Anthropologie, Metaphysik und Formalismus: zu Stella Kramrischs Grundzüge der indischen Kunst

Julie Ramos, Nicola Denis

▶ **To cite this version:**

Julie Ramos, Nicola Denis. Anthropologie, Metaphysik und Formalismus: zu Stella Kramrischs Grundzüge der indischen Kunst. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2021, 11, pp.107-120. hal-04054479

HAL Id: hal-04054479

https://paris1.hal.science/hal-04054479

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

Julie Ramos, traduit par Nicolas Denis

Anthropologie, Metaphysik und Formalismus. Stella Kramrischs *Grundzüge der indischen Kunst*

Als ihr reich bebilderter Band *Grundzüge der indischen Kunst* [1] erschien, lebte Stella Kramrisch, die der Einladung des ersten indischen Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore gefolgt war, bereits seit drei Jahren in Indien. Seit 1922 lehrte sie dort indische und europäische Kunstgeschichte am Kala Bhavan Institute of Fine Arts der Visva-Bharati-Universität, die Tagore in Santiniketan gegründet hatte. In ihrem Engagement für die zeitgenössische Kunst konzipierte sie darüber hinaus im Winter 1922–1923 im Rahmen der 14. Jahresausstellung der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta (heute: Kolkata) eine Abteilung mit Werken des Bauhauses, um den Austausch zwischen bengalischen und europäischen Künstlern der Moderne zu fördern.[2] Gleichzeitig unterrichtete sie als damals einzige europäische Lehrkraft indische Kulturgeschichte an der University of Calcutta, wo sie erst 1942, acht Jahre vor ihrem Aufbruch in die Vereinigten Staaten, auch einen Lehrstuhl bekommen sollte. Diese doppelte Perspektive als Kunstkritikerin und -historikerin bestimmte ihren Blick auf die alte Kunst, die sie dank ihrer Emigration nach Indien *in situ* entdecken konnte. Doch Stella Kramrischs Publikation wurzelt auch in ihrer Ausbildung an der Universität Wien, wo sie 1919 mit einer von Josef Strzygowski und Max Dvořák betreuten Arbeit über die frühbuddhistische Bildnerei promoviert wurde.[3] Die *Grundzüge* zeigen insofern die Früchte von Stella Kramrischs ungewöhnlichem, kontrastreichem Werdegang, in dem sich die Wiener Schule der Kunstgeschichte mit dem Versuch, ihre konkrete Erfahrung der indischen Kunst weiterzugeben, verknüpft. Zu diesem ersten Spannungsmoment zwischen historischer Erforschung und Formerfahrung gesellt sich ein zweiter. Für ihre deutschsprachige Leserschaft muss Stella Kramrisch die Besonderheit der indischen Kunst erfahrbar machen und gleichzeitig mit Wortschatz und Vergleichen dem westlichen Denken entgegenkommen. Einerseits versucht sie, die herkömmliche Hierarchie zwischen westlicher Kunst und südasiatischen Formen aufzubrechen, die, wie Partha Mitter zeigt, von den Europäern lange als »monströs« verschrien und folglich aus dem Kontext der bildenden Kunst verbannt wurden.[4] Andererseits beruft sie sich wiederholt auf die westliche Tradition, um die indische davon abzuheben. Die Tragweite des Textes erschließt sich nicht ohne Weiteres, weil die Autorin nur selten ihre Quellen zitiert und in den methodologischen und ideologischen Debatten ihrer Zeit, ob in Bezug auf die Einschätzung der indischen Kunst oder hinsichtlich der Kunstgeschichtsschreibung, keinen eindeutigen Standpunkt vertritt. Dennoch

sind all diese Debatten und ideologischen Fundamente zwischen den Zeilen spürbar: Sie zeugen von der Verarbeitung der jüngsten kunstgeschichtlichen Strömungen und von einem frischen Blick auf die künstlerische Dimension der südasiatischen Formensprache.[5]

