



indische BRONZEN

Sächsische

40 8°

326

Landesbibl.

Unter den Schöpfungen indischer Kunst nehmen Werke der Metallskulptur einen besonderen Rang ein. Die Einführung dieses Bandes gibt einen ersten Überblick über die kultischen, ästhetischen und handwerklichen Voraussetzungen, ohne deren Kenntnis es nicht möglich ist, zum Wesen indischer Bronzen vorzudringen. Gleichzeitig skizziert der Verfasser die Geschichte und die Hauptverbreitungsgebiete dieses Kunstzweiges, der in Indien auf eine fünftausendjährige Tradition zurückblicken kann und Werke von unvergleichlicher Vollendung hervorgebracht hat. Einfühlsame Fotos nach bisher unveröffentlichten Stücken aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig und der Sammlung des Verfassers vermitteln einen überzeugenden Eindruck von der Schönheit und dem geheimnisvollen Zauber indischer Bronzen.



PRISMA-VERLAG ZENNER UND GÜRCHOTT
LEIPZIG



DIE SCHATZKAMMER · BAND 17

Indische BRONZEN

aus dem Museum für Völkerkunde in Leipzig

und der Sammlung des Verfassers

Einführung und Erläuterungen von

Heinz Kucharski

32 Tafeln von Manfred Breiting

IM PRISMA-VERLAG

Dem Andenken Ervin Baktays

Sächsische
Landesbibliothek
19 JAN. 1966
Dresden

ψ

EINFÜHRUNG

Erst verhältnismäßig spät traten Schöpfungen indischer Kunst in das Blickfeld europäischer Kunstbetrachtung. Zwar hatten seit Jahrhunderten Reisende immer wieder Kunde gebracht von den seltsamen Sitten und Gebräuchen der Bewohner des Gangeslandes, das seit altersher den Ruf eines „Wunderlandes“ genoß. Nach den ersten bahnbrechenden Leistungen einer sich als Wissenschaft herausbildenden Indologie hatte eine intensive, wenn auch oft sehr einseitige Beschäftigung mit den nun in immer größerer Fülle durch Übersetzungen zugänglich gemachten Zeugnissen altindischer Philosophie eingesetzt, und die Bekanntschaft mit Meisterwerken der klassischen indischen Dichtkunst, wie etwa Kalidasas „Schakuntala“, das bereits Goethe zu Ausrufen des Entzückens veranlaßte, hatte allmählich das Bild einer der größten Kulturen des alten Orients vertieft. Doch die bildende Kunst Indiens blieb zunächst von diesem Prozeß verstehender Aneignung fast gänzlich ausgeschlossen. Derselbe Goethe, der in seinen Versen über die „Schakuntala“ indischer Anmut und Schönheit so überschwängliches Lob zollte, fand keinen Zugang zum Verständnis indischer Bildwerke, die er, im Einklang mit dem ästhetischen Urteil der Zeitgenossen, für fratzenhafte Ausgeburten eines rohen Götzendienstes hielt.

Diese Einstellung gegenüber der bildenden Kunst Indiens blieb, mit wenigen Ausnahmen, für das ganze 19. Jahrhundert bestimmend. Im deutschen Bereich war es der Mainzer Jakobiner Niklas Müller, der in seinem heute fast verschollenen Buch über „Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindus“ (1822), wenn auch wissenschaftlich völlig unzureichend gerüstet, noch zu Lebzeiten Goethes unerschrocken für die künstlerische Wertung indischer Bildwerke eintrat. Doch solange das – zuletzt von Winckelmann formulierte – klassizistische Schönheitsideal, dem die klassischen Werke der griechisch-römischen Antike als einzige und unerreichbare ästhetische Normen galten, uneingeschränkt herrschte, blieb jeder Versuch, indischen Schöpfungen als Kunstwerken gerecht zu werden, ebenso zum Scheitern verurteilt, wie dies auch mit der Beurteilung der künstlerischen Leistungen anderer außereuropäischer Völker der Fall war.

In Indien selbst war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter dem Einfluß der britischen Fremdherrschaft das Verständnis für die künstlerischen Zeugnisse einer ruhmvollen Vergangenheit weitgehend verlorengegangen. Dabei hatten die unter Leitung von Alexander Cunningham stehenden Ausgrabungsarbeiten in weiten Teilen des Landes zahlreiche altindische Architekturdenkmäler freigelegt und damit den Weg

zu einer ersten Bestandsaufnahme des unübersehbaren Reichtums indischer Kunstwerke geebnet, die trotz der Einwirkungen der Tropennatur und der im Lauf der Jahrhunderte immer wieder über den Subkontinent eingebrochenen Invasionen erhalten geblieben waren. Unzählige Objekte bildnerischen Kunstschaffens waren mittlerweile in die Museen und Privatsammlungen Europas und Amerikas gewandert, und Völkerkunde wie vergleichende Religionsgeschichte fanden ein reiches Feld.

Erst mit dem Anbruch unseres Jahrhunderts, als in Europa der Ausschließlichkeitsanspruch des klassischen Schönheitsideals allmählich durch eine neue Sehweise abgelöst wurde, traten die Schöpfungen der indischen Kunst aus der bloßen Kuriositäten- und Sammlersphäre heraus. Endlich reiften die Voraussetzungen für ein tieferes Erfassen ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit. Nicht zuletzt unter dem Einfluß des großen indischen Patrioten Vivekananda formulierte Ernest B. Havell, der Leiter einer Kunstschule in Kalkutta, 1911 seine berühmten „Ideale der indischen Kunst“, in denen er, wenn auch von einem einseitig idealisierenden Standpunkt aus, die Eigenständigkeit der indischen Kunsttradition verteidigte und zugleich in engem Zusammenwirken mit bedeutenden indischen Künstlern, wie Nandalal Bose und Abanindranath Tagore (Thakur), dem Neffen des berühmten Dichters, entscheidende Impulse für eine Erneuerung des nationalen Kunstschaffens gab. Im gleichen Zeitraum begann der indische Kunstkritiker Ananda K. Coomaraswamy in zahlreichen Arbeiten die Grundlagen für eine systematische Erforschung der Geschichte der indischen Kunst zu legen, der damit endgültig der ihr zustehende Rang eingeräumt wurde.

Unwillkürlich erhebt sich die Frage, welche Gründe es waren, die den Zugang zur indischen Kunst in den Ländern des Westens so lange erschwerten, welche Ursachen das immer wieder geäußerte Befremden beim Betrachten indischer Bildwerke bewirkten. Diese Frage läßt sich am besten mit der Feststellung beantworten, daß die Betrachtung indischer Kunstwerke eine Revision einseitig an griechischer Kunst geschulter Stil- und Formbegriffe verlangt. Tatsächlich ist eine erweiterte Sehweise, gleichzeitig aber auch eine tiefere Auseinandersetzung mit den geistigen Sinngehalten, den philosophischen Voraussetzungen des indischen Kunstwerkes erforderlich, um dessen Formensprache über die Mißverständnisse exotischer Kunstmoden hinaus wirklich näherzukommen.

Was den früher erhobenen Vorwurf der Maßlosigkeit, ja Fratzenhaftigkeit indischer Bildwerke angeht, so liegt heute ein in seinem Umfang kaum noch überschaubares Anschauungsmaterial vor, an dem derartige Wertungen objektiv überprüft und berichtigt werden konnten. Ebenso hinfällig sind – vor allem seit der Entdeckung der 5000 Jahre alten Induskultur im damaligen indisch-afghanischen Grenzgebiet – jene Auffassungen, die, gestützt auf eine einseitige Überbewertung der Gandhara-Skulptur, die indische Kunst insgesamt zu einer bloßen Variante der hellenistisch-römischen Formensprache degradieren wollten.

Während das von der griechischen Klassik geprägte Kunstwerk stets an das Auge des Betrachters appelliert, bleibt das indische Bildwerk zwar im Material immer greifbar

nahe, lebt aber im übrigen ein zunächst fast selbstgenügsam anmutendes Für-sich-sein. Dabei stellt es in Wirklichkeit nie ein sich selbst genügendes Gebilde dar – die Vorstellung einer „Kunst um der Kunst willen“ ist dem Inder immer fremd geblieben. Die meisten Bildwerke erfüllen vielmehr eine kultische Funktion. Ihre Stoffe sind der unendlich reichen, an Fülle und Farbigkeit geradezu überquellenden indischen Mythologie entnommen, die in den heiligen Schriften des alten Indien, den Weden, den Upanischaden, den großen Nationalepen Mahabharata und Ramajana, den volkstümlichen Puranas und den mystisch-magischen Tantras, in immer neuen Ausformungen ihren Niederschlag fand. Die mythischen Ereignisse bei der Weltschöpfung, der Kampf der Götter und Dämonen, die Erlösung des Menschen aus den Banden der Erscheinungswelt durch hingebungsvolle Liebe oder durch entsagende Erkenntnis – das sind gleichsam die Leit motive, die, jeweils abgewandelt in der Vorstellungswelt der drei auf indischem Boden gewachsenen Religionen des Hinduismus, des Buddhismus und des Dschinismus, den Gestaltenkreis der indischen Kunst durch Jahrtausende maßgeblich bestimmten.

Inmitten des hinduistischen Pantheons, dessen Bilderwelt der hier gezeigten indischen Metallplastik im wesentlichen zugrunde liegt, stehen neben unzähligen Heiligen, Heroen und Dämonen drei Gottheiten im Vordergrund, die oft in der sogenannten Trimurti, wörtlich „Dreifform“, zusammengefaßt werden: Brahma, Wischnu und Schiwa. Von diesen dreien ist Brahma, der meist als bärtiger Mann mit vier Köpfen dargestellte Schöpfer, nie recht volkstümlich geworden, während Wischnu und Schiwa besonders seit dem gegen Ende des ersten Jahrtausends u. Z. einsetzenden allmählichen Erlöschen des Buddhismus in Vorderindien immer mehr zu den zentralen Gottheiten des Hinduismus aufrückten.

