HAL
open science

„Indisches Anschauen“ zwischen Formen und dem Formlosen. Stella Kramrisch zur indischen Moderne am Beispiel Abanindranath Tagores

Ann-Cathrin Drews

To cite this version:

Ann-Cathrin Drews. „Indisches Anschauen“ zwischen Formen und dem Formlosen. Stella Kramrisch zur indischen Moderne am Beispiel Abanindranath Tagores. Regards Croisés. Revue franco-allemande d’histoire de l’art et d’esthétique, 2021, 11, pp.121-144. hal-04054485

HAL Id: hal-04054485

https://paris1.hal.science/hal-04054485v1

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

Ann-Cathrin Drews

»Indisches Anschauen«[1] zwischen Formen und dem Formlosen. Stella Kramrisch zur indischen Moderne Abanindranath Tagores

»Um zu sehen, mußt Du die Augen schließen. So enthüllt sich dir die Welt.«[2]
— Stella Kramrisch

Stella Kramrischs kürzere Texte zur modernen indischen Kunst machen nur einen kleinen Teil ihres Gesamtwerks aus. Und ihr bisweilen lyrischer »stream of consciousness«[3]-Schreibstil ist in der Rezeption dieser, wie auch anderer ihrer Schriften, kritisch wahrgenommen worden. Dennoch sind diese Arbeiten von hohem Interesse. Sie verdeutlichen Kramrischs Rolle als »Bindeglied« zwischen der westlichen und der sich bildenden östlichen Moderne im Umfeld Santiniketans.[4] Kramrisch hielt nicht nur eine Reihe von Vorträgen u. a. zur westeuropäischen modernen Kunst und zur Kunst des 19. Jahrhunderts im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit in Santiniketan, sie initiierte auch maßgeblich die Ausstellung von Bauhauskünstlern mit,[5] die 1922 stattfand und als Beginn der Avantgarde in Indien verstanden wurde.[6] Zugleich zeigen diese Texte auch Einschätzungen Kramrischs zu Formen der indischen Moderne. Anhand der Rezension zur XV. Jahresausstellung der von Gaganendranath und Abanindranath Tagore 1907 begründeten Indian Society of Oriental Art, die 1924 in den Samavaya Mansions, den Räumen der Society in Kalkutta, stattfand, sollen im Folgenden zentrale Aspekte von Kramrischs Denken zu einer Moderne der indischen Kunst erläutert werden (Abb. 1). Zugleich ermöglicht Kramrischs kurzer Text auch eine erste Annäherung an ihr Denken der Bezüge von moderner oder zeitgenössischer und mittelalterlicher Kunst Indiens.[7] Denn einige ihrer thematischen und formanalytischen Beobachtungen zu Werken der indischen Moderne lenkten Kramrischs Aufmerksamkeit auch in ihren Schriften über die historische Kunst Indiens. Maßgeblich fasste sie diese erstmals in ihren Vorträgen *The Expressiveness of Indian Art* zusammen, die sie 1922 in Kalkutta hielt.[8] Fünf von ihnen erschienen 1924 gekürzt auf Deutsch als ihre erste Buchpublikation unter dem Titel *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*[9] (Abb. 2). Dass Kramrisch diese Aspekte auch in ihrem Denken zur zeitgenössischen Kunst anbringt, ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund des kolonialen Spannungsfelds und

der Unabhängigkeitsbewegungen bemerkenswert und wichtig, die Indien zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägten und auch eine Neubewertung der präkolonialen indischen Kulturgüter bewirkten.