EINE REFORM DER KUNSTGESCHICHTE

Die Themenwahl der *Grundzüge* ist bezeichnend. Mit ihrer Spezialisierung auf die Kunstgeschichte des indischen Subkontinents folgt Stella Kramrisch einer persönlichen Neigung,[6] antwortet aber auch auf die Anregung Strzygowskis, der seit 1909 den ersten Lehrstuhl für außereuropäische Kunstgeschichte an der Universität Wien bekleidete, sich dem Studium der nicht-westlichen Künste zu widmen. Strzygowskis Ruf hat seitdem durch seine ideologische Entwicklung gelitten: Er verteidigte eine indo-germanische Kulturtradition und stellte dem turanischen, arischen Norden den semitischen, lateinischen Süden entgegen, wobei er einem Rassismus und einem historischen Dekadentismus huldigte, die ihn die Machtübernahme der Nationalsozialisten ausdrücklich begrüßen lassen sollten.[7] Vor dieser, vor allem in den 1920er-Jahren merklichen Entwicklung beteiligte sich Strzygowski indes an Diskussionen über die Unhaltbarkeit einer eurozentrischen Kunstgeschichte, die namentlich die traditionellen Blütezeiten der Kunst im griechischen Klassizismus und der italienischen Renaissance durch eine räumliche Verlagerung (nach Osten) und eine zeitliche (in die Frühgeschichte) überdenken müsse. Es galt, die Hierarchien zwischen »westlicher« und »östlicher«, aber auch zwischen alter und zeitgenössischer Kunst zu hinterfragen und sich dabei mehr auf den kulturellen Vergleich als auf eine ästhetische Einschätzung zu konzentrieren.[8] Wie wir gesehen haben, verschrieb sich auch Stella Kramrisch wie ihr ehemaliger Lehrer der zeitgenössischen Kunst.[9] Sie stand dabei in dem spezifischen Kontext der Emanzipationsbewegungen der indischen Kultur, die in diesem Band von Christian Kravagna nachgezeichnet werden.[10] Der Text der *Grundzüge* steht in direkter Nachfolge von Strzygowskis akademischem Programm: Ausbildung der Studierenden, eine bemerkenswerte Bereicherung des Wiener Instituts an Fachliteratur, Fotografien und Diapositiven, diverse Zeitschriftengründungen.[11] Vor ihrer Zeit in Indien zählte Stella Kramrisch also zu den vierzig Doktoranden, die sich von den insgesamt 120 von Strzygowski zwischen 1909 und 1933 betreuten Studierenden mit Themen der nicht-westlichen Kunst befassten. Mehr als die Hälfte von Strzygowskis Doktoranden waren Frauen, was von der wissenschaftlichen Außenseiterrolle und den mangelnden Berufsaussichten zeugt, die man damals mit dem Studium dieser Kunst verknüpfte.[12] Viele von ihnen waren, wie Stella Kramrisch, jüdischer Herkunft, was angesichts der Laufbahn ihres Lehrers nicht einer gewissen Ironie entbehrt.[13]

Die Prägung durch Strzygowski spiegelt sich bereits im Aufbau der *Grundzüge*. In ihrer Einführung (»Einstellung«) und dem ersten Kapitel, das mit »Natur« überschrieben ist, präsentiert die Autorin eine Sicht auf die Welt und die indische Kunst, auf die wir noch zurückkommen werden. Die folgenden drei Kapitel konzentrieren sich auf die Art und Weise, in der ihre essentialistische Sicht Gestalt annimmt

– »Mythus und Form«, »Raum« und »Rhythmus« –, und münden in ein letztes Kapitel zu den »Entwicklungsmomenten« der indischen Kunst. Mit Textverweisen stützt sich ihre Darlegung kontinuierlich auf die Untersuchung der 48 Fotografien des Abbildungsbandes, auf denen Skulpturen, Reliefs, Architekturansichten und Gemälde zu sehen sind. Damit folgt die Gliederung Strzygowskis Empfehlung einer dreiteiligen Analysemethode anhand von Fotografien (»Kunde«), »Wesen« und »Entwicklung«, in der das Wesen einer Kultur ihrer Entwicklung vorangehen oder sie sogar bedingen sollte.[14]

Nachdem Stella Kramrisch bereits in ihrem Vorwort darauf hingewiesen hat, dass die ausgewählten Fotografien das »Wesen« und nicht »den Ablauf«[15] der indischen Kunst veranschaulichen sollen, geht sie auch im letzten Kapitel nicht auf die Chronologie ein, was ihr sowohl in diesem Buch als auch in den Folgewerken vorgeworfen wurde.[16] Sie besteht auf der Idee, dass die indische Kunst das ideale Zeugnis einer unveränderten, jahrtausendealten Weltsicht sei. Auch in ihrem Versuch, die Herkunft zu aktualisieren, der paradoxerweise einer Geschichtsnegierung gleicht, spiegelt sich die Verwandtschaft zu Strzygowski. Doch noch im selben Kapitel distanziert sich Stella Kramrisch von ihrem früheren Lehrer, dessen Name im Übrigen kein einziges Mal zitiert wird.[17] Indem sie die Vielfältigkeit der indischen Kunst zugunsten einer ursprünglichen Einheit beschneidet, minimiert sie nicht nur die westlichen Einflüsse oder Hybridisierungen, worin sie Strzygowski folgt, sondern auch die »arischen«, die für sie im Übrigen eine kulturelle, keine rassische Kategorie darstellen.[18] Kramrisch präsentiert so die Fremdbeiträge zur frühgeschichtlichen Wiege der Kunst – sie vergleicht insbesondere den weiblichen Typus der indischen Kunst mit der paläolithischen Venus von Willendorf[19] – als »Hindernisse«, die zwar überwunden werden mussten, aber nie verfremdend wirkten.[20] Ihr zufolge flossen der arische Symbolismus und die griechische Mimesis in die indische Kunst ein, die auf der Weitergabe einer einschneidenden Erfahrung beruht und keine bloße Ausdrucksform einer etablierten Spiritualität oder eines einfachen Darstellungswillens ist. Der arische Symbolismus vermag ihrer Ansicht nach nicht in die Sphäre der Kunst vorzudringen:

> »Das Gegengewicht, das arische Geistigkeit diesem überschwenglichen produktiven Kunstinstinkt gegenüber zu stellen hatte, war die scharf-geschnittene Form anikonischer, geometrischer Symbole. Symbole sind Grenzen der Kunst. […] 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 […] [wird] von plastischer Vitalität aus den Kunstwerken einfach hinweggeschwemmt […]
> Der Versuch des Symbols, sich indischer Kunst zu bemächtigen, scheiterte. Es sank in den Schoß der Religion zurück, die es ins Leben gesetzt hatte.«[21]