Wischnu, der Durchdringer, gilt als Personifizierung des erhaltenden Prinzips im Weltall. Er erscheint in der Gestalt eines jungen Mannes mit wohlwollenden Zügen und hält in seinen vier Händen die Attribute Muschel, Diskus, Keule und Lotos, Sinnbilder für die Elemente Äther, Feuer, Luft und Wasser; sein Reittier ist der den Schlangen feindliche Sonnenvogel Garuda, der daran erinnert, daß Wischnu viele Merkmale eines alten Sonnengottes in sich vereinigt. Wie allen wichtigen Göttern ist Wischnu eine Göttin als Schakti, als seine personifizierte Energie, beigegeben: seine Gemahlin Lakschmi, die einen Lotos tragende oder auf einem Lotosthron sitzende Göttin des Glücks und der Schönheit, deren Darstellungen vornehmlich im Bereich der südindischen Metallplastik zu den eindrucksvollsten Gestaltungen des altindischen Ideals weiblicher Schönheit gehören. Da Wischnu immer bereit ist, den Menschen zu helfen und ihrer Not ein Ende zu setzen, läßt die Sage ihn in vielen Verkörperungen auf die Erde herabsteigen, von denen drei für die bildnerische Darstellung besondere Bedeutung gewannen: An erster Stelle sei hier der liebenswürdige Hirtengott Krischna genannt, der als Butter stehlender, stets zu Streichen aufgelegter oder auf dem von ihm besiegtten Schlangendämon Kalija tanzender Knabe zum ständig wiederkehrenden Vorwurf der figürlichen Kleinplastik wurde. Die gleiche Volkstümlichkeit in Kult und bildender Kunst erlangte

Wischnus Verkörperung in Gestalt des Prinzen Rama, der mit Hilfe des Affenkönigs Hanuman auszog, um seine von dem Dämonenkönig Rawana auf die Insel Lanka (Ceylon) entführte Frau Sita zu retten – seine Abenteuer bilden den Inhalt des großen Epos Ramajana. Schließlich sei noch die Gestaltwerdung Wischnus als Paraschurama, Rama mit der Axt, erwähnt, dem die Sage die Niederschlagung einer Kriegerrevolte zuschreibt; er wird noch heute in Südindien als der legendäre Gründer des Landes Kerala verehrt und eröffnet den Reigen unserer Bilder.

Gilt Wischnu in der hinduistischen Mythologie als Personifizierung der erhaltenden Funktion, so tritt Schiwa in seinen mannigfachen Erscheinungsformen zugleich als Erzeuger und als Zerstörer des Weltalls in Erscheinung. Dieses doppelte Wirken hat sein tiefstes Sinnbild in der Gestalt Schiwas als Nataradscha, als „Herr des Tanzes“, gefunden: der Gegensatz zwischen dem Wirbel seiner ekstatisch bewegten Gliedmaßen und der Unbewegtheit seines Gesichts soll die Polarität von Zeit und Ewigkeit, Tod und Unsterblichkeit veranschaulichen. Neben dieser meistens mit sechs, acht oder zehn Armen ausgestatteten Erscheinung wird Schiwa oft auch in der Gestalt eines hockend meditierenden Asketen dargestellt, der mit einem Tigerfell bekleidet ist und in seinen Händen einen Rosenkranz hält; seine Attribute sind Bogen, Trommel, Keule, Schlinge und Dreizack. Das Reittier des Gottes, dessen Vorbild man schon auf den im Indusdal gefundenen Tonsiegeln aus dem dritten Jahrtausend v. u. Z. zu erkennen glaubt, ist der weiße Stier Nandi, der als Steinstatue oft das Innere oder den Eingang südindischer Tempel schmückt; auch die Metallplastik hat sich seiner immer wieder angenommen. Als unpersönliches Kultsymbol der männlichen Schöpferkraft Schiwas erscheint in allen dieser Gottheit geweihten Tempeln das Linga, dessen Form eines oben abgerundeten Zylinders an die ebenfalls schon für die Zeit der Induskultur nachweisbare Phallusverehrung erinnert. Die Schakti oder Gemahlin Schiwas erscheint unter den verschiedenartigsten Formen und Namen: als Parwati, die „Tochter des Berges“, verkörpert sie das gütige Wesen der Göttin und wird oft gemeinsam mit Schiwa auf dem Götterberg Kailasa thronend dargestellt. Als Kali, die „Schwarze“, oder als Durga, die „Unzugängliche“, trägt sie furchterregende Züge; in der Kultplastik wird letztere meist in ihrer zehnamigen Form gezeigt, in der sie, ausgerüstet mit den Waffen der Götter, den Büffeldämon tötet, der das Weltall zu vernichten drohte. – Der Verbindung Schiwas mit Parwati sind der Sage zufolge zwei Söhne entsprossen, von denen der auf dem Pfau reitende Kriegsgott Skanda oder Karttikeja besonders in Südindien zu einem der beliebtesten Kultobjekte wurde, während der als dickbäuchiger vierarmiger Zwerg mit einem Elefantenkopf dargestellte Ganescha von allen gläubigen Hindus vor jeder Unternehmung um Beistand gebeten wird; er ist der Gott der Weisheit und des Erfolges, der alle Hindernisse aus dem Wege räumt – kein Wunder also, daß seine Darstellungen so zahlreich sind.

In den Gleichnissen seiner Götter und Heroen – wie sie hier nur im kleinsten Ausschnitt als erste Wegleitung für den Betrachter indischer Skulpturen skizziert werden konnten – rühmt der indische Bildner die Ordnung des Kosmos, die ihm von der Polarität

des Männlich-Weiblichen (Schiwa-Schakti) durchwaltet erscheint, und zugleich die Würde des Menschen, dessen Vollendung zum „Mahapurusha“, zum „großen Menschen“, auf den vielfältigen Wegen der Selbstmeisterung durch Joga immer wieder Ziel indischen Philosophierens gewesen ist. Als eines der Mittel zur Erreichung dieses Ziels dient auch das Kultbild, das ausdrücklich als Jantra, als Werkzeug, bezeichnet wurde, mit dessen Hilfe man in angespannter Konzentration höhere Bewußtseinsstufen erreichen wollte. Aus dieser Funktion des Kultbildes als Instrument zur inneren Schauung und Versenkung wird auch verständlich, daß neben bildhafte Gestaltungen (Pratima) völlig abstrakte, rein geometrisch aus linearen Figuren aufgebaute Diagramme – Jantras im engeren Sinne – treten konnten, die gleichsam als Modell bestimmter kosmischer Kräfte angesehen wurden. Ein besonders schönes im Besitz des Museums für Völkerkunde zu Leipzig befindliches Exemplar eines solchen Jantras wird an dieser Stelle erstmalig publiziert.

Aus der philosophischen und mythologischen Vorstellungswelt des alten Indien erklärt sich auch der seltsame Umstand, daß sich keine Porträtplastik im eigentlichen Sinne des Wortes herausbildete – immer blieb der Blick des Künstlers auf das Überindividuelle, Typische gerichtet, während die Einmaligkeit der individuellen Erscheinungsform mit ihren physiognomischen und anatomischen Details bewußt vernachlässigt wurde. Ebenso war auch die Trennungslinie zwischen Mensch und Tier, Tier und Pflanze, Pflanze und Mineral aufgehoben; nach indischer Auffassung bestehen zwischen den verschiedenen Bereichen der Natur keine scharfen Grenzen, sondern nur graduelle Unterschiede. Tiergestaltige Götter und pflanzenhafte Genien – die himmlischen Apsaras – bevölkern das indische Pantheon völlig gleichberechtigt, und aus diesem Gefühl der Allverbundenheit vermag der indische Bildner in der Tierdarstellung eine realistische Meisterschaft zu erreichen, wie sie auch durch die hier wiedergegebenen Reiter- und Tierskulpturen aus Südindien überzeugend belegt wird.

Die kultische Gebundenheit der indischen Plastik fand ihren Niederschlag in speziellen Abhandlungen über die Herstellung von Bildwerken, die bereits in der Gupta- und der Nachguptazeit abgefaßt worden sind, den sogenannten Schilpa-Schastras, einer Art von Kunst-Leitfäden, deren Regeln vom indischen Bildner streng befolgt werden mußten. Wesentliche Bestandteile der in diesen Werken niedergelegten indischen Kunsttheorie waren vor allem eine bis ins letzte systematisierte Zeichen- und Gebärdensprache und eine ebenso durchgebildete Proportionslehre, die zusammen einen ganzen Kanon konventioneller Ausdrucksmittel ergaben. Zur Zeichensprache gehört vor allem das im Laufe von Jahrhunderten immer komplizierter ausgebildete System der Mudras, der symbolischen Handhaltungen, die nicht nur dazu dienten, Gefühle und Stimmungen, sondern auch Handlungen darzustellen. Bei der Fixierung dieser bis in die letzten Nuancen durchgestalteten Gebärdensprache hat die Tradition des klassischen indischen Tanzes entscheidend mitgewirkt; in einem der erwähnten Leitfäden wird der Künstler ausdrücklich darauf hingewiesen, daß „ohne Wissen um die Tanzkunst die Regeln der bildenden Kunst schwer zu verstehen sind“.

Ebenso streng festgelegt waren auch die Größenverhältnisse und die Proportionen der Bildwerke: Je nach dem Rang der göttlichen, menschlichen oder dämonischen Wesen wandelten sich die Proportionen. Als Maßeinheit galt die Gesichtslänge (Tala), die in der Gesamthöhe der Figur jeweils fünf-, sechs-, acht-, neun- oder zehnmal enthalten sein sollte. Für die Gestaltung der menschlichen Idealfigur und damit zugleich der wichtigsten Götter wurde mit Vorliebe ein Proportionsschema von neun Talas verwendet. Außerdem wurde zum gleichen Zweck auch das Größenverhältnis mehrerer Figuren innerhalb eines Bildwerkes vorgeschrieben. Bei der Anwendung dieser Regeln lassen sich in Nord- und in Südindien gelegentlich Abweichungen feststellen, die jedoch am Grundprinzip nichts ändern. Ausgenommen hiervon blieben lediglich die Tierdarstellungen, bei denen vom Künstler ausdrücklich Naturbeobachtung gefordert wurde. Die erwähnten Handbücher über bildende Kunst sahen ferner für Bildwerke eine Reihe verschiedener Sitzhaltungen vor, von denen der Lotossitz (Padmasana) durch die in ganz Süd- und Ostasien verbreitete Darstellung des meditierenden Buddha am bekanntesten geworden ist. Ebenso wie die Gesten der Hand sind sie für die einzelnen Gottheiten und deren verschiedene Erscheinungsformen genau festgelegt und besitzen eine innere Bedeutung, die auffallend an bestimmte Versenkungsübungen der indischen Jogapraxis erinnert.

Zur Charakterisierung der geistigen Eigenschaften der verschiedenen Gottheiten diente schließlich ein System differenzierter Körperhaltungen. Die frontale, statische Haltung wurde gewählt, um Götter im Zustand vollkommenen geistigen Gleichgewichts darzustellen; die linke und die rechte Hälfte der Figur wurde in diesem Falle symmetrisch angeordnet. Daneben gab es Haltungen, bei denen die Achse der Figur an zwei oder drei Stellen durch mehr oder weniger starke Biegung gebrochen wird; sie wurden vor allem bei der Darstellung jener Götter verwendet, die in ihrer Bewegung das Wirken kosmischer Kräfte ausdrücken. So zeigen bei der Tribhanga-Haltung die unteren Gliedmaßen bis zu den Hüften nach rechts, Rumpf und Schultern nach links, während Hals und Kopf wieder nach rechts weisen – oder umgekehrt. Dieser Haltung der dreifachen, S-förmigen Biegung begegnen wir ebenfalls häufig bei den Darstellungen von Göttinnen; sie ist es, die den südindischen Metallsulpturen der Lakschmi oder der Parwati ihre wundervolle tänzerische Anmut verleiht.

