



HAL
open science

Auszüge aus Grundzüge der indischen Kunst („Einstellung“, „Mythos und Form“, „Raum“)

Stella Kramrisch

► To cite this version:

Stella Kramrisch. Auszüge aus Grundzüge der indischen Kunst („Einstellung“, „Mythos und Form“, „Raum“). *Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, 2021, 11, pp.20-49. hal-04054449

HAL Id: hal-04054449

<https://paris1.hal.science/hal-04054449>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Auszüge aus *Grundzüge der indischen Kunst*: »Einstellung«, »Mythus und Form«, »Raum«, »Rhythmus«

EINSTELLUNG [S. 11–18]

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 genießt, den ganzen Abstand, der ihn von seinem Punkt mit allem Sichtbaren, Durchdachten und Erfüllten 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. 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, durchdringen 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)¹

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 geziert, 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 Erschaute, 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 [S. 19–31]

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 der früheren Geburten des Erleuchteten zum Kranz ums Heiligtum [Tafel 1]. 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 Erfindungen 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 Blättern, 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 Abgewogenheit 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 Mythus in den Jatakas fand.

Noch ein anderer Mythus 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 Gewohnheit ist, tief in den Boden zu graben, mit einer Tat mythologischer Geographie, die erzählt, wie die Erde vom Meer gerettet wurde [Tafel 2]. 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 Mythus 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 hingeworfen 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 [Tafel 3]. Der Kosmos löst sich in Bewegung auf, deren Achse die strahlend aufrechte Kraft des Gottes ist. Der Mythos besagt, daß Bali, ein machtvoller 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 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 gewahr. 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 Mythus, 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, der innigst menschliche, von mythischem Eros umfangene Gott wird indischer Kunst zum Thema mit unendlichen Variationen [Tafel 4]. Seine Glieder 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 hingegeben ist dieses Wellenspiel voll reifer Beweagsamkeit selbst noch in barockster 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 hingegeben 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.

Sivas Tanz ist voll mystischer Beziehung und Auslegung [Tafel 5]. 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 die Versenkung der Anbetenden [Tafeln 6, 7]. 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, als dem Leben entrückt, in die Handlung eingreifen lassen [Tafel 8]. 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 [Tafel 9]. Trivikrama 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 aufschlitzt, oder die Göttin Durga als Dämonentöterin, Mahishasura Mardini, ihre ganze Macht in die vernichtende Abwärtsbewegung der Diagonale legen [Tafel 10, 11].

Frontalität und Symmetrie einerseits, Diagonalbewegung andererseits, sind die steilen Grenzen der indischen Kunstmythe. Es gibt kein Über-sie-hinaus, 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 beleben, und Ardhanarisvara ist sicher ihre bezeichnendste Erfindung [Tafel 12]. 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 Mythus noch immer Wirklichkeit ist.

RAUM [S. 49–64]

Zeit ist nichts als eine Geste **SUB SPECIE AETERNITATIS**. 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 schwingenden 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 durchmessen läßt im Raum. Diese große Illusion des ausgedehnten Raumes war der Schleier, vergänglich und schillernd, der Mayas Züge durchschimmern 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 bezaubernde, 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 Wirbel 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 Ausgedehtheit. Andernfalls 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, glattgeschleuete Pflaster längst erfundener Formeln, die sich abschleifen in den Händen ungezählter Künstlergenerationen.

Ein frühes Relief, dessen Mittelgruppe den angebeteten Bodhibaum darstellt, mag uns als Grammatik der indischen Raumformeln dienen [Tafel 28]. 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 Niedersicht 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 [Tafel 29]. 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 mischen 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 unentwegtem 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 [Tafeln 1, 14, 29, 40]. 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 müssten [Tafel 39]. 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 [Tafeln 26, 27]. 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 [Tafel 29]. Im Werk von Amaravati werden Raumillusion und Raumformel aufs Untrennbarste verquickt, doch erscheinen die illusionistischen Elemente immer dem abstrahierend räumlichen Bildzusammenhang untergeordnet [Tafel 30]. Die Wirklichkeit, die dem indischen 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 in der Mitte sitzt, erscheinen die Elefanten zur Größe der Lotusblüte zusammengeschrumpft [Tafel 31]. 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 Mulden dem schwellenden Rund der Menschen und Götter, die an sie gelehnt und von ihnen umschlossen, in den warmen Wohlklang einer Tropenlandschaftstapete zurücksinken [Tafeln 23, 26]. 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 Genaueres 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 Tempel [Tafel 32]. 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 Konzentration. Der Turm des nordindischen Tempels, der Sikhara, ist ein Monument schöpferischer Energie, das die unermessliche Raumweite besiegt hat [Tafel 22, 32]. 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 Hälfte Indiens in dem Sikhara, es türmt sich im Süden als Gopuram [Tafel 33]. 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, tiefdunklem Muster.

