GRUNDZÜGE DER INDISCHEN KUNST

VON ST. KRAMRISCH

ERSTE GRUNDLEGENDE EINFÜHRUNG IN DIE INDISCHE KUNST
MIT GRÖSSTENTEILS UNVERÖFFENTLICHTEN ABBILDUNGEN

144 Textseiten und 48 Tafelseiten · In Ganzleinen 28 Goldmark, Ausland 7 Dollar

AVALUN-VERLAG · HELLERAU-DRESDEN

NST

ÖSTLICHE KUNST

IM AVALUN-VERLAG IN HELLERAU BEI DRESDEN

ARTIBUS ASIAE

ZEITSCHRIFT FÜR ÖSTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON CARL HENTZE, ANTWERPEN,

UND ALFRED SALMONY, KÖLN

Jährlich vier Teile, jeder im Umfang von etwa 64 Textseiten und 8 Tafelseiten in Pappband gebunden.

Im voraus zu entrichtender Abonnementspreis für den Jahrgang von vier Teilen 60. — Gm., Ausland Dollar 14.30, einzelne Teile 20. — Gm., Ausland Dollar 4.75.

STUDIEN

ZUR KUNST DES OSTENS

JOSEF STRZYGOWSKI

GEWIDMET VON SEINEN FREUNDEN UND SCHÜLERN

Groß-Quart, 260 Textseiten, 30 Tafeln (120 Abbildungen). Beiträge der hervorragendsten Kunstgelehrten aller Kulturstaaen. Durchwegs neues unveröffentlichtes Material.

In Ganzleinen: Goldmark 84. —, Ausland Dollar 20. —. Vorzugsausgabe: 50 nummerierte Exemplare in Leder handgebunden: Goldmark 200. —, Ausland Dollar 50. —.

Beiträge: Amerika: H. C. Butler; F. J. Mather jr.; J. Shapley. Bulgarien: B. Filow. Deutschland: F. W. Bissing; C. Robert; A. Salmony; F. Sarre; J. Sauer; K. With. England: T. W. Arnold; L. Binyon; A. F. Kendrick. Griechenland: N. A. Bees. Italien: G. Gerola; P. Orsi. Jugoslawien: F. Bulic; L. Jelic; W. Petkowic. Österreich: E. Diez; H. Glück; E. Löwy; St. Poglayen-Neuwall. Rumänien: C. Petranu. Rußland: W. Grüneisen; F. Halle. Schweden: A. Romdahl; J. Roosval; B. Thordemann. Türkei: Halil Edhem Bey. Ungarn: G. Supka.

EINFÜHRUNG

IN DIE KUNST DES OSTENS

VON ERNST DIEZ

Oktav-Halbleinenband mit mehrfarbigem Umschlag, 160 Seiten, 4 mehrfarbige, 60 einfarbige Abbildungen.

In Halbleinen gebunden Goldmark 14. —, Ausland Dollar 3.50. Vorzugsausgabe: 100 numer. Exemplare in Seide handgebunden Goldmark 20. —, Ausland Dollar 5. —.

So wertvolle Beiträge zur Kenntnis der ostasiatischen Kunst auch vorliegen, eine knappe, für weite Kreise lesbare Zusammenfassung dieser Resultate fehlte bisher in deutscher Sprache. Dieses Buch gibt, gestützt auf die Ergebnisse der bedeutendsten Sonderforscher, eine klare und durchsichtige Gestaltung dessen, was bis heute vom Wesen der ostasiatischen Kunst feststeht. Bei der Auswahl der Abbildungen wurde getrachtet, vorzugsweise wenig Bekanntes zu bringen.

KRAMRISCH · INDISCHE KUNST

ASIA-MUSEUM - ENGLISCHE KUNST

GRUNDZÜGE
DER INDISCHEN KUNST

VON

ST. KRAMRISCH

AVALUN-VERLAG
IN HELLERAU BEI DRESDEN

1924 II 1198

SIR ASUTOSH MOOKERJEE ZUGEEIGNET

35 13966

IM FOLGENDEN WURDE DER VERSUCH GEMACHT, DIE-
jenigen Züge indischer Kunst aufzuzeigen, die ihre Physiognomie aus-
machen. Das außerordentlich reiche, bisher nur zum geringsten Teil
verarbeitete Material, das heute noch in den verschiedenen Tälern
des Landes zu finden ist oder in Ausgrabungen eben zutage kommt,
spricht in all seiner Mannigfaltigkeit trotz zeitlicher und örtlicher
Verschiedenheit so eindringlich eine Muttersprache, daß es notwen-
dig schien, ihre Grundbegriffe, Redeweisen und Tonfall klarzulegen
und so eine Basis zu gewinnen, die es ermöglicht, dem Reiz und der
Besonderheit der verschiedenen Idiome indischer Seh- und Vorstel-
lungsweisen gerecht zu werden.

Die Abbildungen beziehen sich nur auf die Kunst der Halbinsel, nicht
auf jene ihrer Kulturkolonien, und veranschaulichen nur ihr Wesen,
nicht ihren Ablauf. Ihre Auswahl soll helfen, die Weite indischen
Schaffens abzustecken und seine Tiefe erfühlen zu lassen. Deshalb
mußten auch einige, aus anderen Veröffentlichungen schon bekannte
Tafeln einbezogen werden. In zwei Fällen (Tafel 28 und Tafel 38)
wurden absichtlich qualitativ minderwertige Arbeiten wiedergegeben,
da gerade in ihrer Dürftigkeit die konstanten Elemente des indi-
schen Formbestandes deutlich hervortreten.

ST. KRAMRISCH

Kalkutta, im Januar 1924.

EINSTELLUNG	11
MYTHUS UND FORM	19
NATUR	33
RAUM	49
RHYTHMUS.	65
ENTWICKLUNGSMOMENTE	77
TAFELBESCHREIBUNG	89
ANHANG.	129
SCHRIFTENVERZEICHNIS	131
INDEX.	134
VERZEICHNIS DER TAFELN.	138
ZEITFOLGE DER TAFELN	140
TAFELN	145

INHALT

Einleitung	1
I. Die Natur der Sprache	1
1. Die Sprache als ein Produkt der Natur	1
2. Die Sprache als ein Produkt der Kultur	1
3. Die Sprache als ein Produkt der Gesellschaft	1
II. Die Geschichte der Sprache	1
1. Die Sprache in der Vorzeit	1
2. Die Sprache in der Antike	1
3. Die Sprache in der Mittelzeit	1
4. Die Sprache in der Neuzeit	1
III. Die Philosophie der Sprache	1
1. Die Sprache als ein Spiegelbild der Wirklichkeit	1
2. Die Sprache als ein Mittel zur Erkenntnis der Wirklichkeit	1
3. Die Sprache als ein Mittel zur Gestaltung der Wirklichkeit	1

EINSTELLUNG

EINSTELLUNG

DIE ZWEI JAHRTAUSENDE INDISCHER KUNST, DIE ZU UNS aus den Denkmälern sprechen, haben eine Weite, die sich nicht im Zeitraum erschöpft, sondern in schwebender Gelassenheit zwei Welten verbindet, deren Beziehung Gewähr für Allgemeingültigkeit ist. Doch um sie in Einklang zu bringen, mußte ein Standpunkt gewonnen werden, von dem aus sich beide gleichzeitig überblicken lassen konnten, als Boden und Decke einer geistigen Heimat. Es war in der Tat eine dialektische Leistung, beide als simultan und doch scharf getrennt zu erkennen, den Boden im Hinblick auf die Decke zu durchmessen, und wenn sich das Auge an ihr müde zu irren begann, es auf der schier unübersehbaren Ausdehnung einer nie müden Vegetation, eines unaufhörlichen Wachstums, ruhen zu lassen. Die doppelte Aussicht wurde mit dem Namen des »drishtam« und »adrishtam«, des Sichtbaren und des Unsichtbaren belegt, so wie es uns geläufig ist, Idealismus und Realismus oder Abstraktion und Einfühlung als Paare anzuerkennen, die sich im Gegensatz ergänzen. Aber der Unterschied liegt auf der Hand und, was wir als subjektive Anschauungsformen erkennen, hypostasiert der Inder in einer überschwenglichen Naivität, erkennt es als etwas Objektives an und macht den einen Ort sich so vertraut wie den anderen. In diesem Sinne geht er mit doppeltem Gesicht ans Werk, ohne Gefahr zu laufen, als Ausnahmefall angebetet oder gekreuzigt zu werden. Denn seine Stellung ist sozial ebenso gesichert, wie seine Stellungnahme in geistiger Hinsicht sich völlig dem Rahmen eines sinnlich-übersinnlichen Weltganzen einfügt, und es ist kaum von Belang, in welche Ecke er zu stehen kommt, solange er sich innerhalb des Rahmens hält. Etwas anderes ist auch nicht möglich, denn von dem Augenblick an, wo er als Inder geboren ist, ist ihm sein Platz fürs Leben bis auf den Millimeter angewiesen, während er gleichzeitig die Freiheit ge-

nießt, den ganzen Abstand, der ihn von seinem Punkt mit allem Sichtbaren, Durchdachten und Erfühlten verbindet, auf die ihm zugefallene Weise zu durchmessen. Seine Sonderheit wie sein Verdienst besteht allein darin, wie weit er unter der unausweichlichen Konstellation von Zeit und Ort seiner Geburt imstande ist, sich in jene beiden so handgreiflich wirklich gemachten Ebenen zu versetzen, und für einen Augenblick aus beiden in sich sammeln kann, was ihm zu eigenartig reichem Gestaltungsmaterial wird. Für das »drishtam«, die sichtbare Welt, tut ihm kein anderer Führer not als Wachheit und Schärfe der Sinne, denn die Ebene ist breit und er hat reichlich Zeit zu beobachten und aufzuzeichnen. Aber der andere Plan, das »adrishtam« ist steiler zu erreichen und der einzelne ist wohl imstande, daraufhin fortzuschreiten, doch es kann nicht von jedem vorausgesetzt werden, daß er sich gleichzeitig auch den Weg bahne. Deshalb darf er nicht nur, sondern muß gleichwie von einem Gesetz oder religiösen Gebot, sich von Tradition führen lassen.

Diese doppelte und gleichzeitige Einstellung nimmt jede Reaktionsbewegung vorweg. Sie umschließt die beiden äußersten Punkte von Schilderung und Abstraktion, von Gebundenheit und Vorstellungskraft. Sie bedingt einen Entwicklungsgang, der, von keiner Gegensätzlichkeit verlangsamt oder beschleunigt, durch die Jahrhunderte trägt, was ihm früh anvertraut war und es jederzeit an die entschwindenden Jahre bindet, um es gegenwärtig zu machen.¹ Darum ist jedes Götterbild ebenso der Sehform in ihrer zeitlich-örtlichen Bedingtheit unterworfen, wie jede beliebige Darstellung aus dem Reichtum sinnlicher Wahrnehmung zum Ausdruck der unerschütterlichen Kunstgesetze wird, die ihren reinsten Niederschlag im Götterbild finden.

Weil nun das Gesehene und das Vorgestellte von gleicher Wirklichkeit sind und als gleichwertiges Material der Gestaltung unterliegen, durch-

dringen sie sich gegenseitig, so daß der Abstand von einem bloßen Naturalismus ebenso weit bleibt wie der von rein geometrischer Abstraktion und gegenstandslosem Expressionismus.

Religion im engeren Sinn ist deshalb nicht Urgrund indischen Kunstschaffens, sondern gehört der einen Komponente an, die ins adrishtam gerichtet ist. Ihre Inhalte werden zum Gegenstand der Darstellung, ihre Vorschriften hingegen erstrecken sich allein auf das Kultbild, auf dessen Stellung, Haltung, Proportion und Attribute, die streng befolgt werden müssen, um es kultfähig zu machen. Vom religiösen Standpunkt aus ist es gleichgültig, ob das Götterbild sie mechanisch zur Ausführung bringt oder ob das künstlerische Erleben eine Religion der Form schafft, die um nichts hinter der des Gefühls und der Begriffe zurücksteht. Wenn andererseits die theoretischen Schriften wie zum Beispiel das Vishnudharmottaram den Dingen der Umwelt gegenüber Naturtreue fordern, müssen wir doch eine Natur im Auge haben, die religiös durchseelt ist, selbst wo sie am weitesten von allen religiösen Inhalten entfernt zu sein scheint. Das aber bleibt nicht der Tiefe des einzelnen überlassen, sondern ist jedem von früher Kindheit und den Vorfahren geläufig als eine fast zum Instinkt gewordene Einstellung. Mit diesem Plus und in Hinsicht darauf vollzieht sich dann jede schöpferische Leistung, und so gibt es wohl Schulen agnostischer Philosophie, aber fast keine Karikatur. (Eine Handvoll Moghul- und Rajput-Miniaturen ausgenommen.) Denn alles wird ernst genommen, der Zweifel und die Häßlichkeit, und so sagt auch derselbe Text, daß Krüppel, Zwerge und alte Weiber so dargestellt werden sollen, wie sie in Wirklichkeit sind.

Als die frühen Christen sich mit symbolischer Andeutung an Stelle bildlicher Darstellung begnügten, war ihnen Monogramm und Fisch, Anker und Lamm so heilig wie Baum und Rad, Stupa und Fußabdrücke

den frühen Buddhisten. Als Judentum und Islam sich jede bildliche Darstellung versagten, waren sie einer Meinung mit indischer Religiosität, die sich den Tempel zu Chidambaram baute, dessen Name übersetzt »Geist-Raum« ist, und dessen dunkles Heiligtum keine andere Gegenwart als die des ausfüllenden, gestaltenlosen Raumes birgt, der um ein kristallenes (sphatika) Lingam, die greifbare Andeutung des Äthers (akasa) schwingt. Vor diesem figurlosen Hintergrund aber rollt sich nicht nur im Tempel zu Chidambaram, sondern in allem, was indische Kunst ausmacht, die unermeßliche Fülle der Formen ab, die das Sichtbare und Erschaute in wogendem Gefüge vereint.

»Zwischen den Polen des Bewußten und Unbewußten
»hat der Sinn eine Schaukel gebaut.
»Daran hängen alle Wesen und alle Welten,
»die Schaukel endet nie ihren Schwung.
»Millionen Wesen sind dort.
»Sonne und Mond in ihrem Lauf sind dort.
»Millionen Jahre vergehn und die Schaukel schwingt fort.
»All-Schaukel! Himmel und Erde, Luft und Wasser.
»Und Gott selbst wird Form.« (KABIR)*

Um nun der Weite einer Bewußtseinslage standzuhalten, die allein im Grenzenlosen zur Ruhe kam und sich glättete, mußte eine Form gefunden werden, deren Begrenztheit sich als Schwingung des Grenzenlosen ergab. Deswegen gibt der Umriß einer jeden Gestalt indischer Kunst ihr nicht nur Namen und Kenntlichkeit, sondern läßt sie gleichzeitig an jenem Zusammenhang teilnehmen, in dem Namen vergessen und Rhythmen sichtbar geworden sind. Von dort aus erhalten die Glieder Form (rupam), so daß es scheint, »als wären sie mit Schmuck ge-

* Kabir, herausgegeben von Sri Kshitimohan Sen, Santiniketan 1911, vol. II. Nr. 59.

ziert, obwohl sie keinerlei Schmuckstücke tragen«. Ein inneres Maß füllt die Umrißlinien und Wände des plastisch bildhaften Gefäßes indischer Kunstform und nimmt die Erlebnisse in ihrer Verschiedenheit auf. Es hat weder auf Natur noch auf einen Idealtypus Bezug, sondern bindet in plastischer Frische jedes Erlebnis in seiner Besonderheit in eine Form, die ihm nicht nur wie angegossen paßt, sondern in jenem Leuchten künstlerischer Klarheit aufblitzt, das sich selbst Schmuck ist.

Das Maß wird zum Kanon, wenn die Beziehungen zur Außenwelt entzogen sind, ihre breite Grundlage verlassen und der steile Weg zum Erschauten, dem keine konkrete Wirklichkeit entspricht (*adrishtam*), eingeschlagen wird. Er gibt der Vorstellung die Disziplin künstlerischen Gleichgewichtes. Darum erwähnen auch die Agamas nicht weniger als dreißig verschiedene Proportionssysteme, denen die Götterbilder unterworfen sind. Hier ist der Ort, wo die Kirche paradox und verständlich genug eingreift und vor den Hintergrund der absoluten Leere die Fülle der Bilder setzt; denn das Bildwerk verhilft zu Sammlung und Meditation über den Gott, den es darstellt (*Varahamihira: Sukranitisara*). Immer aber bleibt sie sich der religiösen Zweckbestimmung als eines Zugeständnisses an die Sinnlichkeit bewußt. Deshalb muß das Götterbild in genauen Maßverhältnissen ausgeführt sein, der Vorschrift der Texte gemäß, sonst bleibt alles Gebet fruchtlos; doch es tut nichts und hat keinen Einfluß auf den Erfolg des Gebetes, ob es sich an die Gottheit in Gestalt eines Meisterwerkes oder einer mechanisch ausgeführten Vorschrift richtet. So ergibt sich ein zweifaches Verhältnis von Religion und Kunst, ein schöpferisches, in dem Religion als Bewußtseinszustand zum Material der Gestaltung wird, was auch immer ihr gegenständlicher Inhalt sein mag, und ein zweckbestimmtes, in dem Religion die sichtbar gemachte Vorschrift benützt, um sich leichter faßlich zu machen.

Der andere Grenzwert, der sich automatisch auf die Zunge legt, wie Kunst genannt wird, nämlich Natur, ist in Indien der Religion gleichwertiges Gestaltungsmaterial, hat jedoch nie versucht, Kunst zweckhaft auszunutzen, obwohl von der Illusionsfähigkeit gemalter Objekte nicht weniger erstaunliche Fähigkeiten gepriesen werden als in Hellas. Hat sich auch nichts dieser Art erhalten, so müssen wir doch mit seinem Bestand rechnen, dürfen ihn aber nicht überschätzen. Denn was dem indischen Betrachter als Realismus erschien, wurde von ihm mit Augen gesehen, die aus einem Lebensbewußtsein herauschauten, das von Religion bestimmt war, und wenn wir den altindischen Beschauer wieder ins Grab sinken lassen, bleibt im Kunstwerk weit mehr von seiner Gesichtseinstellung lebendig als von dem, was ihm in so greifbarer Wirklichkeit entgegentreten schien.

Realismus im westlichen Sinne ist daher der indischen Kunst ganz fremd. Sie hat kein sachliches Interesse an der Natur, wohl aber am dargestellten Gegenstand, soweit er Bedeutungsträger ist. Sie kümmert sich wenig um die Ordnung der Dinge im Raum und deren Umsetzung ins Bild, ist aber von klarster Anschaulichkeit, wo es gilt, einen Bedeutungszusammenhang und eine Erzählungsabfolge zu veranschaulichen. Ihre Perspektive verjüngt die Dinge in logischem Maß und schließt sie zu einem Ausschnitt inneren Erlebens zusammen. Ihr Naturgefühl kennt nicht den Abstand der Beobachtung. Es wirkt das Kunstwerk zur schöpferischen Bestätigung eines Lebens, das Mensch, Tier, Pflanze und Unendlichkeit in jeder einzelnen Gestalt andeutet oder umfaßt. Darum ist das indische Kunstwerk immer simultan, umschließt das »Oben« und »Unten«, sagt Gottnatur in jeder seiner Formen, läßt vor nichts den Vorhang sinken und baut in mathematisch festgelegten Proportionen die Körper der Götter, durch die der Atem der Erde zieht, wenn ihre Füße, auf Lotusblüten ruhend, sie auch nie berühren.

MYTHUS UND FORM

MYTHS AND FORMS

The first part of the book is devoted to a study of the myths of the Greeks and Romans. The author discusses the origin and development of these myths, and the way in which they have been used by writers of fiction. He also considers the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The second part of the book is devoted to a study of the forms of the Greek and Roman myths. The author discusses the way in which these myths have been used by writers of fiction, and the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The third part of the book is devoted to a study of the myths of the Greeks and Romans. The author discusses the origin and development of these myths, and the way in which they have been used by writers of fiction. He also considers the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The fourth part of the book is devoted to a study of the forms of the Greek and Roman myths. The author discusses the way in which these myths have been used by writers of fiction, and the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The fifth part of the book is devoted to a study of the myths of the Greeks and Romans. The author discusses the origin and development of these myths, and the way in which they have been used by writers of fiction. He also considers the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The sixth part of the book is devoted to a study of the forms of the Greek and Roman myths. The author discusses the way in which these myths have been used by writers of fiction, and the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The seventh part of the book is devoted to a study of the myths of the Greeks and Romans. The author discusses the origin and development of these myths, and the way in which they have been used by writers of fiction. He also considers the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The eighth part of the book is devoted to a study of the forms of the Greek and Roman myths. The author discusses the way in which these myths have been used by writers of fiction, and the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The ninth part of the book is devoted to a study of the myths of the Greeks and Romans. The author discusses the origin and development of these myths, and the way in which they have been used by writers of fiction. He also considers the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

The tenth part of the book is devoted to a study of the forms of the Greek and Roman myths. The author discusses the way in which these myths have been used by writers of fiction, and the influence of these myths on the art of the Middle Ages and the Renaissance.

MYTHEN SIND AUSDRUCK DES LEBENSGANZEN, MIT seinen unterirdischen Fürchten, Hoffnungen und Ausschweifungen. Sie strecken ihre ungeheuerlichen Köpfe, Heldentaten und gotthafte Macht in eine Bewußtseinsebene, deren Alltag an sie glauben muß. Mythen und Legenden wurzeln tief im indischen Lebensbewußtsein, das sich nicht von Zehn-Geboten oder einer allgemein anzuerkennenden Kirche hat einschränken lassen. So bilden sie den ausschließlichen Gegenstand indischer Kunst, was aber nichts weiter sagen soll, als daß eben das Lebensganze allein dargestellt wird, und das kann natürlich nicht im Weg der Illustration geschehen, sondern die Lebendigkeit des mythischen Bewußtseins drückt sich mit gleicher Geläufigkeit in plastischer Form, wie in epischer Sprache aus.

Mythen leben von Mund zu Mund und gehören fast schon der Vergangenheit an, wenn sie niedergeschrieben werden. Das Epos ist letzte Bestätigung, monumentaler Abschluß einer Vielheit, die sich zum bildhaften Ganzen verdichtete. Das mythische Kunstwerk hingegen kann nie später sein als das mythische Erlebnis, es sei denn, daß es sich auf Illustration der wundersamen Vorgänge beschränkt. Dann aber kann es sich nicht zu allgemeingültigen abstrakten Formwerten klären, die den Ursinn mythischen Geschehens ins Gleichgewicht anschaulicher Verhältnisse bannt. Es wird den Hergang erzählen, nicht aber den inneren Sinn in gesetzmäßige Form einfangen. Das ist es eben, was die mythische Geste ausmacht. Symbol und Handlung fallen in jene Urbewegung zurück, die den zuerst ergriff, der kosmischen Vorgang in sich als unbegreifliche Macht schwingen fühlte.

Das unendliche Ausgedehntsein alles Lebens im ständigen Wechsel von Ebbe und Flut, Kommen und Gehen, Erscheinung in einmalig festumrissener Gestalt und gleich darauf Zurückziehung und Auflösung in

weltumfassende Weite, dieser schwingende Rhythmus eines Daseinsgefühls, das sich in Raumweite wiegt, um Kraft zu finden auf Erden festzustehen und sich auszuwirken, ist Zeitmotiv der Jatakas, die sich um Buddha, und der Avatars, die sich um Vishnu reihen.

In den Reliefs am Zaun des Stupa von Barhut windet sich die Kette
T. 1 der früheren Geburten des Erleuchteten zum Kranz ums Heiligtum. Die zeitliche Abfolge der Inkarnationen schließt sich zur Einheit eines Lebens, in dem die Abgründe der Jahrhunderte, vom glatten Lotusstengel überbrückt und getragen, unmerklich ineinander gleiten. Ein friedsam selbstgefälliges Dasein zieht seine Eintönigkeit in bedächtig breiter Kurve durch eine Fülle von Geschehnissen. Jetzt handelt der Bodhisattva als weiser Sohn eines Brahmanen und gleich darauf als kluger Hahn und manchmal als Elefant und ein ander Mal als Gazelle, und der Lotusstengel, der seine Hahnklugheit so säuberlich umzieht, hat weder Richtung noch Fülle geändert, seit des künftigen Buddhas unfehlbare Weisheit durch den Mund eines Kindes spricht. So schließen sich Inkarnationen um die erstaunlichen Vorfälle, die sich jedesmal ereigneten, wie Perlen zur Schnur, nur daß die Schnur hier ein Lotusstengel ist und die Perlen Geschehnisse, deren Abfolge wechselweise geschieht, denn Büschel riesengroßer Mango- oder Jackbaumfrüchte oder Halsketten und Ohrgehänge wachsen in wechselnder Folge vom gleichen Stengel, der sich um die Geschehnisse schlingt, und sind ihnen Rahmen und willkommene Abwechslung. So findet die ungebrochene Einheit des Lebens, die ihren Mythos in den Jatakas hat, plastischen Ausdruck. Der Lotusstengel, die unglaublich großen Früchte und Juwelen sind freie Erfindung des Künstlers, dem auch kein mythischer Tatbestand vorschrieb, daß der Bodhisattva in all seiner geistigen Größe, ob nun in der Gestalt von Mensch oder Tier, sicherlich nie größer war als ein Büschel von Blät-

tern, von Früchten oder die Ketten eines Schmuckstückes. Auf diese Weise formt Kunst ihren Mythos. Der Hergang könnte gewiß anschaulicher dargestellt sein, aber der Sinn des Mythos hat bewegtesten Ausdruck gefunden. Die eintönige Melodie des Lotusstengels erklingt nahe der ewigen Schwingung der Unendlichkeit und gestaltet mit ihrer so einfachen Bewegung jenen Schauer eines Lebens, dessen Wiederkehr nie endet.

So schafft sich Kunst ihren eigenen Mythos im wortlos anschaulichen Abgewogensein der Bildformen. Barhut gibt der Buddhalegende klassische Prägung. In kürzester, sinnreichster Weise trägt plastische Bewegung mythisches Geschehen von Gestalt zu Gestalt. Wenn späterhin der Buddhismus immer mehr vom Brahmanentum zurückgedrängt wurde, konnte das seiner Kunstform, wie sie ein für allemal in frühbuddhistischer Zeit festgelegt war, keinen Abbruch tun. Die Lotusranke windet sich über ungezählte Tempel, in ihren ewig wandelbaren Kurven leben Pflanze, Tier und Mensch in der Fülle einer sich stets erneuernden Jugend, denn sie ist ja nichts anderes als die plastische Lebenswelle, die den Inhalt aller Lehren glättet und in unbeirrter Ruhe weiterträgt. So wird die Lotusranke, die ihr Gleiches nicht in der Natur hat und bloß in Kunst über Tempelwände blüht, zum plastischen Ausdruck jener Überfülle des Lebens, die ihren Mythos in den Jatakas fand.

Noch ein anderer Mythos beruht auf gleichem Lebensgefühl. Aber der Ausgangspunkt für die Vishnulegende und ihre Avatars ist ein anderer. Die Jatakas waren Erlebnisse, die vor der rückschauenden Betrachtung des Erleuchteten aufzogen und ihm zeigten, wie er von Leben zu Leben hin, bis zu seinem eigenen und dessen vollständiger Auflösung immer den gleichen Bezug zu seiner Lehre hatte. Sie stellen eine Kette ununterbrochener Existenz dar. Die Avatars hingegen sind unvorhergesehene Ausbrüche übermenschlicher Energien und die Komposition eines

jeden einzelnen muß notwendigerweise in sich geschlossen sein und darf auf nichts weiteres über sich hinaus hinweisen. Kosmisches Geschehen ist in ihnen in einen blitzhaft kurzen Augenblick zusammengedrängt. Die Jatakas hingegen brachten das Wirken des Ethos zu breiter Entfaltung. Die Eberinkarnation Vishnus vereint den Begriff des Ebers, dem es Ge-
T. 2 wohnheit ist, tief in den Boden zu graben, mit einer Tat mythologischer Geographie, die erzählt, wie die Erde vom Meer gerettet wurde. Gott Vishnu, der Erhalter der Erde, rettet – in Ebergestalt – die Göttin Erde, – und schnell ergänzt Phantasie –, die Göttin Erde, die vom Dämon Hiranyaksha, dem Feind der Götter, entführt wurde. Andere Götter geben dem heroischen Bild des Varaha avatars Rahmen. Die Schlange Sesha erhebt sich aus Meerestiefe und begrüßt verehrend den Ebergott. Sonne und Mond beten von ihren Höhen, die Götter und Weisen zur Rechten und Linken des Gottes, an. Sie stellen die Freude dar, die in jenem Augenblick durchs Weltall zog. Auf diese Weise wird mythisches Geschehen zum Drama, die Hauptgestalt teilt den Nebenfiguren ihre Rollen zu, die sich einzig auf sie zurückbeziehen. Soweit liefert der Mythos der künstlerischen Form Stoff. In der Mitte der Komposition erhebt sich machtvoll der Gott. Er hebt die Erde empor, und ein betonter Parallelismus lotrechter Linien veranschaulicht ihr Aufstreben, ein Auftauchen von ungekannten Tiefen in unermeßliche Höhen, und die Begleitgestalten zur Rechten und Linken werden in ihrer Anbetung von dem sich erhebenden Gott mit hingerissen und ihre Glieder begleiten seine Gestalt in aufrechter Folge. Und ihre Bewegung würde ins Unermeßliche wachsen, hätte sich nicht der Gott an seine Last, die Erde, die er so willig auf seinen Arm hob, gefesselt. Aber diese Fessel ist zu gleicher Zeit der Glorienschein, der von seinem Gottsein ausstrahlt. Wie sein Arm die Erde umfaßt, wie ihr ruhiges Sitzen sich ihm anvertraut, so

daß sie untrennbar sind! All die anderen, zur Rechten und Linken, oben und unten sind am Ende nichts weiter als Ruhepunkte seiner Energie, die sich um ihn ausgießt in Form eines Kreises. Dieser Kreis jedoch bleibt offen gegen oben, so daß die aufstrebende Bewegung nicht zum Abschluß kommt. Eigenschaft und heroisches Tun des Gottes werden von Vertikalbewegung und Kreisform getragen, und das mythische Geschehen ist auf seine Urwirklichkeit zurückgeführt, wo alle Namen vergessen sind und nichts als Bewegung und elementare Form herrscht.