Es ist bemerkenswert, daß trotz so rigoroser Maß- und Formenvorschriften dem indischen Bildner noch genügend Spielraum für künstlerische Originalität blieb. In den Blütezeiten indischer Plastik läßt sich keine Einbuße an schöpferischer Kraft feststellen; sie ließ erst nach, als mit der Wandlung der gesellschaftlichen Grundlagen des alten Indien der Zugang zu den traditionellen Konzeptionen verlorenging. Innerhalb der durch ein starres Regelwerk fundierten Gebundenheit verstand es der indische Bildner immer wieder, das überlieferte Gerüst einer „idealen Anatomie“ in seinen Schöpfungen mit Lebensodem (Prana) zu beseelen. In welchem hohem Grade ihm dies gelang, zeigt sich selbst bei Darstellungen, die uns auf den ersten Blick durch ihre Vielköpfigkeit oder Vielarmigkeit, durch die verwirrende Fülle ihrer Attribute und Sinnbilder be-

X

fremden mögen. Trotz des Fehlens einer naturalistischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt werden die organische Einheit der Gliedmaßen und die Gesamtproportionen selten verzerrt, und es darf ohne Übertreibung festgestellt werden, daß die für die indische Skulptur so typische Interpretation abstrakter mythologischer und philosophischer Begriffe und Vorstellungen in anschaulicher konkreter Form (Murti) zu Gestaltungen von unvergleichlicher plastischer Vollendung geführt hat.

Die Klärung der skizzierten kultischen, mythologischen und kunsttheoretischen Voraussetzungen erwies sich als erforderlich, um zum Wesen indischer Metallskulptur vorzudringen. Die Anfänge des Metallhandwerks und damit der Metallskulptur in Indien lassen sich bis in die Zeit der Induskultur, also fünf Jahrtausende zurückverfolgen. Die wenigen aus dieser Zeit erhalten gebliebenen Bronzen, unter denen die in Mohendschodaro ausgegrabene Statuette einer Tänzerin hervorragt, beweisen, daß das sogenannte Wachsaußschmelzverfahren – der Guß mit verlorener Form – schon in frühester Zeit in Indien bekannt war. Bei dieser Technik wurde zunächst aus Wachs ein Modell um einen Lehmkern geformt; dann wurde das Ganze in eine weiche Lehm- masse gebettet. Nach dem Abtrocknen der negativen Hülle wurde schließlich das Wachs ausgeschmolzen, damit an seine Stelle das flüssige Metall gelangen konnte. Dieser zunächst relativ grobe Rohguß wurde dann meistens noch mit der Graviernadel ausgearbeitet; Attribute wurden oft nachträglich eingesetzt oder angelötet.

Im alten Indien waren zahlreiche Metalle und Legierungen im Gebrauch. Eisenbearbeitung und Stahlerzeugung standen bereits zwischen dem 1. und dem 4. Jahrhundert u. Z. in hoher Blüte, und frühzeitig wurde für Bildwerke neben Edelmetallen wie Gold und Silber reines Kupfer verwendet. Dies führte oft dazu, daß Metallskulpturen der Plünderung eindringender Armeen zum Opfer fielen oder für Münzen und Waffen eingeschmolzen wurden. Echte Bronze, die übrigens rituell als unrein galt, wurde wahrscheinlich wegen des Mangels an Zinn nur selten verwendet, so daß der allgemein eingebürgerte Sammelbegriff „indische Bronzen“ im Grunde nicht völlig zutreffend ist. Die meisten erhalten gebliebenen indischen Metallskulpturen bestehen aus reinem Kupfer, aus Kupferlegierungen oder aus Messing. Da man an Beziehungen zwischen bestimmten Metallen, Gestirnen und einzelnen Gottheiten glaubte, hielt man bestimmte Legierungen für besonders geeignet. So galt in Nordindien ein Amalgam aus acht Metallen (Ashtadhatu): Gold, Silber, Eisen, Zinn, Blei, Quecksilber, Kupfer und Zink als die vollkommenste Legierung für Kultbilder, während in Südindien immer ein aus fünf Bestandteilen zusammengesetztes Amalgam für ideal gehalten wurde, das als *Pantscha Lauha*, wörtlich „die fünf Eisen“, bezeichnet wurde, tatsächlich aber eine Mischung von Kupfer, Silber, Gold, Messing und Bleiweiß darstellte. Der Messingguß läßt sich sowohl in Nord- wie auch in Südindien seit dem 10. Jahrhundert nachweisen. Da bis jetzt bei den wenigsten indischen Metallskulpturen chemische Analysen vorgenommen wurden, sind die in der Literatur verwendeten landläufigen Bezeichnungen Bronze, Kupfer oder Messing immer mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten.

Bei den meisten der heute in Sammlungen über die ganze Welt verstreuten indischen Metallfiguren ist der Herstellungsort nicht mehr genau bestimmbar, und es wird gründlicher Forschungsarbeiten vornehmlich in Indien selbst bedürfen, um die Herstellungszentren dieses Kunstzweiges auch nur mit annähernder Genauigkeit zu bezeichnen. Noch größere Schwierigkeiten bereitet die Datierung der Arbeiten, deren Alter nur in wenigen Fällen und selbst dann oft nur innerhalb eines Spielraumes von zwei bis drei Jahrhunderten zu schätzen ist. Einer der Gründe für das Fehlen zeitlicher Anhaltspunkte ist die völlige Anonymität der Metallgießer, die, wie fast alle bildenden Künstler des alten Indien, der niedersten Kaste, den Schudras, angehörten. Es leuchtet deshalb ein, daß die Entwicklungsfolge der verschiedenen Stile und Typen indischer Metallsulpturen bis heute noch nicht zufriedenstellend nachgezeichnet werden konnte. Wir bleiben also im wesentlichen auf die Erkenntnisse angewiesen, die O. C. Gangoly in seinem immer noch grundlegenden Werk über die südindischen Bronzen und neuerdings Chintamani Kar in seinem verdienstvollen kurzen Abriß über die Geschichte der indischen Metallsulptur dem interessierten Kunstfreund bieten. Kar unterscheidet drei Verbreitungsgebiete indischer Metallplastik: 1. Nordindien, das Gebiet zwischen Himalaja und dem Narbada-Fluß; 2. Dekkhan, das Hochland zwischen Narbada und Tungabhadra; und schließlich 3. den äußersten Süden, das zwischen Tungabhadra und Kap Komorin gelegene Tamil-Land.

In Nordindien lassen sich die frühesten Kunstgegenstände aus Metall nach dem Untergang der Induskultur aus der Zeit der Gupta-Dynastie (4.–6. Jh. u. Z.) nachweisen. Der durch Frische des Ausdrucks, Anmut und Vitalität sich auszeichnende Stil der Gupta-Zeit, aus der allerdings nur wenige Metallsulpturen erhalten sind, blieb das Vorbild für die Kunst der folgenden Jahrhunderte. Als sich die politischen Verhältnisse nach einer langen Zeit innerer Wirren stabilisierten, bildete sich als nächster Hauptstil Nordindiens in Bengalen und Bihar die nach der gleichnamigen Dynastie benannte Pala-Schule (750–1200 u. Z.). Die aus diesem Zeitraum erhalten gebliebenen Metallsulpturen, Zeugnisse des im übrigen Nordindien bereits im 7. Jahrhundert durch die Invasion der „Weißen Hunnen“ (Hephtaliten) verdrängten Buddhismus, die man in Nalanda und anderswo fand, besitzen große ästhetische und ikonographische Bedeutung. Sie zeichnen sich durch stilisierte Eleganz und Vorliebe für reich ausgeschmückte Details aus. Auf der Grundlage des Pala-Stils ist die gesamte spätere Metallsulptur Nepals und Tibets entstanden, wo der Einfluß der buddhistischen Kunst Indiens, bedingt durch die Abgeschlossenheit des Himalaja-Gebiets, fast ein Jahrtausend fortdauern sollte. Die älteren nepalesischen Figuren sind durch volle, weiche Modellierung des Körpers charakterisiert, während die später datierten (bis ins 19. Jahrhundert hinein) nicht mehr so robust, sondern wie die hier abgebildete Bronzefigur der Grünen Tara eher schlankgliedrig und schärfer konturiert erscheinen. Kultbilder sind meistens aus getriebenem Kupfer oder Messingguß gefertigt, obwohl auch frühe Beispiele des Bronzegusses bekannt sind. Die Oberfläche der Figuren wurde oft mit Goldschmuck, mit eingelegten Türkisen oder Kristallen dekoriert. Interessant ist, daß in Nepal und

Tibet der Hohlguß vorherrschend wurde, während in Mittel- und Südindien auf Grund kultischer Vorschriften die Bildwerke stets massiv gegossen wurden.

Aus dem Gebiet des Dekkhan sind nur verhältnismäßig wenige Metallskulpturen erhalten geblieben. Ähnlich wie die Invasionen der islamischen Armeen, die Ende des 12. Jahrhunderts den größeren Teil Nordindiens erobert hatten, dort auch der Kunst der Metallskulptur ein Ende bereiteten, beendete der Einbruch des Islam im 14. Jahrhundert auch im Dekkhan gewaltsam die Geschichte der dort vorwiegend hinduistischen Metallplastik.

Ihre höchste Vollendung erreichte die Metallskulptur im drawidischen Süden Indiens, wo das letzte große Hindukönigreich, Widschajanagar, erst im 16. Jahrhundert dem vereinten Ansturm der benachbarten Muslimstaaten zum Opfer fiel. Die frühesten Metallskulpturen aus dem Süden zeigen noch eine starke Abhängigkeit von dem Stil der gleichzeitigen Steinbildhauerei. Offensichtlich hatte man noch nicht die Vorzüge des Metallgusses erkannt, bei dem die Kraft des Bildners nicht wie beim Gestein durch die Bearbeitung des harten Materials beansprucht wird. Erst mit dem Aufstieg der dem Schiwaismus huldigenden Tschola-Dynastie (10.–13. Jh.) näherte sich die südindische Metallplastik ihrem Höhepunkt. Die Meisterwerke dieses Zeitraums beweisen, daß die Bildner jetzt die großen Möglichkeiten des Metallgusses für eine flüssige und dynamische Modellierung in vollem Umfang verwirklichten. Die hohe handwerkliche Fertigkeit und die technische Vollkommenheit des Metallgusses, die diese Arbeiten auszeichnet, deuten auf eine jahrhundertelange Entwicklung, in deren Verlauf sich in Südindien ausgeprägter als auf dem übrigen Subkontinent verschiedene lokale Schulen und Stile herausbildeten. Doch vermag die in Ermanglung eines besseren Prinzips üblich gewordene Einteilung nach den Namen der einander ablösenden örtlichen Herrscherdynastien kaum Licht in das Dunkel der einzelnen Stilprovinzen zu bringen, und es muß deshalb hier genügen, die wichtigsten gemeinsamen Merkmale der Haupttypen südindischer Metallfiguren kurz zu charakterisieren.