Aber nicht nur die südlichen und nördlichen Tempel des Mittelalters sind diesem Übermaß von Figuren und ihrem verzweiferten Kampf gegen den eindringenden, formlosen Raum unterworfen. Die Toreingänge des Stupa von Sanchi sind die frühesten, vollständig ausgebildeten, uns erhaltenen Zeugen des Kampfes der Form gegen das Formlose [Tafel 34]. 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 gehäufter 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 ver-schlungenen Gewirre eines geschwätigen Symbolismus zu zerbröckeln.

Raumfurcht führte jedoch nicht bloß in Indien zu monumentaler Gestaltung. Ägypten bannte 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 geo-metrisches Gebilde wie die Pyramide Ägyptens bezeichnendstes Denkmal. An der Entschiedenheit seiner harten, undurchdringlichen Wände muß der Raum abglei-ten 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 Bildgestal-ten 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 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 [Tafeln 13, 34]. So wird das hufeisenförmige Fenster zu einer anderen willkommenen Gelegenheit, Raum als dunkle Fläche in Tempelfassaden zu binden, und überlebt als Tiefendunkelmuster das Zaunmuster um ein beträchtliches [Tafel 4, 22]. Die strenge Gebundenheit der Tiefe in den Zwang der dunklen Wirkungsfläche stellt wiederum eine erfolgreiche Bannung des Wirklichkeitsraumes dar [Tafel 25]. Die dunklen, breiten Öffnungen der Felsgrotten, die unterschritten gemusterten oder ganz durchbrochenen Wände der Tempel fangen das Sonnenlicht des Außenraumes ins Tiefendunkel ein, prägen es zu farbigem, gegensatzreichem Muster, lassen es so umfassen, gedämpft ins In-nere ein, wo die Kleinheit des Heiligtums oder die Vielheit der Säulen des Manta-pam es gebändigt zwischen sich halten, daß es ihnen in der Enge und im warmen Schein der Öllampen die Patina religiöser Beklemmung verleiht [Tafeln 35, 36, 37].

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 rhythmische 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 jedes Zeichen geregelten Abstand von seiner geistigen Anteil-nahme hat.

Weder als Illusion noch als künstlerische Gestaltung läßt sich Raum in der gesamten indischen Kunst aufweisen. Die Chaityahallen buddhistischer 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 dichtgestellten 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 Totemfranzengewirre 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.

Die Tore des Stupenzaunes von Sanchi sind das vollkommenste der uns erhaltenen frühindischen Denkmäler, aus denen die Raumfurcht spricht [Tafel 34]. 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 so völlig ruhevoll, weil ein nie endender Strom künstlerischer Energie durch Glieder fließt, die alles menschliche Wollen längst vergessen haben [Tafel 40]. 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 und kubisti-

schen Felsen gewoben ist [Tafel 23]. Die glattrunden Körper von Göttern, Herrschern, Geistern und Menschen sinken in die sanften Mulden zurückweichender Felsen, umgebender Bäume und offener Terrassen schlanker Häuser [Tafel 26]. 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 Eindruckes 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 Sikhara 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 [Tafel 38].

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 Raumlere, durch Masse ersetzt, die innere Bewegung, ihre eigene Wucht und das Dasein der Gegenstände in dynamischem Gleichgewicht hält.

RHYTHMUS [S. 65–75]

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 sogenannten 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 Rhythmus 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 Lotusstengels rauscht [Tafel 1]. 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 unermüdlischen 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 von Ajanta, ihre Windung reicht durch die ganze indische Kunst [Tafeln 4, 7, 17, 44]. 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 Auffalten 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 aufgeregt 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 [Tafel 39]. 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 Zusammenhang 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.

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 [Tafel 40]. 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 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 [Tafel 8]. 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 [Tafeln 23, 26]. 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.

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 prästabilisierten 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 [Tafel 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 kosmisches perpetuum mobile weiß, dessen rasender Kreislauf sich in der ruhigen Sicherheit eines unabsehbaren Endes dreht [Tafel 42].

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 mannig-

faltigen 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 dynamisch 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 vornehin wegdrängt und die untere Hand sich in ihn versenkt [Tafel 41]. 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 [Tafel 42]. 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.

In der Malerei wird diese Räumlichkeit rein flächig gelöst [Tafel 43]. 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 nirgends 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 strastische 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 [Tafel 44].

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 [Tafel 45]. 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 Tänzerin, 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 Wellenrankenkomposition bedingt und im Rund des vollerblühten Lotus zur Ruhe kommt [Tafel 46].