Zentrifugale Energie bricht auch im Vamana avatar aus, wo der Gott zu Trivikrama emporwächst und mit drei aufrechten Schritten die gesamte Schöpfung durchmißt. Der Kosmos löst sich in Bewegung auf, deren Achse die strahlend aufrechte Kraft des Gottes ist. Der Mythos besagt, daß Bali, ein mächtvoller Dämonenkönig, die drei Welten eroberte und in ihnen mit Güte und Gerechtigkeit herrschte. So war Indra um seine Macht gebracht. Es war Vishnus Aufgabe als Dämonentöter und Götterbeschützer, Indra wieder in seine rechtliche Gewalt einzusetzen. Doch da Bali ein gerechter König war, konnte Vishnu ihm nicht den Krieg erklären. Darum nahm er die Gestalt eines Zwerges, Vamana, an, der den Veda studierte, und erbat sich von Bali drei Fuß Land, wo er ungestört sitzen und sich in Brahman versenken könnte. Freigebig erfüllte Bali seine Bitte. Doch wie groß war sein Erstaunen, als er plötzlich den Zwerg wachsen und wachsen sah über die Welt hinaus. Mit dem ersten Schritt umfaßte er die ganze Erde, umspannte den Himmel mit dem zweiten und bat schließlich Bali, ihm Raum für den dritten zu schaffen. Seinem Versprechen getreu bot Bali seinen eigenen Kopf dar. Der Gott setzte seinen Fuß darauf und schickte ihn in die Unterwelt. Dieser Legendenstoff wird im Relief von Mamallapuram auf folgende Weise verwertet. Der Gott in der Mitte hat acht Arme. Der

T. 3

oberste Arm rechts stützt den Bildrahmen, die anderen drei halten Diskus, Keule und Schwert. Die Arme zur Linken halten Bogen, Schild und Muschel, und der vierte Arm weist auf Brahma auf dem Lotus hin. Brahma hat vier Hände, mit einer berührt er die Zehe des erhobenen ausgestreckten Beines Trivikramas, mit einer anderen den Finger des Gottes, der auf ihn weist. Rechts von Trivikrama erscheint Siva ebenfalls auf dem Lotussitz. Sonne und Mond mit Glorienscheinen und andere himmlische Wesen fliegen ums Haupt des Gottes. Die sitzenden Gestalten zu Füßen, Bali und sein Gefolge, nehmen staunend die jähe Verwandlung des Zwerges zum All durchmessenden Trivikrama wahr. Diese merkwürdige Verschmelzung von Mythe, Märchen und Zeremoniell wird aber durch den Aufbau des Reliefs zu jenem Urerlebnis zurückgeführt, in dem Trivikramas drei Schritte zuerst erschaut waren. Das Strahlen der Sonne wird in so ungeheurer Energie veranschaulicht, daß Arm und Bein nicht länger bloß Glieder sind, sondern Gewalten, die aus gemeinsamem Mittelpunkt hervorschießen, um das All zu durchdringen. Die hohe Krone wird höher und höher, fast ist sie schon ein Strahl, und die vielen Arme schließen sich zur Sonnenstrahlenscheibe. Sie schnellen hervor und durchdringen die mannigfaltigen Formen der Materie, die ringsum verstreut sind, und zwingen sie, sich gleichfalls ins Rund zu ordnen, zur Verherrlichung des Erhalters der Welten, dessen Bein in die Tiefen reicht, um auch da noch als durchdringender Strahl Licht zu spenden. So ist die Lichterscheinung dem ruhenden Grunde verbunden. Nichts kann einfacher sein als diese Verbildlichung des Sonnenerlebnisses. Eine Wagrechte, auf deren Mitte die steile Lotrechte aufsteht. Sie ist Durchmesser des Kreises. Der Wagrechten und Lotrechten, dem Horizont und Zenith verbunden, entfaltet die Sonne, All durchdringender Erhalter, den Kreis ihrer Strahlen.

Die Jatakas, Ausdruck von Lebensethos und Lebensgemeinschaft, fanden entsprechende Form in der bewegten Welle eines ruhig dahinrollenden Bildganzen. Jeder Avatar hingegen, Ausdruck höchster Konzentration des Lebens in jedem einzelnen seiner Augenblicke, wird im klassischen Beispiel von Mamallapuram durch ein Verhältnis von Lotrechter, Wagrechter und Kreisform veranschaulicht. Einer näheren Betrachtung zeigen sich diese zwei so verschiedenen Kompositionstypen, der verbundene, gleichmäßige, und der jähe, gegensatzreiche, als aus gleichen Elementen aufgebaut. Denn die Wellenlinie ist ja nichts als ein Kreis, halbiert, wo die eine Hälfte ihre Antwort in der nächstfolgenden findet, in stetig rhythmischem Ablauf, und wenn wir ihren Umriß verfolgen, stellt sie nichts weiter als Wagrechte und Lotrechte dar, die in Rundbewegung vereint sind. So wird die Wellenlinie zum Ausdruck des stetig sich erneuenden Lebensmythus, während jene Überfülle des Lebens, die aus jedem Augenblick hervorbrechen kann, um sich als Gott zu zeigen, die Wagrechte und Lotrechte mit der Einheit des Kreises zusammenfaßt.

Diese Kompositionsformen dürfen aber nicht als Ergebnis des Mythos, den sie zum Inhalt haben, angesehen werden. Sie sind spontane Form indischer Kunst. Die Mythe ist die begriffliche, Kunstform hingegen die anschauliche Äußerung ein und derselben Einstellung. Abgesehen von diesen beiden Grundformen mythischen Erlebens und Ausdrucks gibt es noch viele andere mythische Kompositionsformen, die aber alle mehr oder weniger in den zwei Grundtypen enthalten sind, die Jatakas und Avatars umgrenzen.

Krishna, das übermütige Wunderkind, der Kuhhirt, der Flötenspieler, *T. 4* der innigst menschliche, von mythischem Eros umfangene Gott wird indischer Kunst zum Thema mit unendlichen Variationen. Seine Glie-

der singen alle Melodien, die seine Flöte je erfinden konnte. Nie steht er gerade; spielt er die Flöte, so kreuzen sich seine Beine zum Tanz, tötet das Krishna-Kind die Schlange, so wird sein Triumph zum wiegenden Schwung, der von Ruhe in Bewegung, von hier ins dort übergeht, in einem Zeitmaß, das allein Krishnas Seligkeit innewohnt. Sein Körper biegt sich in den mannigfaltigsten Kurven. Er hat keine Hemmungen. So vollkommen hingegen ist dieses Wellenspiel voll reifer Bewegsamkeit selbst noch in barockester Fülle. Er ist in ständiger Schwebung der süßen Übermacht eines Gefühls, das sich durch seinen vollgültigen Ausdruck selbst das Gleichgewicht hält. Krishna ist nicht nur einer der volkstümlichsten Gotthelden Indiens. Die Kompositionsform, die in seiner Gestalt reizvollste und reifste Lösung fand, gibt das Grundmotiv für alle Gestalten indischer Kunst, die nicht von strenger Liturgie zu abgemessenen, unwandelbaren Gebärden gezwungen werden. Er führt den Reigen aller Bhangas, leichter Haltungen hingegen genießender Körper, deren einziger Ausdruck ihr Dasein ist. Rein irdisch sinnliches Sichwiegen im Lebensstrom ist der Anteil, den die rhythmische Linie Krishnas und aller Liebenden an jener auf- und abwallenden Bewegung nimmt, die das Werden des Buddha zur Vollendung wiegte. Aber diese Gestaltrhythmen erreichen nie die ausgeglichene Einheit des Kreises. Die Welle als Form des sich entwickelnden und abrollenden Lebens trug alles menschliche Geschehen und alle organische Form. Der Kreis hingegen, Vollendung seiner selbst, umzeichnet das Leben der Götter.

- T. 5 Sivas Tanz ist voll mystischer Beziehung und Auslegung. Doch er verdankt mythischer Intuition seine klar erschaute Form und hat, wie alle Werke indischer Kunst, nichts mit Mystizismus zu tun, der ein Zustand geistigen Daseins ist und nicht seine schöpferische Tat. Das mystische

Erlebnis stirbt mit dem Mystiker und selbst, wenn es niedergeschrieben ist, erschließt es sich nur einer ähnlichen Veranlagung. Der Tanz Sivas aber ist eine künstlerische Tat, die ihr eigenes objektives Gesetz trägt. Siva tanzt den Tanz, der von Schöpfung zu Erhaltung, von Erhaltung zu Zerstörung rast, was immer auch sein episodischer Vorwand sein mag. Er ist ohne Anfang und ohne Ende, denn er ist in jedem Augenblick und überkommt die grammatische und historische Richtigkeit von Vergangenheit und Zukunft. Darum schließt sich sein Tanz zum Flammenkreise, aber auch die Elefantenhaut des getöteten Dämons wird sein Glorienschein.

Andere Mythen erschaffen sich verschiedenartige Kompositionen, Frontalität und Symmetrie sind dabei seltener, als man annehmen könnte. In dieser Haltung empfangen Brahma-, Buddha-, Surya- und Vishnu-Statuen *T. 6, 7* die Versenkung der Anbetenden. Lotrechte Symmetrie in regloser Stille hat all die hypnotische Strenge eines Weihebildes, und diese Kompositionsform ist der gesamten westöstlichen Kunst eigen, vom Augenblick an, wo ein organisiertes Priestertum sie zum offiziellen Gegenstand des Gottesdienstes macht.

Symmetrie und streng befolgter Parallelismus sind künstlerisches Gemeingut für metaphysische Inhalte; doch nirgends sonst als in der Todesstarre des Parinirvana hat Indien den Gott in transzendentaler Weise, *T. 8* als dem Leben entrückt, in die Handlung eingreifen lassen. Denn auch die abstrakte, architektonische Strenge der stehenden oder sitzenden Götterbilder ist, als Ausdruck eines übermenschlichen Yoga-Willens, im Anhalten des geregelten Atems menschlich motiviert.

Die aufstrebende Richtung gewinnt Aktivität und Gewalt, wenn sie in die Diagonale gelegt wird. Dann weist sie auf ein Ende hin, oben oder unten, und verliert das transzendente Gleichgewicht der Starre. Trivi- *T. 9*

- T. 10 krama und Varaha avatar und selbst Sivas Tanz werden späterhin zu solch aufschnellenden Kraftproben, während der Gott, der als Narasimha aus der Säule hervorbricht und den Dämon Hiranya-Kasipu
T. 11 aufschlitzt, oder die Göttin Durga als Dämonentöterin, Mahishasura Mardini, ihre ganze Macht in die vernichtende Abwärtsbewegung der Diagonale legen.

Frontalität und Symmetrie einerseits, Diagonalbewegung andererseits, sind die steilen Grenzen der indischen Kunstmythe. Es gibt kein Übersiehinaus, es sei denn Versteifung und Absterben produktiver Kraft; darum ist es auch ein Qualitätsmerkmal indischer Plastik, daß die flutende Rundbewegung selbst noch in den steilsten Kompositionen der a priori wirkende Formbestand ist.

- Die indische Kunstmythe kann sich natürlich nicht allein auf abstrakte Formzusammenhänge beschränken. Sie muß ihre Bilder mit Gestalten
T. 12 beleben, und Ardhanarisvara ist sicher ihre bezeichnendste Erfindung. Die Mann-Weib-Einheit von Siva-Parvati läßt die Statue rechts männlich, links weiblich erscheinen, und die künstlerische Verschmelzung ist nicht weniger eng als die gedankliche. Denn was immer die Rechte andeuten mag, führt die Linke aus. Jede Schwebung rechts klingt links aus, die Rechte führt und die Linke gibt nach, die Rechte gebietet und die Linke befolgt, die Bewegung rechts ist stramme Spannung, links ein abrundendes Zuendeführen.

Die Kunstgestalt Ardhanarisvaras hebt sich noch klarer ab, wenn wir ihr die andere Lösung, die einem gleichen Idealtypus gegeben wurde, gegenüberhalten. Es ist der Hermaphrodit. Hellas erschuf einen Körper, vollkommener in Verschmelzung und Unterdrückung als die ausgeprägte Gestalt jeder seiner Komponenten. Aber der Inder will keinen vollkommeneren menschlichen Typus erfinden, sondern läßt jede

Hälfte wie sie ist und findet, daß, wenn beide einander ganz nahe sind, ihre Verschiedenheit sich zur Einheit ergänzt. So wachsen sie zum plastischen Ganzen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob die neue Gestalt eine wünschenswerte Bereicherung menschlicher Gesellschaft darstellt oder nicht.

Die Bedeutung mythischer Kunstform jedoch besteht nicht in der Fülle von Legenden und phantastischen Gestalten, sondern in solch strengen Verbindungen wie Kreis und Symmetrie, Welle und Diagonale. Sie wachsen auf dem sinnlichen Urgrund mythischen Schauens, von dem Namen und Symbole abgeglitten sind.

Gegenstand und Form tragen so den gleichen Inhalt, und selbst die Architektur entwickelt einen mythischen Grundplan. Denn der Zugang zum Allerheiligsten, das des Gottes Bild oder seine unsichtbare Gegenwart mit Turm oder Dom krönt, führt durch eine Vorhalle, in oder vor der der Gottheit Fahrzeug bereitsteht, der Nandi-Stier in Sivas Tempel, der Garuda-Vogel in Vishnus Tempel, und die Götter sind auf diese Weise bis heute in einem Land angesiedelt, in dem der Mythos noch immer Wirklichkeit ist.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the angle of the page. It appears to be a continuous paragraph or a list of items.

NATUR

ITALIA

LANDSCHAFT IST EIN SPIEGEL DER SEELE. ER GIBT die Sehnsucht, die ihn schuf, mit einem Reichtum wieder, dessen Heimlichkeit wie ein Segen über dem Grün der Erde schwebt. Indische Kunst aber kennt keine Landschaft, denn die Zwiespältigkeit des Gefühls, das sich von der Natur getrennt weiß und doch nach Einheit verlangt, um sich bestätigt zu wissen, ist ihr fremd. Dennoch steht Natur als ein Objektives dem Künstler gegenüber. Er aber macht sie sich und gleichzeitig gibt sich ihr zu eigen, und der Weg, auf dem es ihm gelingt, ist kurz, aber auch eng.

In einem nüchternen Überschwang bezieht er die Dinge direkt auf sich selbst. Er macht keine Umschweife. Er sagt gerade aus: Dieser Baum ist mir so nahe wie jenes Tier, jenes Tier wie dieser Mensch; der Hügel und die Lotusblüte, die Hütte und der Teich, sie alle sind mir gleich wertvoll, gleich lebendig. Und weil ein jedes so wichtig, so wirklich ist, gebührt ihm die gleiche Stelle, die gleiche Versenkung, die es zu Klarheit und Lebendigkeit erheben soll. Es gibt keinen Hintergrund in einer Welt des Beteiligtseins, die den Schauenden und das Erlebte, aber keine Begleitumstände und keine Szenerie zu ihrem Inhalt hat.

T. 13

Es gibt keine Atmosphäre und keine Stimmung, wo ein stilles Schauen, ohne Pathos, ohne Geste in unmittelbare Beziehung zur Außenwelt tritt und in jeder ihrer Einzelheiten, die von gegenständlicher Bedeutung ist, ihr Dasein als Natur erkennt. Die Dinge sind nicht untereinander, sondern nur mit uns verbunden. Es gibt keinen Raum, denn die Ausdehnung des Himmels ist eine sinnlos glatte Fläche, wenn nicht gerade Wolken oder Vögel oder Luftgeister über sie hinziehen, und eine ebenso glatte Fläche ist die Erde, aber ihr lassen sich die Menschen und Pflanzen und Tiere und vielerlei Gebilde der Phantasie einzeichnen, die voll Inhalts und voll von Leben sind. Allein, was das Leben umgrenzt,

ist wert, dargestellt zu werden; was nicht Grenze einer Lebenseinheit ist, mag es nun konkret oder vorgestellt sein, läßt sich schwerlich von festem Umriß umziehen und liegt jenseits künstlerischer Verwirklichung. Die Fülle des Daseins wird in die fest umrissenen Grenzen jedes einzelnen Gegenstandes gesenkt. Naturbeobachtung spielt dabei die geringste Rolle, vielmehr ist hier ein Naturfühlen am Werk, das vom Drängen des Blutes weiß, daß der Saft in den Bäumen auch nicht viel anders sein kann.

- T. 14* Die Anbetungsszene von Barhut, in der der Nagakönig Erapata, gefolgt von Naginis, vor dem Sirisa Baume niedersinkt, gehört zum Ausführlichsten, was indische Plastik über Landschaft zu sagen hat. Zwischen Lotusteichen, von Fabelschlange und menschaften Schlangenwesen bevölkert, führt ein Pfad zu Baum und Altar, auf festem Land, das am unteren Bildrand durch zwei weitere Bäume und eine nur zum Teil sichtbare Baumkrone angedeutet ist. Diese reine einfache Aussage vom örtlichen Tatbestand hat aber nicht nur den Reiz aufrichtiger Schlichtheit. Sie trägt ihre eigene, leichte Melodie, in der das kleine Rund von Blüten und Gesichtern, der zögernd zugespitzte Umriß von Knospen und Baumkronen, die Bewegung von Baumstämmen, Armen und Körpern zu andachtsvoller Anmut geschlossen sind. Gleich darunter die nächste »Landschaft«, in der die wuchtig kubischen Massen der Felsen oben, die schweren Kronen der Nyagrodha Bäume, die ruhigen Flächen der dazugehörigen Altäre, die mächtig gerundeten Silhouetten der anbetenden Elefanten zu breiter Form vereinigt sind. Oder welche aufstrebend kühne Spannung im Vitura Punakaya Jataka, wo steife Bäumchen und quadratisch liegende Felsen gespannt am kecken Abenteuer Anteil nehmen. Spielzeughafte Unwirklichkeit zeichnet die Bäume mit den viel zu großen Blättern und Zweigen aus. Die Körperwendungen der Tiere sind

voll süßruhiger Wollust, die auch die puppenhaften Menschen in ihren abgehackten und doch weichen, scheu verhaltenen Gesten kennen. Zaghaft zurechtgesetzte Felsen, ein fast reglos gekräuselter Wasser sind die gesamten Requisiten, die hier Natur ausmachen. Doch trotz aller Spärlichkeit, welch inniger Bezug unter allen Gestalten! Sie scheinen untrennbar, obwohl kein einheitlicher Naturausschnitt, kein sonderlich festes Bildgefüge sie zusammenhält.

Naturbeobachtung als Selbstzweck hat niemals die indische Kunstentwicklung unterbrochen, denn Fremdheit und Zwiespalt, Voraussetzung aller Beobachtung, haben nie den indischen Menschen verwirrt. Selbstbeobachtung hingegen hat ihm die Gewißheit verliehen, daß es keine Einsamkeit gibt, und ein Gefühl, überreich wie die umgebende Natur, hat ihm das eine als Offenbarung des anderen, in steter Wechselbeziehung, erscheinen lassen. Er kann sie nicht beobachten, denn er ist zu nahe. Er gehört ihr an, sie ist am Werk in ihm, durch ihn. Das indische Kunstwerk ist voll des wachsenden Lebens, das die Erde mit allen ihren Kindern verbindet. Das Kompositionsmotiv des Mädchens mit dem Baum ist so bezeichnend T. 16 für indische Plastik, wie es das *tat twam asi* für den indischen Geist ist. Wir begegnen ihm ganz früh, und es begleitet das Kunstschaffen von Jahrhunderten mit der unaufdringlichen Sicherheit und Süße, mit der die Setar dem indischen Lied folgt.

Die Legende will es, daß der Asoka Baum in Blüten ausbricht, wenn er vom Fuß eines Mädchens berührt wird. Plastik macht beide zur Einheit zusammenblühen. Ihre Arme und der Baumstamm lassen sich kaum mehr unterscheiden. Beide haben das gleiche Leben, das Leben der Erde im Rhythmus seiner Wiederkehr. Eine mühelose Bewegtheit fließt durch alle Formen und überfließt von der einen in die andere, von der Frau zum Baum, vom Schwung zur Masse.

So gering die produktive Rolle der Beobachtung ist, so wenig vermag auch Abstraktion, im strengen Sinn eines gegenstandslosen Musters sich Geltung zu verschaffen. Der Lotus, geheiligte Pflanze indischer Gottesmystik, gibt auch das Hauptmuster indischer Ornamentik. Doch haben wir es hier weder mit trockenem Symbolismus noch mit einem mehr oder weniger abstrahierten, mechanisch sich wiederholenden Ornament zu tun. Die Wellenranke des Lotus stellt die reinste Form indischer Landschaftskunst dar. Sie kennt keinen Raum und keine andere Atmosphäre als die, die von reichen Blüten im Duft überschwenglichen Wachstums ausströmt. Wie gänzlich naturwidrig ist dieser gebogen sich windende Lotusstengel in einem oberflächlichen Sinn. Aber wie tief ist die Erkenntnis, die er in rhythmischer Schwingung, von Knospe zu Blüte, vom Stamm zum Blatt, vom Blatt zu den Vögeln trägt. Sie sprießt vom ewigen Leben. Das Leben der Natur selbst ist Inhalt indischer Kunst, nicht ihre Erscheinung. Die Kraft, die in ihr wirkt, wird zum Bildausdruck, und Ähnlichkeit (*sadrisyam*) erblüht von selbst aus der frisch erlebten Bildung. Jede einzelne Gestalt wird Gefäß der ganzen Natur. Diese Weite und Innigkeit ist Feind alles Symbolismus, an dem indisches Denken so reich ist. Die symbolistische Epoche frühbuddhistischer Kunst mußte notwendigerweise kurzlebig sein, denn die drängende Fülle plastischer Kraft konnte sich nur in der Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit von Gestalten genügen, die ihr ebensoviel künstlerische Möglichkeiten boten, als ihnen von Natur verliehen waren. Darum bekommt ein so ur-ehrwürdiges Symbol, wie das magere Hakenkreuz der Svastika, üppigen Fischeschwanz und Flossen, die es in wuchtigem Wirbel getrieben erscheinen lassen, deshalb wachsen Trisulas oft am kräftigen Stengel des Lotus. (Reliefs vom Jain Stupa von Mathura und von Barhut).

Das Schöpferische indischer Kunst ist deswegen eine Fortsetzung des

Naturschöpferischen durch das Medium des Künstlers. Man könnte sagen, das ist es schließlich überall. Dagegen aber muß eingewendet werden, daß sich meist intellektuelle Skrupel oder die einseitig starke Betonung einer Teilansicht hindernd einer so dankbar naiven Hinnahme des Naturganzen entgegenstellen. Es wäre auch trotz aller idyllischen Beschaulichkeit dieses fast vegetativen Schaffens künstlerisch nicht viel gewonnen. Doch — und hierin liegt die Bedeutung indischer Kunst — es wird nicht nur ein Daseinsgefühl, das sich mit dem Naturwalten eins weiß, zu Form, sondern die unendliche Beruhigung, die in einem solchen Daseinsbewußtsein liegt, wird selbst zum produktiven Faktor, der zu weiterer Entwicklung führt, was in der Natur im Keime enthalten oder auch innerhalb bestimmter Grenzen ausgeführt ist. Die Vielgliedrigkeit der Götter, die weitgebogene »Anatomie« aller Körper gehören zu den Folgen dieses einzigartigen Wachstums.

Aber dieses Wachstum ist nur auf wohl vorbereitetem Grund möglich. Das Dickicht sichtbarer Wirklichkeit muß geklärt, Platz muß geschaffen werden für eine freie Entfaltung der ins Geistige wachsenden Bildgestalten. Die frühesten der erhaltenen Denkmäler zeigen diesen Klärungsprozeß am reinsten. Späterhin überwuchert das Phantasiegewächs voll taufrisch schwerer Früchte den sorgfältig bereiteten Plan.

Das Medaillon vom Stupazaun von Barhut mit der Darstellung des Jetavana Jatakas zeigt den Hain, den der Kaufmann Anathapindika T. 18 vom Prinzen Jeta kauft, um ein Kloster für die Buddha-Mönche dort zu erbauen. Die Bäume sind gefällt, nur drei Salzbäume am Rande sind stehen geblieben, die Ochsen, die den Kaufpreis des Hains, eine Wagenladung Goldstücke, brachten, halten Rast, und Diener sind eifrig daran, den Boden des Hains, der Kaufbedingung entsprechend, mit den viereckigen Goldstücken zu bedecken. Schon sind auch Schreine errichtet

und ein heiliger Baum ist vom Zaun umgeben, und die Menge drängt sich, um anzubeten. In kontinuierlicher Darstellung erscheint Anathapindika zweimal; unten, in der Mitte des Reliefs überwacht er den Kauf, zu seinen eigenen Häupten, im Mittelpunkt vollzieht er die Weiheremonie, indem er Wasser aus dem Spendegefäß über die abwesenden Hände des unsichtbaren Buddha ausgießt.

Nichts ist dargestellt, was nicht für den Hergang unbedingt notwendig ist, und die Art der Darstellung ist, wenn möglich, noch knapper. Eine scharfe Linie umreißt jeden Baum. Die Formel ist von kindlicher Einfachheit, Parallele für den Stamm, dreieckartiger Umriß der Krone. Die Menschen sind ebenso einfach behandelt. Aber die Schlichtheit ist Ergebnis einer Sammlung und Denkökonomie, die sich die Fülle der Natur auf ehrlichem Weg erobert hat und der Gefahr entronnen ist, sich von Einzelheiten reizen und fangen zu lassen. Dieser säubernde, negative Vorgang aber ist nur eine Vorbereitung, und wie die Oberfläche geklärt ist, taucht die Phantasie ins Geheimnis der Tiefe.

Jeder Organismus ist von Natur aus so eingerichtet, daß die Lebensenergien durch den ganzen Körper ziehen können. Physisches Leben hängt von einer ununterbrochenen Zirkulation des Lebenssaftes ab, ob es nun Blut oder Pflanzensaft ist. Um aber im Leben weiter zu kommen und sich im Kampf zu erhalten, mußten Muskelfasern und Knochen geformt werden. Andernfalls würde der Organismus wie eine gallertartige Masse in sich zusammensinken. Das betonten die Griechen und seit der Renaissance der gesamte Westen. Indien hingegen unterstrich die andere Komponente der lebendigen Form. Es veranschaulichte den Kreislauf des Lebenssaftes. Das Ergebnis dieser verschiedenen Einstellung ist nur zu deutlich. Der Westen mühte sich um Gliederung und Körperlichkeit eines jeden dargestellten Gegenstandes

sowohl als des gesamten Bildorganismus; seine Manieristen überbetonten gestraffte Muskeln, seine Akademiker ein rationell aufgeteiltes Bildganze. Indische Kunst aber hüllt Muskeln und Knochen in eckenlose Rundung, durch die die Lebensenergie ungehindert fluten kann, ihre Manieristen machen Menschenhände zu kraftlosen Schlinggewächsen, die vollsaftig, aber schon überreif an weich bewegten Körpern hängen. Die Erkenntnis vom Leben als eines unermüdlichen und ununterbrochenen Flusses wurde oft in naiv anschauliche Gleichnisse geprägt, in denen Tier-, Pflanzen- und Menschenform in enger Wechselbeziehung sich gegenseitig erklären. Menschenschulter und -Arm erinnern an Elefantenkopf und -Rüssel, die Beine sind wie Bananenstämme, die zur Erde wachsen, die Augen sind wie Fische, so leuchtend, so beweglich, hurtig wie Bachstelzen oder ruhevoll und feucht schimmernd wie Lotusblütenblätter (vergleiche A. Tagore: Hindu Anatomy).

Die Annäherung aller Teile des menschlichen Körpers an mannigfaltige und vertraute Gebilde der Natur ist nicht nur als poetischer Vergleich zu fassen. Es ist die Weise, auf die der Inder optisch wertet, und es ist bezeichnend, daß es viel weniger die Ähnlichkeit der Formen als das ihnen gemeinsame Bewegungselement ist, das ihn zum Vergleich reizt. Dieses Tertium comparationis bleibt ihm ständig gegenwärtig, durch Schulen und Zeiten, und was immer er darstellt, setzt sich scheinbar von selbst dazu in Beziehung. Darum bleibt auch der Abstand indischer Kunst von der Form der Außenwelt immer gleich weit. Realismus im westlichen Sinn hat es nie gegeben. Doch scheidet der Inder selbst zwischen Naturtreue und Idealismus und nennt die eine Art der Darstellung aufs „*drishtam*“, die andere aufs „*adrishtam*“ bezüglich. Was ihn in der „sichtbaren Welt“ lenkt, nennt er Naturtreue, was ihn im „Unsichtbaren“ leitet, Tradition. Daß aber seine Tradition keinen anderen Aus-

gangspunkt hat als eben jenes tertium comparationis, das sich ihm im schöpferischen Einleben und Gestalten enthüllt, belegen die Werke selbst, denn die plastische Form derer, die dem Bereich des „adrishtam“ angehören, gehorcht den gleichen Gesetzen wie die, die das drishtam bevölkern.

T. 19 Die herbe Weichheit und verhaltene Koketterie des Mädchens mit Lampe spielt über ein rundes Gesicht, dessen Lächeln so anmutig ist wie die Früchte, die ihr zum Ohrenschmuck dienen. Ein für Indien ungewohntes, glattes Gewand mit langen Ärmeln und reich gemustert, folgt jeder Hebung ihres Körpers anliegend und bindet abrundend die schüchterne Silhouette ans Rechteck des Steinpfostens.

T. 20 Mehr denn ein Jahrtausend später wiegt sich die Göttin Ganga, heiliger Strom, auf kraftvollen Wogen eines jungen Körpers, der schweren Schmuck wie weichen Schaum und Brust- und Hüfttuch wie Wellengekräusel trägt. Im Grunde genommen aber wölben sich ihre weiten festen Kurven zwar in höheren Bogen und größerem Reichtum, doch über die gleiche Wirklichkeit, die das Mädchen mit der Lampe ihr Haupt in einem Winkel sich neigen ließ, der auch der Göttin nicht fremd ist.

Das Schreiten des Mädchens, das Dasein eines Flusses, der sich in Gestalt der Göttin personifiziert, haben ein und denselben Tonfall, der vom Rhythmus des Lebens spricht.

Kunstform wird so zur schöpferischen Bestätigung des Naturlebens und findet mühelosen, wachstumssicheren Ausdruck für abstrakte Vorstel-

T. 21 lungen und übernatürliche Zustände. Die Buddhagestalt, Gegenwart einer überweltlichen Stimmung, gesteht durch ihre Form, daß sie letzten Sinnes nichts anderes ist als produktiv gefaßte Natur in geklärtester Anschaulichkeit. Leben gleitet vom Kopf zu den Armen, von einem zum anderen und durchzieht wie starker Weihrauch die gesamte, ruhevolle, rundplatte Oberfläche des Standbildes.

Daß diese Naturberücktheit sich nicht nur in jeder Bildgestalt ausspricht, sondern auch jeder Komposition zugrunde liegt, ist nur selbstverständlich. Aber davon später, denn der lineare Rhythmus arbeitet mit sorgfältig erlesenem Material, dem wir keinen anderen Namen geben können als plastische Form.

Indische Plastik ist plastische Reinform. Sie hat die Bildsamkeit zähen Teiges, jedes Material wird schmiegsam, und selbst Malerei ist hier nicht weniger plastisch als die Architektur. Ecke und Wand scheinen aufgehoben T. 22
als scharfe Grenze und glatte Fläche, sie sind nur mehr belebende Akzente in einem rundbildsamen Ganzen, das sich ständig und gleichsam noch vor unseren Augen zu wechselvollem Zusammenhang fügt. Dementsprechend ist auch die Malerei gleichweit entfernt von bloßer Flächenaufteilung wie von illusionistischer Raumnachahmung. Sie ist nichts weiter als plastisch, denn jedes Glied, jeder Felsen, jede Wand erscheinen voll und bewegsam in körperlicher Masse. Eine Mädchengruppe ist mit ei- T. 23
ner solchen Sicherheit in eine Felsenschlucht hineingemalt, als wäre sie ein Gewächs, dem der ruhige Atem die Glieder schwellen macht.