Fast alle südindischen Metallskulpturen der Blütezeit zeichnen sich durch eine feine Linie der Silhouette, durch außerordentlich ausdrucksvolle und fließende Gebärden der Hände, durch die aus den Vorschriften der Schilpa-Schastras erklärlichen typischen Übertreibungen der Gesichtszüge und Körperproportionen aus; dazu kommen der lotosförmige Schnitt der Augen, eine oft zu hohen Kegeln aufgestürzte Haartracht und der dem heroischen Idealbild entsprechende Löwentorso. Doch erst die spezifische Verbindung all dieser Stilelemente in eleganter Geschmeidigkeit macht das Wesen der großen südindischen Metallskulptur aus. Hinzufügen mag man, in Anlehnung an eine feinsinnige Definition Ervin Baktays, außer der geschmeidigen Weichheit der Modellierung noch die schwungvolle Formung, den geschlossenen organischen Aufbau und die ausdrucksvolle Interpretation der Bewegung, die in den Darstellungen des tanzenden Schiwa ihre größte Vollendung fand.

Neben größeren Statuen, die in Tempeln oder Hausheiligtümern aufgestellt wurden, sind viele metallene Kultbilder in Südindien zu dem Zweck hergestellt worden, bei

festlichen Prozessionen getragen zu werden. Manche von ihnen weisen besonders raffinierte Proportionen und verlängerte Gliedmaßen auf; ihr Leib wird durch schwelende innere Spannung verlebendigt. Bei den weiblichen Gottheiten erzeugen die für die Tribhanga-Haltung typische Schulteresenke, die betonte Rundung der Brüste, die Spindeltaille und die ausladende Hüfte einen einmaligen plastischen Rhythmus. Nach einem durch den Sturz der Tschola-Dynastie im 13. Jahrhundert bedingten Niedergang erfuhr die südindische Metallplastik zur Zeit der letzten mächtigen Hindu-könige von Widschajanagar noch einmal eine zeitweilige Belebung. Auch später dauerte ihre Tradition fort, doch trat an die Stelle feierlicher Strenge nun eine eher naturalistische Modellierung der Körperformen, während der Ausdruck allmählich erstarrte. Bei aller handwerklichen Perfektion erreichte die südindische Metallskulptur nie wieder jenen Grad der Meisterschaft, der den Schöpfungen ihrer Blütezeit den Rang wahrhaft großer Kunst verleiht.



1 Rama mit der Axt, eine Verkörperung des Wischnu



2 Parwati, die „Tochter des Berges“



3 Lakschmi, Göttin der Schönheit und des Glücks



4 Krishna, auf der Kaliya-Schlange tanzend, rechts Krishna als Knabe



5 Krishna, auf der Kalija-Schlange tanzend



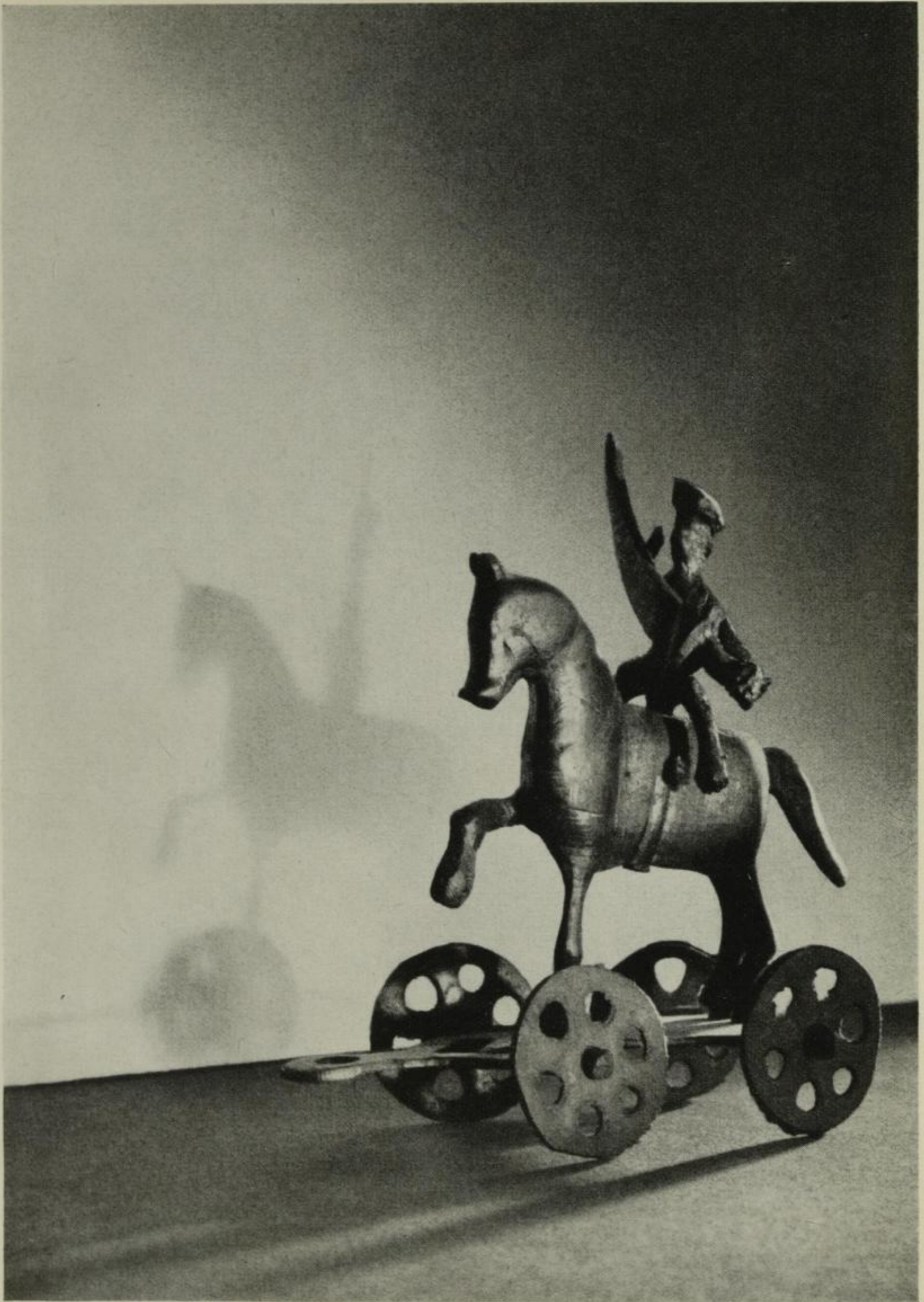
6 Lakschmi



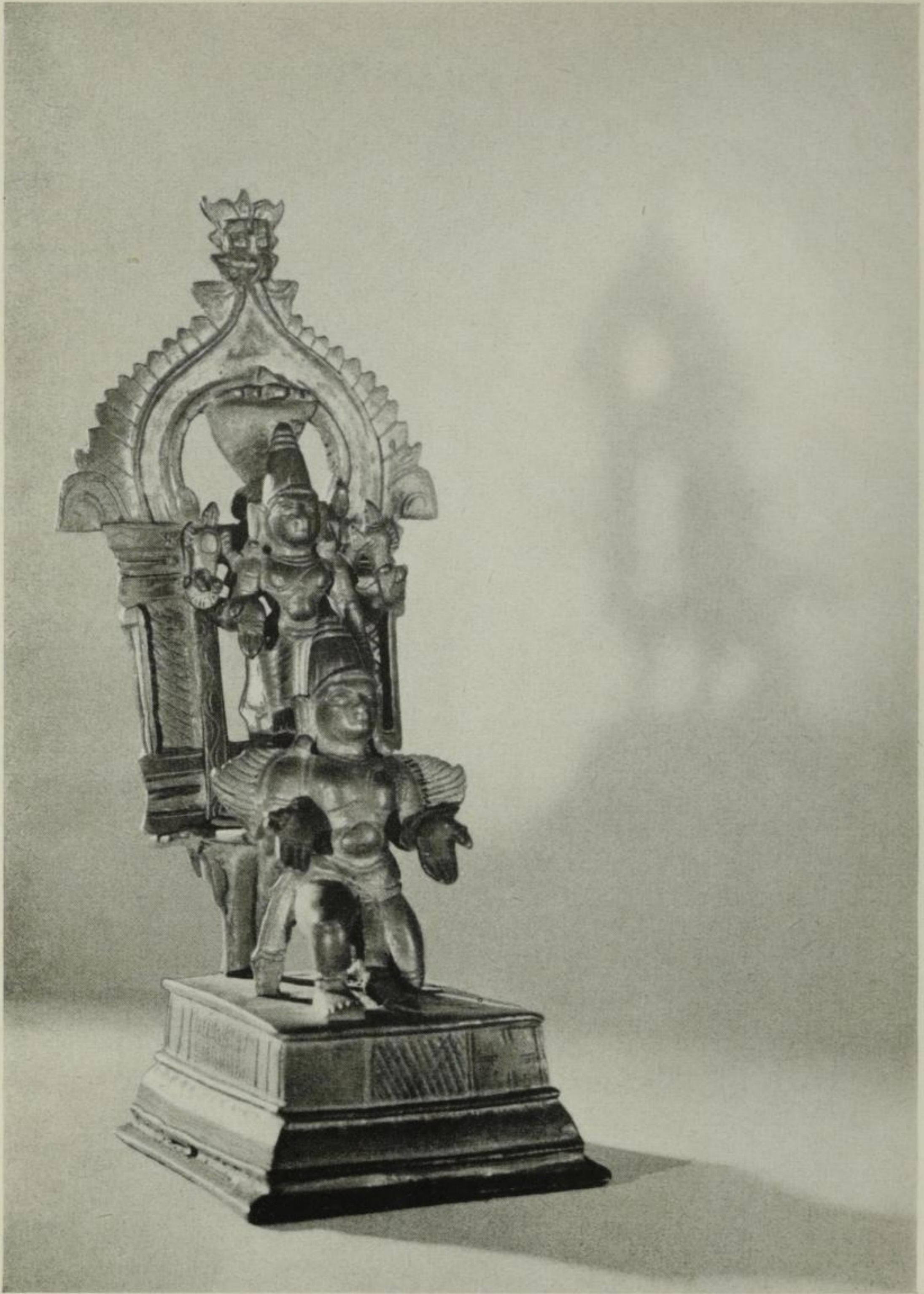
7 Grüne Tara, buddhistische Göttin, Bronze aus Nepal