Auch dem griechischen Einfluss spricht Stella Kramrisch den Anspruch ab, die indische Kunst inspiriert zu haben; sie widerspricht damit den zahlreichen westlichen Archäologen, die damals die griechisch-buddhistische Kunst aus Gandhara mit ihrer später kanonisch gewordenen Darstellung eines ›antik‹ gekleideten Buddhas als Blütezeit der indischen Kunst darstellt.[22]

> »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 juwelenhaftbunte Klarheit persischer Farbengebung, die illusionistische Körpermodellierung Italiens und niederländische Landschaftsmotive verschwanden alle nach einem kurzen Auftauchen in völliger Vergessenheit oder wurden bis zur Unkenntlichkeit indisch umgeformt.«[23]

Damit würdigen die *Grundzüge* die buddhistische Kunst aus Bharhut und Sanchi (ca. 200 bis 100 v. Chr.) sowie die visnuitische und sivaitische indische Bildhauerkunst des Mittelalters, ausnahmslos Epochen und Ausdrucksformen, bei denen keine griechischen, persischen oder sogar westlichen Einflüsse vorausgesetzt werden, wie es bei der mogulischen Kunst der Fall ist. Bemerkenswert ist, dass Stella Kramrisch trotz einer Abbildung einer mogulischen Miniatur bei ihrer Definition der »indischen« Kunst den Islam zugunsten des Buddhismus und Hinduismus übergeht.[24] Nichtsdestotrotz betrachtet sie die ›indische Kunst‹ als einen Sonderweg, der sich von der westlichen Mimesis und dem arischen Symbolismus unterscheidet, sich aber auch, und das ist für die damalige Zeit überraschender, der buddhistischen und brahmanischen Doktrin verschließt. Insofern bildet diese Kunst ihrer Meinung nach ein eigenständiges plastisches Schaffen aus.

DAS WESEN DER INDISCHEN KUNST

Schon in der Einleitung gründet die Autorin die indische Kunst auf eine Weltsicht, die in der Lage ist, die Beobachtung des Sichtbaren und die Erfahrung des Unsichtbaren zu synthetisieren. Diese beiden Aspekte spiegeln sich in der »dialektischen Leistung« der Sanskritbegriffe *dṛshṭa* (was gesehen wird oder sichtbar ist) und *adṛshṭa* (was nicht gesehen wird oder unsichtbar ist) aus dem *Vishṇudharmottara Purana,* das sie als Erste ins Englische übersetzt hat.[25] Diese Besonderheit entfernt den indischen Künstler – und das, obwohl das *adṛshṭa* für eine religiöse Perspektive sorgt –, sowohl von der einfachen Anwendung religiöser Gebote als auch von dem einfachen »Realismus im westlichen Sinne, [der daher] der indischen Kunst ganz fremd«[26] ist, obwohl das *dṛshṭa* ihm eine »Schärfe der Sinne«[27] und der Naturbeobachtung verleiht. Ebenso unterstreicht sie in dem Kapitel zu »Mythus und Form«, dass sich die indische Kunst nicht auf die Illustration der Mythen und Legenden Indiens beschränke, sondern den bildnerischen Ausdruck einer mythischen Erfahrung darstelle: als »mythische Geste«[28] schlechthin. Immer wieder spürt die

Autorin in ihrem Buch dieser zugleich lebendigen wie mythischen Welterfahrung und -wiedergabe nach, etwa in den Pflanzenformen, insbesondere der schlangenförmigen Linie der Lotusranken. Diese zieht sich durch sämtliche Ausdrucksformen der indischen Kunst, so weit sie auch von einer realistischen Pflanzendarstellung entfernt ist. Entsprechend verbindet Kramrisch die Darstellungen des Buddha *(Jātakas)* auf dem Steinzaun des Stupa von Bharhut, wo sich kleine Figuren unter stilisierte Pflanzenornamente mischen, mit dem Verhältnis der Avataras des Vishnu zum Kreis oder der Diagonalen, oder mit den Biegungen *(bhangas)* und *contrapposti,* die für die Darstellungen des Kuhhirten Krishna, des kosmischen Tänzers Shiva und seiner hermaphroditischen Erscheinung als Ardhanārīśvara charakteristisch sind. So unterschiedlich die buddhistische und hinduistische Kunst anmuten, werden sie doch durch den lebendigen Ausdruck der »Wellenlinie« miteinander verknüpft, stellen »Waagrechte und Lotrechte dar, die in Rundbewegung vereint sind«, sich in der buddhistischen Tradition in einer Welle entfalten, während sie in den hinduistischen Figurenkompositionen »in einen blitzhaftkurzen Augenblick zusammengedrängt«[29] werden. Im Kapitel »Natur« bezeichnet Stella Kramrisch diese Linie als »plastische Reinform«[30] der indischen Bildhauerei, die sie sowohl in den eng an die Ornamentik der indischen Anatomien angelehnten Konturen[31] als auch in der Architektur findet: auf dem aus dem 10. Jahrhundert datierenden Gopuram des Shiva geweihten Mukteswar-Tempels in Bhubaneswar im ostindischen Odisha ; in den Fresken aus dem 4.–5. Jahrhundert in der zweiten Höhle der westindischen Ajanta-Grotten ; oder in den Felsenklöstern von Ellora aus dem 5.–10. Jahrhundert, deren Wandmalereien von dem plastischen Austausch zwischen Kunst und Natur zeugen. Trotz der Unterscheidung, die Kramrisch zwischen der indischen Tradition und der westlichen Mimesis trifft, indem sie zum Beispiel das Fehlen der Landschaftsmalerei in Indien konstatiert,[32] ist das Natur-Kapitel stark von einer romantischen Kunstauffassung geprägt. Zwar thematisiert die Autorin sie nicht, aber ihre frühe Lektüre von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* mag durchaus einen Einfluss gehabt haben.[33] Ob es sich nun um die Hervorhebung einer Linie handelt, die sie von der Allegorie oder dem reinen Zierornament unterscheidet und die sich, ohne dass dieses Wort verwendet würde, der romantischen Definition der Arabeske annähert, oder um ihre Definition einer spezifisch indischen Mimesis: »Das Schöpferische indischer Kunst ist deswegen eine Fortsetzung des Naturschöpferischen durch das Medium des Künstlers«.[34] Auch wenn man ihr vorgeworfen hat, die indische Kunst allzu stark zu vereinheitlichen, verfährt sie ähnlich mit der westlichen Kunstvorstellung, die sie im Wesentlichen auf die klassische Kunst reduziert. Allein das Kapitel zur Raumfrage in der indischen Kunst knüpft einen flüchtigen Vergleich zwischen dem auf der Beobachtung der Wirklichkeit gründenden Abstraktionsprozess: »Mit Raumformeln an sich jedoch arbeitet jede abstrakte Kunst, im gesamten Orient sowohl als im frühchristlichen, mittelalterlichen und gegenwärtigen Europa«.[35] Möglicherweise hat sie also von ihrem zweiten Lehrer Max Dvořák, dessen Beitrag »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei« (1918) genau aus der Zeit stammt, in der sie sein Seminar an der Universität Wien