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



4. KALCUTTA, INDIEN. NEUSEIN. BARHUT, RELIEF. FRIESEN AM DECKENKAMEN DES SALES. INNENSEITE, TELLANSICHT



5. KALCUTTA, RELIEF. NEUSEIN. BARHUT, RELIEF. FRIESEN AM DECKENKAMEN DES SALES. INNENSEITE, TELLANSICHT



MAMALLAPURAM. VARAHA-AVATAR



MAMALLAPURAM. TRIVIKRAMA-AVATAR



HALEBIDU, MADRAS. TEMPEL. KALLIWARAHODDARA. KARDHANA



PUDUKKOTTAI. SIVA-VIKRANTAKA. SIVASULLANBERAL. NERTU



TIRUVADI. BRAHMA



KAIRATANI, NEUSEIN. KAIRATANI. KAIRATANI



AJANTA. GROTTEN XXVI. PARINIRVANA - RELIEF. TELLANSICHT



ELLOERA. DASA-AVATARA GROTTEN. TRIVIKRAMA-RELIEF



ELLORA, KAVANA-AL-KHII-GROTTE, FELSRELIEF: JIVA IM CHAKRAM YANE

10



BHUVANESHWAR,
KARTIK-BEIL,
DEWATA-WAHRERHEITEN
MARDINI

11



KUMBAKONAM,
KARUNAKRISHNA

12



UDAYAGIRI, KALINGA-GUMPHAS, FELSRELIEF IM OBEREN STOCKWERK,
TEILANSICHT

13



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT,
PRADINAKRITA PFEILER-
ABSCHNITT

14



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT, JAINPFEILER-
ABSCHNITT AUS DEM
VITARA-PUNARATA-DATARA

15



LONDON, BRITISCHES MUSEUM, SAVOIR, TEILSTÜCK EINES TORES, YAKSHINI
BECKENSICHT

16



AJANTA, GROTTE II, DECKENMALERIE, TEILANSICHT

17



KALCUTTA, INDIAN MUSEUM, BARHUT, PFEILERMEDAILLON:
JUTAKA'S EPISODE

18



LUCKNOW, MUSEUM:
MATHURA,
SÄULPFÄHLE:
FRAU MIT LAMPE

19



KANPUR, MUSEUM:
GANGA,
WEILÄNDLICHT

20



KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
KANDH, BUDDHA

21



BHUWANEŚWAR,
MUKTESWAR-Tempel:
TÜRLÄNDLICHT
VOM SÜDEN

22



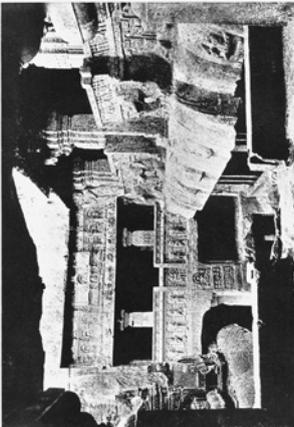
SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI I

23



MANALLAPURAN, DIE BEWACHTET DER GANGA, TÜRLÄNDLICHT, NAGEN

24



SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI II

25



SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI II

26



RAJPUT-MINIATUR, JESHPUR-KÄHM, RAJA SANJIVARAN DIFKA

27



CHAUSAGIRI, JAINAS' GROTTE, MITTELSTÜCK DES RELIEFPAIRES

28



KHAJURHO, INDIAN MUSEUM, BAHUT, FRIELEMEDAILLON, TRAU W DER WAJA DEVI

29



ANURAVATI, RELIEFMEDAILLON, DIE ZÄHMUNG DES ELEFANTEN

30



MAHABODHI, SAJENPFEILER, DIARAFALA

31



KHAJURHO, KANDARYA MAHADEVIA TEMPEL, ANSICHT VOM WEGEN

32



MADHYA PRADESH TEMPEL, GOPERNATH

33



RANCHO WEST TOWER, INNEN-ANSICHT, OBERER TEIL

34



RANCHO WEST TEMPEL, ANSICHT VOM OBEREN

35



RANCHO WEST TEMPEL, INNENANSICHT

36



BELUR, KIRTIMUKHA-TEMPEL: MITTELRAUM

37



KALATTIA, SCHOOL OF ARTS, RAIPUT MINISTER, KANDRI KALM, BADHA BEUM KOCHEN

38



KALATTIA, INDIAN MUSEUM BARHUT, PRADIKASITA PFELDER, INNENSCHETTE, ARBEITUNG GÖTTER

39



LACCANOW, MUSEUM: BOODHISATTA EINBRANADA-ATALOKITIPARA

40



MADRAS MUSEUM, SIVA NATARAJA, ZWEI BÄNDE

41



LONDON, & KENSINGTON MUSEUM: SIVA NATARAJA-FRAGMENT

42



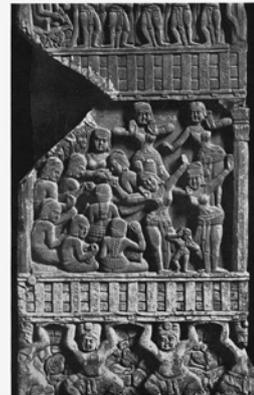
KALATTIA, SCHOOL OF ARTS, MOGUL MINISTER, DELHI KALM, BOGANANDE, STULLETTRENG

43



EDUTAGIRI, RANI GUMPIRA, FELDARBEI IN OBEREN STOCKWERK, TULLANVORST

44



KALATTIA, INDIAN MUSEUM BARHUT, PRADIKASITA PFELDER, INNENSCHETTE, TÄNZELESE, DER APARAJA IN INDIA'S HIMMEL

45



GANDHARA STÜPA, ANSICHT VON NORD-OSTEN

46



KAPPAHÄHL, MUSEUM; KOPF AUS ENGERSHANNUM TON (TIBREU)

47



SARNATH, FRAGMENT

48