8 Kleiner Pferdewagen



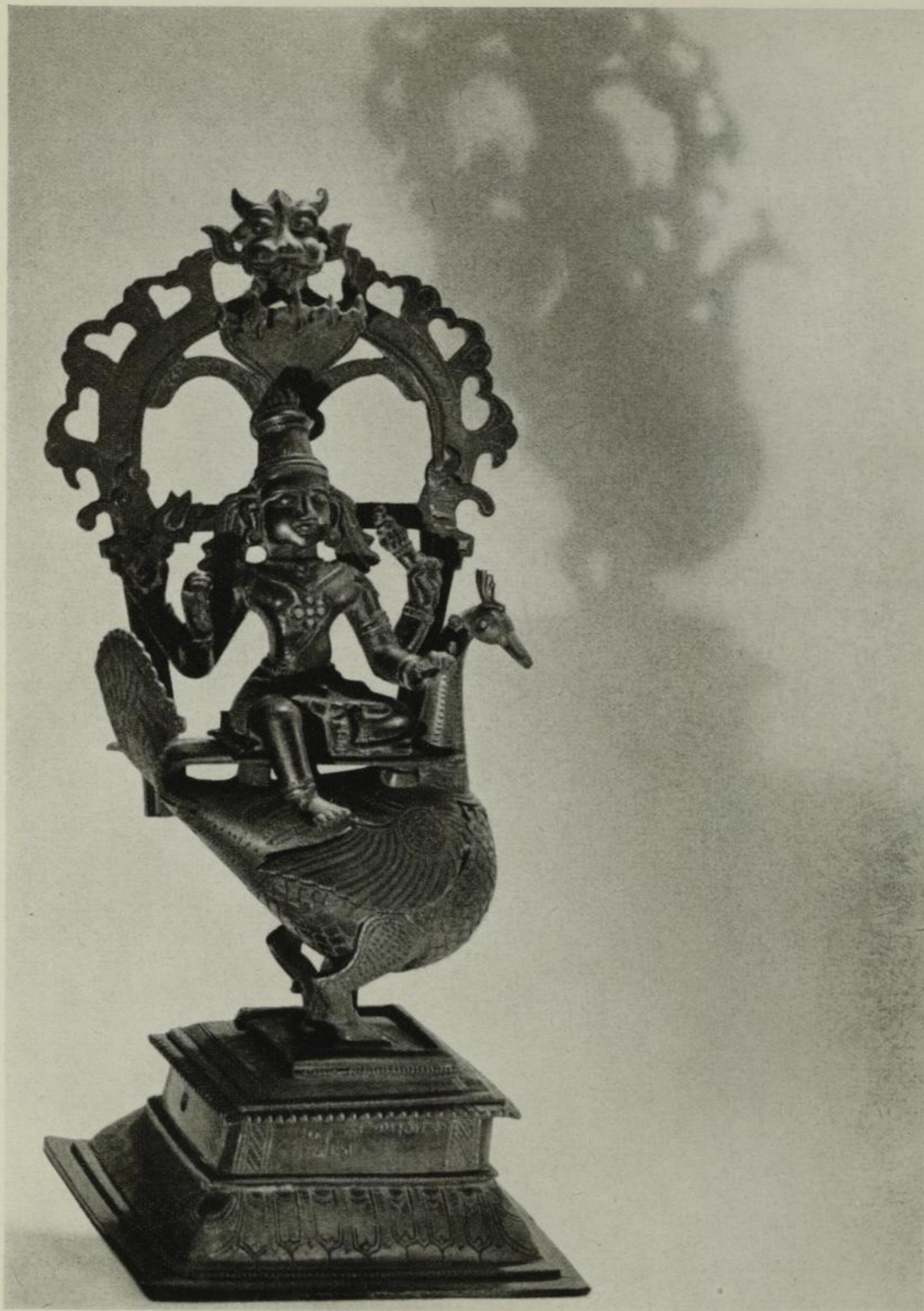
9 Reiterfigur



10 Kleiner Hausaltar des Wischnu



11 Wischnu, Kalijakrischna und Narasimha mit Lakschmi



12 Karttikeja, der Kriegsgott, auf dem Pfau



13 Öllampe, an der Rückwand Lakschmi, von zwei Elefanten umgeben



14 Die Göttin Kali, auf Schiwa stehend



15 Kopf der Göttin Kali (Ausschnitt)



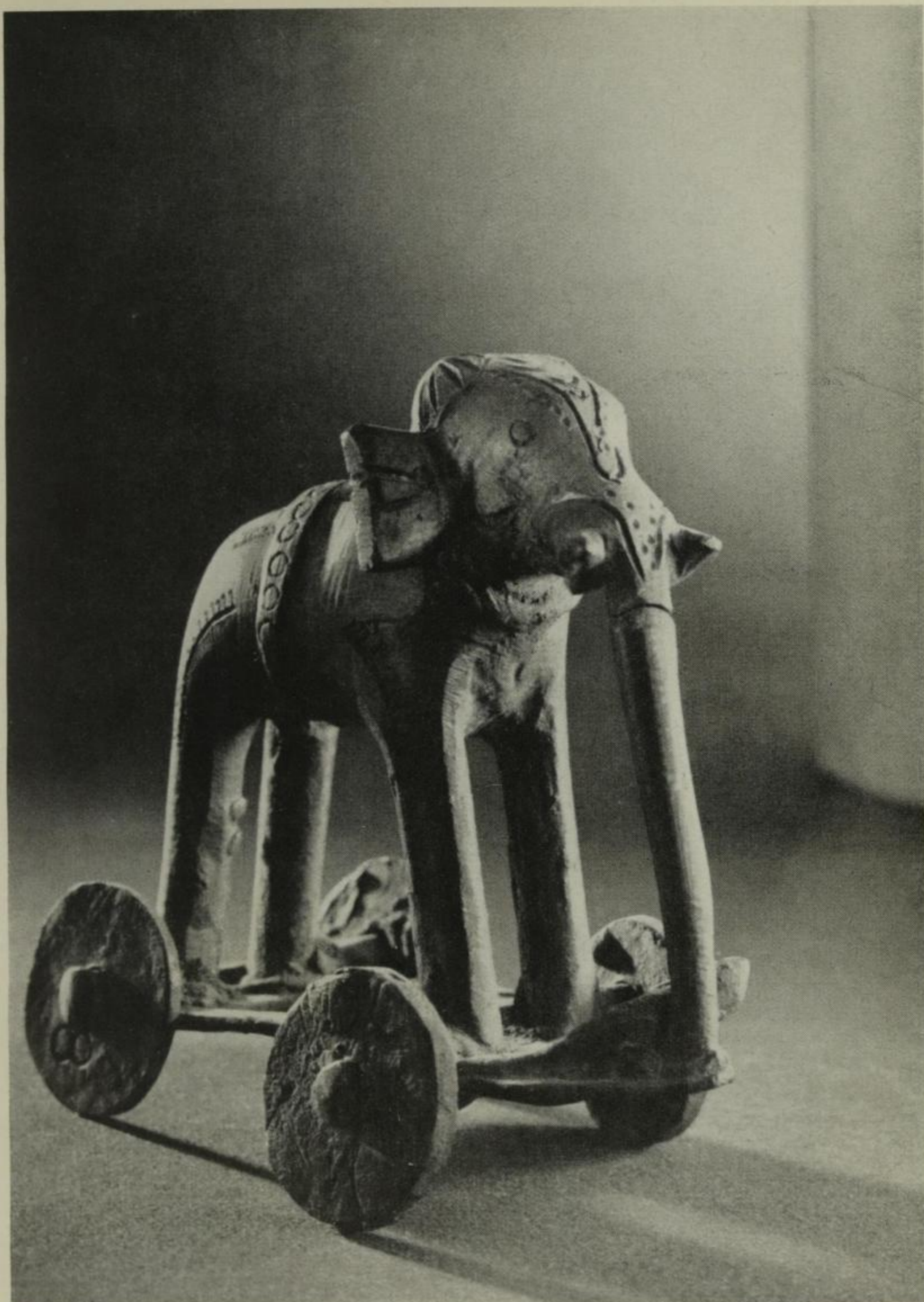
16 Krischna als Butter stehlender Knabe



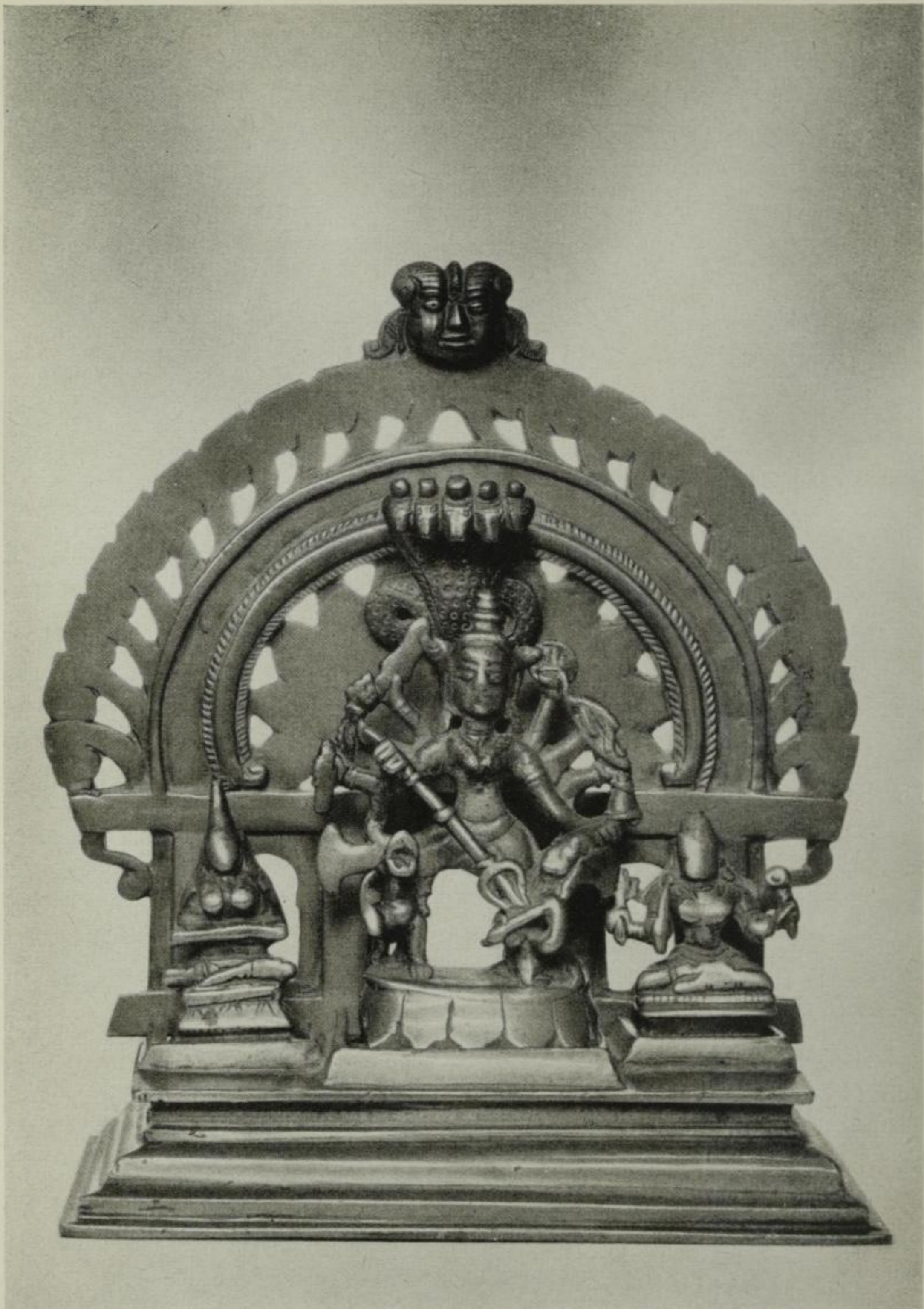
17 Wischnu und Lakschmi auf der Weltenschlange Ananta