besuchte, diese bereits in der Einleitung formulierte Synthese zwischen »Idealismus und Realismus«[36] übernommen. Auch Dvořák vertritt dort die Rehabilitierung einer lange als dekadent erachteten Periode sowie die Vorstellung, dass der Wahrscheinlichkeitsgehalt der gotischen Darstellung dem persönlichen Ausdruckswillen des Künstlers entspringe und nicht nur einem Ringen zwischen Abstraktion und Naturalismus.[37] Damit bezieht sich Stella Kramrisch nicht nur auf Strzygowskis Rivalen als Nachfolger von Franz Wickhoff seit 1909, als zwei Lehrstühle und zwei miteinander konkurrierende kunsthistorische Institute eingerichtet wurden, sondern zugleich auf einen Schüler von Alois Riegl, der seinerseits zu den erbittertsten Gegnern von Strzygowski zählte.[38] Riegl und nach ihm Dvořák setzten sich ebenso für einen Wandel der in der Kunstgeschichte vorherrschenden ästhetischen Kriterien ein, widersetzten sich aber Strzygowskis vorgefassten anthropologischen Erklärungen. Es ist, als versuchte Stella Kramrisch, in den *Grundzügen* die beiden widersprüchlichen Tendenzen ihrer Ausbildung miteinander zu versöhnen, die in heutigen Betrachtungen die vermeintliche Einheit der »Wiener Schule der Kunstgeschichte«[39] in Frage stellen.

Stella Kramrischs Intention, die plastische Analyse mit der Philologie der Sanskrit-Texte zu verbinden, bezieht sich indes auf die Methoden der Wiener Schule in der Gründungszeit, deren wissenschaftlicher Anspruch nach Michela Passini auf einer »engen Verknüpfung zwischen einer gründlichen visuellen Analyse und der historischen Quellenkritik«[40] beruhte. Parallel zu ihrem kunstgeschichtlichen Studium lernte Stella Kramrisch an der Universität Sanskrit und rundete diese Ausbildung anschließend in Kalkutta bei Devadatta Ramakrishna Bandharkar ab, der ihr bei der Übersetzung der *Vishṇudharmottara* zur Hand ging. So beteiligte sie sich an der Veröffentlichung der Quellen, ein Vorgehen, das die Wiener Schule kennzeichnete. Noch immer gilt diese Kompetenz für die damalige Zeit als außergewöhnlich, auch wenn heutige Archäologen betonen, Stella Kramrisch habe ihre literarischen Referenzen ausschließlich aus den Vedanta-Schulen bezogen, deren dominierende mystische Weltsicht den Erbauern der mittelalterlichen indischen Architektur vermutlich gar nicht vertraut gewesen sei.[41] Doch auch wenn die anthropologische Methode Strzygowskis sie dazu animiert, die indische Kunst im vedantischen Weltverständnis zu verankern, widmet sie sich darüber hinaus auch der Formanalyse. Mit ihr sollen die Vorurteile, die die indischen Artefakte lange als Kultgegenstände, Götzenbilder oder Antiquitäten behandelten, ausgeräumt und die künstlerische Autonomie und ungeahnte plastische Kraft betont werden. So nähert sich Stella Kramrisch dem anti-materialistischen Formalismus von Alois Riegl oder Heinrich Wölfflin. Indem sie ausgehend vom Lotusmotiv die Variationen der schlangenförmigen Linie im Buddhismus und Hinduismus nachverfolgt und sich in einem gesonderten Kapitel mit den plastischen »Rhythmen« der indischen Skulptur befasst, zeigt die Autorin eine Verwandtschaft zu den Methoden Riegls, deren Komplexität und gedankliche Entwicklung bekannt sind. Kramrischs Argumente entsprechen weniger dem Konzept eines von jedem Determinismus jenseits der Kunst unabhängigen »Kunstwollens«, das Riegl in seinen frühen Schriften vertritt, als der in den