Auf diese Weise wird „Plastik“ zum schöpferischen Mittel des indischen Naturalismus, der nicht die Nachahmung der Naturform sich zum Ziele setzt, sondern schafft, wie es ihm Natur, durch das Beispiel ihres eigenen Vorgehens eingibt. Das hat eine ganz eigenartige Behandlung der Pflanzen- und Tier-, der Menschen- und Gottgestalt zur Folge.

Das Typische schien immer von weiterer Gültigkeit als das einmalig Individuelle. Wir wissen wenig von rein indischer Porträtkunst, und wie die Ahnenstatuen, von denen wir in Bhasas Drama „Pratimanataka“ erfahren, beschaffen waren, können wir schwerlich an verstümmelten Porträtstatuen der Frühzeit, wie die der sogenannten Herrscher der Saisunaga-Dynastie, und noch viel weniger aus späten Rajputporträts erschließen. Doch

müssen Porträts sehr beliebt gewesen sein, ersetzen sie doch nicht nur in Sakuntala, sondern wo immer von getrennten Liebenden die Rede ist, den abwesenden Teil. Die Ähnlichkeit, die man aber von ihnen forderte, konnte nicht übers Typische hinausgehen, andernfalls hätte sie ja nicht den idealen Anforderungen, die man in der Geliebten, im Liebenden, im Verstorbenen und im Herrscher erfüllt zu sehen wünscht, Genugtuung leisten können. Das Typische des Menschen ist aber nicht von anderer Ordnung als das Typische im Tier oder in der Pflanze. Nur die Götter sind freie Kunst-Individuen und kennen keine Gebundenheit und Gemeinsamkeit untereinander. Ein jeder integriert in sich die Welt in besonderer Form, ist Porträt kosmischen Bewußtseins, während der Mensch im besten Fall sich den kosmischen Rhythmus des Linienflusses als Grenze seines Daseins zu sichern weiß. Hierin gerade sticht die rein indische Überlieferung so wesentlich von allem Moghul-Import ab. In ihren höfischen Kunstzentren wucherte eine sachlich getreue Porträtmalerei, deren Genauigkeit nichts von dem großzügigen Schwung des rein indischen Bildnisses wissen konnte, da sie den Anforderungen des Hofes und der Nachwelt und nicht dem kühnen Rausch des flutenden Lebens gehorchte. Fließendes Leben, das durch irgendwelche Züge, wie sie der Zufall zusammengefügt hat, fein und linienscharf pulsiert, ist alles, was Indien im Porträt zu geben versteht. Der gleiche Standpunkt gilt dem Tier und der Pflanze gegenüber. Von den tausend und aber tausend Elefanten, die indische Kunstwerke bevölkern, ist ein jeder nicht mehr und nicht weniger Individuum als der Mensch. Ein jeder stellt einen besonderen Augenblick des Aufwerfens des Rüssels, der Neigung des Kopfes, des Niedersetzens der schweren Füße dar, er ist Porträt eines flüchtigen Augenblicks des Lebens begrenzt in typischer Elefantenform und ist doch mehr als eine impressionistische Skizze, denn die Kurve, die über

T. 14, 29, 30

seinen träg-elastischen Rücken gleitet, hat die gleiche Biegung wie die Lotusranke, unsterbliche Pflanze indischer Kunst.

Die Logik dieser Kunstanschauung kennt keine weitere Rechtfertigung als den Hinweis auf die Natur, die es ebenso hält. Die theoretischen Schriften der Inder verlangen nicht weniger „Naturtreue“ als die westlichen Realisten, die nichts auch nur annähernd Naturgetreues in indischer Kunst entdecken können. Das liegt nicht an der Kunst, sondern an der Bedeutung, die hier und dort aus der Natur geholt wird. Weil Natur in ihrem lebendigen Weiterwirken sich dem indischen Künstler so stark aufdrängt, darf er sich das Recht anmaßen – denn sie hat sich seinen Händen anvertraut – Götter zu bilden, von denen sie ohne ihn nichts wissen könnte, die er aber ohne sie nie zu veranschaulichen vermöchte. Darum kann er weitergehen und seinen Schöpfungen die vielen Arme, Hände und Köpfe geben, die eine vorsichtiger, im Irdischen umgrenzte Natur ihnen versagen mußte.

Das Übernatürliche wurde auf mythischer Bewußtseinsstufe als eine Verbindung organischer Formen erschaut, die sich in der Natur auf verschiedene Geschöpfe verteilt finden. Visionen dieser addierenden Phantasie sind die Gottgestalten Ägyptens und Mesopotamiens, Mischkörper von Mensch und Löwe, Vogel und Mensch. Hierher gehören auch in Indien zwei der Avatars Vishnus, als Varaha und Narasimha, Mann-Eber und Mann-Löwe, und die Schar der musizierenden Kinnaras, deren Pferdeköpfe auf Menschenkörpern oft die Flöte blasen, die Nagas und Naginis, Menschen-schlangen und viele andere Naturgeister und vermenschlichte Tiere. T. 2
T. 24
Grundverschieden von diesen ist jedoch die Erfindung vielgliederiger Götter, die ausschließliches Eigentum Indiens ist.

Es ist ein Vorrecht überirdischer Wesen, mit Flügeln dargestellt zu werden. Sie sind an den Schultern angewachsen und rufen den Eindruck jener himmlischen Leichtigkeit hervor, die wir von Engeln fordern. Doch nur

die frühbuddhistische und die Moghul-Kunst ist von geflügelten Wesen bevölkert, die ihren Weg vom Norden her nach Indien nahmen, und nur der späterhin vermenschlichte Vogel Garuda ist der einzig eingeborene Sohn indischer Mythe, der, wie es sich für einen Vogel gehört, Flügel trägt. Aber anstatt der Flügel gibt der Inder seinen Göttern eine Vielheit von Armen, die aus den Schultern und auch aus den Ellbogen wachsen. Sicherlich ent-
T. 2, 3, 5, 6, 9, springen die Flügel und die Vielheit der Arme dem gleichen Wunsch, der
10, 11, 12, 43 sich entweder durch Addierung, in der Wirklichkeitsform mit Wirklichkeitsform verknüpft wird, oder in einer Schauung dynamischer Wachstumshypertrophie Befriedigung verschafft. Beide Vorstellungen umschließen das traumhaft betörende Gefühl der Levitation, das seinen Sitz irgendwo um die Schultern herum hat. Die Flügel-Phantasie aber ist mehr mechanisch, während die Vision der Vielgliedrigkeit organisch vorgeht. Jeder Arm und jede Hand sind nicht nur kunst-organisch möglich in ihrer Verbindung mit dem Körper, sondern bilden gleichzeitig den kürzesten anschaulichen Weg, auf dem das Dasein göttlicher Energien sich der Umwelt mitteilt. Jede Hand trägt eine verschiedene Gebärde, sagt ihren besonderen Segen und ist doch nichts als eine der ungezählten, sich immer gleich bleibenden Hände, die uns Gott reicht. Das ist die indische Veranschaulichung von Göttlichkeit. Der Künstler ist so ganz ins Leben versenkt und eins mit ihm, daß es durch sein Dazwischentreten eine neue Möglichkeit organischer Form heranbildet. Dieser so gewonnene Organismus aber lebt nicht das physische Leben, sondern ist zweckbefreit und über alle Angriffe erhaben, so daß Leben ungefesselt und uneingeschränkt durch die vielen Glieder der Götter in einen Raum strebt, in dessen wirkender Wirklichkeit wir atmen. Die Erfindung der vielgliedrigen Götter war der weiteste Ausflug, den indisches Schaffen ins Geheimnis der Natur wagte. Es brauchte Aus-

gleiche von geringerer Spannung, um solcher Leistung das Gleichgewicht zu halten und ihr einen festgefügtten Rahmen zu geben. Das war der Felstempel und das Felsenkloster. Stadtmüdigkeit und auch ein leiser T. 25 Ekel vor dem heißen Leben der Sinne hatte in Indien seit frühester Zeit die Waldeinsamkeit kühler Berge als ersehnten Ruheplatz des in sich gekehrten Sinnes erscheinen lassen. Durch das Beispiel des Buddha erstarkte der Drang nach dem beschaulichen Leben in der Abgeschiedenheit eines Naturfriedens, dessen Reichtum im Wandel der Tages- und Jahreszeiten sich als Geschenk und selige Gewißheit des Überwundenhabens dem Mönch in die Hände legte. Zuerst genügten Felshöhlen und Spalten den wenigen Einsiedlern, aber als immer mehr Pilger zur Natur kamen, mußten sie ihr Gewalt antun, um sie zu besitzen und sich in sie zu versenken, und so schnitten sie ihr Höhlen ins Fleisch, aus dem harten Stein, die sich schließlich zu Gruppen scharten. So entstand das Felskloster, Heimstätte des geistigen Menschen, der sich nicht anders von der Welt befreien konnte als durch vollständige Rückkehr zu einer Natur, die sich ihm gleich willig zur Verfügung stellte wie dem ersten Höhlenbewohner. So hat der Inder alles der Natur zurückgegeben, was er ihr verdankte, und die Kluft des Getrenntseins überbrückt. Beide wurden reicher, der Mensch um seine Hingabe und die Natur um sein Werk, mit dem er späterhin ihren kalten Stein durchsetzte und zur Kunst erhob. Die strenge Einfachheit der ersten Mönche, die ganz im betäubenden Wunder der Selbstschauung und der neuen Umgebung aufgingen, wich später einer größeren Vertrautheit, und jede Wand, die aus dem Fels herausgehauen war, bedeckte sich mit einer wundersamen Vegetation, wo Gott und Mensch und Tier und Wald und Legende ein gemaltes, phantastisches Muster ergaben, und die Säulen, die die schweren Felsdecken trugen, brachen in wuchtige Blüten- und Formenfülle aus und hielten, wie T. 17, 23, 24, 25, 26

die Außenwände der Tempel, was immer in der Vorstellung der Mönche Gestalt gewann, in plastischer Form, zu ewiger Schau.

Im Wandel der Jahrhunderte wurden neue Brücken von Mensch zu Natur geschlagen. War erst religiöse Stimmung der verbindende Inhalt, so trat später Musik an ihre Stelle und erfüllte eine einzigartige

T. 27 Landschaftsmalerei, in der die Zeit der Seele und des Jahres, die Stunde des Tags und ihr Lied, in der sanften Beziehung menschlicher Gestalten zu Rasen und Teich, Hügel und Baum ruhen. Die gegenständliche Verquickung ist kaum intellektuell zu erfassen, denn der Name wird zum Klang, der Klang zur Farbe, die sich über das Bild ergießt und unversehens Landschaft wird, in der die Ferne nichts ist als ein helles, weites Aufsingen eines Bogens, der als klarer, voller Klang sich über die Bildgestalten legt. Die Weite des Gefühls erschließt eine seelische Perspektive, die nichts an Tiefe einbüßt, wenn sie auch an die Fläche gebunden ist. Oder es paaren sich mit den aufsteigenden Tönen die Hügel der Baumkronen und die Rundungen der Bergrücken dem Maler zu so überzeugendem Muster, daß die Pfauen nicht umhin können, auf die Blütenkränze der stürmenden Melodie zuzueilen. Solche Landschaft ist nicht als ein Bild gesehen, sondern ein Augenblick innerer Wirklichkeit, der sich mit ebensolchem Vollklang über alle Vorstellungsformen, die je Natur dem Inder angenommen hat, ergießt, wie sich das religiöse Erlebnis keine sicherere Zuflucht als den festen Fels, in Plastik umgesetzt, erfinden konnte. Denn Natur selbst ist um den indischen Künstler und führt seine Hand und sagt ihm ihr Geheimnis in den schwellenden Gliedern, die er den Formen gibt, und zeigt ihm ihre innigsten Stellen dort, wo er dann weiß, daß zum Beispiel die grausame Erscheinung Narasimhas ihren Tempel auf Bergesgipfeln, in Höhlen und Wäldern fordert.

RAUM

ZEIT IST NICHTS ALS EINE GESTE SUB SPECIE AETER-
nitatis. Sie hat ihren Widerhall in schwebender Weite, die wir Raum
nennen. Sie flieht, weitet sich aus und ist fast schon vergangen, wenn
sie an uns rührt. Einsam sind wir und preisgegeben dieser schwingen-
den Weite, die um uns kreist, weil wir sind, die uns schmeichelt, weil
wir sie mitunter vergessen dürfen, und die uns am Ende verführt, an
sie zu glauben und wissenschaftlich zu bestätigen, daß sie sich durch-
messen läßt im Raum. Diese große Illusion des ausgedehnten Raumes
war der Schleier, vergänglich und schillernd, der Mayas Züge durch-
schimmern ließ. Ihn zu zerreißen war qualvoll, denn er war sorgfältig
gewebt in richtiger Perspektive, in die sich das künstlerische Gewissen
Europas über fast fünf Jahrhunderte geflüchtet hatte.

Wenn aber, wie es in Indien von Anbeginn der Fall war, dieses bezau-
bernde, wilde und fast unwirkliche Lächeln der Wirklichkeit besiegt
ist, wandelt sich seine verhaltene, geheimnisvoll triebhafte Kraft zur
Inbrunst, die sich in Form klärt. Der Raum, verführerisches Lächeln
verlockender Weite, widerspenstig, unheimliche Leere, wird vom Wir-
bel eines ekstatischen Verstandes ergriffen, zusammengedrückt, geformt
und mit einem Namen belegt, so daß er ein für allemal festgefügt
Formeln unterworfen ist, die sich ihrerseits unter das Joch einer stets
wandelbaren, doch stets gesetzmäßigen Bilddisziplin beugen.

Knappe Raumformeln bilden die Wurzelwörter indischer Kunstsprache.
Sie sind solide Bausteine, sinnvolle Siegel, logische Wahrheiten, ohne
Reim, ohne Lust. Sie stehen noch unerschütterlich fest, wenn eine weiche
Apathie, wenn der tanzende Rausch der Bild- und Raumgestaltung von
nichts mehr weiß als von seiner eigenen Spannung.

Der Wirklichkeitssinn indischer Kunst ist daher auf den klaren Schnitt
ihrer Raumformeln und deren Verhältnis untereinander eingestellt. Sie

stellen Axiome einer Perspektive dar, die nicht allein von Sinneswahrnehmungen geleitet wird, sondern einer Intuition dient, die weniger die Lage der Dinge im Raum, als ihre gegenseitige innere Bezugnahme auf eine bestimmte Handlung umfaßt. Doch, ungeachtet dieser geistigen Perspektive, läßt sich die greifbare Wirklichkeit nicht völlig wegabstrahieren. Denn selbst die abgekürztesten graphischen Namen von Dingen umschließen noch einen fatalen Rest konkret-räumlicher Ausgedehntheit. Anderenfalls würden sie ihre Lesbarkeit verlieren. Dieser schlüpfrige Weg zwischen verlockender Illusion aller möglichen Überschneidungen und Verkürzungen, die einem am Bild unbeteiligten Dasein der Dinge Rechnung zu tragen versucht, und einer gewissenhaften Veranschaulichung des inneren Bezuges aller Bildgestalten in einem hymnischen Auf- und Niederwallen plastischer Schauung, hält den indischen Künstler in seinem Bann. Traumhafte Sicherheit lenkt ihn über das feste, glattgescheuerte Pflaster längst erfundener Formeln, die sich abschliffen in den Händen ungezählter Künstlergenerationen.

Ein frühes Relief, dessen Mittelgruppe den angebeteten Bodhibaum
T. 28 darstellt, mag uns als Grammatik der indischen Raumformeln dienen. Wir erkennen: Ein Zaun, ein Baum, ein Schirm. Der Zaun umgibt den Baum. Das ist seine Funktion in bezug auf den Baum, und deshalb ist er auf eine solche Weise veranschaulicht, daß alle vier Seiten auf einmal sichtbar sind. Sie umzäunen den Baumstamm in Form eines auf die Spitze gestellten Vierecks. Der Baum selbst, geheiligtes Symbol, das für Buddha steht, wendet sich uns in vollster Vorderansicht zu. Eine ungebrochene Umrißlinie umzieht die breite Baumkrone und den Stamm, der in ganzer Länge, unüberschnitten ins Viereck gepflanzt ist. Der Schirm, Sinnbild königlicher Würde, ist da, um seinen Schatten geziemlich dem geweihten Ort zu spenden, wo der Buddha vollständige

Erleuchtung erlangte. Deshalb zeigt er dem frommen Beschauer gerade seine Innenseite. Jedes der drei Dinge ist auf diese Weise in seiner beziehungsreichsten Ansicht dargestellt. Nachdrücklich wird uns gesagt, daß der Zaun den Baum umgibt, daß der Baum Hauptgegenstand der Darstellung ist, daß der Schirm Schatten spendet. Diese reinen, einfachen Sätze sind ausgesagt mit Hilfe einer sinnvoll intellektuellen Perspektive, die kühn ein Erinnerungsbild in Aufsicht, ein anderes in Nidersicht der Frontalität des bedeutsamsten Gegenstandes beifügt.

Die erzählerische Auswertung und In-Beziehung-Setzung räumlicher Erinnerungsbilder ist indisch; mit Raumformeln an sich jedoch arbeitet jede abstrakte Kunst, im gesamten Orient sowohl als im frühchristlichen, mittelalterlichen und gegenwärtigen Europa. Manche dieser Konventionen gelten für alle Kulturen. Sie stellen eine lingua franca von Sinnbildern dar, die das raumdarstellende Idiom abstrakter Kunst ausmachen. Die innere Verknüpfung dieser logisch anschaulichen Abkürzungen aber erreicht in Indien größte Verschiedenheit und Reichtum. Sie geben Märchen Wirklichkeit und machen Wirklichkeit zu Märchen.

Wenn Maya Devi, des Buddha zukünftige Mutter, den Traum von der Empfängnis träumt, wie der Buddha als ein weißer Elefant durch die Luft fliegt, um sich in ihre linke Seite zu senken, schließt sich der selige Traum zum Bild, so rund, so befriedigend, so einfach wie ein Kreis. Königin Maya ruht ausgestreckt, unbedeckt—denn die Nacht ist warm—auf einem kärglichen Bett. Eine Öllampe brennt, Dienerinnen halten schläfrig Wache, der Buddha-Elefant fliegt an seine träumende, zukünftige Mutter heran. Das Schlafgemach ist nicht weiter angedeutet, und es wäre auch überflüssig, denn alles, was Bezug auf das Begebnis hat, ist aufgezeigt mit großer Deutlichkeit, in seiner Gänze, und nichts, was von Bedeutung, ist verdeckt und nichts ist überschritten. Was tut es,

daß die Dienerinnen, die, vor dem Bette sitzend, Wache halten und der Königin Kühlung zufächeln, unter die Bettfläche zu sitzen kommen und ganz grausam mit ihren Köpfen gegen das Bett stoßen, und daß das Bett selbst sich wie in einem Alpdruck aufbäumt und die Königin von seiner aufgestellten Fläche fast herabgleiten läßt. Sie aber schläft ruhig weiter, ungeachtet der anderen Dienerin, die gemächlich die Arme auf ihre kunstvolle Frisur zu stützen, ungeachtet des Elefanten, der seinen klumpigen Fuß auf sie zu setzen scheint. Unnötig zu bemerken, daß die Beine des Bettes krumm stehen und daß die Lampe im Begriff ist, umzufallen. Trotz alledem ist die Szene in Klarheit veranschaulicht. Der Künstler sieht jede seiner Gestalten deutlich vor seinem geistigen Auge. Dort schließen sie sich zur sinnvollen Gruppe, deren Aufbau ihre Bedeutung aussagt. Der Niederschlag dieser Vorstellung wird zum Bild, zum Relief. Zuvorderst muß die maßgebende Ansicht eines jeden Gegenstandes, in bezug auf seine Rolle in der Handlung, aufgezeichnet werden. Das Bett muß notwendigerweise seine gesamte Oberfläche zeigen. Wie könnte denn sonst die schlafende Königin, die Hauptperson der Darstellung, in ganzer Länge und Breite, wie es ihrer hervorragenden Stellung entspricht, veranschaulicht werden.

So wird eine eindeutig klare Darstellung erreicht, und aus diesem Grund müssen die räumlichen Formeln von Bild zu Bild in neuer Beziehung erscheinen, dem Inhalt der Erzählung gemäß. Die künstlerische Phantasie hat freies Spiel mit ihnen, Raumprobleme sind von Anfang an überwunden, denn die elementaren Raumbeziehungen sind zu handlichen Formeln geprägt.

Solche konstante Kompositionselemente, die ihre Raumbeziehung wie ein Kleid mit sich tragen, müssen zu einer Zeit erfunden worden sein, die weit hinter die erhaltenen Denkmäler zurückreicht. In unentweg-

tem Gleichmaß durchziehen sie die zwei Jahrtausende indischer Kunst, von denen wir wissen. So zeigen zum Beispiel alle Altäre, Tische und leeren Sitze, die je in Indien dargestellt wurden, ihre gesamte Oberfläche, gleichwie Maya Devis Bett, denn Tisch- und Sesselplatte sind die wichtigsten Teile dieser Gegenstände, an welchem Zusammenhang auch immer sie beteiligt sein mögen. Weiter ist im Vokabular der indischen Kunst das Wort »dahinter« durch »darüber« ersetzt. Denn so wird unverkürzte, unüberschnittene Ansicht auch den Bildgestalten gesichert, die in sach-perspektivischer Ansicht zum Teil verdeckt, zum Teil verkürzt erscheinen mußten. Darum stehen die anbetenden Götter in Reihen übereinander. Die Gegenwart eines jeden ist von ebensolcher Wichtigkeit wie die der Gesamtheit.

Die stehenden Raumformeln, deren häufigste das Übereinander an Stelle eines Hintereinander, die Drehung horizontaler Flächen ins Bild und damit zusammenhängend eine verrenkte Dehnung der Seitenflächen, und die Auffaltung von drei bis vier Seiten der kubischen Körper in die Bildfläche in vierdimensionaler Gleichzeitigkeit sind, stellen gute Werkzeuge dar, bereit, präzise Arbeit zu leisten, wann immer sie ein Bildgefüge aufbauen helfen sollen. Da aber Kunst kein Mechanismus ist, sondern hungrig und folgsam veranschaulicht, was dem Künstler Wirklichkeit ausmacht, dürfen wir nicht akademisch gewissenhaft befolgte Regeln erwarten. So steht zum Beispiel die eine Dienerin, im Relief von Mayas Traum, tatsächlich hinter dem Bett und wird von ihm überschritten, und nicht auf dem Bett, wie es sich gehörte, wäre die Raumformel folgerichtig angewendet. Im Werk von Amaravati werden Raumillusion und Raumformel aufs Untrennbarste verquickt, doch erscheinen die illusionistischen Elemente immer dem abstrahierend räumlichen Bildzusammenhang untergeordnet. Die Wirklichkeit, die dem indischen

T. 1, 14,

29, 40

T. 39

T. 26, 27

T. 29

T. 30

Künstler vorschwebt, besteht in der Veranschaulichung des inneren Bezuges und nicht in der räumlichen Lage der Gegenstände. Diese, man könnte sagen, ethisch gerechte Perspektive macht alle Dinge, die wesentlich an der Handlung beteiligt sind, dem Künstler gleich gegenwärtig, setzt sie in gleichem Abstand zu seinem Interesse an ihnen; deswegen hat das Größenverhältnis indischer Bildgestalten nichts mit räumlicher Lage zu tun, sondern entspricht der geistigen Bedeutung, die ihnen ein wechselnder Erzählungszusammenhang zumißt. Weil Königin Maya und der Buddha-Elefant die Hauptfiguren der Darstellung sind, überragen sie an Größe die anderen Gestalten, während andererseits die liegende Königin und der fliegende Elefant sich gegenseitig in ihrer Größe aneinander angeglichen haben. In anderen Darstellungen, so zum Beispiel in den ungezählten Reliefs, wo zwei Elefanten, die auf Lotusblüten stehen, Wasser über die Göttin Sri ausgießen, die auf einem anderen, voll erblühten Lotus

T. 31 in der Mitte sitzt, erscheinen die Elefanten zur Größe der Lotusblüte zusammengeschrumpft. So klein sind sie im Verhältnis zur Göttin. Diese Bedeutungsperspektive hat nichts Starres an sich. Objektive, festgelegte Raumformeln sind die Konstanten in dem ständig veränderlichen Verhältnis von Darstellung und Bedeutung. Während die Raumformel den Bezug der Dinge veranschaulicht und in schwebender Betonung die Dinge verbindet, unterscheidet das Größenverhältnis das Bedeutsame den Begleitumständen gegenüber. Wir haben es mit einem in sichtbaren Zeichen arbeitenden Intellektualismus zu tun, dessen bildsame Sprache gefühlsmäßige Akzente trägt. Raumformel und Größenverhältnisse sind die intellektuellen Bausteine des bildenden Künstlers. Doch selbst ihr Gefüge enthält schon eine gewisse Spannung, eine Dynamik, in der sich das statisch isolierte Nebeneinander der Dinge zu einer stets elastischen, beziehungsreichen Verbindung verdichtet hat.

Trotz aller Abstraktion aber ist die intellektuelle Perspektive Indiens um nichts mehr »Kunst« als die sinnlich-wissenschaftliche Perspektive des Westens. In jedem Fall handelt es sich um eine Klärung des sachlichen Tatbestandes der Außenwelt. Der indische Vorgang hat jedoch den Vorzug, in künstlerischer Beziehung ökonomischer zu sein. Er liefert dem schöpferischen Prozeß eine Wirklichkeit, deren Tiefe fast restlos in der Fläche des Werkstoffs aufgeht, er schafft ein großmaschiges, aber festes Gewebe, in das sich alle Rhythmen beschwingter oder rasender Phantasie gleich mühelos sticken lassen. Diese vorkünstlerische Verarbeitung der Raumtiefe zur Bildfläche ist auch die Ursache, warum es in Indien nie, trotz kühner Ansätze, zum Kubismus kommt. Die kubistischen Felsen und Paläste der Ajanta-Malereien fügen sich als weiche T. 23, 26 Mulden dem schwellenden Rund der Menschen und Götter, die an sie gelehnt und von ihnen umschlossen, in den warmen Wohllaut einer Tropenlandschaftstapete zurücksinken. Daß die indische Kunst ihre überschwenglichen Rhythmen so hemmungslos in der Fläche entfalten kann, verdankt sie den abstrahierend gewonnenen Raumformeln.

Die intellektuelle Klärung des Raumbezugs der Dinge ist also ein vorkünstlerischer Prozeß, dem sich der Künstler unterwirft, um freie »Fläche« für seine Darstellung zu gewinnen. Sonst könnte er ja nicht so klar und einfach erzählen, und darauf kommt es ihm doch so sehr an, wo es gilt, vom Leben der Götter oder auch der Menschen Genaues auszusagen.

Aber trotz dieser kindlich einfachen, künstlerisch treffsicheren Beherrschung der Raumbeziehung hat der Raum selbst nicht sein Geheimnis verloren. Der abendländische Künstler erforscht ihn, der indische erlebt ihn. Er stellt ihn nicht dar, versucht keine Illusion zu erregen, sondern formt in dämonischem Zwang seine Antwort, die er der berückend beängstigenden Weite schuldig ist.

Die Antwort ist: Geformte Masse. Jeder Bau, jede Plastik, jedes Bild muß völlig Form sein, denn Form verdrängt Raum, diese leere Wirklichkeit von etwas, das sich mit keinem Namen belegen und zu nichts Greifbarem in Beziehung setzen lassen kann. Formen sind begrenzt und Raum ist weit. Aber Formen können wachsen, sich häufen und den Raum verdrängen. Ein solcher Zusammenschluß von Form ist ein Tem-

T. 32 pel. Kein Zwischenraum hält sein festes Gefüge auf. Formen klammern sich aneinander, wachsen aufwärts, drängen sich an ihre Nachbarn rechts und links, schließen sich zu einer Masse zusammen, die den Raum verwirft und draußen läßt als etwas, das nicht vom schöpferischen Feuer geschmolzen und geformt ist, ein Rohstoff ohne Richtung und Konzen-

T. 22, 32 tration. Der Turm des nordindischen Tempels, der Sikhara, ist ein Monument schöpferischer Energie, das die unermessliche Raumweite besiegt hat. Und der übrige Tempel ist ebenso in sich geschlossen, ohne Stillstand, ohne Wiederholung. Ein Rollen schwerer Massen öffnet und schließt die Nischen um die Statuen, die unter dem Druck des mächtigen Gewichtes sich zur Form prägen.

Dynamisch gegliederte Masse, die den Raum verneint, ist das schöpferische Gegengewicht, das die indische Kunst der unfaßbaren Ausdehnung der Wirklichkeit gegenüberstellt. Es gipfelt in der nördlichen

T. 33 Hälfte Indiens in dem Sikhara, es türmt sich im Süden als Gopuram. Dieser in die Länge gezogene Pylonbau ist ein Ausbruch plastischer Wut. Ein horror vacui, entsetzliche Furcht vor dem Leeren peitscht Gestalt und Gestalt hinein ins sich türmende Getümmel erregter Formen. Die Mauern des Torturmes brechen in Gestalt aus, und nichts bleibt leer. Raum, ungekannte, formlos unbestimmte Wirklichkeit ist fortgetrieben von geschlossener Form, von Gestalten, die sich drängen, um das Formlose abzuwehren. Aber sie sind nur teilweise erfolgreich.

Denn Form braucht Raum, um Form zu sein und sich nicht zu vermischen. Und so dringt der Raum zwischen den Aufruhr der Formen; als Dunkelheit verkleidet, nistet er zwischen ihnen und überzieht sie mit ungewolltem, tiefendunklem Muster.

Aber nicht nur die südlichen und nördlichen Tempel des Mittelalters sind diesem Übermaß von Figuren und ihrem verzweifelten Kampf gegen den eindringenden, formlosen Raum unterworfen. Die Toreingänge des Stupa von Sanchi sind die frühesten, vollständig ausgebildeten, uns erhaltenen T. 34 Zeugen des Kampfes der Form gegen das Formlose. Ihre gesamte Oberfläche ist von zahllosen Jatakas, von unermüdlich wiederholten Anbetungsszenen überzogen. Sie sind von dichten Scharen von Menschen, Tieren, Pflanzen und Gegenständen ausgefüllt, und je dichter ihre Masse, je undurchdringlicher ihre Nähe wird, desto inniger gesellt sich ihnen Raum, der Eindringling zu. Das ganze Denkmal, das von einer phantastischen Zahl von Figuren, von einem überschwenglichen Formendickicht überwuchert ist, hat Raumdunkelheit an sich gesaugt wie ein durstiger Schwamm. Sikhara und Gopuram sind die Festungen, die sich der schöpferische Wille in Indien baut, um dem Raum standzuhalten. Der Sikhara stellt die entwicklungsfähigere Lösung dar, bereit, in jedem Jahrhundert mit neuem Profil in die Höhe zu wachsen und sich in unerwarteten Winkeln im Rund des Umfanges zu brechen. Das Gopuram hingegen kennt kein Wachstum. Seine größere oder geringere, doch immer bedeutende Höhe entspricht einer abgeschlossenen Entwicklung, deren Frühzeit wir aus der Rekonstruktion buddhistischer Viharafreibauten, die sich in unserem Fall pylonartigem Umriß zugesellten, erschließen können. Diese nunmehr festgelegte Form bringt das in ihr aufgespeicherte Leben in einem Ausbruch gehäufte Gestalt zum Ausdruck, dessen schale, oberflächliche Erregtheit alle architektonische Gliederung zerstört. Während der Sikhara

den Raum durch die Masse seines wachsenden Lebens bezwingt, liefert das Gopuram seine Oberfläche, die von phantastischer Formenfülle zerklüftet ist, dem eindringenden Raumdunkel aus und droht im verschlungenen Gewirre eines geschwätzigen Symbolismus zu zerbröckeln.