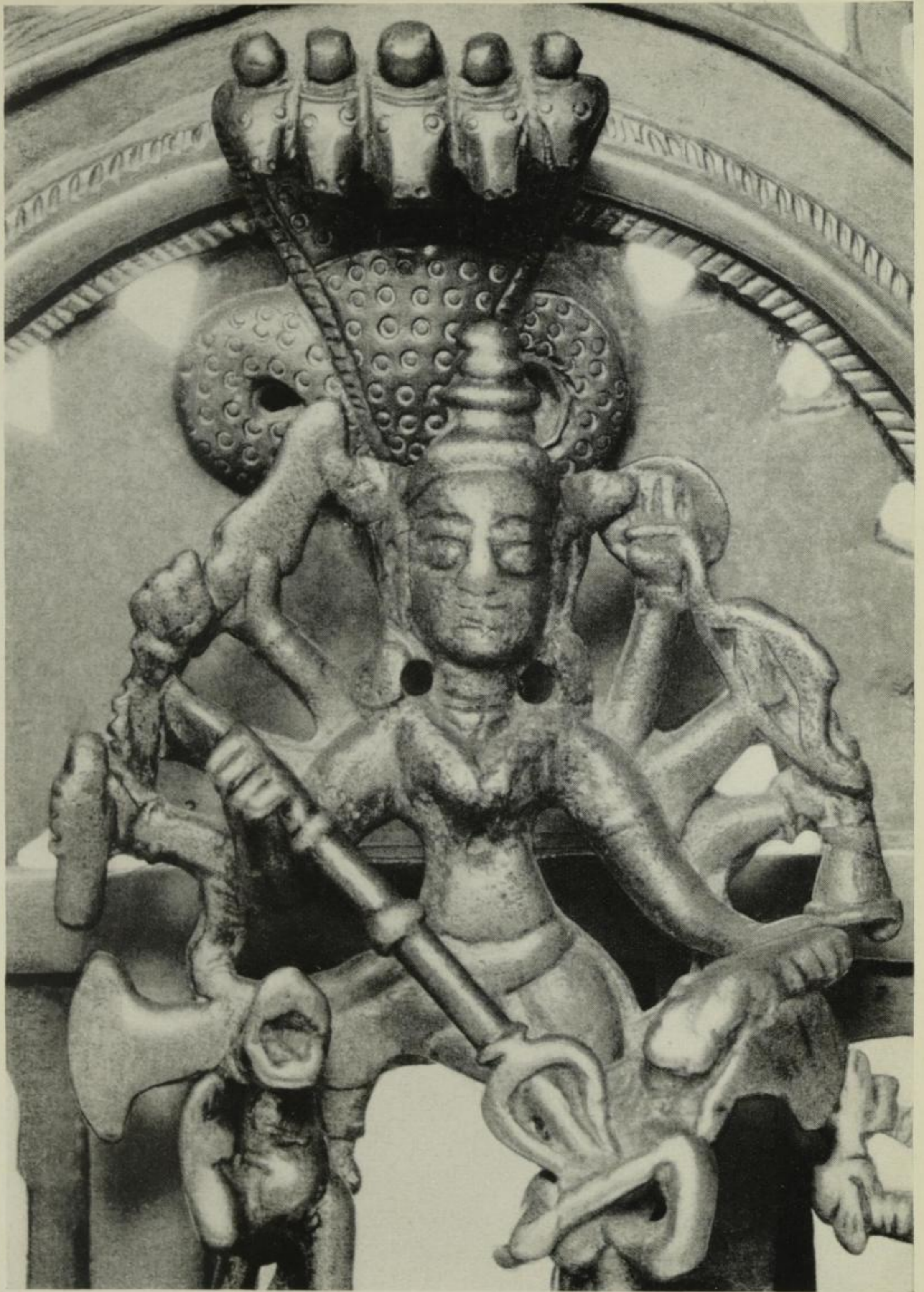
18 Ganescha, der Gott der Weisheit und des Erfolges



19 Elefantenfigur



20 Altar der Durga, die den Büffeldämon tötet



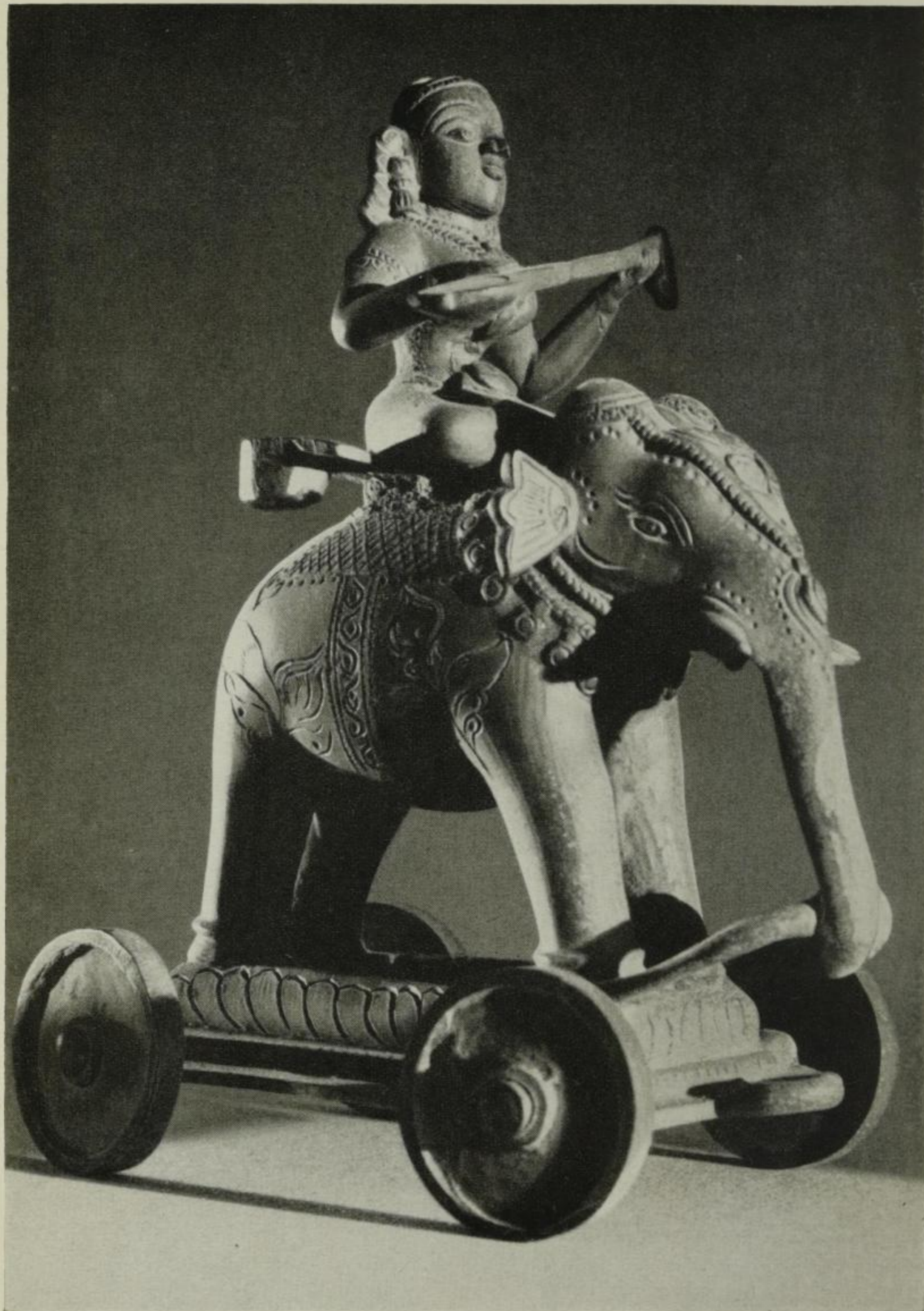
21 Figur der Durga (Ausschnitt)



22 Nandi, der Stier Schiwas



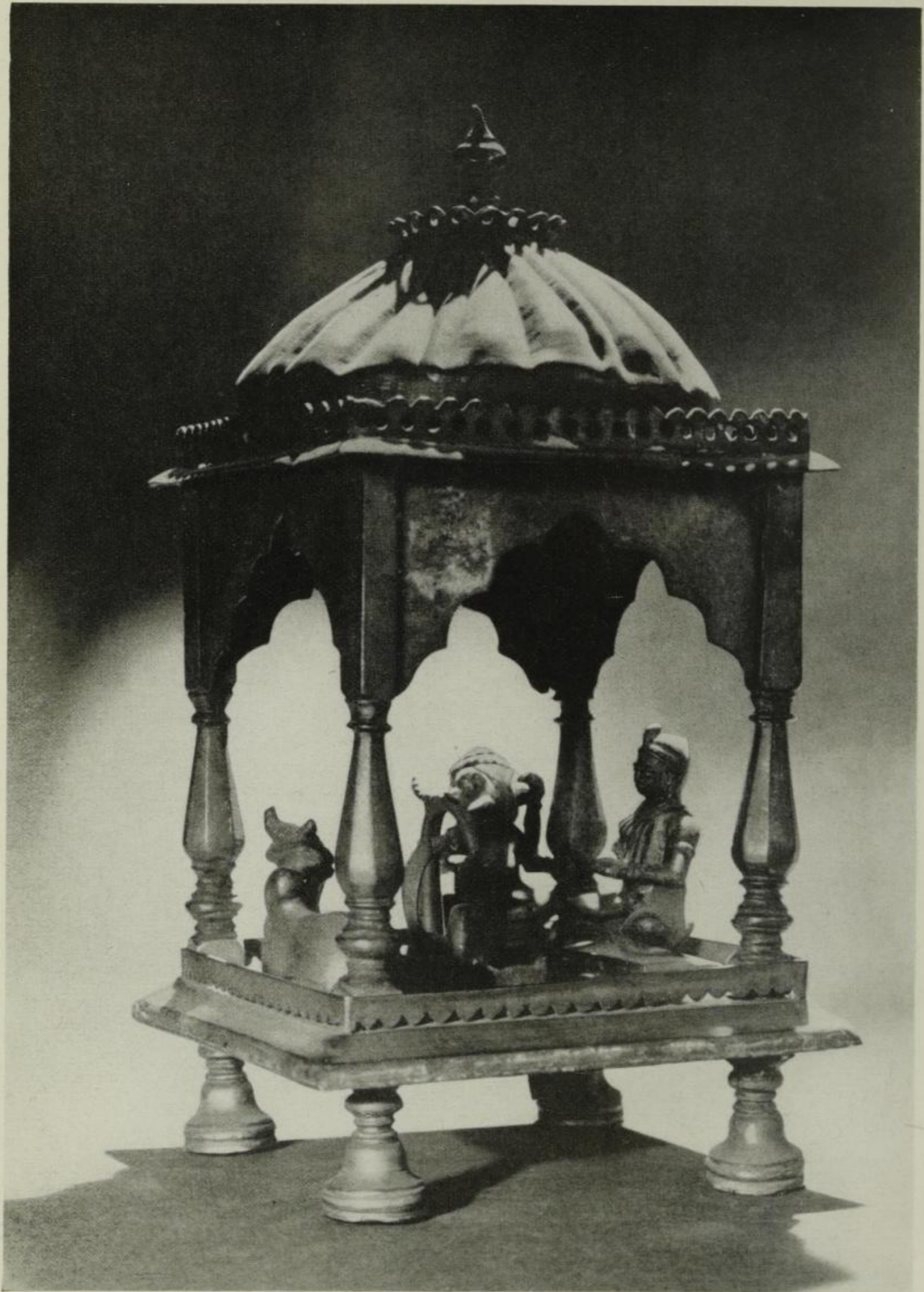
23 Kultfiguren aus einem südindischen Dorf