späteren Werken entwickelten Idee einer »Weltanschauung«.[42] Diesbezüglich kann man auch nach dem Einfluss Heinrich Wölfflins fragen, dessen Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) im Titel der *Grundzüge* anklingt. Wie er befasst sich Kramrisch mit der Geschichte eines »Formgefühls« und nicht mit einer Geschichte der Künstler, deren Anonymität und nationale Zugehörigkeit sie betont.[43] Dieser Ansatz zeigt sich nicht zuletzt auch in einer anderen Bezugnahme, die bereits in der Einführung anklingt, um im Raum-Kapitel weiter entfaltet zu werden: im Rückgriff auf die »Abstraktion« und »Einfühlung« Wilhelm Worringers, dessen von Riegl beeinflusster Formalismus sich als »Beitrag zur Stilpsychologie« versteht, wie es im Untertitel seiner Studie heißt.[44] Indem sie von Anfang an die Synthese aus *dṛshṭa* und *adṛshṭa* als Vorzeichen deutet, »Idealismus und Realismus oder Abstraktion und Einfühlung als Paare anzuerkennen, die sich im Gegensatz ergänzen«,[45] bezieht sich Stella Kramrisch einmal mehr auf einen bekannten Autor und verfolgt gleichzeitig ihren eigenen Weg.

ANTHROPOLOGIE UND LEBENDIGE BILDHAUEREI

In ihrer Analyse des Raums in der indischen Kunst erläutert Stella Kramrisch erneut, dass dieser sich weniger auf einen von der Linearperspektive bestimmten einheitlichen, durchmessbaren Ort gründet als auf symbolische, ethische und dem Bild inhärente Beziehungen. So entsteht das »raumdarstellende Idiom abstrakter Kunst«,[46] das die indische Kunst der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst annähert. Dieses entspringe einer »Raumfurcht«, bei der man unwillkürlich an die »ungeheure geistige Raumscheu« denkt, die auch Worringer mit der Abstraktion verbindet, im Vergleich mit den von der »Einfühlung«[47] beseelten naturalistischen Schöpfungen der klassischen Kunst. Doch Kramrisch verweigert sich der Idee, dass die indische Kunst lediglich von diesem Impuls bestimmt werde und nur zu einer Geometrisierung anorganischer Formen führe. Die schöpferische Tendenz von »abstrahierend gewonnenen Raumformeln« gehe vielmehr auf eine »vorkünstlerische Verarbeitung der Raumtiefe« zurück. Damit wäre sie die Hintergrundfolie, vor der der Künstler seine Kompositionen entfaltet, die umgekehrt durchaus auf lebendige, positive Erfahrungen zurückgehen können. Unzweifelhaft offenbart die Anhäufung der Formen auf den Kuppeln *(śikhara)* der Tempel aus der Post-Gupta-Zeit (7. Jahrhundert) und auf den seit dem 12. Jahrhundert zu gigantischen Ausmaßen angewachsenen Tortürmen *(gopuram)*, »ein[en] *horror vacui*, entsetzliche Furcht vor dem Leeren […]. Raum, ungekannte, formlos unbestimmte Wirklichkeit ist fortgetrieben von geschlossener Form, von Gestalten, die sich drängen, um das Formlose abzuwehren«.[48] Es ist hingegen eher das »dynamische« Spiel zwischen Form und Formlosigkeit, zwischen Licht und Schatten, das sich auf den Fassaden und in den Heiligtümern der Tempel spiegelt, ebenso wie in der Struktur und den Darstellungen buddhistischer Tore, an den Wänden und in den Hallen der Felsenklöster sowie in der Rajputenmalerei. Dieses Wechselspiel findet man auch in den Rhythmen der anatomischen Darstellungen und im Verhältnis der Figuren zu den Nischen, in denen sie platziert sind. Aus diesem Grund bemüht sich Stella Kramrisch auch

um eine genaue Unterscheidung zwischen indischer und ägyptischer Kunst, die mit ihren geschlossenen geometrischen Formen die Präsenz des realen Raums komplett verwirft.[49] Sie vergleicht die indische Kunst vielmehr mit der gotischen Tendenz, die man einmal mehr der Analyse Worringers in *Formprobleme der Gotik* annähern kann (1911).[50] Hier wird zudem deutlich, inwiefern die Schwarz-Weiß-Fotografien ihre Ausführungen auch visuell unterstreichen. Stella Kramrisch richtete stets ein großes Augenmerk auf die Illustrationen ihrer Bücher und steuerte zu der Ausstellung *Photographic Exhibition of Indian Art,* die sie auf die Einladung Fritz Saxls hin, eines weiteren Dvořák-Schülers, im Winter 1940–41 am Warburg Institute in London organisierte, sogar ihre eigenen Aufnahmen bei.[51] Bei dieser Gelegenheit sollte sie für die Bedeutung einer kontextgerechten Abbildung der Kunstwerke eintreten. Dennoch muss man einräumen, dass die Großaufnahmen und Hell-Dunkel-Effekte auf das Herausarbeiten formaler Verwandtschaften zielen, das sich mit dem Vorgehen Aby Warburgs deckt und eine Ästhetisierung zur Folge hat, die André Malraux nicht verleugnet hätte. Dieser Ansatz entspricht auch ihrem Schreibstil. Indem Kramrisch ihren Text mit Sanskrit-Begriffen spickt und eine oft als idiosynkratisch bezeichnete Poetik der Ursprünge verfasst,[52] will sie ihren Lesern eine fast mystische Erfahrung der indischen Kunst vermitteln, die hin und wieder in eine epische Erzählung ausufert.