Raumfurcht führte jedoch nicht bloß in Indien zu monumentaler Gestaltung. Ägypten kannte eine ähnliche Erfahrung in grundverschiedene Grenzen. Es machte die Statue zum festgefügtten Kristall einer so geklärten Körperlichkeit, daß aller Raum an ihren scharfen Flächen abprallen mußte. Deshalb ist ein so einfach geometrisches Gebilde wie die Pyramide Ägyptens bezeichnendstes Denkmal. An der Entschiedenheit seiner harten, undurchdringlichen Wände muß der Raum abgleiten und es unversehrt lassen. So besiegt der Ägypter den Raum in klar begrenzten Körpern, der Inder aber versinnlicht den Kampf selbst gegen das Formlose. Er stellt nicht das endgültige Ergebnis auf, das dem Raum standhält, sondern verquickt die Kraft, die ihn zum Kampf drängt, mit der Masse, die ihm zur Bezwingung verhilft. Deshalb ist das Volumen indischer Kunst nicht statisch, wie das ägyptische, sondern dynamisch. Deshalb ist indische Architektur ihrem Wesen nach plastisch, erfüllt von dem gleichen triebhaft gewaltigen Leben, das die Leiber indischer Bildgestalten zu schweren Kurven in reicher Rundung biegt.

Dunkelheit ist der Name, den indische Architektur dem Wirklichkeitsraum gibt, wenn er sich unvermeidlicherweise in Fenster, Türen und Nischen, zwischen Säulen und Statuen schleicht. So wird der Zaun zum Beispiel

T. 13, 34 in frühbuddhistischer Kunst im Norden sowohl als im Süden zum Lieblingsmuster, das sich zwischen die Relieffelder schiebt, ganze Schauseiten überzieht im regelmäßigen Wechsel heller Stäbe und tiefer, dunkler, viereckiger Zwischenräume. So wird das hufeisenförmige Fenster zu einer anderen willkommenen Gelegenheit, Raum als dunkle Fläche in

Tempelfassaden zu binden, und überlebt als Tiefendunkelmuster das T. 22
Zaunmuster um ein beträchtliches. Die strenge Gebundenheit der Tiefe T. 4
in den Zwang der dunklen Wirkungsfläche stellt wiederum eine erfolg-
reiche Bannung des Wirklichkeitsraumes dar. Die dunklen, breiten Öff- T. 25
nungen der Felsgrotten, die unterschritten gemusterten oder ganz durch- T. 35, 36
brochenen Wände der Tempel fangen das Sonnenlicht des Außenraumes
ins Tiefendunkel ein, prägen es zu farbigem, gegensatzreichem Muster,
lassen es so umfassen, gedämpft ins Innere ein, wo die Kleinheit des
Heiligtums oder die Vielheit der Säulen des Mantapam es gebändigt T. 37
zwischen sich halten, daß es ihnen in der Enge und im warmen Schein
der Öllampen die Patina religiöser Beklemmung verleiht.

So wird der Wirklichkeitsraum einerseits in plastisch bewegte Masse, anderer-
seits in eine Dunkelheit, der Farbwert zukommt, umgesetzt. Daher ist es
auch selbstverständlich, daß — abgesehen davon, daß indische Malerei nie
Raumillusion hervorzurufen versucht — der Raumwert der Farbe selbst
verhältnismäßig wenig ausgewertet wird. Vielmehr hält ihm eine rhyth-
mische Aufteilung der Farben das Gleichgewicht in der Bildfläche, und es
ist wiederum wahr, daß dem Schauen des indischen Künstlers die Welt
sich als ein farbiger Teppich gesammelten Interesses enthüllt, auf dem je-
des Zeichen geregelten Abstand von seiner geistigen Anteilnahme hat.

Weder als Illusion noch als künstlerische Gestaltung läßt sich Raum in
der gesamten indischen Kunst aufweisen. Die Chaityahallen buddhisti-
scher Heiligtümer enthalten ihrem Zweck als Versammlungszentren
entsprechend zwar ausgedehnten Innenraum, doch dieser ist durch nichts
zu künstlerischer Wirkung gebracht. Er ist abtastbar an den zwei dicht-
gestellten Säulenreihen entlang, die zur Apsis führen, und über die
tonnenförmige Decke hin, die ihn unter ihrem Sturz hält.

Raum, von Rhythmus durchströmt, gesammelt und neugeschaffen, macht

das plastische Volumen indischer Kunst aus. Die Leere ist negiert als das Formlose, und Ruhe hat nur dort Berechtigung, wo sie Ergebnis restloser Bewegung ist. Die Tiefendimension muß von Bewegung bezwungen werden, sonst führt sie ins Unbekannte, das will sagen, ins künstlerisch Unerkannte, Ungeformte.

Ihrem Ursprung nach verbindet sich die Raumfurcht indischer Kunst jenem uranfänglichen Gefühl des Ausgeliefertseins und der Verlorenheit Kräften gegenüber, die wir in und um uns aufwallen spüren und die uns in ihrer Ruhelosigkeit erschrecken. Durch die nordische Tierornamentik klingt es bis in die Gotik hinauf, durch malayo-polynesisches Totemfratzengewirre bis in spätindische Kunst. Aber die Urangst weicht in der Gotik einem Rationalismus, der sich konstruktivisch Gewißheit und Befriedigung verschafft, während der Inder sich ihr jederzeit so hingibt, daß er sich mit ihrem ganzen Inhalt und mit jedem besonderen Teil gleichsetzt. Und so wird er ihrer Herr. Er gibt sich jeder Form des Lebens hin, und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst. Er befreit sich von den betäubenden Kräften, indem er sie dem Stein oder Holz oder welchem Stoff auch immer, der in seine Hände kommt, einverleibt. So wird der Stoff zur Form. Nicht nur ist jedes einzelne Werk gedrängt voll Gestalten, so daß kein Platz für Raum gelassen ist, sondern jede einzelne Gestalt ist von solcher Lebendigkeit erfüllt, von solcher schreckhaften Gegenwart der treibenden Kraft, daß sie als ein Augenblick dynamischer Spannung wirkt.

T. 34 Die Tore des Stupenzaunes von Sanchi sind das vollkommenste der uns erhaltenen frühindischen Denkmäler, aus denen die Raumfurcht spricht. Vierkantige Pfosten und gebogene Querbalken sind vorn und hinten, rechts und links mit Relieffeldern übersät, und jedes Relief ist von dichtem Gestaltengewoge überflutet. Die Komposition der einzelnen

Abteile gehorcht nur selten Gesetzen der Symmetrie und des statischen Gleichgewichts. Die Gestalten erscheinen wie in einem Ausbruch schaffender Phantasie ins Bild geschleudert und kommen gerade dort zu liegen, wohin sie die Wucht der Konzeption geschleudert hat.

Es klingt paradox und doch ist die wilde Art des Sanchi-Künstlers einer gleichen Schauung zu Diensten wie die scheinbar so ganz ruhig-strengen Schöpfungen der späteren buddhistischen Kunst. Denn die stille Fassung einer jeden Buddha- oder Bodhisattva-Gestalt erscheint gerade deshalb *T. 40* so völlig ruhevoll, weil ein nie endender Strom künstlerischer Energie durch Glieder fließt, die alles menschliche Wollen längst vergessen haben. Indische Malerei, von der nur allzuwenig erhalten ist, überdeckt die Wände der Grotten von Ajanta mit einer reichen Tapete, die aus runden Gliedern, wachsenden Bäumen, giottesk offenen Häusern *T. 23* und kubistischen Felsen gewoben ist. Die glattrunden Körper von Göt- *T. 26* tern, Herrschern, Geistern und Menschen sinken in die sanften Mulden zurückweichender Felsen, umgebender Bäume und offener Terrassen schlanker Häuser. Da die Malerei von vornherein an die Fläche gebunden ist, bleibt ihr der Kampf gegen das Eindringen der Raumwirklichkeit erspart. Um Tiefenillusion hat sich der Inder nie bemüht, aber bloße Flächendekoration hat ihn auch nie befriedigt. Und so erfand er, von Raumfurcht, das ist von seiner dynamischen Lebensauffassung geleitet, das Volumen der Malerei. Diese dreidimensionale Weitung des optischen Eindrucks ist ohne illusionistische Hilfsmittel erzielt. Jede einzelne Bildgestalt erhält gerade so viel Relief, als es die zurückweichenden Felsen, Terrassen und Balkone, die nach bewährten Raumformeln aufgebaut sind, erlauben. Hier wird die Formel, die die Bedeutung räumlicher Ausdehnung und ihren Bezug, nicht aber ihr bloßes Ausgedehntsein veranschaulicht, zum Baustoff, der dem Bild dient. Häuser und

Felsen, die zumindest zwei ihrer Ansichten gleichzeitig zur Schau stellen, wachsen im Bild in kubischer Wirklichkeit. Sie bereiten das Dasein der gerundeten Glieder der menschlichen Gestalten vor, die sich ruhevoll in deren Nischen und Winkel schmiegen, so daß der Rhythmus ohne Aufenthalt über sie hingleiten kann. Vor und zurück, zurück und vor geht der Faden des Bildgewebes, während die Farbe in glatter, von Linien beherrschter Fläche darüberfließt.

Auf diese Weise bildet die Malerei aus eigenen Mitteln — Linien und Farbflächen — und mit Hilfe intellektuell gewonnener Raumformeln ein von Bewegung belebtes »Volumen« auf gleiche Art, wie es im Sikharā und in jedem indischen Bildwerk zum Ausdruck kommt.

Wenn in späterer Zeit die Glut der Erfindung sich zu nüchtern geschichteten Flächen verdünnt hat, wird die Welt leicht und breitet sich, von aller Schwere befreit, gerade nur oberflächentief, in klar leuchtenden Farben aus. Die leichte Schönheit der Rajputmalerei hat die Fülle des indischen Klanges eingebüßt, benützt aber noch die Raumformel, intellektuelle Errungenschaft vergangener Jahrhunderte, zum gefälligen Spiel glattgestrichener Erlebnisse.

Die Bezwingung des Raumes gehört zu den größten Errungenschaften indischer Kunst. Die stehende Formel, die Ausdehnung zu Beziehung umprägt, das Nebeneinander dieser Formel mit einem sich von selbst einstellenden »Illusionismus«, die Unterwerfung beider unter die schöpferische Verdrängung des Wirklichkeitsraumes, die Bannung des dennoch eindringenden Raums zum Tiefendunkel und dessen Verwertung als Flächenmuster, sind Ausdruck eines Schöpferwillens, der das Form- und daher Bedeutungslose, die Raumleere, durch Masse ersetzt, die innere Bewegung, ihre eigene Wucht und das Dasein der Gegenstände in dynamischem Gleichgewicht hält.

RHYTHMUS

BLATT 1

RHYTHMUS IST DIE EINGEBORENE WEISE, IN DER ALLE Lebensäußerungen des Individuums verlaufen. Manchen fällt es schwer, ihr freien Lauf zu lassen; Gewohnheit, Überlieferung und Vorurteil stellen sich ihr in den Weg. Manche überkommen sie, und die Gewalt des Rhythmus bricht hindurch, andere lassen die Hemmungen sich aufstauen, und schwer nur windet sich schwache Bewegung unter ihrer drückenden Last.

Alle sogenannt naturalistische Kunst staut die Hemmungen zu mächtigem Wall, der die zage Melodie dahinter, in dunkler Tiefe zu Stummheit zwingt. Wie weit es indischem »Naturalismus« gelang, den strömenden Schwung indischer Form zu stauen, können wir heute, wo sich nichts von Profankunst, die aus vergänglichem Material bestand, erhalten hat, schwer sagen. Soviel aber ist sicher, daß sich das intellektuelle Auseinandersetzen mit räumlichen Beziehungen, die Raumformel, willig dem Linienschwung fügt.

Rhythmus des Individuums hat die unsägliche Eintönigkeit, die zur Lebensmüdigkeit führt. Unausweichlich schleppt sie die Seele, die nach Ausdruck hungert, ein und demselben Ziel zu, in ein und derselben Richtung. Die Gefahr dessen, der sich von Hemmungen unterdrücken läßt, ist, daß er sich vielleicht nie mehr findet, aber die Gefahr dessen, der sich ganz dem Gebot seiner inneren Stimme hingibt, ist, daß er sich wiederholt. Das eine ist die Gefahr des Westens, das andere die des Ostens. In beiden schafft sie Tradition.

Obwohl ein jeder seinen eigenen Rhythmus hat, ist doch eine jede Kultureinheit in gemeinsamem Rhythmus verbunden. Die Einwohner einer Stadt, eines Landes, und jede neue Generation haben ihren eigenen Rhythmus, denn die Zeit der Seele ist ungemein vielfältig und wird sich nie auf gemeinsamen Nenner bringen lassen. Der indische Rhyth-

mus widerstand Jahrhunderten und örtlichen Grenzen. Er setzt, soweit wir ihn mit Sicherheit verfolgen können, im dritten Jahrhundert vor Christus im Norden ein, er durchdringt die gesamte Halbinsel bis tief in den Süden und lebt, wenn auch kümmerlich, bis auf den heutigen Tag.

In den Reliefs am Zaun des Stupa von Barhut trägt ein kindlich einfältiger Friede die Gestalten von Mensch und Tier, Frucht und Schmuckstück, Blume und Haus. Die Darstellung behält heiteres Gleichgewicht, was auch immer ihr Inhalt sein mag. Alle Gestalten fallen in die Hymne des Lebens ein, die durch die schwere, geduldige Bewegung des Lotus-

T. 1 stengels rauscht. Sie schließen sich zu Gruppen und huldigen so ihrer Einheit, doch sie müssen eingestehen, daß sie selbst so ohne Stütze und ohne Halt sind. Sie schmiegen sich rankengleich aneinander. Wie die Schlingpflanze an sich eine vollkommene Pflanze ist und doch einer anderen bedarf, um sich an ihr zu stützen, so ist auch das Gruppieren der Bildgestalten. Es bedarf eines festen Haltes, und der ist in der mächtigen Welle des Lotusstengels gegeben. Das zufällige Geschehen des einen oder des anderen Jatakas löst sich im unermüdlichen Fluß der Bewegung auf, die ein Leben trägt, das immer und immer neu geboren wird und jetzt diesen Namen hat und dann jenen. Die Welle hebt sich und fällt, ohne Mühe, ohne Willen. Sie ist Ausdruck des Gesetzes, das sie in sich selbst trägt. Darstellung und Ornament sind eins und ihr Muster meint Leben. Die Lotuswelle der Jatakas von Barhut rankt später in geänderter Form, in wag- und lotrechter Richtung über ungezählte Tempel, sie überzieht in Farbenwogen das Innere der Felsgrotten

T. 4, 7, 17, 44 von Ajanta, ihre Windung reicht durch die ganze indische Kunst. Wenn Jatakas schon lange ihre symbolische Beziehung auf das Leben des Buddha verloren haben, bleibt der Wellenrhythmus frisch und trägt Blüten und Wasservögel in einer Dunkelheit saftiger Blätter, als ob sie alle

nichts anderes wären als Wellen eines Wassers, das bald hell, bald dunkel das Licht eines unvergänglichen Frühlings bricht. Die Lotuswelle gibt sich ihrem Leben als der einzigen Handlung hin, die in einem Auf-falten all der Kräfte besteht, die sich zur Schönheit schließen. Ihre Wurzeln liegen tief im menschlichen Erleben und ihre Blüten schweben über die Weite einer Seligkeit, die sich im eigenen Duft verliert.

Dieser Rhythmus hat kein Naturvorbild, denn des Lotusstengels schnelle Gerade ist die zweckmäßigste Form, die Blüte und Blätter der Wasserpflanze zur Sonne führt. Er dient aber auch nicht bloß der Flächenverzierung. Er ist Form eines unausweichlichen Dranges, der gerade diesen Ausdruck verlangt und keinen anderen, er ist des indischen Künstlers eingeborene Muttersprache, wahrster und einfachster Ausdruck seines gesamten Daseins. Er ist die Lebensbewegung indischer Kunst.

Der Lotusstengel wurde seine Lieblingsform, Indiens heilige Pflanze wurde zum durchsichtigsten Gefäß seines Ausdruckswillens. Doch selbst, wo die Darstellung in die Breite wächst und die Szenen sich mehren, können sie doch nie die wogende Bewegung unterdrücken, denn sie ist der Atem indischer Form und setzt auch dann nicht aus, wenn die Handlung aufgeregter oder geschwätzig wird. Jedem Inhalt und jeder Szene überlegen, umfaßt sie alle und trägt sie in stetigem Steigen und Fallen.

Eine Versammlung anbetender Götter von Barhut staffelt sich in doppelter Reihe, der Raumformel gemäß, die das »dahinter« durch »darüber« ersetzt, so daß Überschneidungen so weit als möglich vermieden sind und alle Gestalten in gleicher Größe und gleich vollständig erscheinen. Sie sind alle ganz still und eine sieht wie die andere aus. Jede hat die Hände in gleicher Weise zum Gebet gefaltet, sie scheinen alle nur ein Körper zu sein. Ihre Füße haften fest am Boden und sie drängen sich so nahe aneinander, daß sie eine Mauer bilden. Über diesen ruhigen Zu-

T. 39

sammenhang hinweg biegt gleitende Bewegung jede Gestalt zur Kurve, die von keiner Gebärde mehr weiß, sondern wie von selbst die menschliche Gestalt gleichwie die Bäume zur Rechten und Linken und in der Mitte umfängt. Abgesehen von gestaltlicher Verschiedenheit, ist die Behandlung aller Formen die gleiche. Alles, was vorübergehende Stimmung oder Bewegung ist, ist in die große Ruhe des Daseins versunken.

- T. 40 Simhanada Avalokitesvaras Lotuspflanze bleibt nicht nur kennzeichnendes Symbol des Bodhisattva, sondern gibt den Ton an, in dem sich sein ausruhender Körper auf weichem Kissen über dem heraldischen Löwen wiegt. Das Nachlassen asketischer Spannung, die zahme Wollust des Tieres, die träge Windung der Schlange um den Dreizack sind alle im aufrechten Stengel des Lotus mit seinen entnervten Kurven gesammelt. Seine Welle ist Anzeiger der künstlerischen Temperatur und strafft oder schleppt sich der Vitalität des Kunstwerkes gemäß.

Doch nicht allein als reiner Ausdruck seiner selbst senkt sich Rhythmus in die Form der Welle. Auch dort, wo eine ganz besondere Stimmung, Freude oder Schmerz, Jugend und Fest zum Darstellungsinhalt wird, wird auch sie vom Wellenleitmotiv aufgefangen und fortgetragen. Es ist Melodie oder Instrument, und die Rolle wird ihm zugemessen je nach dem Zeitalter, das es verwertet. Die objektive Aussage der Frühzeit ließ sich ganz von seiner Melodie leiten; später drückt es wachsende Gefühlsbetonung zum Instrument herab, das sie aber so sicher trägt, als brächte es den Klang von selbst hervor. Wenn zum Beispiel

- T. 8 in einer Darstellung von Buddhas Parinirvana trauernde Menschheit zu Füßen des Tathagata kauert, ist Trauer ihr Trost und Halt und kann doch nicht umhin, die Weise ewigen Lebens zu singen, in einer Hymne fließender Welle, die Schmerz und Dasein in eins verfließen läßt in unendlich zarter Berührung von Körpern und Gesten, als Huldigung,

die das Leben dem Unabwendbaren zollt. Nahe der Erde glüht Erregung durch die Kette der Gestalten, die Basis und Vorbereitung sind für die überlebensgroße, transzendente Ruhe des ins Nirvana Eingegangenen, der alle Rhythmen gelöst hat.

So erhalten alle Erlebnisse ein Gleichmaß, das sie im Zaume hält, das Erschöpfung und Undeutlichkeit ausschließt, das bloß Persönliche und Zufällige zurückweist und sie ständig von jenen Wassern speist, die nicht getrübt werden, auch wenn Sturm über sie rast.

Dieser Rhythmus verblaßt nie. Die jungen Mädchen in den Wandmalereien von Ajanta biegen sich in all den mannigfaltigen Kurven, die Leben und Jugend meinen. Daher sind ihre Bewegungen in keine Handlung verwickelt, ohne Ziel und Zweck. Ihr einziger Vorwand ist, da zu sein, als Ausdruck eines Lebens, das seiner selbst nicht bewußt ist, weil es so voll ist. T. 23, 26

Der Wellenrhythmus ist das apriorische Vermögen indischer Kunst, und deshalb trägt er Handlung und Erlebnis, räumliche Beziehung und Mannigfaltigkeit der Gestalt im Gleichmaß. Nichts geschieht unvorhergesehen. Jede Form ist Teil einer prästabilierten Harmonie.

Wenn Siva Nataraja seinen kosmischen Tanz tanzt, dreht sich nicht nur sein Körper im Kreise, sondern seine Glieder gehören ihm kaum mehr an und sind Teile des Tanzes. So halten zwei Arme des Gottes in der Festigkeit und Einstellung ihrer Hände kein Symbol und kein Attribut, sondern den Raum selbst, der von Bewegung durchdrungen wird. T. 41

In einem Torso wiederum, das den gleichen Augenblick von Sivas Gegenwart veranschaulicht, ist der eine Arm, der vorn über den Körper geworfen ist, und das geneigte Haupt, dessen Antlitz zerstört ist, genug, um die ganze Gewalt jenes Erlebnisses zu veranschaulichen, das Schaffung, Erhaltung und Zerstörung als gleichzeitig ineinanderwirkend, als kosmi- T. 42

sches perpetuum mobile weiß, dessen rasender Kreislauf sich in der ruhigen Sicherheit eines unabsehbaren Endes dreht.

Deshalb hat zweckhafte Bewegung oder Geste um der Schönheit willen für den Inder keinen Sinn. Ihm ist das Spiel der Formen nichts weiter als sichtbare Gestalt des Lebens, das an sich rhythmisch ist. Es bildet den Untergrund für Ruhe und Handlung, und ihre Zwischenstufen und wechselnde Stärke geben ihm mannigfaltigen Reiz, lassen es hier beschleunigt, erregt und dort wiederum scheu und zögernd erscheinen. So wird eine jede Gebärde Ausdruck eines unerschöpflichen Daseins, das bloß vegetierend oder auch von sublimiertester Geistigkeit sein kann. Und hier ist der Ort, auf eine Art von Räumlichkeit hinzuweisen, die sich als Auswirkung der Gebärde, als Erfüllung und ein Zuruhekommen aller in ihr wirkenden Richtungsimpulse eröffnet. Sie ist weder im Volumen enthalten, noch von atmosphärischer Ausdehnung, sie ist lediglich dyna-

- T. 41 misch und läßt sich nicht von festen Grenzen umreißen. Sivas Hände zum Beispiel halten einen Raum im Gleichgewicht, der so weit reicht, als die obere Hand ihn nach vornhin wegdrängt und die untere Hand
- T. 42 sich in ihn versenkt. Im verstümmelten Relief von Sivas Tanz wiederum dehnt sich Raumweite zur Rechten der Gestalt bis dahin aus, wo die Spannung ihres Bewegungsimpulses keinen Widerhall mehr findet. Dieser dynamisch suggerierte Raum ist ein Verhältniswert, der mit der tatsächlichen Größe der Ausdehnung nicht mehr zu tun hat als die physische Größe einer Bildgestalt mit der ihr innewohnenden Bewegungsstärke.
- T. 43 In der Malerei wird diese Räumlichkeit rein flächig gelöst. Die weite Ausdehnung eines Bildgrundes, dessen tiefe Horizontlinie sich scheu vor einem wolkenbedrohten Nachtdunkel zurückzieht, öffnet sich lautlos einem Schrei, der sich aus der Enge einer wartenden Jugend und dem unbeteiligten Blühen unwirklich gestirnter Pflanzen losringt und nir-

gends seinen Halt findet als in jener wolken schweren Dunkelheit. Das Maß der Flächenaufteilung wird von der Intensität eines Gefühls bestimmt, das sich unmittelbar in Geste und Richtung umsetzt; diese wiederum ordnet die Flächen und weist ihnen entsprechende Größe zu.

Raum und Fläche stehen eben in dynamischer Verbindung und, solange sich nicht ein Streben nach Raumillusion störend einschleibt, ergeben sich in der Malerei reine Flächenwerte, die imstande sind, durch die in ihrer Anordnung enthaltene Spannung zwar nicht eine Raumvorstellung, doch ein Raumgefühl hervorzurufen. Dieses Vermögen ist der Qualitätsmesser indischer Kunst. Tradition allein ist hier machtlos und es hängt vom intuitiven Erfassen ab, den »Raum« zu tiefster Wirkung zu bringen.

Diese emotionelle Räumlichkeit ist der Gegenspieler des in den Bildgestalten wirkenden Rhythmus. In ihr haben nicht Gegenstände, sondern Erlebnisse ihren Platz. Es ist die gleiche Räumlichkeit, in die uns, im Westen, Musik versetzt. Wir können sie auch mit der Oberfläche des Wassers vergleichen, wenn ein Stein in sie geworfen wird. Lange, nachdem er verschwunden ist, ziehen sich immer weitere Kreise um einen Mittelpunkt, der schon keine Wirklichkeit mehr hat, bis zuletzt auch der weiteste Kreis sich auf der ruhigen Oberfläche verliert. Wie diese wachsenden Kreise auf der sonst stillen Fläche des Wassers durch den Wurf eines Steines hervorgerufen werden, so wird die besondere Art indischer Kunsträumlichkeit von der Bewegungsspannung der Formen, die dem Erlebnisrhythmus entspricht, hervorgerufen und hat ihren Widerhall in der Weite der Seele. Das ist die weiteste Ausdehnung, die rhythmische Verhältniswerte erreichen. Es brauchte auch lange, um sie herzustellen, und indische Frühkunst weiß nichts von ihnen.

Erst nachdem statische Regeln für die genauen Proportionen und

- Stellungen der Götterbilder festgelegt waren, entwickelte sich jenes Feingefühl, das jede einzelne Verschiebung der Winkel, jede kleinste Änderung in der Neigung des Hauptes oder in der Einstellung der Hände als notwendigen Vorwand empfand, ihnen räumlichen Wirkungskreis außerhalb der Gestalt selbst zu verschaffen, im Raume, der sie umgab. Die frühindischen Meister hingegen hatten sich noch nicht durch ein für allemal festgelegte Vorschriften – abgesehen von den räumlichen Formeln, die aber doch eher den Charakter einer Bilderschrift trugen – einengen lassen. Doch gerade sie machten den Anfang und wählten, einer inneren Notwendigkeit folgend, was später zur Regel wurde. Der Bildrhythmus, dessen stärkste sinnliche Wirkung sich in der Fläche verfolgen läßt und von Linien umfassen wird, hat schon in frühester Zeit sich so tief dem indischen Formbewußtsein eingegraben, daß nicht nur die lineare Bewegtheit, sondern auch die plastische Modellierung rhythmisch gegliedert ist. In einem Felsrelief von Udayagiri hebt und senkt sich eine leise Modellierung in breiter Ruhe, während ein leicht gekräuselter Rhythmus sich um die schwere Gestalt in der Mitte rankt, und es ist nicht mehr möglich, Fläche und plastische Modellierung zu trennen.
- T. 45 Der Tanz in Indras Paradies und seine Musikbegleitung machen das Relief unter dem Klang von Harfen, Trommeln und Händeklatschen erschauern, während wuchtigere Bewegungen der aufrechten Gestalten ihm jene robuste Selbstverständlichkeit geben, die für die Frühzeit so bezeichnend ist. Der Rhythmus beginnt in der Tänzerin der unteren Reihe, die so nahe der Gruppe der Musikantinnen ist; er ruht auf ihrer rechten weitausladenden Hüfte und schnellt straff in ihren ausgestreckten linken Arm, dem der rechte, neutral in seiner wagrechten Abbiegung, genügende Weite zum Ausholen gibt; die nächste Gestalt hält den gleichen Ton aus und führt ihn doch schon weiter, hinüber zur linken Hüfte, hinauf zur oberen Tän-

zerin, die ihn einen Augenblick lang dort auf dem linken Arm wiegt, um ihn dann herabgleiten zu lassen. Er findet Ausgleich und Stillstand in der letzten Gestalt, die ihn wie eine Wage ausbalanciert. Die Musik setzt gleichzeitig und an gleicher Stelle ein wie der Tanz, sie führt aber in entgegengesetzter Richtung über die breit und rund gebogenen Rücken der hockenden Mädchen, in einem Bogen, dessen Spannung bereit ist, am oberen und am unteren Ende in die Bewegung der Tanzenden umzuschellen, während zwei weitere Musikantinnen, die eine im Profil, die andere ganz vom Rücken gesehen, ihm Fülle und jene gekräuselte, schwirrend plastische Belebtheit geben, die ihn in Gegensatz zur Gruppe der Tänzerinnen bringt. Gleichzeitig bilden aber gerade sie das verbindende Glied, das die Diagonalbewegung der Arme der Tänzerinnen in doppelt gestaffelter Diagonalreihe des Bogens vorbereitet erscheinen läßt.

Die rhythmischen Möglichkeiten erschöpfen sich demnach nicht im Linearen. Je nach Material und Bedarf organisieren sie Fläche, Volumen und »Raum«. Das einfachste und doch bezeichnendste Denkmal aber, das sich Indien gesetzt hat, ist der Stupa, glatte, halbkugelige Erhebung, die in geometrischer Strenge zu abgeschlossener Rundung bringt, was sich in anderen Bauwerken und Darstellungen in mannigfaltigste Bewegung auflöst, treibend hinter der Vielheit der Bauprofile steht, die Wellenrankenkombination bedingt und im Rund des vollerblühten Lotus zur Ruhe kommt. T. 46

ENTWICKLUNGSMOMENTE

STYLMONSTRATIONEN

AUF SEINEM WEG DURCH KONKRETE WIRKLICHKEIT

begegnet der Rhythmus, die Lebensbewegung, Hindernissen. Doch sind es gerade die Hindernisse, die ihm Gestalt, Abwechslung und seinen besonderen Geschmack geben. Sie eröffnen die einzelnen Abschnitte der Kunstgeschichte. Historische Ereignisse, Verschiedenheit in der Rassenmischung und Völkerschiebungen sind einige dieser Hindernisse. Indisches Schaffen weist bedeutsame Augenblicke sowohl als auch ständige Konstituenten auf und aus ihrem gegenseitigen Aufeinandereinfließen ergeben sich die Perioden indischer Kunst.