DIE BENGAL-RENAISSANCE

1922 hatte die XIV. Jahresausstellung der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta in denselben Räumen stattgefunden. Neben den Arbeiten aus dem Bauhaus wurde auch eine große Zahl von Werken weniger bekannter indischer Künstler·innen unterschiedlicher Regionen gezeigt.[10] In einer kürzlich neu aufgekommenen Rezeption der Ausstellung wurde insbesondere bemerkt, dass die Teile zur westlichen und indischen Moderne zumindest im Katalog getrennt voneinander präsentiert wurden.[11] Auch zu dieser Ausstellung hatte Kramrisch einen kurzen Text geschrieben, der in dem Katalog erschien. Kramrisch zeigte die Verbindungen zwischen der indischen Moderne und der westlichen Avantgarde auf, die sie vor allem in einer transzendentalen Ästhetik identifizierte.[12] Zwei Jahre später widmet sich Kramrischs Rezension zur XV. Jahresausstellung einigen dieser indischen Künstler der Bengal-Schule, einer indischen Moderne, die Aspekte vormoderner bildnerischer Traditionen übernahm. Kramrisch betrachtet Werke der Bengal-Renaissance, ihres Gründers Abanindranath Tagores und einiger seiner Schüler, seines Bruders Gabanindranath Tagore und ihrer Schwester Sunyana Devi. Die beiden zuletzt Genannten hebt sie am Ende ihres Textes als »gegensätzliche Persönlichkeiten« einer zukünftigen Kunst Indiens hervor.[13] Beide standen der Bengal-Renaissance nahe, folgten aber eigenen Wegen. Die in diesem Zusammenhang wichtigsten Arbeiten Gaganendranaths appropriierten kubistische Elemente und gelten nicht nur für Kramrisch als Beispiele einer Annahme und Veränderung der westlichen Avantgarde.[14] Demgegenüber zeigen die linearen Werke Sunyana Devis starke Anklänge an Kalighat-Darstellungen, die sich besonders im ruralen Bengal des 19. Jahrhunderts als Malerei religiöser oder epischer, aber auch alltäglicher Szenen auf Tuchrollen herausgebildet hatten (Abb. 3). Kramrisch betont Devis »Lebensabgeschlossenheit« als Frau in Bengalen als Grund, weder Zugang zu einer künstlerischen Ausbildung noch zu äußeren Einflüssen gehabt zu haben.[15] Als »innigste Stimme Indiens«[16] erschließe Devi in ihrer Isolation eine eigene indische Formenwelt, die an mythische Götterwelten Indiens anschließe. Wie sehr Kramrisch in diesem Werk eine besondere Ausprägung indischer Kunst sah, geht auch aus ihrem ein Jahr später in *Der Cicerone* veröffentlichten Text zur Künstlerin hervor.[17]

Auch die Künstler der Bengal-Renaissance bezogen sich auf das Erbe präkolonialer Formen Indiens.[18] Die Entstehung dieser als erste künstlerische Bewegung Indiens verstandenen Gruppe war an die politisch-revivalistischen Tendenzen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert geknüpft. 1905 wurde die Teilung Bengalens durch die Briten forciert, was die Unabhängigkeitsbestrebungen der indigen orientierten *Swadeshi*-Bewegung verstärkte und schließlich zu einer Aufhebung der Teilung führen sollte.[19] Solche nationalistischen Impulse begleitend, entstanden umfassende kulturpolitische Reformen. Sie wurden insbesondere angeregt durch Rabindranath

Tagore, mit dem Kramrisch ebenso wie mit weiteren Mitgliedern der Tagore-Familie seit einer Begegnung in Oxford und der Einladung nach Santiniketan 1921 in vertrauter Verbindung stand.

Der Zugang zu einer eigenen Moderne sollte durch eine Öffnung zu indigenen Künsten wie die Rückbesinnung auf z. B. mittelalterliche Bildformen erfolgen und den Import des westlichen Akademismus ablösen. Dieser dominierte insbesondere auch die künstlerische Ausbildung in den unter der India Company seit Ende des 18. Jahrhundert gegründeten landesweiten Kunstschulen wie in Madras, Kalkutta, Bombay oder Delhi. Ihre Curricula entsprachen weitestgehend den Vorgaben der South Kensington School of Arts. Und ein durch die britischen Raj etabliertes Auftragssystem stützte den Naturalismus viktorianischer oder wahlweise romantischer Prägung. Der als Nationalkünstler bekannte Ravi Varma war bedeutendster Vertreter dieser Entwicklung und des Gentleman-Künstlers, der sich in Indien als neuer Künstlertypus herausgebildet hatte.