Das vorletzte Kapitel der *Grundzüge* beschreibt den indischen Künstler als jemanden, der durch die Schöpfung plastischer Rhythmen über das angsterfüllte Verhältnis zur Wirklichkeit triumphiert. Kramrisch nimmt den Faden der Analogie – eher als der Imitation – mit den pflanzlichen Rhythmen der Lotusblume und einer Schöpfung, die sich nicht auf die reine Ornamentik beschränkt, wieder auf: »Dieser Rhythmus hat kein Naturvorbild […]. 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.«[53]

Ebenso gelingt es dem indischen Künstler, sich von den strengen Regeln der Götterbilder zu emanzipieren, um »jenes Feingefühl« zu entwickeln, »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«.[54] Es verwundert nicht, dass Stella Kramrisch die Quintessenz der indischen Kunst in der kodifizierten Handbewegung des kosmischen Tänzers Shiva naṭarāja erkennt: Während die rechte Hand in einer beschützenden Geste nach oben weist, deutet die linke auf sein in der Hoffnung auf Befreiung *(mokṣa)* erhobenes Bein – zwischen beiden Händen entfaltet sich ein von jeder Darstellung befreiter, aber von der Gestik belebter Raum. Kramrisch setzt hier einerseits ihr Wissen über den Tanz ein, ihr erster Beruf vor ihrer Laufbahn als Kunsthistorikerin,[55] andererseits überschneidet sich die Bedeutung der körperlichen Rhythmen auch mit dem editorischen Kontext der *Grundzüge*. Jo Ziebritzki weist darauf hin, dass der junge Verlag

Avalun mit seinem Umzug aus Wien in die Gartenstadt Hellerau bei Dresden und mit seiner redaktionellen Zielrichtung zur Verbreitung der Lebensreform in Deutschland beitragen wollte. Sie betont, wie wichtig ab 1910 in Hellerau die Zusammenarbeit mit dem Erfinder der rhythmischen Gymnastik, dem Schweizer Émile Jaques-Dalcroze, war ; und sie verweist auf den Besuch, den Tagore 1926 der Schule abstattete, deren Leitung inzwischen Mary Wigman, eine Dalcroze-Schülerin, innehatte.[56] Man kann sogar noch weiter gehen und im Kapitel »Rhythmus« der *Grundzüge* das traditionelle indische Vorbild als Rechtfertigung für das in Hellerau verfochtene Rhythmusideal zur Bekämpfung der verheerenden Folgen der Industrialisierung und des westlichen Individualismus deuten. Wenn Stella Kramrisch über Indien spricht, meint man gelegentlich, die Schriften Dalcrozes zur modernen »Entrhythmisierung« wiederzuerkennen:[57]

> »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. […] 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.«[58]

Die bildnerische – und ideologische – Lösung, die Kramrisch dieser Sachlage entgegenhält, knüpft eine implizite Verbindung zwischen den Friesen mit den Verehrern des Buddha auf dem Stupa von Bharhut und den rhythmischen Übungen, die Dalcroze für die Arbeiter der *Dresdner Werkstätte* im Institut der Gartenstadt Hellerau anbot: »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 […]. Alles, was vorübergehende Stimmung oder Bewegung ist, ist in die große Ruhe des Daseins versunken.«[59] Auch der Tanz der Apsaras im Paradies des Gottes Indra aus derselben Skulpturengruppe, in dem Tänzerinnen, Musikerinnen und kniende junge Mädchen durch eine unsichtbare, aber spürbare Linie miteinander verbunden sind, erinnert daran, wie in Hellerau der Rhythmus sich zwischen den Tänzern verbreiten soll, aber auch an die Zuhörer weitergegeben wird, um die Distanz des herkömmlichen Theaters aufzuheben.[60] Diese formalen Umsetzungen einer Erfahrung, die bei Kramrisch wie in Hellerau auf eine anthropologische Deutung der Kunst und Völker zurückgehen, könnten wie verfolgt vom Ideal des Gesamtkunstwerks wirken. Doch wir haben gesehen, dass Kramrisch sich nie auf eine eindeutige Interpretation festlegen lässt. In einem neuen ›Gegenbogen‹ ist es also eher der früher von ihr selbst praktizierte individuelle Ausdruckstanz, der

zur damaligen Zeit den anderen Pol der Tanzreform bildete, der in diesem Kapitel der *Grundzüge* zum Tragen kommt. Paradoxerweise spielt dieser auch im Kommentar zu der einzigen mogulischen Miniatur des Abbildungsbandes eine Rolle. Aus einer »sogenannte[n] ›Toiletteszene‹«, bei der eine Frau, von zwei stilisierten blühenden Sträuchern gerahmt, mit nackten Brüsten auf einem Stuhl hockt, den Rücken durchdrückt und, Gesicht und Ellbogen einem bewölkten Himmel entgegen gereckt, ihr Haar mit beiden Händen hält, macht Kramrisch einen »Schrei, der sich aus der Enge einer wartenden Jugend und dem unbeteiligten Blühen unwirklich gestirnter Pflanzen losringt. 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«.[61] Durch diese Resonanzen zwischen dem Studium der traditionellen indischen Kunst und aktuellen westlichen Experimenten stehen die *Grundzüge* in einem für ihre Epoche charakteristischen Spannungsfeld, das indes zeitlich auch darüber hinausweist: einem Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und Kunstanthropologie, zwischen historischer Forschung und Verständnis der künstlerischen Praxis.