Wir wissen nicht, wann sie begonnen hat; was uns erhalten ist, geht nur für drei Jahrhunderte in vorchristliche Zeit zurück*. Doch die Denkmäler selbst weisen in eine Vergangenheit, aus der sich das Paläolithikum in ihnen aufgespeichert hat. Das weibliche Schönheitsideal der indischen Kunst, mit seinen überaus betonten Formen, hat in der Kunst der ganzen Welt keine bessere Schwester als die paläolithische Venus von Willendorf. Ihre ungeheure Rundheit wurde unvermindert, doch nicht ungeändert beibehalten. Die Schwere überweiblicher Reize wird von einer schwingenden Beweglichkeit erleichtert, die nicht nur zur Schau trägt, sondern auch zu verbergen gelernt hat. Das paläolithische Ideal weiblicher Vollkommenheit wurde zum historischen Schönheitstypus indischer Kunst; es erhält die früheste Zeit menschlichen Kunstschaffens durch eine eigenartig nationale Entwicklung hindurch. Es ist zweifellos ein vorarisches Ideal körperlicher Voll-

T. 16, 20

* Die Lesung der Inschriften an den sogenannten Saisunaga Statuen möchte in der frühesten ein Bildnis des Herrschers Kunika Ajatasatru sehen (vergl. K. P. Jayaswal, *Journal of the Behar and Orissa Research Society* 1919), was ihre Entstehungszeit ins siebente Jahrhundert vor Christus verlegen würde. Auf stilistischer Basis läßt sich das vorderhand nicht beweisen, da das Vergleichsmaterial noch zu gering ist.

endung zu einer Schönheit, die gleichbedeutend mit Fruchtbarkeit ist. Das Gegengewicht, das arische Geistigkeit diesem überschwenglichen produktiven Kunstinstinkt gegenüberzustellen hatte, war die scharfgeschnittene Form anikonischer, geometrischer Symbole. Symbole sind Grenzen der Kunst. Wenn die Phantasie so mächtig wird, daß keine Form sie fassen kann, wählt sie, sonderbarer Gegensätzlichkeit folgend, die einfachsten, begrenztesten Formen, die sie zwar nicht umschließen, doch irgendwie andeuten können. So wurden die einfachen Zeichen der Srastika oder des Rades Bedeutungsträger kosmischer Begriffe. Doch so sehr sie auch die Meditation gefördert haben und der frommen Menge Gegenstand der Anbetung gewesen sein mögen, konnten sie sich doch nicht behaupten. Die frühbuddhistischen Künstler hatten in zahllosen Darstellungen versucht, das Symbol zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen. Rädern, Trisulas und Stupas wird gehuldigt, und in symmetrischem Respekt halten sie die Scharen der Anbeter zur Rechten und Linken. Doch sie sind nicht imstande, diese hervorragende Stellung beizubehalten, und ziehen sich vom Mittelpunkt des Interesses in weniger bemerkbare Stellungen zurück und fristen dort ein ruhiges Dasein als Attribute der Götter oder als ornamentale Verzierungen, die noch immer einen leisen Beigeschmack des Symbolischen an sich haben. Denn Symbole haben keine Kraft. Solange sie einer lebendigen Religion dienen, sind sie voll Beziehungen. Wenn aber diese bestimmte Religionsform erkaltet, wird das Symbol zum Ornament, und frühbuddhistische Kunst ist der Schauplatz, wo ein Symbolismus arischer Herkunft sich einer übermächtigen Gestaltungsfülle, reich an Figur, gegenüber zu behaupten trachtet. Das gelingt ihm aber nicht, und das Symbol, das von plastischer Vitalität aus den Kunstwerken einfach hinweggeschwemmt wird, rettet seinen Bestand als Lingam, das zwar Mittel-

T. 14, 34

punkt der Verehrung wird, aber keinen Anspruch erhebt, als Kunst angesehen sein zu wollen. Der Versuch des Symbols, sich indischer Kunst zu bemächtigen, scheiterte. Es sank in den Schoß der Religion zurück, die es ins Leben gesetzt hatte. Wie stark der antisymbolische, nach Gestalt verlangende Drang gerade in frühbuddhistischer Plastik ist, kann von den Reliefs in Barhut und Sanchi abgelesen werden. Die symbolischen Zeichen verlassen ihre starre Ruhe und werden als Hauptdarsteller in die Handlung einbezogen. So ist in Barhut, im Relief der Herabkunft Buddhas vom Trayastrimsa-Himmel (Cunningham: Barhut pl. XVII) das Fußstapfensymbol in seine Bestandteile zerlegt. Ein Fußabdruck steht auf der obersten Sprosse der Leiter, die vom Himmel zur Erde führt, während der andere auf die unterste Sprosse gestellt ist und so in kontinuierlicher Weise den Ablauf der Handlung veranschaulicht. In gleicher Weise stellt das viermal dargestellte, reiterlose Pferd in der Szene des Mahibhinishkramana zu Sanchi (Marshall: A Guide to Sanchi, pl. VII) den Auszug Buddhas aus der Welt der Sinne dar. Das Symbol aber wird von den frühbuddhistischen Künstlern nicht nur ins Zeitliche beschränkt, sondern auch anthropomorphe Züge werden ihnen untergeschoben. Oft (vergleiche Ajatasatru Pfeiler zu Barhut) stehen die Fußstapfen am Schemel vor dem Thron und werden von anbetenden Gestalten in inbrünstigem Pranam berührt, als wären sie die Füße der geheiligten Gestalt, deren Abwesenheit auf dem Throne sitzt. Ein Pfeilerfeld von Sanchi (Fergusson, Hist. of Indian and Eastern Architecture I. p. 117) schließlich stellt das letzte Stadium heimlich anthropomorpher Ausdeutung der Symbole dar. Die Fußstapfen zu unterst, ein Kandelabermotiv als Körper, das Chakra-Symbol als Haupt, meinen den Buddha, der seinen Mönchen den Rat gab, nur an Ranken und Schnörkeln Gefallen zu finden, und dessen Lehre den Nonnen verbot, Gemäldegalerien zu besuchen.

Dieser der indischen Kunst trotz aller Verbote einwohnende Drang nach Gestalt einerseits, der in vorhellenistischer Entwicklungsphase bereits plastisch formulierte Gestalttypus (vergleiche Seite 40, Tafel 31) des Buddha andererseits, sind die rein indischen Grundlagen für das spätere Buddhabild. Selbst in ikonographischer Beziehung war Gandhara nur Episode und ein Schritt im Reigen, der seinen Ausgangspunkt in Indien hatte.

Sollte es ein männliches oder weibliches Kunstprinzip geben, so müssen wir dem letzteren für Indien die produktive Rolle zuerkennen. Während

T. 16 das Motiv von Frau und Baum als Grundnote und letztes Wort gelten mag, hat das männliche Prinzip, das gestaltenlose Symbol, nichts besseres zu erzielen vermocht als den plumpen, abgerundeten Zylinder des Lingams. Das Verhältnis dieser beiden Faktoren weist darauf hin, daß das paläolithische Zeitalter von dauerndem Einfluß auf das Kunstschaffen war, während eine spätere Epoche, die wir zum großen Teil mit den eingewanderten Ariern, mit Ackerbau, seiner phallischen und kosmischen Symbolik in Beziehung setzen, sich keinen entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu schaffen vermochte. Die Arier griffen auf der Stufe des Ackerbaues in die Geschehnisse Indiens ein. Sie konnten die überschäumende plastische Kraft des Landes nicht zurückstauen und mußten sich schließlich von der bodenständig genährten, paläolithischen Tradition weiterführen lassen. Auf diese Weise reicht indische Kunst tief in die Steinzeit hinein und setzt die in ihr entstandene Überlieferung fort, nachdem das Paläolithikum selbst schon lange überwunden war. Wenn auch das Symbol sich keinen dauernden Einfluß verschaffen konnte, so war es doch wiederum die Geistigkeit, die abstrakte Zeichen erfunden hatte, die sich späterhin zu so sinnlich bedeutsamen Abstraktionen aufschwang, wie sie
T. 21 uns zum Beispiel im Buddhabild gegeben sind. Es ist in der Tat die entwicklungsgeschichtliche Mission des Buddhabildes in seinem Aufbau, sinn-

lich reifste Körperlichkeit voll plastischer Bewegung mit geometrischer Allgemeingültigkeit verschmolzen zu haben. Seine Ruhe hat die unwandelbare Funktion eines Symbols und ist doch gleichzeitig in das uferlose Leben getaucht, das seinen Gliedern entströmt. Obwohl bisher kein Buddhahild aus Vor-Gandhara-Zeit sich in Indien gefunden hat, tritt uns doch der Buddhatypus mit so bezeichnenden Lakshanas wie Usnisa, verlängerten Ohrlappen, schweren, gesenkten Augenlidern und der in Meditation energielos vorgeschobenen Unterlippe völlig ausgebildet in Mahabodhi entgegen, zweihundert Jahre bevor wir dem ersten Buddhahild von Gandhara begegnen. Doch das möge nur als Beleg und Hinweis darauf dienen, wie die indische Kunstentwicklung von innen heraus auf die Verbildlichung des Buddha — die die buddhistischen Schriften verbieten — hinwirkt, bis sie sie schließlich in dem Augenblick erschaut, als Lebensgefühl und Gesetzmäßigkeit sich plastisch durchdrungen hatten. T. 31

Dieser Prozeß aber war stetig am Werk, und Bildfelder, wie zum Beispiel die von der Lotusranke gefüllten Flächen in Ajanta, sind Ergebnis dieser Entwicklung und dieses Verschmelzens. Das Muster ist so weit vom Ornament entfernt wie die Landschaft von naturalistischer Beschreibung. T. 17

Es ist eine Überwelt, in der die Regel zum Leben und der Rhythmus zur Regel einer reinen Harmonie wird, die Stengel und Blatt, Grund und Form mit gleichem Zauber umgibt.

Obwohl die indischen Denkmäler ihrem Bestande nach verhältnismäßig jung sind — denn Klima, Kriege und Völkerschiebungen haben ein gleiches beigetragen, um zu zerstören, was sich zerstören ließ —, haben sie doch ihre älteste Vergangenheit in ihren Zügen selbst erhalten. So hielt indische Kunst durch den ihr eigenen Lebensprozeß einer zerstörerischen Natur stand, und dieses Vermögen können wir nicht anders denn als Tradition bezeichnen, als einen überpersönlichen Zusammenhang einer geistigen Ein-

heit, der der Zeit widersteht. Seine Dauer ist Maß seiner Stärke. Tradition ist Nationalismus der Gestaltungskraft. Sie sichert freieste Entwicklung innerhalb der Grenzen eines Individuums, das nicht mehr an Zeit gebunden ist, und ihre Bedingtheit hat die Notwendigkeit eines Naturvorganges.

Der indische Künstler ist in der Regel anonym. Sein Schweigen spricht von einem Bewußtsein, das die eigene Leistung tief in der Vergangenheit verankert weiß, und darum hat Indien immer so sehr darauf gesehen, diesen Zusammenhang ungebrochen zu erhalten. Das bewerkstelligten Karikas und Silpasastras, mündliche und schriftliche Überlieferung, und wer von ihnen abgewichen wäre, hätte Kunst und damit auch Religion zerstört.

Diese überzeitliche Einheit der künstlerischen Persönlichkeit hat eine Geschlossenheit der Leistung zur Folge, die äußeren Einflüssen gegenüber zu verschiedenen Zeiten auf gleiche Weise reagiert. Anregungen, die im Altertum von Mesopotamien und dem hellenistischen Westen kamen, hatten nicht mehr Erfolg als die von Persien, China, den Niederlanden und Italien in früher Neuzeit. Der griechische Akanthus und griechische Faltengebung, die geflügelten Vierfüßler gemeinasiatischer Herkunft, die juwelenhaft bunte Klarheit persischer Farben-

T. 30, 34 gebung, die illusionistische Körpermodellierung Italiens und niederlän-

T. 43 dische Landschaftsmotive verschwanden alle nach einem kurzen Auftauchen in völliger Vergessenheit oder wurden bis zur Unkenntlichkeit indisch umgeformt. Doch während die von außen herbeigetragenen Motive nicht imstande waren, entscheidenden Einfluß auszuüben, erhielten sich Motive aus der eigenen Urzeit, und zwar nicht als mitgeschleppte Überreste der Vergangenheit, sondern als wandlungsfähige und sogar führende Typen. Die beiden wesentlichen Motive sind Stupa und Sikhara.

Der Stupa in seiner engen Beziehung zu buddhistischer und jainaistischer Liturgie ist seinem Ursprung nach der Grabhügel, der über den sterblichen

Überresten des vorzeitlichen Helden aufgeschüttet wurde. Der indische Baumeister formte ihn zur Halbkugel und machte ihn auf diese Weise sowohl indisch als auch entwicklungsfähig in seiner Rundform. Von der Halbkugel zur Glockenform, vom Schirmaufsatz darüber zur vielstöckigen Pagode führt ein paralleler Entwicklungsvorgang in Ceylon, Birma und Zentralasien. T. 46

Der Sikhara hingegen verrät in seinem Umriß auch noch in der Spätzeit trotz seiner gewaltigen Höhe, mannigfaltigen Gliederung und reichsten Verzierung, daß er sich seines Anfanges erinnert, der irgendwo im indischen Dorf von einer armen Stroh- und Bambushütte mit ihrem vierseitig ausgebuchteten, kegelförmig zugespitzten Dach gemacht wurde. T. 22, 32

Soweit reicht der Beitrag des vorgeschichtlichen Indiens zur historischen Kunstentwicklung. Weibliches Formideal und Gestaltungskraft, Symbol und Abstraktion, Stupa und Sikhara sind die am weitesten zurückreichenden Eigenschaften und Formen, die den Lauf seiner Kunst lenkten. Sie wirkten in ruhigem Ablauf fort; es gibt wohl ein Vergessen und Abbrechen, wie es das Schicksal des Stupa war, doch jähe Umstürze gehören zu den seltensten Ausnahmen. Ein Übergang jedoch ist von weitreichender Bedeutung. Er vollzieht sich in frühbuddhistischer Zeit, an den Zäunen der Heiligtümer, an den Schauseiten und im Innern der Felstempel und -Klöster. Es ist der Wandel vom Holz zum Stein als Baustoff. Die gleichsam versteinerten Holzbalken der Zäune, die kielbogig gerundeten, aus dem Fels geschnittenen Fensteröffnungen verraten ihre Herkunft vom Holzzaun und Bambusrahmen. Die Bedeutung dieses Überganges ist die Ersetzung eines vergänglichen durch einen widerstandsfähigeren Baustoff, als ob Dauerhaftigkeit eine künstlerische Eigenschaft wäre. Im indischen Sinn ist sie es tatsächlich nicht, denn ein Tonbild ist oft ebenso gewissenhaft bis in jede Einzelheit durchgeistigt und Form wie eine Felsskulptur. Der Wandel im Baustoff ent- T. 47

spricht keiner inneren Entwicklung, sondern ist Ausdruck eines religiösen Verlangens, das den Bestand eines Glaubens und einer Ethik an die Dauer der Steine bindet. König Asoka ließ seine Edikte, persischem Beispiele folgend, in Felsen und Steinsäulen meißen, so daß das Dhamma andauern möge. Zur gleichen religiösen Propaganda diente ihm das sinnliche Wirkungsmittel der Kunst, deren Formen in Stein umgeprägt wurden, um gleichfalls dem Dhamma zu Dauer zu verhelfen. Von dieser Zeit an baute man in Stein sowohl als auch in Holz und Ziegel, und daß sich Baudenkmäler erhalten haben, ist letzterhand ein Verdienst König Asokas.

Die frühbuddhistischen Kunstwerke, die uns so plötzlich in ihren versteinerten Formen entgentreten, tragen das Erbe von Jahrhunderten im Schmuck ihrer Frieze und Medaillons. Sie weisen aber nicht nur auf eine reiche Vergangenheit zurück, sondern enthalten, zumindest im Keime, was spätere Geschlechter zu weiterer Entfaltung brachten. Die plastische Qualität und mit ihr im Zusammenhang der Wellenrhythmus, aber auch die Raumformeln sind hier bereits ausgebildet und beharren durch die gesamte spätere Entwicklung. Darum erscheint die frühbuddhistische Periode als wesentlichster Abschnitt und kritischer Augenblick indischen Kunstschaffens. Damals fand der Künstler, noch eingeschränkt durch selbstauferlegte Regeln, seinen Ausdruck als etwas Selbstverständliches, denn er stellte sich keine andere Aufgabe, als das Leben um ihn herum mit all seiner Wundersamkeit gestaltend zu erleben, um es klar und überzeugend den anderen vor Augen zu halten. Und weil er so ganz dem einfachen Leben, wie es kam, ergeben war, fand er auch die einfachste Form, die es in Reinheit enthielt. Das war die Zeit, wenn Kunst ihre indische Mundart ausbildete. Sie hat vollen Klang schon zur

T. 48 Zeit Asokas. Die kauernde Frauengestalt von Sarnath, einzigartiges Fragment dieser Frühzeit, läßt den Schauer ihres Schmerzes in runder Weich-

heit über einen Körper sich ausbreiten, der nichts gemeinsam hat mit jenen schwer stauenden Massen, die die mächtigen Gestalten der Gedächtnisstatuen, der Saisunaga-Dynastie zugeschrieben, und der Türkapitelle Asokas kennzeichneten. Sie wurde auch später noch gesprochen, natürlich verschob sich oft Betonung und auch Sinn, und neue Ausdrucksmöglichkeiten kamen hinzu, im Grunde aber blieb es doch ein und dieselbe Sprache. Die Vorratskammer frühbuddhistischer Kunst ist auch heute noch nicht leer. In späterer Zeit wurde die eine oder die andere Möglichkeit zur Vollkommenheit gebracht, und solche einmalige Höhepunkte sind das Buddhadild der Guptazeit und die plastische Darstellung des tanzenden Siva, die in südindischen Bronzen als Nataraja endgültige Fassung fand. Das Buddhabild erhebt Leben zu einem Zustand übersinnlichen Daseins. Seine Symmetrie ist nicht kalte Abstraktion. Sie hat die weiche Harmonie unbeirrter Erfüllung. Fließender Rhythmus gestaltet Nirvana zum Leben des Tathagata und legt es in seine beschwörenden, lehrenden oder segnenden Hände. T. 21 T. 42

Aber das Sivabild drängt kosmische Energien in einem Augenblick des tanzenden Körpers. Der Augenblick ist so gänzlich in Bewegung aufgelöst, daß ihr Spiel und Gegenspiel sich zu runder Ruhe schließt. Siva- und Buddhabild stehen für absolute Ruhe, die die Heimat der Seele, und absolute Bewegung, die die Bestimmung des Weltganzen ist. Doch beides ist plastisch so restlos ausgedrückt, daß der Friede der Buddhagestalt zu ihrem Leben wird und der rasende Tanz ein Zustand, in dem Siva für immer ruht.

Gegen Ende der Entwicklung und nahe der Gegenwart stehen die Bildfolgen des Ragmala. Sie lassen die intensive Sammlung der bisherigen Kunst vermissen, haben aber wiederum jenen spontanen Reichtum von Formbeziehungen und jene Frische neuer Inhalte, die unter anderen Namen und mit anderen Formen frühbuddhistische Kunst zum Speicher zweier Jahrtausende gemacht hatten. T. 27

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is written in a cursive script and is mostly illegible due to fading and the texture of the paper. It appears to be a continuous paragraph or a list of items.

TAFELBESCHREIBUNG

TAFEL-BESCHREIBUNG

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

PLATE DESCRIPTION

SUJATO-GAHUTO UND KUKKUTA JATAKA. Teil des Frieses vom Deckstein des Zaunes zu Barhut. Sandstein. Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Höhe 0,43 m. Der Bodhisattva, in seiner Inkarnation als Sujato, heilte mit Hilfe eines drastischen Beispieles seinen Vater vom verzehrenden Schmerz, den dieser durch das Ableben seines Vaters erlitten hatte. Er gab einem toten Büffel Gras zu essen und Wasser zu trinken, und als der Vater, besorgt um den Geisteszustand seines Sohnes, herbeieilte, bekehrte ihn Sujato zu einer ruhigeren Gemütsart, indem er auseinandersetzte, daß sein Großvater ebensowenig wieder lebendig werden könne, als der tote Büffel zum Essen und Trinken gebracht werden könne. *T. 1a*

Der Bodhisattva in seiner Inkarnation als Hahn (kukkuta) widerstand den Versuchungen einer Katze, die sich ihm zur Frau anbot, um ihn und seine Brut zu verschlingen. — Dieses Gleichnis erzählte der Buddha, um das Verhältnis von Mann und Frau zu illustrieren und die Mönche zu warnen. Das Ewigweibliche der Katze scheint in dem Glockenschmuck, der aus dem Baum wächst, wiederzuklingen. *T. 1b*

In den Wellenbergen wachsen: Jackfrüchte, Schmuckketten und Mangofrüchte.

Nach oben hin ist der Fries von einer Zierleiste, die aus blauen Lotusblüten und dem Zinnenmotiv besteht, abgeschlossen, nach unten hin von einer Schmuckkettenreihe mit Glöckchen.

VARAHA-AVATAR. Eberinkarnation Vishnus. Mamallapuram. Felsrelief, siebentes Jahrhundert. Länge ungefähr 2,40 m, Höhe 1,80 m. Der vierarmige Vishnu Eber hält Bhumidevi, die Erdgöttin, mit beiden Armen hoch. Der dreigesichtige, vierarmige Gott Brahma steht zu seiner Linken, vom Rishi Narada begleitet, über ihnen schwebt Chandra, der Mond. Zur linken Varahas erscheint in kontinuierlicher Erzählung Bhumidevi *T. 2*

nochmals, bevor der Gott sie auf die Arme nahm, anbetend (anjali mudra). Der Schlangengott Adisesha taucht vor ihr aus den Wassern auf. Hinter ihr erscheint Gott Siva, über ihnen der Sonnengott Surya. Die Götter tragen die für sie üblichen Symbole. Die in seitlicher Rückansicht ins Bild gewendeten Eckfiguren lassen die hohe Gestalt in der Mitte um so stärker hervortreten. Die schlanken, drehrunden Körperformen sind bezeichnend für das gesamte Werk von Mamallapuram. Nirgends sonst ist indische Form so straff und knapp, fast bis zur Versteifung, besonders in den Beinen, zu einer Winkelführung, die sich nie in der nördlichen Hälfte Indiens, wohl aber im Süden häufig findet (vergleiche besonders die viel späteren Standmotive der Devis in südindischer Bronzekunst, aber auch die spärliche Eckigkeit der frühbuddhistischen Flachreliefs von Jaggayapeta).

- T. 3 TRIVIKRAMA. Mamallapuram. Felsrelief an der Nordwand des Schreines südlich von Ganesha Ratha; Länge ungefähr 2,40 m, Höhe 1,80 m. Siebentes Jahrhundert n. Chr. Trivikrama, die Mittelgestalt, trägt die hohe Krone (kirita mukuta), hat acht Hände, die Rechten halten: Schwert (khadga), Keule (gada), Wurfrad (chakra), die oberste Rechte greift ins Leere (in gegenständlicher Beziehung, wenn vom Bildrahmen abgesehen wird). Die Linken halten: Bogen (dhanus), Schild (khitaka) und Muschel (sankha), die oberste Hand ist parallel zum ausgestreckten Bein gestreckt, das in die Himmelswelt reicht, die durch Brahmas Gegenwart angedeutet ist. Er sitzt auf dem Lotusthron (padmasana) und zollt dem Fuß Verehrung (puja). Zur Rechten Trivikramas erscheint Siva ebenfalls in Padmasana Haltung. Beide Götter sind vierarmig, haben das Haar zur Jata mukuta aufgetürmt und tragen Ohrschmuck (kundala). Unterhalb Sivas schwebt Surya, der Sonnengott, unterhalb Brahmas Chandra, der Mondgott, beide mit Glorienscheinen (prabhamandala). Ihre geöffneten Arme preisen Trivikrama. Zwischen ihm und Brahma fliegt eine Gestalt (yambavan)

mit Bärgeſicht und Trommel, die er aus Freude über den Sieg der Götter ſchlägt. Zu Füßen Trivikramas ſitzen Bali und andere Asuras. Eine andere Geſtalt fliegt kopfüber durch die Luft, ein Danava, vom Wirbelſturm, der Balis Wachstum begleitete, erfaßt.

Das Himmelselement um Brahma iſt in dieſem Relief mit den gleichen blattartigen Kräuſelungen angedeutet, die das Wassertelement um Adisheſha im Varaha avatar bezeichneten.

KALIYAHĪ-MARDDAKA-KRISHNA, vom Kedareshvara-Tempel, Weſt- T. 4
ſeite. Halebid, dreizehntes Jahrhundert (um 1219) unter Vira Ballala
erbaut. Steatitſtein. Ungefähr Lebensgröße. Über den jungen Krishna
als Schlangentöter vergleiche G. Rao, Elements of Hindu Iconography,
vol. I. part I. p. 212. Krishna beſtrafte die Schlange Kaliya, die im Teich
Kalindi wohnte, und trieb ſie ins Meer. Das bedeutet wahrſcheinlich, daß
Krishna dem urſprünglichen Schlangenkult ein Ende ſetzte. Krishna,
als Beſtrafer der Schlange, ſoll als Kind dargeſtellt werden, das auf dem
Kopf der Schlange tanzt. In ſeiner Linken hält er das Ende des Schlangen-
körpers hoch, die Rechte iſt zur Gebärde des Nichtfürchtens (abhaya mu-
dra) eingeſtellt. Das rechte Standbein ruht feſt auf der Schlange auf und
iſt im Knie gebogen, das linke iſt im Tanz erhoben. Darunter eine Nagini
in anjali mudra. Die ganze Szene unter einem Baumbaldachin, die Pfei-
lerkapitelle des Rahmens mit reichem, tiefendunklem Blattgekröſe, eben-
ſo das Fenſtermotiv im Sockel. Die Geſtalt iſt voll geſchmückt.

Die ungemein ſchweren, trägflüſſigen Körperformen biegen ſich in weiten
Winkeln. Jedes Schmuckglied iſt mit filigraner Präzision ausgearbeitet
und doch nicht weniger breit und ſchwer als der in ausschweifender
Tribhanga-Haltung gebogene Körper. Zäh ſchwere der biegsamen For-
men, eine überaus ſorgfältige und reiche Ausarbeitung jeder ſchmuck-
haften Einzelheit, die ſich ſcharf vom Tiefendunkel des Grundes abſetzt,

sinnlich befriedigte Ruhe der Bewegungen und des Gesichtsausdruckes und deren breite Langsamkeit sind der Plastik der Hoysala-Dynastie zu eigen.

- T. 5 GAJASURA SAMHARA MURTI, Nataraja-Tempel, Perur, Süd-Indien. Siebzehntes Jahrhundert. Der achtarmige Siva ist hier als Töter des Elefantendämons dargestellt. In dieser furchtbaren Form trägt er die lange Schädelkette und einen Schädel in der Krone. Das dritte Auge ist stark ausgeprägt. Die zwei obersten Hände halten die Haut des Elefanten ausgespannt, das nächstfolgende Händepaar hält Schlinge (pasa) und Elefantenstachel (ankusa), das nächste: Trommel (damaru) und Elefantenzahn. Die beiden Haupthände tragen: Dreizack (trisula) und einen Gegenstand (kapala?). Das linke Bein steht wuchtig und gestreckt auf dem Elefantenkopf. Schmuck wie üblich; beachtenswert die langen Perlengänge über Schultern und Hüften und die vielfachen Bein- und Fußspangen.

Das feine Abgewogensein des eiförmigen Elefantenhautglorienscheines (prabhavali), der lotrechten Gestalt, der wagrecht ausgebreiteten Arme, deren Hände sich ins Oval der Glorie fügen, wird nicht von einer gleichwertigen plastischen Behandlung unterstützt. Die scharf abgesetzten, starren Gesichts- und Körperzüge, besonders der kantige Grat am Standbein lassen auf eine Erstarrung und Absterben des plastischen Vermögens schließen. Das gleiche gilt für den Dämonensockel.

- T. 6 BRAHMA, Nische an der Nordseite des Panchadesvara-Tempels, Tiruvadi, Tanjore. Zwölftes Jahrhundert. Erhaltungszustand: Nase, rechte untere Hand, Zehen am linken Fuß abgeschlagen. Der dreigesichtige, vierarmige Brahma sitzt in der Haltung königlicher Gelassenheit (maharajalila) auf doppeltem Lotusthron (padma pitha), sein rechtes Bein ruht auf einem runden Schemel auf. Seine Hände tragen Rosenkranz (akshamala) und Wasserbehälter (kamandalu), die rechte untere Hand war vielleicht in abhaya mudra gehalten, die linke, auf dem linken Knie

aufruhend, in varada mudra, Gunst gewährend. Der Gott trägt eine reich geschmückte Jatamukuta und außer den üblichen Schmuckstücken noch ein Gürtelband in der Mitte (Katisutra). Das Hüfttuch umfließt die Beine in weiten, weichen Falten. Ein Schirm (chatta), Zeichen hoher Würde, ist über seinem Haupte ausgespannt, zur Rechten und Linken sind Wedel (chauris). Dies und das maharajalila Sitzmotiv lassen Brahma, den Schöpfer, als König erscheinen.

Die feinfühligte Modellierung der Oberfläche gibt dem freiplastisch gehaltenen Relief atmendes Leben, das in Ruhe währt. Die schweren und doch geschmeidigen Glieder weisen auf die Reife hin, die sich in den Jahrhunderten, die zwischen diesem Bildwerk und den Felsskulpturen von Mamallapuram liegen, vollzogen hat. Die Grundlage der Formauffassung aber ist die gleiche geblieben (vergleiche im Gegensatz die gleichzeitige Plastik Bengalens [Ganga] oder die der Hoysales von Mysore [Krishna]) T. 20 und T. 41.

VISHNU, Varendra Research Society Museum, Rajshahi, Bengalen. Höhe T. 7 (ungefähr) 1,30 m. Werkstoff schwarzer Steatitstein. Zehntes Jahrhundert. Alle vier Unterarme der Hauptgestalt, mit ihren Attributen, die beiden Unterarme Lakshmis, die Gesichter Lakshmis und Sarasvatis und der einen Begleitgestalt zur Rechten fehlen. Vishnus Gesicht, die Körper der Göttinnen, der Sockel und andere Teile stark beschädigt (wahrscheinlich von islamischen Ikonoklasten).

