varma, dem ersten indischen Künstler, der sich indienweit und darüber hinaus etabliert oder Abanindranath Tagore, dessen Kunst zum künstlerischen Sinnbild der Swadeshi-Bewegung wird, soll aufgezeigt werden, in welcher Weise Künstler in den vorangegangenen Jahrzehnten mit der Problematik von künstlerischer Identität und Entfremdung umgegangen sind. Welche Gedankenansätze gab es in der Vergangenheit? Welche Arbeitsmethoden und Einflüsse wurden aufgegriffen und auf welche vergangenen Traditionen berief man sich? Inwieweit unterscheidet sich, oder hebt sich Jamini Roys persönliche Suche nach einer kulturellen Identität von der seiner Vorgänger und Zeitgenossen ab? Roy wird als der erste indische Künstler bekannt, der sich nach seiner westlichen Kunstausbildung auch vollkommen wieder von dieser löst. Er findet stattdessen einen Zugang zur eigenen Kultur und entdeckt die Bilder der Kalighat Künstler, die traditionellen Rollbildern der Patua, Holz- wie Tonskulpturen, *kanthā* Decken und die der rituellen *ālpanā* Bodenbemalungen. Diese Volkstraditionen sprechen ihn in ihrer Offenheit, Direktheit und Unverfälschtheit an und werden zu seinen Inspirationsquellen. Die universelle Formsprache, die er dabei kreiert, indem er den jeweiligen Traditionen ihre charakteristischen Merkmale entnimmt und sie auf neue Weise kombiniert, wird zum Ausdruck einer primitiven und zugleich modernen Kunst.

Doch wo positioniert sich der Künstler selbst? Sollte man ihn als Modernisten auffassen, der eine Form der alternativen Moderne schafft? Oder als Traditionalist, der sich selbst in der Rolle eines Patua, eines traditionellen bengalischen Volkskünstlers sah und als solcher auch verstanden werden wollte? Oder ist hinter seinem Handeln und dem Rückgriff auf die traditionellen Künste Bengalens doch die patriotische Ader eines Nationalisten zu erkennen?

## 12. CURRICULUM VITAE

### Persönliche Information

Name	Svetlana Malović
Geburtstag	18. April 1985, Wien
E-Mail	svetlana_malovic@gmx.net

### Schulausbildung

1992 – 1995	Volkschule in 1020 Wien
1995 – 1999	Hauptschule in 1020 Wien
1999 – 2005	Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidung in 1090 Wien

### Studium

2005 – 2013	Diplomstudium Indologie (Schwerpunkt Kunstgeschichte) an der Universität Wien
-------------	---

### Berufliche Erfahrungen

2003 – 2006	Media Markt (Mantlergasse 34 – 36, 1130 Wien)
2007 – 2009	Vorsitzende der Studienrichtungsvertretung der Indologie (Uni Campus - Spitalgasse 2, 1090 Wien)
2009 – 2010	Tutorium zur Vorlesung "Einführung in die Indologie" von Dr. Marion Rastelli im WS 09/10
2008 – 2012	Fitnessclub Heimlich (Ungargasse 4, 1030 Wien)

### Sprachkenntnisse

Muttersprache	Serbokroatisch
Weitere Sprachen	Deutsch, Englisch, Polnisch, Sanskrit, Hindī