1 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* Hellerau b. Dresden: Avalun Verlag, 1924 [im Folgenden GIK].

2 Vgl. den Beitrag von Christian Kravagna im vorliegenden Band, S. 69, sowie Kris Manjapra, »Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta«, in: R. Siva Kumar, *The Last Harvest. Paintings by Rabindranath Tagore,* Ahmedabad: Mapin, 2011, S. 34-39.

3 Stella Kramrisch, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens,* Dissertation, Universität Wien, 1919.

4 Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art* [1977], mit einem neuen Vorwort, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.

5 Vgl. den Beitrag von Ann-Cathrin Drews im vorliegenden Band, S. 121.

6 Bevor sie ihre Doktorarbeit verfasste, wurde Stella Kramrisch nachhaltig durch Leopold Schröders Übersetzung der *Baghavad Gītā* geprägt; außerdem verkehrte sie in der Theosophischen Gesellschaft in Wien, die sich für einen Synkretismus zwischen der indischen und westlichen Spiritualität einsetzte. Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, in: ead. (Hg.), *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch,* Philadelphia: University of Pennsylvania, 1983, S. 6.

7 Vgl. Thomas Da Costa Kaufmann, »Reflections on World Art History« in Thomas Da Costa Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art,* ed., Farnham: Ashgate, 2015, S. 23–45; Suzanne Marchand, »Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental: Josef Strzygowski à l'assaut de Rome«, *Revue germanique internationale,* 16, 2012, S. 57–71.

8 Vgl. u. a. Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst,* Leipzig: C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901; id., »Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft«, *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik,* 1, 1907, S. 574–578; ders., *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst,* Wien: Anton Schroll, 1923.

9 Vgl. Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann,* Leipzig: Quelle & Meyer, 1907. Die 1923 erschienene Neuauflage dieses Angriffs auf den Naturalismus in der westlichen Kunst zeugt von der zunehmend engeren Zusammenarbeit Strzygowskis mit den Avantgarde-Zeitschriften von 1920–1930. Vgl. Rémi Labrusse, »Délires anthropologiques: Josef Strzygowski face à Alois Riegl«, *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [Online], 1/2009, eingestellt am 28. Juli 2009, eingesehen am 08. September 2020. URL: http://journals.openedition.org/actesbranly/268; DOI: https://doi.org/10.4000/actesbranly.268.

10 Vgl. den Beitrag von Christian Kravagna im vorliegenden Band, S. 69.

11 Georg Vasold, »The Revaluation of Art History: An Unfinished Project by Josef Strzygowski and His School«, in: Pauline Bachmann et al. (Hg.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries,* Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, S. 119–138.

12 Vgl. Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien. Ein Beitrag zu Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte,* Marburg: Büchner, 2021.

13 Ibid.

14 Josef Strzygowski, »Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung«, in id. et al. (Hg.), *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung,* Wien: Adolf Holzhausen, 1922. Vgl. zu diesem Thema Rémi Labrusse, »Délires anthropologiques«, op. cit., § 5; und Jo Ziebritzki, op. cit., S. 44.

15 GIK, S. 7.

16 Vgl. Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative«, *East and West,* Bd. 53, Nr. 1/4, Dezember 2003, S. 127–148.

17 Eine Werbeanzeige direkt vor der Titelseite führt Strzygowskis *Studien zur Kunst des Ostens* beim Verlag der *Grundzüge* auf.

18 Wir sollten dennoch festhalten, dass Stella Kramrisch einen Artikel mit dem Titel »Influence of Race on Early Indian Art« (*Rūpam,* Nr. 18, April 1924, S. 73–76) verfasst hat, in dem sie die Dichotomie der Arier und Draviden derjenigen zwischen Nord- und Südeuropa gegenüberstellt. 1933 übersetzte sie außerdem einen Beitrag von Strzygowski (»India's Position in the Art of Asia«, *Journal of the Indian Society of Oriental Art,* Nr 1, Juni 1933, S. 7–17), in dem er zwar die Unabhängigkeit der indischen Kunst anerkennt, aber doch eine Nord-Süd-Polarität auszumachen versucht zwischen der indischen Kunst, die Holz und nicht-gegenständliche (arische) Formen nutzt, und einer figürlich (mediterran) ausgerichteten. Eine solche Argumentation erscheint in den *Grundzügen* allerdings nicht.

19 »Entwicklungsmomente«, GIK, S. 79.