Die spitzbogige Stele hat den flachen, ins Halbrund abgestuften Sockel (navaratha Typus des bhadrapitha) mit wuchtig fleischigem Lotusstamm gefüllt, der sich nach rechts und links in Wellen rankt, schwere Lotusblüten und ein Stifterpaar zur Linken, schwere Lotusblüten mit Vishnus Fahrzeug (vahana), dem geflügelten Garuda zur Rechten, trägt. Vishnu steht in frontaler Haltung (samapadaasthanaka) auf dem voller-

blühten Doppellotus (padma pitha), der wie die Lotusschemel der anderen Götter durch den Sockel hindurchgewachsen zu sein scheint. Die beschädigte Hauptkrone ist mit einem Stirnband (sirobandha) abgeschlossen, dessen flatternde Bandenden zu Seiten der Ohren mit ihrem runden Schmuck (karna kundalas) herabhängen. Perlenhalsband und schwerer Halsschmuck (hara) legen sich auf die Brust, die Brahmanenschnur (yajnopavita) schlingt sich bis über die Hüften, ein leichtes Tuch (chaddar) ist um die linke Schulter geworfen. Das kurze, leichte Hüfttuch (dhoti) ist von doppeltem Schmuckgürtel (udara- und katibandha), von dem vorne eine lange Schmuckkette und rundherum Perlengirlanden hängen, festgehalten. Ein langer Blumenkranz (vanamala) hängt von den Armen bis unter die Knie, die Füße tragen Fußspangen (nupura), die Oberarme Armbänder (vahukirti). Die beiden Göttinnen sind ähnlich gekleidet, nur ist ihr Hüfttuch reicher und länger und seine Enden fallen in Raffungen um das straff anliegende Gewandstück. Die beiden männlichen Begleitfiguren (ayuda purushas) mit hohen Kronen (jatamukutas) sind ähnlich gekleidet, halten ihre Hände in Hüftstütz (katihasta) und abhayamudra, während Sarasvati die Vina spielt und beide Göttinnen in Tribhanga Haltung (dreifacher Biegung) sich an den Gott hinzuschmiegen scheinen. Ihre Körper sind weich und voll, und so ist Vishnus Antlitz. Seine ewig ruhevollen Augen öffnen sich wie blaue Lotusblätter (utpala patra) unter den langgeschwungenen Bogen seiner Brauen, deren Trennung auf der breiten Stirne von der Tilaka Marke betont wird. Auch seine vollen Lippen kennen keine Unrast. Die ganze Gestalt ist nach dem saptatala Kanon aufgebaut, die Körpermodellierung ist ganz oberflächlich, gibt dem Oberkörper den Ausdruck angehaltenen Atems, während die Beine mit kreisförmigen Kniekappen fast leblos starr stehen. Die Gestalt ist freiplastisch gearbeitet, und ihr präziöser

Umriß setzt sich scharf vom dunklen Lufthintergrund ab und wird vom stellenweise parallelen Ausschnitt der Stele begleitet. Abgesehen von den freiplastisch gehaltenen Hauptgestalten ist das Bildwerk in einem zweischichtigen Relief gehalten, dessen niedere Schicht aus einem blatt- und federartigen Gekräusel besteht, das aus dem Maul der Kirttimukha wächst, aber auch die Schweiffedern der musizierenden Kinnaris und die Wolken, auf denen die Gandharven samt Frauen, die auf ihren Beinen reiten, einerschweben, ausmacht. Der architektonische Thronhintergrund, der doppelte Blattflammen- und Säulenmotivnimbus, der in flacher Hufeisenform das Haupt des Gottes einrahmt, und der doppelte Stelenrahmen bilden einen Mittelplan, zwischen und über dem die Ayudapurushas zu stehen kommen, während der Querbalken der Thronlehne in Makaraungeheuer-Köpfe, die Frauengestalten ausspeien, endet und auf glotzüngigen Leogryphen (Sardula), die mit ihren Reiterinnen Elefanten niedertreten, aufruht. Die musizierenden Kinnaris, die fliegenden Gandharven und Vidyadharas und schließlich das Kirttimukha-Haupt vollenden den höchsten Reliefplan. Die plastische Fülle des Beiwerkes läßt die Gestalt des Gottes in himmlischer Reinheit hervortreten. Physiognomisch sowohl als auch plastisch ist er von süßsinnlicher Anmut, klein als Gott, doch innig menschennah und jung.

Diese besondere Lieblichkeit und leichte künstlerische Erstarrung, die schwer saftige und doch spielerische Formengebung sind bezeichnend für die Schule von Bengalen.

PARINIRVANA, Teilansicht, Felsrelief, Grotte XXVI, Ajanta, Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. Maße der Gesamtdarstellung: Höhe 3,6 m, Länge 7,5 m. Hoch- und Flachrelief, Pflanzen, Geister, Tiere und Menschen nehmen am Erlöschen des Tathagata teil. Er allein ist außerhalb der Trauer, reglos und riesenhaft. Die Schüler um ihn und die Reihe

der Laienbrüder und -Schwestern zu seinen Füßen singen mit feierlichen Gliedern das Abschiedslied. Ihre Größe hängt von ihrer inneren Beziehung zum Buddha ab, doch selbst die mächtige Gestalt Anandas, der zum letztenmal seine Hand ehrfürchtig den Füßen des Meisters nähert, ist nur ein stärkerer, doch kein fremder Klang in den weitverschlungenen Kurven, die so müde durch die ganze Welt ziehen und deren wogendes Meer allein vor der gewaltigen Gegenwart des Buddha innehält und zurückweicht. Die Gestalt in der Zelle ist vielleicht Kasyapa, der ankam, als schon alles vorüber war (vergleiche: Grünwedel, *Buddhist Art in India*, p. 114). Ihr dumpfes Nachsinnen ist ein Hineinhorchen in jene Welt des wirklichen Bestandes, in die der Tathagata einging. Sie ist der Schlußstein der Bildkomposition.

T. 9 TRIVIKRAMA, Dasa avatara Grotte Ellora, achtes Jahrhundert. Der Gott hält sein Schwert wagrecht gesenkt, die übrigen Götter fehlen; zur Linken sind die kleinen Gestalten Vamanas (gänzlich zerstört), Balis und seiner Frau, eine vierte Gestalt, Sukra, sucht Bali zu überreden, Trivikrama nicht zu huldigen. Er wird daher zur Rechten des Gottes von dessen Vahana, dem Vogelmenschen Garuda, beim Schopf gepackt und mit der Faust bearbeitet. Das Relief legt die Kreis- und Koordinatenkomposition, wie sie uns in Mamallapuram gegenübertrat, in die Diagonale. Der Dreischritt ist nicht mehr ein weltenerfüllender Augenblick, zuständlich in seiner Bedeutung, sondern ein mächtiges Geschehen, das sich dramatisch vollzieht. Wie weit der Spielraum ist, den die Agamas der künstlerischen Auffassung des einzelnen und der Jahrhunderte überlassen, wird von dieser und der nächsten Trivikramadarstellung belegt. Die schwere Fülle der Glieder, Wucht und Gemessenheit der Bewegung, die menschlich titanische Beziehung der Gestalten gehören der Kunstsprache von Ellora an.

SIVA IM CHATURAM TANZ, Felsskulptur, Ravana ka khai Grotte Ellora. T. 10

Ende des siebenten Jahrhunderts. Stark beschädigt, das linke Bein und Teile der unteren Hände weggebrochen. Die Stellung des achtarmigen Gottes entspricht mit Danda hasta des linken Armes, gebogenen Knien und Standmotiv der Chaturam Haltung. (Vergleiche G. Rao, Elements of Hindu Iconography vol. II. p. I. pl. LXVI). Die begleitenden Götter Ganas und Gandharvas musizieren und schauen bewundernd zu. Auffallend ist eine kleine Gestalt, die in die Öffnung zwischen den gebeugten Knien zu stehen kommt und die Bewegung Sivas wiederholt. Schmuck und Kleidung Sivas wie üblich, Attribute nicht deutlich.

Die ungemein schweren Formen sind hier wie in der Mehrzahl der Reliefs von Ellora von wuchtigster Bewegungsstärke. Die drohende und triumphierende Macht der Götter lagert in jedem Glied und bricht aus dunklen Schattenmassen mit elementarer Gewalt hervor.

MAHISHASURA MARDINI, Relieffeld vom Vaital Deul, Bhuwanes- T. 11

var. Siebentes Jahrhundert. (Gesicht zerstört). Im Vamanapurana wird vom Sieg der Göttin über den Dämon erzählt: Als die Götter vom Dämon Mahishasura besiegt wurden, eilten sie, mit Brahma an der Spitze, zu Vishnu um Hilfe. Sie brachten ihre Klage vor. Auf Vishnus Gebot ließen sie alle Zornflammen aus ihren Augen schießen, so daß ein leuchtender Feuerberg entstand. Aus diesem Berg nun kam Katyayani hervor, strahlend wie tausend Sonnen, mit drei Augen, nachtschwarzem Haar und achtzehn Armen. Siva gab ihr den Dreizack, Vishnu das Wurfrad, Vayu den Bogen, Surya Köcher und Bogen und so weiter. Nachdem alle Götter sie auf diese Weise ausgerüstet hatten, machte sich Katyayani nach den Vindhya Bergen auf. Dort wurde sie von zwei Asuras gesehen. Sie überbrachten sogleich ihrem König die Botschaft, daß eine liebevolle Göttin allein sich in den Vindhya Bergen niedergelassen hätte. Sogleich

wußte Mahishasura, daß die Göttin sein werden müsse, und schickte einen Boten an sie mit den Worten: Die Götter wandern auf Erden, hilf- und machtlos, denn ich habe sie besiegt. Ich bin Indra, Rudra, Surya, der einzige Herr des Weltalls, und es gibt keinen Gott neben mir. Liebliche Jungfrau, du bist wert, mein Weib zu werden.

Die Göttin erklärte sich bereit unter der Bedingung, daß eine alte Familiensitte ihres Hauses befolgt würde, derzufolge der Freier sie im Kampf besiegen müsse, bevor sie sein werden könne. Als die Göttin die Elefanten, Pferde, die Schlachtwagen und Fußtruppen herannahen sah, schleuderte sie erst Pfeile in ihre Menge hin und tötete dann viele mit Schwert und anderen Waffen. Und wie sie das Schlachtfeld mit Leichen bedeckt sah, nahm sie voll Freude eine Vina (Laute) und Damaru (Trommel) und begann lockend zu spielen. Schließlich kam es zum Zweikampf mit Mahisha, Erde und Meer zitterten und die Berge und Wolken zerrissen in Stücke. Der Kampf war hart, denn der Asura wechselte ständig seine Größe und entwand sich ihr, schließlich aber sprang sie von ihrem Schlachtlöwen, setzte den Fuß auf den Dämon, durchbohrte seine Brust mit dem Dreizack und hieb sein Stierhaupt mit dem Schwert ab. Die Schar der Asuras schrie: Ah, Ah.—Religiös philosophische Deutung: Unwissenheit wird vom Wissen besiegt. (Jnanasakti.) Historische Deutung: Sieg des Göttinnendienstes über die Verehrung des Stiertotem. (C. Rao, Elements of Hindu Iconography vol. I. p. II. p. 350.) Die achtarmige Göttin trägt in ihrer Rechten: Speer (saktyayuda), Donnerkeil (vayra), Dreizack (trisula) und Schwert (khadga). Die unterste linke Hand ist aufs Maul des Stieres aufgestützt, die drei übrigen Hände halten: Schlange, Bogen und Schild. Die Göttin trägt den Köcher über der Schulter, hat einen Glorienschein (prabha mandala), hohe Frisur und Stirndiadem, zweierlei Art von Ohrringen (kundala), Schmuck-

kette um Hals und Mitte (hara und udara), Hüftgürtel (katibandha), Armspangen (keyura und kankana), Fußspangen (nupura). Sie ist mit einem eng um die Hüften geschlungenen Sari bekleidet. Der Dämon ist ähnlich bekleidet. Der Löwe der Göttin verbeißt sich in dessen Ellbogen. Die Göttin stemmt sich in Tribhanga Haltung mit dem rechten Fuß auf die Schulter des Dämons, das ausgestreckte linke Bein, der erhobene äußerste rechte Arm stellen die Diagonale her. Vorder- und Rückansicht der beiden Körper, mit ihren pervers schlaffen Kurven, ihrer weichen Ruhe, die Waffen, Arme und Beine wie glatte Schläuche auf- und abziehen läßt, geben dem Bild die gleiche Stimmung, in der die Göttin der Legende lachend im Blut der Feinde die Laute spielte. Die betonte bestimmte Bewegung der Diagonale breitet sich nach unten zu in der Kreisbewegung von Armen, Schultern und Kopf des Stiermenschen und des Löwenkopfes, nach oben hin in der entgegengesetzten Kreisbewegung der oberen Arme und Schultern der Göttin aus. Die beiden Gegenmotive werden von den Senkrechten des Dreizackes und des linken Haupt-Armes verbunden.

ARDHANARISVARA, vom Nagesvarasvamin Tempel, Kumbhakonam, Süd-Indien, Elftes Jahrhundert. Die Gestalt ist vom Stier Sivas begleitet. Ihre Zweigeschlechtlichkeit kommt in den beiden verschiedenen Kronenhälften, in Ohrgehängen, Arm-, Hüfte- und Beinschmuck zum Ausdruck. Die künstlerische Lösung der Zweieinheit erreicht ihren Höhepunkt in Hüft- und Beinbildung. Nur drei Arme sind dargestellt: Rechts: die obere Hand hält die Streitaxt (parasu), die untere ist auf Nandis Haupt gelegt. Die linke Hand hält einen metallenen Rundspiegel (darpana). T. 12

JAGDSZENE, Felsrelief, Udayagiri. Vierte Szene in einem fortlaufenden Tympanonfries, am oberen Hauptflügel der Ranigumpha-Grotte. Gesamtlänge des Frieses: 19,11 m. Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Die T. 13

gleiche prinzhliche Gestalt erscheint zweimal, im Augenblick des Bogen-
spannens und nachher. Dazwischen liegt das Entkommen des geflügel-
ten Rehes mit seinen Jungen (die letzteren sind bis zur Unkenntlich-
keit verwittert). Pferd und Knabe und ein Baum mit riesengroßen,
sonnenblumenartigen Blüten geben dem Flachrelief eine ritterliche
Märchenstimmung, die eine idyllische Natur hervorzaubert, in der die
am Schießen ganz unbeteiligte Gestalt des Jägers nicht weniger un-
wahrscheinlich ist als das fliegende Reh und der Märchenbaum.

Die Szene mag der Lebensgeschichte des Tirthankara Parsvanath, einer
Heiligengestalt der Jainalegende, angehören (vergl. O'Malley: Bengal
District Gazetteer: Puri, p. 253).

Die Szene wird von einem Sockel unterstrichen, der das in buddhistischer
Plastik so beliebte Zaunmotiv in einer etwas mageren Variante des Hell-
dunkelmusters bildet.

T. 14 PRASENAJITPFEILER (Außenseite) vom Zaun des Stupa zu Barhut.
Sandstein. Höhe 2,15 m, Breite der Relieffelder 0,54 m.

- 1) Anbetung des Rades. König Prasenajit mit Gefolge, zieht in
Quadriga von seinem Reitertröß begleitet ums Heiligtum, zwei
Baumstämme als Bildrahmen.
- 2) Nagakönig Erapata betet den Sirisabaum an.
- 3) Anbetung des Nyagrodha-Baumes und Thrones von Elefanten
und Menschen.
- 4) Dämonensockel.

T. 15 VITURA PUNAKAYA JATAKA, Eckpfeiler, Barhut. Höhe 2,15 m, Breite
0,54 m. Inhalt des Jatakas (vgl. Cuningham, Stupa of Barhut p. 79):
Der weise Pandit Vidhura war wegen seiner Reden über das gerechte
Gesetz (sudharma) berühmt. Einst schlichtete er einen Streit zwi-
schen vier Königen, und alle waren so zufrieden, daß jeder ihm ein

wertvolles Geschenk gab, der Nagakönig einen kostbaren Edelstein. Doch als er in die Nagawelt zurückkehrte, vermißte seine Frau, Königin Vimala, den berühmten Stein und fragte nach dessen Verbleib. Als der König von den außerordentlichen Reden des Pandits und dessen gutem Rat zu erzählen begann, wurde die Königin begierig, ihn zu sehen und seine Reden zu hören. Um das zu erreichen, stellte sie sich todkrank und sagte, sie würde sterben, wenn sie nicht das Herz des Pandits bekäme. Der König wußte nicht, wie er diesen Wunsch erfüllen könne, und wurde traurig, als aber seine Tochter Irandhati ihn nach dem Grund seines Kummers fragte, ermahnte er sie, sich einen Anbeter zu suchen, der imstande wäre, das Herz des Pandits zur Mutter zu bringen, um sie am Leben zu erhalten. Irandhati zog sich aufs schönste an und machte sich in die Himalayaberge auf, wo sie süße Weisen zu spielen begann, um so einen Liebhaber heranzulocken und ihren Zweck zu erreichen. Der Yaksha Purnaka sah sie, verliebte sich in sie und beide gingen zum Nagakönig zurück, der dem Yaksha Irandhatis Hand versprach, wenn er imstande wäre, des Pandits Herz zu bringen. Purnaka bestieg sein Pferd, das durch die Luft fliegen konnte, flog zum Vipullafels, dem er einen köstlichen Edelstein entnahm, um mit dem König der Koravas, in dessen Dienst Vidhura stand, zu würfeln. Die Bedingungen waren, daß der Pandit ausgeliefert werden müsse, sollte der König verlieren, sollte er aber gewinnen, würde der Stein sein eigen. Der König verlor. Purnaka forderte den Pandit auf, sich am Schweif des Pferdes anzuhalten, während sie durch die Luft flogen, mit der Absicht, den Pandit an Felsen und Bäumen des Himalaya totzuschlagen. Doch infolge großer geistiger Verdienste geschah dem Pandit kein Leid. Als sie aber den Berg Kalagiri erreichten, packte Purnaka den Pandit bei beiden Füßen und ließ ihn auf den Felsen aufschlagen. Als auch

das nichts half, wollte ihn Purnaka kopfüber hinabschleudern. Furchtlos fragte ihn schließlich der Pandit nach seiner Absicht, und als er die hörte, wußte er, daß der Wunsch der Königin nicht nach seinem Herzen ginge und daß sie bloß seine Reden hören wollte. Darum bat er Purnaka, doch vorerst seiner Rede über das Sudharma zuzuhören und ihn dann zu töten und sein Herz zur Königin zu bringen. Des Pandits Rede gefiel Purnaka so sehr, daß er ihn am Leben ließ und zum Nagakönig brachte, wo er gleichfalls mit seinen Reden sehr erfolgreich war. Irandhati wurde Purnaka zur Frau gegeben, der Edelstein dem Pandit zum Geschenk. Später führte ihn Purnaka heil ins Koravareich zurück.

Oberster Abteil: Irandhati und Purnaka im Himalaya. Hausdach, Zuschauerkopf im Mansardenfenster.

Darunter: Pandit und Purnaka vor Nagakönig und -Königin. Eine Gestalt in Rückansicht geht ins Haus.

Darunter: Purnakas und Vidhuras Luftritt in zwei kontinuierlichen Phasen. Felslandschaft, zur Rechten: letzter Versuch Purnakas den Pandit zu töten, zur Linken: des Pandits Rede vor Purnaka.

Unterster Abteil: Hausbalkon mit Zuschauern. Eine Gestalt kommt aus dem Haus. Purnakas Pferd wartet, während Purnaka anscheinend mit dem Koravakönig würfelt. Die rechte untere Ecke ist abgeschlagen.

Die kontinuierliche Erzählung verläuft im Relief nicht im Sinn der Handlung, sondern ist dem Zufall überlassen. Die Betonung liegt auf der grausamen Wunderszene von Luftritt, Mordversuch und Bekehrung, dem dramatischen Höhepunkt des Jatakas.

T. 16 YAKSHINI, von einem der Tore des Stupa zu Sanchi, Rückansicht. Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Maße: Höhe 0,64 m, Länge 0,47 m. Gelblicher Kalkstein. Jetzt im British Museum, London. Der Asokabaum mit

seinen großen herabhängenden Blättern und den runden Büscheln seiner Blüten ist Rahmen zugleich und Gefährte der Yakshini. Ihre schweren Zöpfe ähneln den Asokablättern, ihre runden Glieder dem Baumstamm. Sie ist mit kunstvoll geschlungenem Hüfttuch (dhoti), Beinspangen, Hüft- und Haarschmuck angetan.

Die Gruppe war ursprünglich zwischen den Enden zweier Querbalken dem Torbau eingefügt.

LOTUSFÜLLUNG. Deckenmalerei aus Grotte II. Ajanta, sechstes bis siebentes Jahrhundert n. Chr. Über die Technik der Wandmalerei vergleiche: Vishnudharmottaram, Kapitel 40, Vers 1–30, der früheste bisher bekannte Sanskrittext, der ausführlich über Wandmalerei handelt. (Abfassungszeit siebentes bis achttes Jahrhundert n. Chr.) T. 17

JETAVANA JATAKA, Medaillon, Barhut. Radius 0,245 m. T. 18

MÄDCHEN MIT LAMPE, Pfeiler des Zaunes von Mathura, Gestalt unterlebensgroß, roter gesprenkelter Sandstein. Erstes Jahrhundert v. Chr. Jetzt im Lucknow Museum. Die Andeutung der Architektur im oberen Teil des Pfeilers kehrt fast an allen Pfeilern der Zäune von Mathura wieder. T. 19

FLUSSGÖTTIN GANGA, Teilansicht, überlebensgroß, zwölftes Jahrhundert. Varendra Research Society, Rajshahi Museum. Schwarzer Steatitstein, Arme fehlend, Nase und Füße stark beschädigt. Die kostbar geschmückte Göttinnengestalt hat ihr Haar in schematischen Locken rechts und links gedreht, in die Stirne gekämmt, von einem schweren Diadem umschlungen und rechts am Hinterhaupt zu einem eiförmigen hohen Knoten aufgesteckt, während lose Strähnen in Korkziehern über die Schultern fallen, wie es die kapriziöse und überaus reiche Mode der Sena-Herrscher diktierte. Außer den sonst üblichen Schmuck- und Kleidungsstücken, wie Ohrringen, dreifachem Hals- und Brustschmuck, Yajnopavita, Hüftschmuck, Hüft- und Brusttuch, trägt die Göttin noch ein T. 20

schweres Brustband (kuchabandha). Die feste und großzügige Modellierung des Fleisches wird von der kleinlichen Vielfältigkeit der Schmuck- und Faltenmotive überzogen. Jedes Profil der Gestalt ist voll unsäglich-er Rundungen. Sie stauen sich über Gesicht, Brust und Hüften mit derselben dichten Fülle, mit der sich die großen Perlen zu schweren Ketten reihen. Die fast ägyptisch aufgelegten Augenbrauen schwingen sich über schräg-geschnittenen, schweren Augenlidern hoch, die, gleich wie die vollen und doch ganz ruhigen Lippen, das beschauliche Lächeln der Reife tragen.

T. 21 STEHENDER BUDDHA, von Sarnath, jetzt im Indian Museum, Kalkutta. Gelblicher Sandstein. Höhe 1,43 m. Fünftes Jahrhundert. Finger der rechten Hand abgeschlagen, Sprung durch die Fußgelenke, rechtes Knie leicht beschädigt. Die Stele ist zu einem ovalen Glorienschein gestaltet, der die ganze Gestalt umzieht (prabhavali). Buddha steht in frontaler Haltung (samapadasthanaka), die rechte Hand in abhaya mudra (Gebärde der Furchtlosigkeit), die linke hält den Saum des lang herabfallenden Gewandes. Die hier sichtbaren Merkmale (lakshanas) des Buddha sind: Usnisa, die kurzen gedrehten Locken, die langen Ohrlappen, Schwimmhäute zwischen den Fingern. Weitere künstlerische Konventionen sind gesenkte Augen und die schlaff in Meditation herabhängende Unterlippe, Linien am Hals und Linien in den Handflächen, völlige Schmucklosigkeit. Das weite, durchsichtige Gewand (sanghati) fällt von beiden Schultern glatt anliegend tief herab, ein Untergewand (antaravasaka) reicht fast zu den Knöcheln. Der runde Halsausschnitt fängt das Rund der schweren Gesichtszüge auf, das rockartig von den Handgelenken starr hängende Gewand bildet eine schattige Mulde, aus der der glatte, schematisch behandelte Körper in plastischer Rundung hervortritt. Die kurzen Locken, die eingeritzten Hautfalten an Händen, Hals und Mitte, die teils eingeritzten, vorwiegend aber plastischen Gewandfalten an Schul-

tern, Handgelenken und freien Gewandenden, schließlich der Perlenstab und das Rundzackenmuster des Glorienscheines, bilden die überaus zurückhaltende Oberflächenbelebung der sonst völlig glatt belassenen Relieftete. Diese strenge Zurückhaltung und flächig breite, großzügige Modellierung macht die Plastik der Gupta-Dynastie und insbesondere die Schule von Sarnath zum künstlerischen Gewissen eines Buddhismus, der der ursprünglichen Lehre des Buddha in ihrer Reinheit gewachsen ist.

MUKTESVARA-TEMPEL zu Bhuwanesvar, Orissa. Sechstes bis siebentes *T. 22*

Jahrhundert n. Chr. Höhe des Turmbaues 10,41 m, Länge einer Seite des Grundquadrates 4,50 m. Höhe der Halle 6,17 m, Länge der Grundseite 7,89 m. Westliche Orientierung. Baustoff: Sandstein. Der Tempel ist einer der frühesten, vollendetsten Bauten der Schule von Orissa. Seine getürmte Zella (Vimana, Bara Deul) weicht in ihrer plastischen Gliederung vom herkömmlichen Kanon des Orissa-Stiles ab, bringt aber gerade die wesentlichen Elemente der Bauüberlieferung zu überzeugender, wenn auch eigenartiger Einheit. Das Heiligtum, eine kubische Zelle, ist von einem Turmbau überdacht, dessen horizontale Scheinschichten im Innern treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvatur erhält, die für den Turm (Sikhara) der nördlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Zella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen, die Dicke der Mauer entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvatur des Turmes und die Fünzfahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler, Rahapaga; zwei Eckpfeiler, Konakpagas; zwei Mittelpfeiler, Anarthapagas) machen ihn zum Rekha pancharatha Deul. Seine fünffache Vertikalgliederung wird auf mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse, auf der der Bau aufsteht, sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Zella-

kubus (bada) besteht im Muktesvara-Tempel aus einem Sockel (pabhaga), dessen fünf Teile ein Kyma rectum + Kyma reversum (khura), ein vasenförmiges Profil (kumbha), ein Kyma rectum (pata), ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (basanta) ist, auf dem unmittelbar der figurengeschmückte Teil der Zellawand (jangha) aufrucht. In ihm sind Nischen für die Dikpalas, die Gottheiten der Weltrichtungen, ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devis (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (barandi) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Zellakubus (bada) vom Turm (rekha, rathaka), der sich kurvig nach oben verjüngt, so daß die letzte Steinschicht (ghad chakda) gerade die Hälfte des Zellavierecks ausmacht. Darüber schnürt ein Hals (beki) das wuchtige Aufdrängen der vierkantigen Mauerpfeiler zur Rundform ein, die ihren Schlußstein (amlaka sila) in eine Steinkappe (karpuri) mit einem topfförmigen Aufsatz (kalasa), der den Dreizack, wenn es ein Siva-Tempel ist, das Wurfrad im Fall eines Vishnutempels trägt, sich verjüngen und enden läßt (vergleiche: M. Ganguly: Orissa and her Remains, pl. II.; fehlerhaft).

Die Versammlungshalle der Pilger, Jagamohana, die der Zella im Westen vorgelagert ist, stellt den Typus des Pida Deul dar, denn das pyramidenförmige Dach wird von wagrechten Steinlagen gebildet (pidas), deren freie Enden mit seicht gekurvten Oberflächen stufenförmig übereinander vorspringen.

Die wuchtigen Licht- und Schattenmassen der architektonischen Horizontal-Aufteilung werden von vertikal facettierten Kanten, im Tiefendunkel gehaltenen, vertikal verlaufenden Mustern und dem plastischen Reichtum einer Welt, die Gott und Groteske vor Blütengewinde setzt, in ständig wechselnde Beziehung gebracht. Auf die Fülle der Einzelmotive an den Wänden von Cella und Jagamohana einzugehen, verbietet der Raum;

das im Schrägschnitt in Steinpaneele eingefangene Blätter- und Blütengewoge und geometrische Muster ohne Ende im Tiefendunkel bilden oft nur die untere Schicht, über der breite Kirttimukhas (Löwenfratzen) überschwengliche Perlenketten rechts und links hinrieseln lassen. Das führende Muster aber, das nicht allein die Anarthapagas fast der gesamten Länge nach überzieht, sondern sich auch am oberen Teil des Rahapaga und an den Wänden der Pilgerhalle (jagamohana) breit macht, ist ein Geriesel ohne Ende, in das sich verjüngende konzentrische Kreise tief eing bohrt haben und dessen spitzbogiger äußerster Umkreis an jene Fenster erinnert, die den buddhistischen Felstempeln riesenhaft dunkle Augen waren. Das Muster erscheint in verschiedener Fassung an Rekha Deul und Jagamohana als Flächenüberzug, während einzelne dieser Fensteraugen die Mitte der Konakpagas betonen und im allgemeinen die diskrete Rolle von Mittigliedern und Abschlüssen spielen. Ein anderes oft benutztes Architekturmotiv ist die amlaka Form des Schlußsteines, die in regelmäßiger Wiederkehr die Konakpagas in Stockwerke (bhumis) gliedert.

Das Fenstermuster erhält seine reichste Gestalt in der Mitte des Rahapaga, wo es die offene Lotusblüte im innersten Kreis und fliegende Luftgeister herum umfaßt, während es selbst sich aus dem offenen Maul der vollplastischen Kirttimukha zu ergießen und gleichzeitig von grinsenden Dämonen heraldisch an die Fläche des Pfeilers mit Ketten gefesselt zu werden scheint. Hier erreicht die Verquickung der Reliefebenen, das Übergehen architektonischer Betonung in plastische Sinnfälligkeit, ihren Höhepunkt. Die tanzende Devi (Parvati?) im obersten Abteil des Rekha, die tiefbeschattete Nische, die sich für den Dikpala an der Zellawand auftut, zerlegen wiederum Plastik und Architektur, Muster und Darstellung in die ursprünglichen Komponenten, die das »Sonnenfenster« besonders, aber auch der ganze Tempel, als Einheit genommen, vergessen machte.

T. 23 SZENE IN FELSENLANDSCHAFT. Wandmalerei, linke Seitenwand der rechten Seitenkapelle Grotte II, Ajanta. Sechstes bis siebentes Jahrhundert. (Khantivadiu Jataka?) Höhe 2,42 m, Länge 2,75 m. Stark beschädigt. Eine kubistische Felsenmulde umschließt eine Gruppe leichtbewegter Frauengestalten. Ihr Neben- und Hintereinander ist voll zarter Abwechslung und trägt eine räumliche Bewegung, die in ihrem Zurückweichen Platz für den Halbkreis der am Boden sitzenden, kreiselspielenden Kinder schafft, während der rechte Flügel in seiner Richtung von den beiden kleinen Steckpferdreitern unterstrichen wird. Gandharven und Vidyadharas im oberen Bildteil. (Vergleiche Griffith, *The Wall paintings of Ajanta*, p. 14, 17, 29.)

T. 24 DIE HERABKUNFT DES GANGES. Granit-Felsrelief. Mamallapuram, Süd-Indien. Teilansicht. Gesamtausdehnung des Reliefs: Höhe 9 m, Länge 27 m. Siebentes Jahrhundert n. Chr. Die Spalte, die in der Mitte der Felswand klafft, ist Mittelpunkt der Komposition. Hier vollzieht sich das Wunder der Herabkunft des Ganges, sein Niederstieg vom himmlischen Ort der Milchstraße zur dürstenden Erde. Die ganze Schöpfung, Götter, Tiere, Geister und Asketen eilen und fliegen heran, um des Segens teilhaftig zu werden, dessen kühle Ruhe langsam die Felsspalte entlangrauscht. Der Nagakönig und seine Königin und eine gewaltige Schlange winden sich in das Wasserbecken herab, das sie am Fuß des Felsens empfängt. Die Nagini mit dreifacher Schlangenkronen und Schlangenleib senkt sich im Schauer weichrieselnder Wollust anbetend (*anjali mudra*) herab. Ihr Schlangenkörper ist Allegorie ihres Gefühls, das sich dem Strom eines kosmischen Geschehens hingibt und anbetend in ihr eigenes Dasein versunken ist.