24 Saraswati, Göttin der Rede und der Gelehrsamkeit



25 Weibliche Figur (vielleicht eine Gopi)



26 Miniaturmodell eines Schiwatempels



27 Jali, löwenähnliches Fabeltier



28 Lotosförmiges Kultgerät, in geschlossenem Zustand



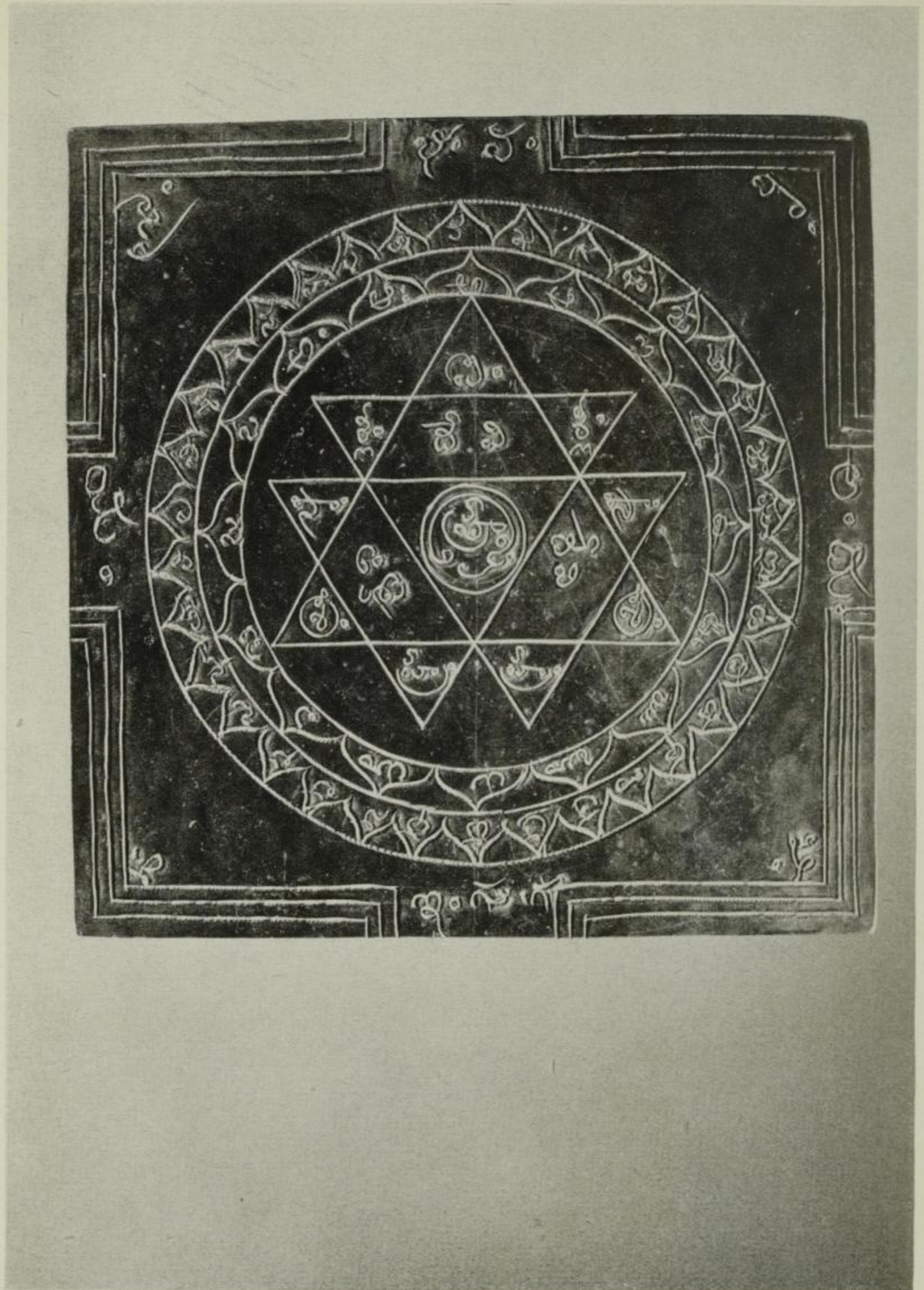
29 Kultgerät geöffnet, in der Mitte ein kristallenes Schiwalinga



30 Rückenansicht der Lakschmi-Figur auf dem Vordertitel



31 Flöte spielender Krischna



32 Jantra, geometrisches Diagramm zur Meditation

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN

Die Aufnahmen wurden größtenteils nach Objekten im Besitz des Museums für Völkerkunde Leipzig angefertigt, die Aufnahmen des Vordertitels und der Tafeln 7, 14, 15, 20, 21, 28, 29 und 30 nach Objekten aus dem Besitz des Verfassers.

Abkürzungen: L. = Länge, Br. = Breite, H. = Höhe

Umschlag Vorderseite

Lakschmi, Göttin der Schönheit und des Glücks, Gemahlin Wischnus, in Tribhanga-Haltung, in der linken Hand eine Lotosknospe haltend, die rechte frei herabhängend (Lola-hasta). H. 21 cm. Kupfer. Madras, Südindien.

Umschlag Rückseite

Bronzedreizack (Trischula), Wahrzeichen des Schiwa, mit Darstellung einer Göttin (vielleicht Schitali). L. 19,5 cm, Aufsatz eines 27 cm langen Stabes aus Horn.

Tafel 1

Paraschurama, „Rama mit der Axt“, eine Verkörperung Wischnus. H. 10 cm. Koiminator, Süd-Malabar.

Tafel 2

Parwati, die „Tochter des Berges“, Gemahlin Schiwas. H. 11 cm. Südindien.

Tafel 3

Lakschmi, Göttin der Schönheit und des Glücks, in der linken Hand eine Lotosknospe haltend, die rechte frei herabhängend. H. 15,3 cm. Genaue Herkunft unbekannt, wahrscheinlich Maisur.

Tafel 4

Links Krischna, auf der Kalija-Schlange tanzend (Kalijakrischna). H. 9,7 cm. Koiminator, Süd-Malabar.

Rechts Krischna als Knabe (Balakrischna). Messing. H. 9,7 cm. Südindien.

Tafel 5

Krischna, auf der Kalija-Schlange tanzend. H. 14 cm. Madras, Südindien.

Tafel 6

Lakschmi, Göttin der Schönheit und des Glücks, in der Linken eine Lotosknospe haltend, die Rechte frei herabhängend, Tribhanga-Haltung. Besonders schönes Beispiel der klassischen südindischen Metallskulptur. Kupfer. H. 35,5 cm. Madras, Südindien.

Tafel 7

Grüne Tara (Schjamatara), „Grüne Erlöserin“, weibliche Gottheit des spätbuddhistischen Pantheons. Die linke Hand in diskutierender Geste (Witarka-Mudra), die rechte in gabengewährender Geste (Warada-Mudra), das linke Bein im üblichen Buddha-Sitz, das rechte herabhängend (Lalitasana), der rechte Fuß auf einer Lotosstütze ruhend. Die Aureole fehlt. Der Lotossockel ist unten mit einer hölzernen Verschlussplatte versiegelt. Die Göttin wird hier als charakteristisches Beispiel der Weiterentwicklung des nordindischen Pala-Stils in Nepal abgebildet. Bronze-Hohlguß. H. 10,4 cm. Nepal.

Tafel 8

Kleiner Pferdewagen, vielleicht Spielzeug. H. 7,5 cm. Palghat, Süd-Malabar.

Tafel 9

Reiterfigur, vielleicht Ajjanar, der Beschützer der Fluren. H. 8,5 cm. Palghat, Süd-Malabar.

Tafel 10

Kleiner Hausaltar des Wischnu: im Vordergrund kniend der geflügelte, im übrigen aber menschengestaltige Sonnenvogel Garuda; dahinter auf erhöhtem Postament stehend Wischnu, der Erhalter, vierarmig, mit Wurfscheibe und Muschelhorn in den oberen Händen. An der Rückwand ein fünfköpfiger Schlangenschild, darüber das Kirttimukha, das „Antlitz der Glorie“. H. 16,4 cm. Trawankur, Südindien.

Tafel 11

Links Figur des Wischnu von dem auf Tafel 10 abgebildeten Hausaltar. H. 6,9 cm. In der Mitte Krischna, auf der Kalija-Schlange tanzend. H. 6,3 cm. Trawankur, Südindien.

Rechts Narasimha, Wischnu in seiner Verkörperung als Mannlöwe, mit Lakschmi. H. 6,5 cm. Koimbatore, Süd-Malabar.

Tafel 12

Karttikeja oder Skanda, der Kriegsgott, auf seinem Reittier, dem Pfau, thronend. H. 30 cm. Madras, Südindien.

Tafel 13

Öllampe für den Kultgebrauch. Auf der Rückwand Lakschmi, zwei Lotosblüten haltend, umgeben von zwei Elefanten (Gadschalakschmi); oben Kirttimukha, das „Antlitz der Glorie“. Messing. H. 22 cm. Aus einem Tempel bei Madras, Südindien.