20 Ibid.

21 GIK, S. 80-81.

22 Vgl. Michael Falser, »The Graeco-Buddhist Style of Gandhara – a ›Storia ideologica‹, or: How a Discourse Makes a Global History of Art«, *Journal of Art Historiography* 13, Dezember 2015. Eine überarbeitete Fassung dieses Aufsatzes ist auf Französisch erschienen: Michael Falser, »Le style gréco-bouddhique du Gandhâra – une storia ideologica? De l'orientalisme vers une histoire de l'art mondiale et transculturelle«, *Histoire de l'art,* Nr. 82: Asie-Occident, hg. von Judith Delfiner, Édith Parlier-Renault und Julie Ramos, 2018, S. 13-28. Falser behandelt dort im Wesentlichen die vehemente Reaktion des Kunsthistorikers Ananda Kentish Coomaraswamy gegen »L'influence de la Grèce sur l'art indien« anlässlich des 15. Internationalen Orientalistenkongresses in Kopenhagen 1908. Während Coomaraswamy für einen indischen Ursprung des Buddha-Bildes eintritt, scheint Kramrisch diese Frage differenzierter zu betrachten.

23 GIK, S. 84.

24 Kramrisch sollte dieser Frage dennoch einen Beitrag widmen: Stella Kramrisch, »Indische Malerei und Mogulminiatur«, in: Josef Strzygowski (Hg.), *Asiatische Miniaturenmalerei, im Anschluss an Wesen und Werten der Mogulmalerei* (= *Arbeiten des I. Kunsthistorisches Instituts der Universität Wien* 50), Klagenfurt: Verlag Kollitsch, 1933, S. 112–127. Als Kuratorin des Philadelphia Museum of Art organisierte sie eine Ausstellung zur Mogul- und Rajputenmalerei: Stella Kramrisch, *Painting Delight: Indian Paintings from Philadelphia Collections,* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1986.

25 Im Erscheinungsjahr der *Grundzüge* publiziert sie in der *Calcutta Review* eine Einführung und einzelne Auszüge, bevor 1928 eine Teilübersetzung erscheint: Stella Kramrisch, »The Vishṇudharmottaram: A treatise on Indian Painting«, *The Calcutta Review* 2, Februar 1924, S. 311–386; dies., *The Vishṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making,* Kalkutta, University of Calcutta, 1928.

26 GIK, S. 18.

27 GIK, S. 14.

28 GIK, S. 17.

29 GIK, S. 24.

30 GIK, S. 43.

31 GIK, S. 47. Kramrisch stützt sich diesbezüglich auf den Vortrag, den Abanindranath Tagore, Maler und Bruder des Schriftstellers, 1914 als Entgegnung auf den Angriff verfasst hatte, die Inder seien außerstande, den menschlichen Körper darzustellen. Vgl. Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy,* Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1914.

32 GIK, S. 35.

33 Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, op. cit., S. 6.

34 GIK, S. 44.

35 GIK, S. 53.

36 GIK, S. 13.

37 Max Dvořák, »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei«, *Historische Zeitschrift,* Bd. 119, 1918, Nr. 1–2, S. 1–62 und 185–246.

38 Vgl. Rémi Labrusse, op. cit.

39 Vgl. Michela Passini, »Vienne 1900. Nouveaux territoires, nouveaux objets de l'histoire de l'art«, in: *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art,* Paris: La Découverte, 2017, S. 82–107; und Céline Trautmann-Waller (Hg.), »L'école viennoise d'histoire de l'art«, Themenheft *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 72, 2011.

40 Michela Passini, »Vienne 1900«, op. cit., S. 90.

41 Vgl. Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History«, op. cit.; und Felix Otter, *Die Revitalisierung von Vāstuvidyā im kolonialen und nachkolonialen Indien,* Heidelberg/Berlin: Cross Asia-eBooks, 2016, Anm. 15, S. 21.

42 Vgl. Michela Passini, »Vienne 1900«, op. cit., S. 93–107.

43 GIK, S. 84–85.

44 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Dissertation, 1907, Erstausgabe 1908), dritte, um einen Anhang ergänzte Auflage, München: Piper, 1911. Vgl. Mildred Galland-Szymkowiak, »Worringer Wilhelm (1881–1965)«, in: Michel Espagne und Bénédicte Savoy (Hg.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands,* Paris, CNRS Éditions, 2010, S. 372–281; sowie Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte,* München: Fink, 2002.

45 GIK, S. 11.

46 GIK, S. 53.

47 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung,* op. cit., S. 17.

48 GIK, S. 58.

49 GIK, S. 60.

50 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik,* München: Piper, 1911.

51 Vgl. zu dieser Ausstellung, Kris Manjapra, »Artistic Internationalism«, in: id., *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire* (= *Harvard Historical Studies* 183), Cambridge: Harvard University Press, 2014, S. 252–257; und Jo Ziebritzki, »*Photographic Exhibition of Indian Art* am Warburg Institut (1940)«, in: *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien,* op. cit., S. 103–124.

52 Vgl. die Beispiele zur Rezeption von Kramrischs Stil in Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History«, op. cit.

53 GIK, S. 69.

54 GIK, S. 74–75.

55 Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, op. cit., S. 5; und Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien,* op. cit., S. 39.

56 Vgl. Jo Ziebritzki, »Wirkungskontext Reformbewegung«, in: ead., S*tella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien,* op. cit., S. 77–84.

57 Vgl. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne: Foetisch Frères, 1965.

58 GIK, S. 67–68.

59 GIK, S. 69–70.

60 GIK, S. 74–75.

61 GIK, S. 72–73.