Die Formengebung hat jene herbe, vollschlanke Streckung, die für das gesamte Werk von Mamallapuram so bezeichnend ist. (Vergleiche Goloubew: *Ars Asiatica* III, p. 24.)

INDRASABHA-GROTTE, Ellora, innerer Hof, zehntes Jahrhundert, zwei- T. 25
stöckig. Von jedem architektonischen Zwang befreit, öffnen sich Fenster
und Balkone in schattendunklen Rechtecken. Die wuchtig vorspringen-
den Felsdächer, die Felswände mit horizontalen Reliefstreifen fangen
das starke Sonnenlicht an sparsamer plastischer Gliederung auf. Die
Grotte gehört der Jainasekte an, daher die verhältnismäßig nüchterne
Ordnung der plastischen Ausgestaltung.

SZENE IM INNEREN EINES HAUSES, Wandmalerei, rechte Seitenwand T. 26
der linken Seitenkapelle, Grotte II, Ajanta. Sechstes bis siebentes Jahr-
hundert. Höhe 2,12 m, Länge 2,45 m. Stark beschädigt. Ein Haus,
giottesk in seiner Offenheit und Proportion, umschließt eine Szene,
deren Hauptgestalt die große Frau neben der Mittelsäule zur Linken
ist. Sie scheint sich an den Mann links zu wenden, der eben ins Haus
hereintritt. Eine Schar von Mädchengestalten, Zwergen und Zwergin-
nen umgibt sie. Zur Rechten ein Mann mit Stab, in eine Art Tunika
gekleidet. Eine Mädchengruppe im Balkon oben blickt auf ein fliegen-
des Gandharvenpaar zur Rechten. Das Haus hat ein Giebeldach. (Ver-
gleiche Griffith: The Wall paintings of Ajanta, p. 29.)

DRITTE SCHILDERUNG DER MUSIKWEISE Sanikaran Dipak. Sie wird T. 27
in der zweiten Tageshälfte gesungen oder gespielt. Jeypore Kalm (Mal-
weise). Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Bildgröße: 0,19 m : 0,295 m.

ANBETUNG DES BODHIBAUMES, Felsrelief, Udayagiri, Erstes Jahrhun- T. 28
dert v. Chr. Stark verwittert. Je ein Mann von einer Frau mit Opfergaben
begleitet, zu Seiten des Baumes. Das Relief ist qualitativ minderwertig,
illustriert aber die traditionellen Raumformeln in größter Klarheit.

MAYA DEVIS-TRAUM. Reliefmedaillon an einem Pfeiler des Zauns von T. 29
Barhut. Radius 0,245 m. Indian-Museum, Kalkutta. Das Medaillon ist in
die Vorderfläche eines viereckigen Pfeilers eingelassen, in dessen rundabge-

schrägte Ecken Büschel von Früchten mit Blättern oder Lotusblüten, die Menschengestalten tragen, gelegt sind. Die Gestalten sind auf den glatten Reliefgrund wie auf ein Servierbrett aufgelegt. Augen, Haar, Schmuckstücke und Hüfttuch sind in das äußerst flache Relief eingeritzt. Die eckige Sprödigkeit der Umrisse hat Überzeugungskraft und Stimmung. Die Sachlichkeit der Erzählungsweise wird von einem peinlich sauberen Bildrhythmus erhöht: Diagonale Rundbewegung vom linken Bettpfosten und Wasserkanne aufwärts über den weiten Bogen von Maya Devis Schultern und Oberarmen zum linken aufgestellten Vorderbein und den beiden fliegenden Hinterbeinen des Elefanten hin. Die bildmäßige Verknüpfung der beiden Hauptgestalten liegt im stumpfen Winkel, der von Mayas Oberarm und dem Fuß des Elefanten gebildet wird, und dieser Winkel wird von den rechten erhobenen Armen der in Rückansicht sitzenden Dienerinnen wiederholt, so daß gleichzeitig die Schrägbewegung betont und doch wieder in die Horizontale übergeleitet wird, in der sich das Bett so breit entfaltet. Die vorwiegende Horizontal-schichtung wird von den Vertikalen des linken Bettendes und der anbetenden Gestalt, und vom linken Bettende und dem Leuchter so in Gleichgewicht gehalten, daß der Kreis sie mühelos zusammenschließt.

T. 30 DIE ZÄHMUNG DES WÜTENDEN ELEFANTEN, Marmormedaillon, Radius 0,36 m, vom Zaun zu Amaravati, Süd-Indien. Zweites Jahrhundert n. Chr. Die Szene wurde später kanonisiert und gehört zu den acht bedeutsamsten Augenblicken im Leben des Buddha. Hier ist sie ausführlich geschildert. Das wild gewordene Tier bricht aus dem Tor hervor, wirft seinen Reiter ab, trampelt eine Gestalt nieder und hat eine andere mit seinem Rüssel gepackt. Aber zahm und demütig beugt es sich vor dem Buddha, der von zwei Mönchen gefolgt wird. Ihre Hände sind gefaltet (anjali mudra); sie wie auch der Buddha sind in lange Mönchskut-

ten (sanghati) gekleidet, haben kurzgeschnittenes Haar und lange Ohrlappen. Sie sind urberuhigt, während die Spaziergänger auf der Straße in jäher Angst nach allen Richtungen stieben und die Leute auf den Balkonen und in gesicherten Stellungen belustigt zusehen. Die Lebendigkeit der Bewegung in den geschmückten aber unbekleideten Gestalten hat ihren Höhepunkt in jener Frauengestalt, die ihre Arme im Schrecken um den nächststehenden Mann wirft. Leben und Typen altbuddhistischer Gesellschaft finden sich hier in anschaulichstem Nebeneinander. Die dramatische Szene ist im Dreieck in den Kreis gelegt. Über den Elefantenrücken schließen sich in paralleler Dreieckführung die Gestaltengruppen des Laienvolkes auf der Straße und des Buddha an. Das Aufbäumen des Elefanten wird in diagonaler Richtung von der erschreckten Frau, dem Mann mit Schirm und dem Balkon zur Linken fortgesetzt, während der andere, kompositionell betonte Durchmesser, rechtwinklig zum ersteren, über den Rücken des sich aufbäumenden Tieres, über die gleiche weibliche Gestalt, zur rechten Ecke des breiten Mittelbalkons gerichtet ist. Die Architektur und die übereinander gestaffelten Mönchsfiguren sind flächenfüllend ins Rund gesetzt.

Überschneidungen und Verkürzungen machen sich in den einzelnen Gruppen stark geltend, dennoch folgt ihre gesamte Anordnung der Raumformel des Übereinander. Ebenso finden die so gut beobachteten und leichten Gesten ihren Platz im Bildrhythmus. Die Verschmelzung von Beobachtung und Komposition wird nur von den Mönchgestalten unterbrochen, deren ausdruckslose Gesichts- und Faltenzüge einen absterbenden Hellenismus verraten.

ECKPFEILER VOM ZAUN zu Mahabodhi mit Dvarapala und Halbme- *T. 31*
daillon, Höhe 1,71 m, Breite 0,55 m. Sandstein. Datierung: Erste Hälfte
des ersten Jahrh. v. Chr. Beschädigt am Gesicht, linken Arm und Bein

und am Kopf des Tieres. Rechteckiger Pfeiler mit abgeschrägten Kanten. Ein Sockel ist ausgespart, auf dem ein Fabeltier unter den Füßen des Torwächters kauert, der einen Blumenbund in seiner Rechten hält. Seine Gestalt, der bisher nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist von größter Bedeutung. Ein kurzes, als quadratisches Netzwerk behandeltes Gelock liegt eng am Kopf mit seinem Auswuchs an. Lange Ohrlappen reichen bis auf die Schultern. Das breite, runde Gesicht ist zur Unkenntlichkeit zerstört, doch die schweren, gesenkten Augenlider treten bedeutsam hervor. Dieser Kopf (und noch einige andere Köpfe in Medaillons an verschiedenen Pfeilern von Mahabodhi) stellen den frühesten Typus der Buddhaphysiognomie dar. Wesentliche Lakshanas, wie Usnisa, kurze gedrehte Locken, verlängerte Ohrlappen, schwere, gesenkte Augenlider und selbst der muschelartig gefurchte Hals sind hier vereint, ohne daß irgend einer der Köpfe tatsächlich einen Buddha darstellt. Die Theorie vom indo-hellenistischen Gestalttypus als Ursprung der Buddhadarstellung erscheint hiermit gänzlich unbegründet.

Das Halbmedaillon umschließt die meergeborene Göttin Sri auf einer Lotusblüte und zwei Elefanten ebenfalls auf Lotusblüten. Sie gießen in schwanker Symmetrie Wasser über die glückbringende Göttin.

- T. 32 KANDARYA MAHADEO TEMPEL, Khajuraho, elftes Jahrhundert n. Chr. Höhe 33,55 m, Länge 32,88, Breite 19,11 m. Westansicht. Der Tempel ist nach Osten orientiert. Sein Sikhara besteht aus einer Anzahl kleinerer Sikharas in verschiedenen Größen, die in engem Übereinander am überragenden Mittelteil nisten. Die Gliederung der einzelnen Sikharas ist die gleiche wie im Muktesvara Tempel, doch die Anarthapagas erscheinen an den größeren Teilsikharas verdoppelt. Dem entspricht auch Aufbau und Grundplan des gesamten Baues. Der Mittelpfeiler trägt in der oberen Hälfte des Bada-Teiles einen auf Säulen ruhenden kioskartigen Vorbau

mit dreieckiger Dachbekrönung. Weiter hinauf zu türmen sich in immer wachsender Größe die Teilsikharas den Hauptsikhara entlang. Anarthapagas und Konakpagas sind im Bada-Teil nicht voneinander zu unterscheiden, lassen die im Hauptsikhara vom Konakpaga mit seiner Bhumi-Einteilung scharf betonten Ecken ins Rund übergehen, zugunsten der auf jeder Seite mächtig vorragenden Rahapagas mit ihren Kiosken. Die Ecklösung am Rekha-Teil des Turmbaues wird von übereinandergeschobenen Teilsikharas vollzogen, deren Massen an umgekehrte Stalaktitenfüllungen erinnert.

Die verhältnismäßig sparsame plastische Betonung des unteren Teiles der Zellawand wird von einem Heer einzelner Göttergestalten abgelöst, die sich in nur leicht von Ornamentstreifen unterbrochenen Horizontalreihen über die fast ins Rund abgekanteten Seiten und Eckpfeiler ziehen. Diese Form des Rekha Deul ist für den westlichen Teil der nördlichen Hälfte Indiens bezeichnend. Gegenüber den wie Glockenstürzen aufgesetzten Türmen von Orissa stellen die Sikharabauten von Rajputana eine straffere architektonische Fassung dar. Der Baugedanke prägt sich in jeder Einzelheit aus. In Orissa hingegen diene jedes Bauglied einer plastischen Gesamtkonzeption. Das spricht sich besonders in der Verwertung des tiefendunklen Fensterusters aus. Am Kandarya-Tempel überzieht es den gesamten Sikhara in eintönigem Muster, dem Muktesvara-Tempel gibt es die tiefsten plastischen Akzente. Die figürliche Plastik in Rajputana ordnet sich gänzlich dem Gesamtaufbau unter, in Orissa erscheint der Bau in seinen verschiedenen Teilen als der passendste Hintergrund, der für das reiche Leben der Götter und Dämonengestalten gefunden werden konnte.

NORD GOPURAM, vom Süd-Osten. Siebzehntes Jahrhundert. Minakshi- T. 33
Sundaresvara-Tempel, Madura. Der Torturm steigt in elf Stockwerken

gradlinig zu gewaltiger Höhe an. Die horizontale Gliederung wird im Unterbau von schlanken Pfeilern und hohen Nischen, in zart abgesetzter Stufung belebt; die übrigen Stockwerke (nilai) sind von dicht aneinander gereihten Miniaturbauten (pancharam), die sich mit wuchtigen Dächern mit zunehmender Höhe verjüngen, gebildet. Die walmartige Dachbekrönung ist an beiden Enden von einem Flammenkranz umrahmt, der aus dem Maul der furchterregenden Kirttimukhamaske schießt und das bekannte Fenstermotiv (karnakudu) umzüngelt. Die Vertikalgliederung wird von flachen Risaliten besorgt, die nur oberhalb des Toreinganges beträchtlicheren Vorsprung gewinnen und von einem Walmdachfragment zusammengehalten werden. Das flammende Fenstermotiv mit Kirttimukhahaupt ist die ausschlaggebende Verzierung des Baues, dessen ungezählte Nischen sich für freiplastische Göttergestalten öffnen. Die Verkleidung des Pylonenbaues mit schematisch zusammengeschrumpften Hausfassaden verliert ihre Nüchternheit in wirrem Geflacker der flammenspeienden Kirttikmukhas, kann sich aber in ihrer Organisation nicht mit den Werken nördlicher Baukunst messen. Die stärkste Wirkung des Baues liegt in der Höhendimension, die sich unter dem Aufruhr ihrer Verzierungen konkav in die Himmelsleere zu biegen scheint.

Eine Art Scheinperspektive läßt die Stockwerke mit zunehmender Höhe sich verjüngen. Von einer Massendynamik kann hier kaum mehr die Rede sein. Der Pylon steigt gleichförmig in ausgezackten Umrissen an, allein die Dvarapalas im obersten Stockwerk stemmen in auseinanderstrebender Bewegung das Rund des Daches in den Raum hinaus.

Der Bau selbst ist aus Stein, die plastischen Gestalten hingegen aus ursprünglich bunt bemalter Terrakotta.

T. 34 WESTTOR VOM STUPA zu Sanchi, Rückansicht. Um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Gelblicher Kalkstein. Die Szene am obersten Querbalken

ken stellt die Überführung der Reliquien nach Kusinara dar. Nach Buddhas Tod brachten sich die Mallas von Kusinara in ihren Besitz. Ihr Führer reitet auf einem Elefanten und trägt die Reliquien auf seinem Kopf in die Stadt. Der Baum hinter dem Thron vor dem Stadttor ist ein Salbaum (*shorea robusta*) und weist darauf hin, daß das Parinirvana sich in einem Saalrain vollzog. Die zwei Figuren-Gruppen mit Fahnen und Opfergaben an den Enden des Architraves beziehen sich wahrscheinlich auf die Hauptszene und drücken die Freude der Mallas über den Besitz der Reliquien aus.

Mittelbalken. Der Reliquienkampf. Die sieben Fürsten der sieben anderen Stämme, die ebenfalls auf die Reliquien Anspruch haben – sie sind an ihren sieben königlichen Schirmen kenntlich –, rücken mit ihren Armeen auf Kusinara los. Die sitzende Königsgestalt am linken Ende des Balkens stellt möglicherweise den Mallahäuptling innerhalb der Stadttore dar. Die anderen prinzlichen Gestalten am rechten Balkenende scheinen einige der sieben zu sein.

Unterster Balken. Im Mittelfeld ist der Tempel von Mahabodhi über Buddhas Thron gebaut. Die Krone eines Bodhibaumes (*ficus religiosa*) erhebt sich darüber. Zur Rechten fliehen die Scharen Maras, nach ihrem vergeblichen Angriff auf Buddha, zur Linken preisen die Götter Buddhas Sieg. (Vergleiche Sir J. Marshall: *A. Guide to Sanchi*, p. 68). Von den Quadratfeldern der Längsposten weisen drei auf das Parinirvana zu Kusinara hin. Sie enthalten den Stupa, während das Rad sich auf die erste Predigt des Erleuchteten im Gazellenrain zu Benares bezieht. Die Verschalplatten sind von heraldisch gelagerten Fabeltieren bevölkert, die in Indien ebenso zu Hause sind wie in Zentral- und Vorderasien. Fette Zwergdämonen tragen in Gruppen zu viert den Toraufbau. Die Rahmen der Relieffelder zeigen Zinnen-, Zaun-, Lotusblüten- und Rankenmuster.

T. 35 KESAVA TEMPEL in Somanathapur (vom Osten). Steatitstein. Dreizehntes Jahrhundert. Der dreizellige Tempel (trikutachala) ist nach Osten orientiert. Die Zellen schließen sich an die Mittelhalle (navaranga), die unmittelbar in die Vorhalle (mukha mantapam) übergeht. Er ruht auf breiter sternförmiger Terrasse auf, die seine Umrißlinie wiederholt. Ihre Seitenflächen sind in regelmäßigen Vor- und Rücksprüngen in eine Abfolge heller und tiefendunkler Bänder gegliedert und bereiten so die wagrechte Bandverzierung des Tempels mit seinen drei Türmen über den drei Zellen vor. Der Sockel des Gebäudes ist von einer Zahl von Friesen umzogen, die zu beiden Seiten des Einganges und um die Vorhalle die folgenden Reihen enthalten: 1. Elefantenzug; 2. Reiterzug; 3. Wellenranke; 4. Szenen aus Mahabharata, Ramayana und den Puranas; 5. Vishnustatuen zwischen Miniatursäulen und Miniaturtürmen, zu deren Seiten sich heraldische Löwen (sardula) bäumen; 6. von schmalen Ornamentstreifen umgrenzt, eine weitere Reihe von Göttern, Liebesszenen, während die beiden obersten Friese, die um den Rest des Gebäudes ziehen, von Makaras (Delphinelefanten) und Hamsas (Schwänen) bestritten werden. Die Wände der Halle bestehen aus durchbrochen gearbeiteten, geometrischen Mustern, die ein gedämpftes Licht ins Innere einlassen; sie wechseln mit reichgegliederten Pfeilern ab, die als Unterbrechung der Wand und als Ecklösung dienen. Die Zellen hingegen sind an allen Seiten ihrer vielwinklig gebrochenen Wände mit Götterbildern versehen (im ganzen 194 Statuen), von denen die meisten irgend einen Aspekt Vishnus darstellen. Über jedem einzelnen Relief und über vielfach verkröpftem Gebälk bildet ein halbiertes Sikharamotiv in Miniatur den in Hochrelief gehaltenen Abschluß der Zellawand nach oben hin. Ein vorspringendes Gesims leitet zum flachen Dach der Vor- und Mittelhalle und zu den drei Türmen mit ihrem

Vorbau über, deren jede wieder aus einem Allerheiligsten (*garba griha*) und einem Vorraum (*sukhanasi*) besteht. Die horizontale Bandgliederung der Türme enthält in überreichem Wechsel der Profile schmälere Streifen mit Ornamentmotiven, unter denen das der *Kirttimukha* (Löwengesicht) vorherrscht, darüber ein Band, in dem Ziermotive und figürliche Szenen abwechseln, darüber schließlich in größerem Zwischenraum einen Streifen mit Nischen und Miniaturstatuen der Gottheit, der jede einzelne der Zellen geweiht ist, und deren Standbild ihr dunkles Inneres fast völlig ausfüllt. Je drei dieser Ornamentreihen werden von gekröpften Pilasterkapitellen getragen. Jeder der Türme ist von einer lotusblütenförmigen Rundform gegen oben zusammengefaßt und hat seinen Abschluß in einer dreifach knaufförmigen Spitze; während das hohe Dach jedes *Sukhanasi* walmartig abschließt. Im Innern jedoch ist der Tempel flach eingedeckt, und die großen Quadersteine, die über je vier Säulen in den Hallen oder über die Wände der Zellen gelegt sind, weisen einen ebensolchen Reichtum an plastischer Gliederung auf wie das Äußere und erscheinen bald domartig ausgehöhlt und von einer Fülle steinerner, gewundener Bänder, die frei in der Luft zu schweben scheinen, bald von Rosetten und anderen Zierformen überwachsen.

Die gesamte Höhe des Tempels ist kaum zehn Meter, wobei die Plattform selbst fast einen Meter ausmacht. Er nimmt die Mitte eines rechteckigen Hofes ein ($65,5 \times 53,7$ m), der von vierundsechzig Zellen, deren jede einst ein Gottesbild beherbergte, mit einem säulengetragenen Umgang eingefriedet ist.

Der Baustoff ist eine Art Speckstein, der in frischem Zustand weich ist und jede plastische Einzelheit ins feinste durchzuarbeiten erlaubt. Der Luft ausgesetzt aber erhärtet er schnell und wirkt glänzend schwarz wie

polierter Marmor, im Innern des Tempels matt und graubraun, außen in einem leichten Verwitterungszustand.

Einer Inschrift in der Eingangshalle zufolge erbaute Somanatha, ein Offizier unter dem Hoysala König Narasimha III., den Tempel im Jahr 1268 n. Chr. Die meisten der Statuen tragen Künstlerinschriften und sind gezeichnet, darunter vierzig mit dem Namen des Bildhauers Mallitamma. Der Tempel mit seinen sternförmig zusammengeschlossenen Zellen, mit reichen Profilen voll plastischer Präzision, mit dem lebhaften Licht- und Schattenspiel auf durchbrochenen Wänden, ist einer der besten Vertreter des Baustiles der Hoysalas, in denen die Tradition von Norden und Süden zu neuer Einheit verschmolzen ist. (Vergleiche R. Narasimhachar: *The Kesavatemple at Somanathapura.*)

- T. 36 HOYSALESVARA-TEMPEL, Halebid, Mysore. Mittelansicht der Ostseite, westöstliche Orientierung, erbaut unter Viranarasinhadewa von 1255 an. Die Bautätigkeit wurde im Jahr 1310 vom Einfall des Islams unterbrochen, so daß der Tempel ohne Türme und entsprechende Dachbedeckung blieb. Der Tempel ist ein symmetrischer Doppelbau, Siva geheiligt. Die Mittelachse ist durch den vorspringenden, vielfach facettierten Erkervorbau betont, die Flügel zur Rechten und Linken umschließen je ein Heiligtum mit Lingam. Die gesamte Tempelanlage umfaßt nicht mehr als ungefähr 60 m im Quadrat, die Höhe entspricht der des Tempels von Somanathapura. Die Bandstreifen des Sockels sind um einige Wellenbänder vermehrt, das Tiefendunkel, das sich wagrecht zwischen ihnen lagert, durchzieht in sternförmig geschnittenen Rauten die durchbrochenen Wandflächen, deren schwere, rundgedrehte Säulen in weicheren Schatten Ecklösung und rhythmische Gliederung abgeben. Die rechtwinklig vor- und rückspringenden Wände geben nicht nur einem unermüdlichen Verzierungs- und Darstellungsenthusiasmus weiteste Spielfläche, sondern

hüllen den Reichtum plastischer Form in regelmäßige Schatten, deren diagonaler Zug dem wagrecht gelagerten Gebäude mit seinen stern- und fächerförmig vorspringenden Wänden neue Profile zu jeder Stunde abzugewinnen weiß.

Die Göttergestalten am Mittelbau sind Vishnu zur Rechten und Siva zur Linken, zu beiden Seiten von Apsaras (himmlischen Nymphen) umgeben. Jede der Gestalten wird architektonisch durch einen in Rundgewinden schlingend wuchernden Baumbaldachin den Facetten der Wand eingefügt. Das oberste glatt belassene »Stockwerk« ist nicht vollständig ausgearbeitet.

INNERES DER MITTELHALLE (Navaranga) vom Kesavatempel, Belur. T. 37

Inscription an der Ostwand der Mittelhalle: Hoysala König Vishnuvardhana erbaute den Tempel dem Gott Vijaya Narayana A. D. 1117. — Die Mittelhalle war ursprünglich offen, denn die Türrahmen wurden einer Inschrift (Belur 72) gemäß von König Ballala II. (1173 — 1220) errichtet. Die Navaranga-Säulen sind von dreierlei Größe und, die vier Mittelsäulen ausgenommen, hat jede eine besondere Zeichnung. Die vier Mittelsäulen tragen eine zur Kuppel ausgehöhlte Steindecke, 3 m im Durchmesser und 1,80 m tief, die über und über mit Reliefgestalten bedeckt ist, in konzentrischen Ringen, in Mustern, wie sie die Streifen an der Außenwand der Sockel enthalten. Jede der Säulen steht auf einem kubischen Sockel auf, ihr geriefter und facettierter Rundschaft hat einen betonten Mittelteil von gestreckter Glockenform, einen mehr oder weniger engen Hals und ein dreifaches Kapitell, das aus einem scharf abgesetzten runden Wulst, einer aufwärts gekehrten Lotusglockenform mit Deckplatte und einem vierseitig verspreizten Aufsatz besteht, auf dem die Deckenbalken aufruhend. Die rhythmische Folge der Säulen ist kaum von Belang. Sie enthält kein Bewegungselement, da quadratische Regelmäßigkeit sie über das gesamte Ausmaß der Halle verteilt. Das läßt,

selbst wenn wir die Wände wegdenken, den gesamten Innenraum als kompakte Masse erscheinen, deren schwirrende, fast körperliche Atmosphäre sich an der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Säulenprofile bricht. In dieser Körperlichkeit des Innenraumes hat es die Kunst der Hoysalas zur Vollendung gebracht. Die südindische Tradition von Säulengang und Säulenhalle mit den kantigen Profilen ihrer vierseitigen Pfeiler wurde von den Baumeistern der Hoysalas zum schwirrend belebten Raumkubus umgesetzt, an dem das Rund der Säulen neuartigen und wesentlichsten Anteil hatte.

T. 38 RADHA BEIM KOCHEN. Kangra kalm. Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Bildgröße: 0,145 m × 0,21 m. Ein spätes und auch minderwertiges Bild, das aber als Hinweis auf den untersten Grenzwert indischen Formbestandes aufschlußreich ist.

T. 39 ANBETENDE GÖTTER. Prasenajet Pfeiler (Mittelteil), Barhut. Höhe 0,425 m, Länge 0,475 m. Die in Isokephalie gehaltenen Doppelreihen lassen alle Gestalten (ausgenommen das Profil der vorletzten in der oberen Reihe und das Dreiviertel-Profil der ersten in der unteren Reihe) in Vorderansicht erscheinen. Eine fette Zwerggestalt oben, ein auf einem Felsen hockender Gott links unten bringen Abwechslung in die gleichförmigen Reihen, deren scharf abgesetzte Köpfe und Ohrgehänge das Relief wie mit Knöpfen und Punkten besetzt erscheinen lassen. Die Füße sind in die Bildfläche gedreht und haften in einem Winkel von 180 Grad fest am Boden. Von der hinteren Reihe sind jedesmal nur die Köpfe sichtbar (ausgenommen die letzte Gestalt der obersten Reihe). Die Hände sind in anjali mudra zum Gebet geschlossen.

Der Reliefgrund ist nicht sichtbar, sonst aber entsprechen die Formwerte den übrigen Reliefs von Barhut in ihren wesentlichen Zügen. Wiederum ist der Reliefrand überschritten, einmal von der herabfallen-

den Welle des Faltentuches der untersten Gestalt rechts, dann wieder vom Lat (freistehende Säule), die hinter dem grotesken Zwerg, über ihn hinauf bis ins nächste Bildfeld ragt und so die Stockwerke des Götterhimmels verbindet.

Teilansicht des obersten Reliefs: Anbetung des Thronaltares.

SIMHANADA AVALOKITESVARA, von Mahoba, Bundelkund (Lucknow-Museum). Maße: 80:55 cm. Elftes Jahrhundert, gelblicher Sandstein. Der Bodhisattva thront in Lalitakshepa mudra (wobei das rechte Bein hochgezogen ist, während das linke auf dem Kissen aufruht) in Lässigkeit, nachdem die Spannung der Meditation nachgelassen hat, auf einem Kissen, das auf dem Löwen (simha) aufruht, der seinerseits auf doppeltem Lotusthron (padmapita) hingelagert ist. In der auf das Polster aufgestemmt Linken hält der Bodhisattva den Lotus, der rechte Arm ruht auf dem rechten Knie auf und hält, lässig herabhängend, den Rosenkranz (akshamala) in Chin-mudra, wobei der Ringfinger den Daumen berührt. Der heraldische Löwe hat eine mit Perlensträngen geschmückte Mähne, kreisförmig geschlossene Blattarabesken auf Schenkeln und Kopf. Stiftergestalten zu beiden Seiten des Löwen. Von den dreizehn üblichen Schmuckstücken trägt der Bodhisattva nur ein Band auf die Art des yajnopavita (der heiligen Brahmanenschnur), ein Tuch ist um seine linke Schulter und rechte Hüfte geschlungen, ein anderes dient als Lendentuch und ist vom Hüftenschmuck mit Spange und Bändern zusammengehalten. Die Locken fallen als spärliche Korkzieher über beide Schultern. Die ausgedehnten Ohrlappen sind schmucklos, das Haar, von einem Stirndiadem umschlungen, ist zur hohen Krone (jatamukuta) auffrisiert und ist mit einer offenen Lotusblüte bekrönt. Hinter dem Haupt eine voll erblühte Lotusaureole. Hinter dem rechten Arm lehnt der Dreizack (trisula), um den sich eine Schlange windet. Bemerkens-

wert der Abschluß des Schaftes, der ebenso wie die Spange am Upavita auf Art des Vajra (Donnerkeil) gebildet ist. Der Dreizack ruht auf einer Lotusblüte auf, die an der Thronwand befestigt ist. Die Thronwand dient als stelenartiger Abschluß, ist beiderseits von kannelierten Pfeilern eingefast, die über Pavillons mit Gandharvas darin, die über Lotusblüten fliegen, je einen hohen Stupa tragen. Die Mitte der Thronlehne ist gegen oben zu von einer Querleiste, die auf Säulen ruht und ein flaches Aureolenband trägt, abgeschlossen. Um die Hüften herum ist die Rückwand durchbrochen und die Gestalt freiplastisch behandelt.

Die Inschrift am Kissen gehört dem elften Jahrhundert an und lautet übersetzt: Dieses (Heiligenbild ist die Gabe) Chhitnakas, Sohnes des berühmten Satana, eines Künstlers (chitrakara) seiner Kaste nach und vollkommen bewandert in der Wissenschaft aller Künste. (Dikshit: Six images from Mahoba, Memoir of the archaeological Survey of India.)

T. 41 SIVA NATARAJA, ZWEI HÄNDE. Die rechte in abhaya mudra, Gebärde der Furchtlosigkeit, die über den Körper geworfene Linke in danda hasta. Die Verteilung von Spannung und Reaktion ist selten so feinfühlig abgewogen wie hier. Die leichte Senkung des rechten Oberarmes findet ihr Gegenspiel in den Fingerspitzen der erhobenen Hand, deren bestimmte Abwehrbewegung von dort weich in den Raum ausklingt. Die straffe Spannung des linken Armes tropft in der doppelten Kurve der schlaff gesenkten, feinfühligst nervösen Hand in die Weite des Raumes, der ihre Berührung zu fühlen scheint. Die Handflächen tragen die drei glückbringenden Linien, die Handgelenke tragen Schlangearmbänder (bhujaniga valaya).

Das Bronzestandbild Siva Natarayas gehört dem zehnten Jahrhundert n. Chr. an. Höhe 1,13 m. Fundort Velangami, Tanjore, Süd-Indien. Jetzt im Madras Museum.

TANZENDER SIVA, Fragment. Achtes Jahrhundert. Süd-Indien; jetzt T. 42
im S. Kensington-Museum, London. Gesicht abgeschlagen. Jata mukuta mit herabwallendem Haar, ovale prabhamandala, der übliche Schmuck. Rechter Arm in danda hasta über den Körper geworfen, die untere linke Hand in chinmudra (?), die obere linke hält die Trommel (damaru).