Tafel 14

Die Göttin Kali, auf Schiwa stehend, getragen von ihrem Reittier, dem Löwen. Ihre linke obere Hand hält das Richtschwert, die linke untere Hand ein abgeschlagenes Dämonenhaupt; die rechte obere Hand zeigt die furchtvertreibende Geste (Abhaja-Mudra), während die rechte untere Hand eine Schädelschale hält. Die ausgestreckte Zunge unterstreicht den zerstörerischen Aspekt der Göttin; in der Stirnmitte das dritte Auge der Weisheit. Die Rückseite ist nicht bearbeitet. – Der liegende Schiwa hält in der Linken die Doppeltrommel, in der verdeckten Rechten ein Horn. Messinglegierung. H. 14,3 cm. Bengalen.

Tafel 15

Kopf der Göttin Kali (stark vergrößerter Ausschnitt).

Tafel 16

Krischna als Butter stehlender Hirtenknabe (Balagopala). H. 7 cm. Koiminator, Süd-Malabar.

Tafel 17

Wischnu und Lakschmi auf der Weltenschlange Ananta, dem Symbol der Unendlichkeit. L. 8,2 cm; H. etwa 8 cm. Kalkutta, Bengalen.

Tafel 18

Ganescha, der Gott der Weisheit und des Erfolges, vierarmig mit Elefantenkopf, die Attribute undeutlich. Vor dem Lotossockel sein „Reittier“, die Ratte. H. 16,4 cm. Kumbakonam, Südindien.

Tafel 19

Elefantenfigur. (Der Reiter, möglicherweise Ajjanar, fehlt.) H. 7 cm. Palghat, Süd-Malabar.

Tafel 20

Altar der Durga, die den Büffeldämon tötet (Durga Mahischamardini). Mittelfigur: Durga Mahischamardini, H. 9 cm. Die durch häufiges rituelles Baden verwaschenen Begleitfiguren sind mit ihren Attributen kaum deutlich erkennbar. Links Annapurna mit dem Schöpflöffel. H. 5,4 cm; rechts eine Form der Kali mit vier Armen. Die von einem Kirttimukha, dem „Antlitz der Glorie“, gekrönte Rückwand ist mit Stiften in den Sockel eingesetzt. Gesamt-H. 18,3 cm. Bengalen.

Tafel 21

Mittelfigur der Durga Mahischamardini (Ausschnitt), zehnamig, mit den Waffen aller Hauptgötter. Vorn links ihr Reittier, der Löwe; rechts der vom Dreizack durchbohrte Büffeldämon Mahischasur. Oben eine fünfköpfige Schlange als Baldachin.

Tafel 22

Nandi, der Stier Schiwas, mit Schlangenbaldachin. L. 7 cm; H. 14,5 cm. Südindien.

Tafel 23

Kultfiguren aus einem Dorf bei Koimbator, Süd-Malabar. Linke Figur H. 11 cm. Die rechte Figur, H. 14 cm, gehört vielleicht dem Kult der Dorfgottheit Ajjanar an.

Tafel 24

Saraswati, Göttin der Rede und der Gelehrsamkeit, Gemahlin des Schöpfergottes Brahma, die Wina (Laute) spielend, auf einem Elefanten reitend. H. 18,5 cm. Palghat, Süd-Malabar.

Tafel 25

Weibliche Figur, vielleicht eine Gopi (ein Hirtenmädchen aus dem Umkreis Krischnas) darstellend. H. 8,5 cm. Südindien.

Tafel 26

Miniaturmodell eines Schiwatempels. Unter der von vier Säulen getragenen Kuppel in der Mitte ein von einer Kobra umwundenes Schiwalinga; darumsitzend Schiwas Stier Nandi, Ganescha und ein Andächtiger mit gefalteten Händen. Seitenlänge 10,5 cm; H. 20 cm. Südindien.

Tafel 27

Jali, Fabeltier mit löwenähnlichen Zügen. Wie die Kultfiguren auf Tafel 23 ein schönes Beispiel bäuerlicher Volkskunst. L. 12,5 cm; H. 10,9 cm. Palghat, Süd-Malabar.

Tafel 28

Lotosförmiges Kultgerät, Behälter eines Schiwalinga, in geschlossenem Zustand. Der Fuß hat die Form einer Schildkröte. H. 14 cm. Südindien.

Tafel 29

Das Kultgerät geöffnet; der sechzehnblättrige Lotoskelch ist aufschraubbar. In der Mitte ein rotgefärbtes kristallenes Schiwalinga (Sphatika-Linga). Sehr seltenes vollständiges Exemplar.

Tafel 30

Rückenansicht der auf dem Vordertitel abgebildeten Figur der Göttin Lakschmi. H. 21 cm. Madras. Man beachte die sorgfältige und feine Ausarbeitung mit dem Gravierstichel!

Tafel 31

Flöte spielender Krischna (Wenu-Gopala). Beispiel einer verhältnismäßig modernen Arbeit aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Messing. H. 14,5 cm. Tritschinopoli, Südindien.

Tafel 32

Jantra, geometrisches Diagramm als Meditationsinstrument; Sinnbild und Träger kosmischer Kräfte. Der äußere Lotoskreis enthält die Konsonanten, der innere die Vokale des Telegu-Alphabetes; in den Dreieckssegmenten befinden sich ebenfalls in Telegu geschriebene sogenannte Bidscha-Mantras, „Keimsilben“, die das Klangbild einer Gottheit darstellen sollen (im Mittelpunkt die wedische Silbe „Om“ mit dem Bidscha-Mantra der Göttin Kali „Krim“). Quadratische Kupferplatte. Seitenlänge 13,5 cm. Südindien.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baktay, E.: Die Kunst Indiens, Berlin 1963
Basham, A. L.: The Wonder that was India, New York 1963
Coomaraswamy, A. K.: Die Kunst Indiens und Indonesiens, Leipzig 1927
Gangoly, O. C.: South Indian Bronzes, Calcutta 1915
Kar, Ch.: Indian Metal Sculpture, London 1952
Kramrisch, St.: Indian Sculpture, Philadelphia 1960
Rowland, B.: The Art and Architecture of India, London 1953
Thapar, D. R.: Icons in Bronze, Bombay 1961
Zimmer, H.: Kunstform und Yoga im indischen Kultbild, Berlin 1926

Erschienen 1965 im Prisma-Verlag Zenner und Gürchott, Leipzig
Alle Rechte vorbehalten. Lizenz-Nr. 359-425/12/65 · 1.-5. Tausend · ES 12 C 2
Satz: Buchdruckerei Oswald Schmidt KG, Leipzig III/18/65
Druck: Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto), Leipzig III/18/12
Ätzungen: H. F. Jütte (VOB), Leipzig

Hinweise

Signatur 40 . 8° 326	Stok f.
-------------------------	------------

RS

Bub

AK

7

Titelaufg. AKB

FK

7 Plastik K
1 Söulsen J

Bio K

Bild K

SWK

Bronze-Plastik (indische)

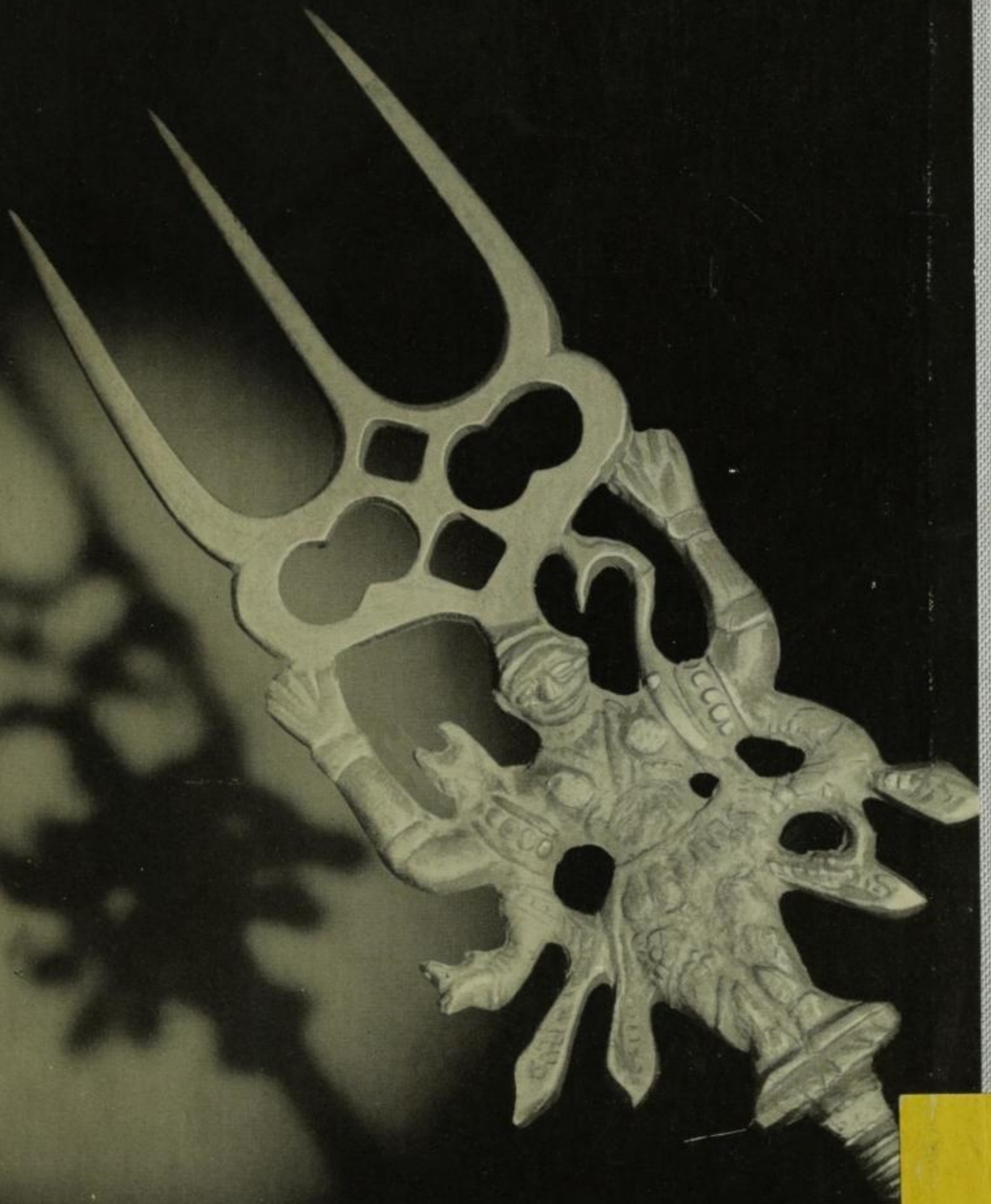
Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

III/9/280 Jd-G 80/62

40 . 8° 326



prisma

SLUB DRESDEN



3 2377445