TOILETTSZENE, Delhi kalm. Bildgröße (ohne Rahmenzeichnung) T. 43
8,5×14,5 cm. Siebzehntes Jahrhundert n. Chr. School of Arts, Kalkutta. Dunkelgrauer Bildgrund; durch wagrechte parallele, ganz dünne Pinselstriche ist der Boden angedeutet. Der tiefe Horizont in bogenförmigen Pinselstrichen erhält atmosphärische Weite. Rote Akzente werden durch die Thronbespannung, die rotgefärbten Finger und Zehenspitzen erzielt, dunkelgrüne Akzente sind in Armspangen und den Grasbüscheln gegeben. Die übrige Farbengebung hält sich zwischen weiß, zartrosa und zartgelb. Die weißen Wolken und Perlenschnüre stimmen mit dem Blütenbusch zur Rechten überein, das rosa Inkarnat wird in tieferem Ton vom Blütenbusch zur Linken wiederholt, ein kremefarbener Rock mit goldenem Pfauenfedermuster leitet zum Gold des Throngestells und der Geschirre über, die mit dem tiefschwarzen Haar die düstere Spannung des Bildes zum Höhepunkt steigern.

Das qualvoll sehnsüchtige Kauern der Gestalt mit dem Diagonalmotiv des aufgestemmtten Beines und der zurückgeworfenen Arme, die Sammlung der Bildstimmung in die geringste Anzahl von Bildgestalten, die ungemein feinfühlig abgewogene Flächenaufteilung und haarscharfe Linienführung geben der Miniatur eine einzigartige Stellung in der sonst ausdruckslosen Moghul-Malerei, die nur im »Sterbenden Mann« in der Oxford-Sammlung (vergleiche Binyon-Arnold, *The Court painters of the Grand Moguls*, Tafel XXIV) ihresgleichen hat.

- T. 44 FESTSZENE; fünfte Szene des Tympanonfrieses der Ranigumpha-Grotte zu Udayagiri. Stellenweise verwittert. Auf die große weibliche Hauptgestalt, die in der Mitte der Gruppe auf europäische Weise sitzt, kommen Dienerinnen mit Speiseplatten und Körben zu, während andere ihr Kühlung zufächeln. Eigentümlich sind die unverhältnismäßig großen Köpfe und verkümmert ins Relief gedrängten Beine, wodurch jedoch der schwebende Liebreiz der Komposition erhöht wird. Der nach außen hin zugespitzte Rundbogen wird von einer Wellenranke durchzogen.
- T. 45 TANZ UND MUSIK IN INDRAS PARADIES, Prasenajit-Pfeiler Barhut. Maße: Höhe 0,425 m, Länge 0,475 m. Linke obere Ecke abgeschlagen. Das rechteckige Bildfeld wird zu beiden Seiten von Säulen mit Lotus-Kämpferkapitellen umrahmt. Oben und unten ist es von einem flachgehaltenen Zaunmuster eingeschlossen. Im Paradies wächst ein Asoka-Baum, der, wie alle indischen Kunstbäume, seine Krone von einer zusammenfassenden Umrißlinie beschlossen hat, innerhalb der sich die immer kurvigen Äste verzweigen und große Blätter und großzügig zusammengefaßte Blütenbüschel tragen. Ein Kissen in der linken Bildecke überschneidet mit seiner Quaste den Rahmen und bildet das einzige Möbel des Paradieses. Die Gestalten tragen schweren Schmuck, besonders um die Hüften, lange dhotiartige Hüfthücher und Bänder, das Haar hängt herab oder ist turbanartig aufgebunden und von Schmuckbändern umschlungen. Die Musikbesetzung besteht aus zwei harfenartigen Instrumenten, die mit dem Plektrum geschlagen werden, dreierlei Trommeln (die nur teilweise sichtbar sind) und taktklatschenden Händen dreier Gestalten. Die schematischen Gesichter sind mit Tätowierungszeichnungen verziert.
- T. 46 GROSSER STUPA, zu Sanchi, Bhopal, vom Norden. Grundradius 18,2 m, Höhe 16,4 m. Das halbkugelförmige, massive Monument (anda) ist oben

abgeplattet und unten von einem Terrassensockel umzogen (medhi), der als Prozessionspfad (pradakshina) benützt wurde. Eine Doppeltreppe an der Südseite führt dahin. Ein zweiter Prozessionspfad wird von dem wuchtigen Steinzaun umschlossen, der sich in hohen Toren (toranas) den vier Weltrichtungen öffnet. Der Stupa selbst wurde unter König Asoka, im dritten Jahrhundert v. Chr., errichtet; seine gegenwärtige Form mit der erhöhten Pradakshinaterrasse und dem Zaun erhielt er im zweiten Jahrhundert v. Chr., die Tore aber wurden erst im ersten Jahrhundert v. Chr. hinzugefügt. (Marshall: A. Guide to Sanchi p. 31). Das Nordtor ist in größerer Vollständigkeit als die anderen Toranas erhalten. Die viereckigen Pfeiler, die vierfach gefügten Elefantenkapitelle, die Yakshinigruppen unterhalb und zwischen den in Spiralscheiben endenden Querbalken, die doppelköpfigen Elefanten- und Rossereiter im Mittelteil, die Löwengestalten auf den Enden der Balken und schließlich die Symbole und Wächtergestalten als Bekrönung geben den Reliefpfosten und Balken jenes reiche plastische Leben, das keine Grenzen zwischen Rundplastik und Relief anerkennt. Der schmucklose Steinzaun weist ebenso wie die gebogenen Torbalken auf eine ursprüngliche Holzbauart hin.

Ein Dämonenfries trägt die Paradiesesbalustrade im regelmäßigen Muster hockend breiter Zwerggestalten und einer in die sich ergebenden Zickzackausschnitte gelegten Felslandschaft mit rundverkrümmten Bäumen. GÖTTERHAUPT. (Vishnus?) Varendra Research Society Museum, Rajshahi, Bengalen. Höhe ungefähr 0,25 m. Fünfzehntes Jahrhundert? Werkstoff: Lehm, mit Vajra lepa glaciert. Der Kopf ist vom Glorienschein (prabha mandala) umgeben, trägt die Karanda mukuta mit hohem Stirndiadem, einen blattartigen Bandschmuck und Kundalas.

Der Ton ist eine ungemein elastische und doch harte Masse von großer Leichtigkeit. Der Kopf wurde auf dem Grund eines Teiches gefunden,

das Wasser konnte seiner glänzend glatten Oberfläche nichts anhaben. (Über die Zubereitung des Vajra lepa vergleiche Kramrisch: The Vishnu-dharmottaram, Journal of the Dept of letters, Calcutta University 1924).

T. 48 FRAGMENT, Sarnath-Museum, Sandstein. Drittes Jahrhundert v. Chr. Eine Blüte des blauen Lotusses, eine kauernde Frauengestalt in Profilansicht, ein nicht näher zu deutender Gegenstand (Scheiterhaufen mit Flamme? oder Grabhügel) füllen im Flachrelief den Teil eines Bogenzwickels. Bewegungsmotiv, Weichheit der Modellierung, Linearkomposition und Auswertung von Licht und Schatten haben selbst im späteren Werk von Barhut nicht ihresgleichen. Dieses Relief ist stichhaltigstes Dokument für ein rein indisches Kunstschaffen, das im dritten Jahrhundert v. Chr. in Vollreife stand.

ANHANG

SCHRIFTENVERZEICHNIS

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA: Annual Reports. — Monographs. — Memoirs. ARCHAEOLOGICAL SERIES OF MYSORE: Architecture and Sculpture. L.D. BARNETT: Antiquities of India, London 1913. B. BHATTACHARYA: Indian Images, Calcutta 1921. L. BINYON-ARNOLD: Court Painters of the Grand Moghuls, London 1921. P. BROWN: Indian Painting (The Heritage of India series). J. BURGESS: The ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, London 1897. — The Buddhist Stupas at Amaravati and Jaggayapeta, London 1887. W. COHN: Indische Plastik, Berlin 1923. A.K. COOMARASWAMY: Arts and Crafts of India and Ceylon, London 1913. — Indian Drawings, 2 vol. London 1910–12. — Rajput Paintings, 2 vol. London. — Aims of Indian Art, London 1908. — The Indian Craftsman, London 1909. — Medieval Singhalese Art, London 1910. — Visvakarma. — Selected examples of Indian Art, London 1910. — The Dance of Siva, New York, 1918. — Portfolio of Indian Art, Boston 1923. A. CUNNINGHAM: The Stupa of Barhut, London 1879. — Mahabodhi, London 1892. J. FERGUSSON: Archaeology in India, London 1880. — History of Indian and Eastern Architecture, London 1910. — Tree and Serpent worship, London 1873. J. FERGUSSON, BURGESS: Cave temples of India, London 1880. A. FOUCHER: Etude sur l'Iconographie Bouddhique de l'Inde. 1. Teil 1900, 2. Teil 1905, Paris. — The Beginnings of Buddhist Art. Paris-London 1917. — L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhara, vol. I. 1905, vol. II. 1918, Paris. O.C. GANGOLY: South-Indian Bronzes. Calcutta. M. GANGULY: Orissa and her remains, Calcutta 1912. A. GETTY: The Gods of Northern Buddhism, Oxford 1914. J. GRIFFITH: The Paintings in the Buddhist Cave temples of Ajanta, London 1896. A. GRÜNWEDEL: Bud-

dhistische Kunst in Indien, Berlin 1900. E. B. HAVELL: Ideals of Indian Art, London 1920. — Indian Sculpture and Painting, London 1908. — Indian Architecture, London 1913. — The Ancient and Medieval Architecture, London. — Handbook of Indian Art, London 1920. C. JOUVEAU-DUBREUIL: Archéologie du Sud de l'Inde. 2 vol., Paris 1914. C. LASSEN: Indische Altertumskunde. Leipzig 1862–64. MAINDRON: L'Art Indien. Paris 1898. J. MARSHALL: A Guide to Sanchi, Calcutta 1918. — A Guide to Taxila, Calcutta 1918. — (In Rapson's: Cambridge History of India, vol. I. 1922.) T. A. GOPINATHA RAO: Elements of Hindu Iconography. 4 vol. Madras 1914. KRISHNA SASTRI: South Indian images of Gods and Goddesses. Madras 1916. V. A. SMITH: A History of Fine Art in India and Ceylon, Oxford 1911. N. VASU: Archaeological Survey of Mayurbhanja. — K. WITH: Java. Hagen 1920.

VERÖFFENTLICHUNGEN der India Society, London; Ars Asiatica, Paris; Orbis Pictus, Berlin.

Übersetzungen von Originaltexten: CITRALAKSHANA, herausgegeben von B. Laufer, Dokumente der indischen Kunst, Leipzig 1913. VISHNUDHARMOTTARAM, herausgegeben von St. Kramrisch, Journal of the Department of Letters, Calcutta University 1924. Manmata: KAVYA-PRAKASA, herausgegeben von Ganganatha Jha, Benares 1898. Varahamihira: BRIHAT SAMHITA, herausgegeben von H. Kern, Journal of the Royal Asiatic Society, London 1875. Varahamihira: SUKRANITISARA, herausgegeben von Benoy Kumar Sarkar, Allahabad 1914. Auszüge aus MANASARA in Ram-Raz, Essay on the architecture of the Hindus, London 1834, und in Ananthawar-Rhea, Indian architecture, Book I., Madras 1921.

Aufsätze in Zeitschriften: Indian Antiquary; Epigraphia Indica; Rupam; Journal of the Asiatic Society of Bengal; Journal of the Royal Asiatic Society; Ostasiatische Zeitschrift; The Modern Review, Calcutta; Journal of

the Department of Letters, Calcutta University; Bulletin of the Boston Museum; Publications of the Lahore Museum; Archaeological Survey of Hyderabad Journal; Annales du Musée Guimet.

Museums-Kataloge: J. ANDERSON: Catalogue and Handbook of the Archaeological collection at the Indian Museum, Calcutta 1883. 2 vol. T. BLOCH: Supplementary Catalogue of the Indian Archaeological Collection of the Indian Museum, Calcutta 1911. M. GANGULY: Handbook to the Sculptures in the Museum of the Bangiya Sahitya Parishad, Calcutta 1922. R. VASAKA-D. BHATTACARYA: A Catalogue of the Archaeological relics in the Museum of the Varendra Research Society, Rajshahi 1919. SAHNI-VOGEL: Catalogue of the Museum of Archaeology, at Sarnath, Calcutta 1914. D. PH. VOGEL: Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura, Allahabad 1910. D. B. SPOONER: Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum Bombay 1910. CATALOGUE of the Museum of Archaeology at Sanchi (Archaeol. Survey of India), Calcutta 1922.

INDEX

- Abhaya mudra 93, 94, 96, 106, 124
 Adishesha 92, 93
 Adrishtam 13, 14, 15, 17, 41, 42
 Agama 17, 98
 Ajanta 57, 63, 68, 71, 83, 97, 105, 110, 111
 Ajatasatru 79, 81
 Akasa 16
 Akshamala 123
 Amaravati 55, 112
 Amlaka 108, 109
 Ananda 98
 Anarthapaga 107, 109, 114
 Anda 126
 Anjali mudra 110, 112
 Ankusa 94
 Antaravasaka 106
 Apsara 121
 Ardhanarisvara 30, 101
 Asoka 86, 87, 127
 Asokabaum 37, 104, 126
 Asokablätter 105
 Asura 93, 99
 Avalokitesvara 70, 123
 Avatar 22, 23, 24, 25, 27, 30, 45, 91, 93
 Ayudapurusha 96
 Bada 108, 114, 115
 Bali 25, 93, 98
 Ballala II., König 121
 Bara Deul 107
 Barandi 108
 Barhut 22, 23, 36, 38, 39, 65, 68, 69, 81, 91, 102, 103, 105, 111, 122
 Basanta 108
 Beki 108
 Belur 121
 Benares 117
 Bhadrapiṭha 95
 Bhanga 28
 Bhasa 43
 Bhopal 126
 Bhujaniga valaya 124
 Bhumi 109, 115
 Bhumidevi 91
 Bhuwanesvar 99, 107
 Bodhibaum 52, 111, 117
 Bodhisattva 22, 63, 70, 91, 123
 Brahma 26, 29, 91, 92, 94, 99
 Brahman 25
 Buddha 22, 28, 29, 39, 42, 47, 52, 53, 56, 70, 82, 83, 87, 106, 112, 114, 117
 Buddhistisch 23, 38, 46, 59, 63, 80, 84, 86, 87, 109, 113
 Chaddar 96
 Chaitya 61
 Chakra 81, 92
 Chandra 91, 92
 Chatta 95
 Chaturam 99
 Chauris 95
 Chhitnaka 124
 Chidambaram 16
 Chinmudra 123, 125
 Damaru 94, 100, 125
 Danava 93
 Danda hasta 99, 125
 Darpana 101
 Dasa avatara Grotte 98
 Delhi 125
 Devi 53, 55, 91, 108, 109, 111
 Dhamma 86
 Dhanus 92
 Dhoti 96, 105, 126
 Dikpala 108, 109
 Drishtam 13, 14, —, 41
 Durga 30
 Dvarapala 113, 116
 Ellora 98, 99, 111
 Erapata 36, 102
 Gada 92
 Gahaja murti 94
 Gana 99
 Gandhara 82, 83
 Gandharva 97, 99, 110, 124
 Ganesha 92
 Ganga 42, 95, 105
 Garbagriha 119

- Garuda 31, 46, 95, 98
Gopuram 59, 60, 115
Gupta 87, 107
Halebid 120
Hamsa 118
Hara 96, 101
Hiranya Kasipu 30
Hiranyaksha 24
Hoysala 94, 120, 121, 122
Hoysalesvara Tempel 120
Indra 74, 100, 126
Indra sabha grotte 111
Islam 16, —, 120
Jagamohana 108
Jaggayapeta 92
Jain 38, 84, 111
Jangha 108
Jataka 22, 24, 27, 39, 59, 68, 91, 102, 104, 105, 110
Jatamukuta 92, 95, 96, 123
Jetavana 39, 105
Jnanasakti 100
Kalasa 108
Kaliya 93
Kalm 122, 125
Kamandalu 94
Kandarya Mahadeo Tempel 114, 115
Kangra 122
Kankana 101
Kapala 94
Karanda Mukuta 127
Karika 84
Karnakudu 116
Karna Kundala 96
Karpuri 108
Kasyapa 98
Katibandha 96, 101
Katihasta 96
Katisutra 95
Katyayani 99
Kesava Tempel 118, 120, 121
Keyura 101
Khadga 92, 100
Khajuraho 114
Khitaka 92
Khura 108
Kinnara 45, 97
Kirita mukuta 92
Kirtti mukha 97, 109, 116, 191
Konakpaga 107, 109, 115
Krishna 27, 28, 95
Kuchabandha 106
Kumbha 108
Kumbhakonam 101
Kundala 100
Kusinara 117
Laksana 83, 106, 114
Lakshmi 95
Lalitakshepa mudra 123
Lat 123
Lingam 16, 82, 120
Mahabharata 118
Mahabodhi 83, 114, 117
Maharajalila 94, 95
Mahibhinishkramana 81
Mahisha 100
Mahishasura 100
Mahishasura mardini 30, 99
Mahoba 123
Makara 97, 118
Malitamma, Bildhauer 120
Malla 117
Mamallapuram 25, 27, 91, 92, 110
Mantapami 61, 118
Mara 117
Mathura 38, 105
Maya 51, 53, 55, 56, 112
Medhi 127
Minakshi 115
Moghul 15, 44, 46, 125
Mukha-mantapam 118
Muktesvara Tempel 107, 114, 115
Naga 36, 45, 102
Nagini 36, 45
Nandi 31, 101
Narada 91
Narasimha 30, 45, 48
Nataraja 71, 87, 94, 124
Navaranga 118, 121
Navaratha 95
Nilai 116
Nirvana 71
Nupura 96, 101
Nyagrodha 36, 102
Orissa 107, 115
Pabhaga 108
Padmapitha 94, 96, 123
Padmasana 92
Pancharam 116
Pancharatha Deul 107
Parasu 101
Parinirvana 29, 70, 97, 117
Parsvanath 102
Parvati 30, 109
Pasa 94

- Pata 108
 Pida 108
 Prabhamandala 92, 100, 127
 Prabhavali 94, 106
 Pradakshina 127
 Pranam 81
 Prasenajit 102, 122
 Pratima nataka 43
 Puja 92
 Purana 118
 Radha 122
 Ragmala 87
 Rahapaga 107, 109, 115
 Rajput 15, 43
 Rajputana 115
 Ramayana 118
 Ranigumpha 101, 126
 Ratha 92
 Ravana-ka-khai Grotte 99
 Rekha 109, 115
 Rekha Deul 107, 109, 115
 Rishi 91
 Rudra 100
 Rupam 16
 Sadrisyam 38
 Saisunaga 43, 79, 87
 Saktyayuda 100
 Sakuntala 44
 Salbaum 39, 117
 Samapadasthanaka 95, 106
 Sanchi 59, 62, 81, 82, 104, 116, 117, 126, 127
 Sanghati 106, 113
 Sankha 92
 Saptatala 96
 Sarasvati 95, 96
 Sardula 97, 118
 Sari 101
 Sarnath 86, 107
 Satana 124
 Sesha 24
 Sikhara 58, 84, 85, 107, 114, 115, 118
 Silpasastra 84
 Simha 123
 Simhanada vide Avalokitesvara 70, 123
 Sirisa-baum 36, 102
 Sirobandha 96
 Siva 26, 28, 29, 31, 71, 87, 92, 94, 99, 101, 108, 121, 125
 Somanathapur 118, 120
 Sphatika 16
 Sri 56, 114
 Stupa 15, 22, 38, 39, 59, 62, 68, 75, 80, 84, 85, 102, 116, 127
 Sujato 91
 Sukhanasi 119
 Sukra 98
 Sukranitisara 17
 Surya 29, 92, 99, 100
 Sundaresvara 115
 Tanjore 94, 124
 Thathagata 87, 97, 98
 Tilaka 96
 Tirthankara 102
 Torana 127
 Trayastrimsa 81
 Tribhanga 93, 96, 101
 Trikutachala 118
 Trivikrama 26, 29, 92, 93, 98
 Trisula 38, 80, 94, 100, 123
 Udara 101
 Udarabandha 96
 Udayagiri 74, 101, 111, 126
 Upavita 124 (vide Yajnopavita)
 Usnisa 83, 106, 114
 Vahana 95, 98
 Vahukirti 96
 Vaital Deul 99
 Vajra 100, 124
 Vajra lepa 127
 Vamana 25, 48
 Vamanapurana 99
 Vanamala 96
 Varada mudra 95
 Varaha 24, 30, 45, 91, 93
 Varahamihira 17
 Varendra 95, 105, 127
 Vayu 99
 Veda 25
 Vidyadhara 97, 110
 Vihara 59
 Vimana 107
 Vishnu 22, 23, 24, 25, 29, 31, 45, 91, 92, 95, 96, 99, 108, 118, 127
 Vishnudharmottaram 15, 105, 128
 Yajnopavita 96, 105, 123
 Yaksha 103
 Yakshini 104, 127
 Yambavan 92
 Yoga 29

Für Überlassung von Photographien bin ich dem Indian Museum, Calcutta, den Museen in Rajshahi, Lucknow, dem Office of the Director General of Archaeology of India, dem Director of Archaeology, Mr. Sham Shastri, Mysore, dem British und S. Kensington Museum, London, und für Überlassung von Nr. 9, 10, 17, 22, 24, 26, 32, 33, 34 und 36 der Firma Johnston and Hoffmann, Calcutta, zu Dank verpflichtet. Die Transkription der Sanskritwörter richtet sich nach der englischen Schreibweise, doch mußten aus drucktechnischen Gründen die Längs-, Guttural-, Palatal- und Cerebral-Zeichen ausgelassen werden. Die vorletzte Silbe wird betont, wenn sie lang ist, sonst die drittvorletzte.

VERZEICHNIS DER TAFELN

Jatakas	Barhut	Tafel 1
Varaha Avatar	Mamallapuram	» 2
Trivikrama Avatar	Mamallapuram	» 3
Krishna Kaliyahimarddaka	Halebid	» 4
Gajasura Samhara murti	Perur	» 5
Brahma	Tanjore	» 6
Vishnu	Rajshahi	» 7
Parinirvana	Ajanta	» 8
Trivikrama	Ellora	» 9
Chaturam Tanz	Ellora	» 10
Durga	Bhuwanesvar	» 11
Ardhanarisvara	Kumbakonam	» 12
Jagdszene	Udayagiri	» 13
Prasenajit Pfeiler	Barhut	» 14
Vitura Punakaya Jataka	Barhut	» 15
Yakshini	Sanchi	» 16
Lotus	Ajanta	» 17
Jetavana Jataka	Barhut	» 18
Pfeiler	Mathura	» 19
Ganga	Rajshahi	» 20
Buddha	Sarnath	» 21
Muktesvara Tempel	Bhuwanesvar	» 22
Wandmalerei	Ajanta	» 23
Nagini	Mamallapuram	» 24
Indra sabha Grotte	Ellora	» 25

Wandmalerei	Ajanta	Tafel 26
Dipak Rag	Jeypore	» 27
Felsrelief	Udayagiri	» 28
Mayas Traum	Barhut	» 29
Zähmung des Elefanten	Amaravati	» 30
Pfeiler	Mahabodhi	» 31
Kandarya Mahadeo Tempel	Khajuraho	» 32
Gopuram	Madura	» 33
Westtor (Rückansicht)	Sanchi	» 34
Kesava Tempel	Somanathapura	» 35
Hoysalesvara Tempel	Halebid	» 36
Navaranga, Kesava Tempel	Belur	» 37
Radha beim Kochen	Kangra	» 38
Anbetung der Götter	Barhut	» 39
Simhanada Avalokitesvara	Mahoba	» 40
Hände Sivas	Tanjore	» 41
Tanzender Siva (Fragment)		» 42
Miniatur Delhi	Delhi	» 43
Felsrelief	Udayagiri	» 44
Tänzerinnen	Barhut	» 45
Der große Stupa	Sanchi	» 46
Götterkopf	Rajshahi	» 47
Fragment	Sarnath	» 48

ZEITFOLGE DER TAFELN

NAME	ORT	TAFEL	JAHRH.
Fragment	Sarnath	48	III.v.Chr.
Jatakao u. historische Szenen .	Barhut	1, 14, 15, 18, 29, 39, 45	II. v. Chr.
Stupa	Sanchi	46	II. v. Chr.
Felsreliefs	Udayagiri	13, 28, 44	I. v. Chr.
Zaunpfeiler	Mahabodhi	31	I. v. Chr.
Zaunpfeiler	Mathura	19	I. v. Chr.
Torreliefs	Sanchi	16, 34	I. v. Chr.
Reliefmedaillon	Amaravati	30	II. n. Chr.
Buddha	Sarnath	21	V. n. Chr.
Felsrelief u. Wandmalereien .	Ajanta	8, 17, 23, 26	VI.—VII.
Felsreliefs	Mamallapuram	2, 3, 24	VI.—VII.
Relief vom Vaital Deul	Bhuwanesvar	11	VI.—VII.
Muktesvara Tempel	Bhuwanesvar	22	VI.—VII.
Felsreliefs	Ellora	9, 10	VII.—VIII.
Indra-Sabha-Grotte	Ellora	25	X. n. Chr.
Vishnu	Rajshahi	7	X. n. Chr.
Andhanarisvara	Kumbakonam	12	XI.
Kandarya Mahadeo Tempel .	Khajuraho	32	XI.
Avalokitesvara	Mahoba	40	XI.
Krishna	Halebid	4	XII.
Brahma	Tanjore	6	XII.
Ganga	Rajshahi	20	XII.
Kesava Tempel	Somanathapura	35	XII.

NAME	ORT	TAFEL	JAHRH.
Hoysalesvara Tempel.	Halebid	36.	.XII.n.Chr.
Kesava Tempel.	Belur	37.	.XII.
Tonkopf	Rajshahi.	47.	.XV.
Gajasura murti.	Perur	5.	.XVII.
Gopuram	Madura	33.	.XVII.
Miniatur	Delhi	43.	.XVII.
Miniatur	Jeypore	27.	.XVII.
Miniatur	Kangra	38.	.XIX.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and mostly illegible due to the age and quality of the paper.

TAFELN

a) KALKUTTA, INDIAN MUSEUM: BARHUT, RELIEFFRIES AM DECKBALKEN DES ZAUNES
INNENSEITE: TEILANSICHT

b) KALKUTTA, RELIEF MUSEUM: BARHUT, RELIEFFRIES AM DECKBALKEN DES ZAUNES
INNENSEITE: TEILANSICHT

MAMALLAPURAM: VARAHA—AVATAR

MAMALLAPURAM: TRIVIKRAMA AVATAR

HALEBID,
KEDARESVAR-TEMPEL:
KALIYAHIMARDDAKA-
KRISHNA

PERUR
SÄULENSKULPTUR:
SIVA VIRATESVAR
(GAJASURA-SAMHARA-
MURTI)

TIRUVADI: BRAHMA

RAJSHAHI, MUSEUM:
VISHNU

AJANTA, GROTTTE XXVI, PARINIRVANA — RELIEF: TEILANSICHT

ELLORA, DASA-AVATARA GROTTTE: TRIVIKRAMA-RELIEF

ELLORA, RAVANA-KA-KHAI GROTTA, FELSRELIEF: SIVA IM CHATURAM TANZ

BHUWANESVAR,
VAITAL DEUL,
DURGA MAHISHASURA
MARDINI

KUMBAKONAM,
ARDHANARISVARA

UDAYAGIRI, RANI GUMPHA, FELSRELIEF IM OBEREN STOCKWERK:
TEILANSICHT

KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
BARHUT,
PRASENAJITA PFEILER:
AUSSENSEITE

KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
BARHUT, ZAUNPFEILER:
SZENEN AUS DEM
VITURA PUNAKAYA JATAKA

LONDON, BRITISCHES MUSEUM: SANCHI, TEILSTÜCK EINES TORES: YAKSHINI
RÜCKANSICHT

AJANTA, GROTTA II, DECKENMALEREI: TEILANSICHT

KALKUTTA, INDIAN MUSEUM: BARHUT, PFEILERMEDAILLON:
JETAVANA EPISODE

LUCKNOW, MUSEUM:
MATHURA,
ZAUNPFEILER:
FRAU MIT LAMPE

RAJSHAHI, MUSEUM:
GANGA
(TEILANSICHT)

KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
SARNATH: BUDDHA

BHUWANESVAR,
MUKTESVAR-TEMPEL:
TEILANSICHT
VOM SÜDEN

AJANTA, GROTTA II: WANDMALEREI I

MAMALLAPURAM, DIE HERKUNFT DER GANGA; TEILANSICHT: NAGINI

ELLORA: INDRA SABHA GROTTA

AJANTA, GROTTA II: WANDMALEREI IV

RAJPUT-MINIATUR, JEYPUR-KALM: RAGA SANIKARAN DIPAK

UDAYAGIRI, JAYAVIJAYA-GROTTE: MITTELSTÜCK DES RELIEFFRIESES

KALKUTTA, INDIAN MUSEUM: BARHUT, PFEILERMEDAILLON:
TRAUM DER MAYA DEVI

AMARAVATI, RELIEFMEDAILLON: DIE ZÄHMUNG DES ELEFANTEN

MAHABODHI,
ZAUNPFEILER:
DVARAPALA

KHAJURAHO,
KANDARYA
MAHADEVA-TEMPEL,
ANSICHT VOM
WESTEN

MADURA:
SUNDARESVAR TEMPEL:
GOPURAM

SANCHI, WEST-TOR, INNEN-ANSICHT: OBERER TEIL

mit der Nummer 1000000000

SOMANATHAPUR, KESAVA-TEMPEL, ANSICHT VOM OSTEN

HALEBID, HOYSALESVAR TEMPEL: OSTSEITE

BELUR, KESAVA-TEMPEL: MITTELHALLE

KALKUTTA, SCHOOL OF ARTS; RAJPUT MINIATUR, KANGRA KALM:
BADHA BEIM KOCHEN

KALKUTTA,
INDIAN
MUSEUM:
BARHUT,
PRASENAJITA
PFEILER,
INNENSEITE:
ANBETENDE
GÖTTER

LUCKNOW, MUSEUM: BODHISATTVA SIMHANADA-AVALOKITESVARA

MADRAS
MUSEUM,
SIVA NATARAJA:
ZWEI HÄNDE

LONDON, S. KENSINGTON MUSEUM: SIVA NATARAJA-FRAGMENT

KALKUTTA, SCHOOL OF ARTS; MOGUL MINIATUR, DELHI KALM:
SOGENANNT E TOILETTSZENE.

UDAYAGIRI, RANI GUMPHA, FELSRELIEF IM OBEREN STOCKWERK:
TEILANSICHT

KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
BARHUT,
PRASENAJITA
PFEILER,
INNENSEITE:
TANZSZENE
DER APSARASAS IN
INDRA'S HIMMEL

SANCHI; DER GROSSE STUPA; ANSICHT VOM NORD-WESTEN

RAJSHAHI, MUSEUM: KOPF AUS UNGEBRANTEM TON (VISHNU?)

SARNATH, FRAGMENT

GEDRUCKT BEI JAKOB HEGNER
IN HELLERAU

Kunstkalalog

Schlagwort - Kat.

SWK : Kunst (Indien)

Art. plast. 537 ^K₋

28.- 16.