Unterstützt wurden die Reformen der Kunstausbildung von westlichen, theosophisch geprägten Orientalisten. So übernahm der britische Kunsthistoriker Ernest Binfield Havell, von der Kunstschule in Madras kommend, 1896 die Leitung der Calcutta Art School. Seine Reformen sollten den Studierenden die eigene Tradition näherbringen – zu diesem Zweck legte er z. B. eine Sammlung von Mughalgemälden an und veräußerte die Bestände westlicher Gemälde. Die komplexe Gemengelage zwischen Nationalbestrebungen und imperialem Einfluss zeigte sich auch in Erwartungen an die künstlerische Ausbildung bzw. in Bezug auf die mit ihnen verbundenen westlichen wie östlichen Projektionen. Tatsächlich löste die durch Havell angestoßene Entfernung vom westlichen Curriculum eine Gegenbewegung aus. Deren Resultat war 1897 die Gründung der Jubilee Art School, die der westlichen Malerei nahe stehen sollte.[20] In Abanindranath Tagore fand Havell einen auch spirituell verbundenen Gefährten, dessen künstlerische Ausrichtung er zugleich entscheidend prägte, indem er ihn auf die Mughal-Tradition aufmerksam machte. Deren feine, rigide Linien bestimmten Tagores Gemälde, bevor der Künstler einen sentimentaleren und an die Rajput-Tradition angelehnten Stil übernahm, der wiederum vom indischen Kunsthistoriker Ananda Kentish Coomaraswamy als »indischer« verstanden wurde.[21] Das zentrale Anliegen der kulturellen Reformen war diese Frage nach einem indischen Stil. E. B. Havell sprach von der Suche nach einer »lost language of Indian art« und schrieb wie Coomaraswamy gegen den viktorianischen Einfluss auf indische Kunst an.[22] Auch Kramrischs Überlegungen zu einem »Indian outlook« können wohl im Kontext derartiger Überlegungen verstanden werden.[23] Sie veröffentlichte sie u. a. 1922 in ihrem Beitrag »Indian Art and Europe« in *Rupam. An Illustrated Quaterly of Indian Art,* das als Journal der Oriental Society of Indian Arts zwischen 1920 und 1930 von Ordhendra C. Gangoly herausgegeben wurde, bevor Kramrisch ab 1933 gemeinsam mit Abanindranath Tagore die Herausgeberschaft übernahm und das Periodikum unter dem Titel *The Journal of the Oriental Society of Indian Arts* weiterführte.[24]

Die bildnerischen Rückbesinnungen der Bengal-Renaissance auf historische Formen oder Stilelemente sind mit der europäischen Renaissance zu Beginn der Frühen Neuzeit und auch mit dem Rückgriff der Präraffaeliten auf die Formen der Renaissance verglichen worden. Dabei waren sie in Indien von Beginn an in eine nationale Debatte um politische Autonomiebestrebungen eingebettet. Für Kramrisch »muß die Renaissance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der sich ungefragt importiert.«[25] Hiermit sind zwei Formen der kolonialen Anpassung angesprochen: eine gleichsam ›unreflektierte‹ indische Übernahme von – so Kramrisch – »Wiener Bazargut« und der Kulturimperialismus eines Systems westlicher Formen. 1924, im Erscheinungsjahr von Kramrischs Rezension, verbreiteten die Schüler Santiniketans und Abanindranath Tagores die Renaissance zum Teil als Lehrer an Schulen in ganz Indien. Der Einfluss der Gruppe hatte aber aufgrund der Ausbreitung westlich avantgardistischer Tendenzen, insbesondere durch die Übernahme des Kubismus und den Einfluss der Printmedien, bereits abgenommen.[26]

Die revivalistischen Versuche, sich von westlichen Akademismen zu emanzipieren, konnten zu einer engen nationalistischen Auslegung von Kunst führen, die sich sukzessive anderen Einflüssen verschloss.[27] Dies entging auch Kramrisch nicht:

> »Erlösung scheint daher ein Kunstnationalismus zu versprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswassers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu schöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen sie kämpft, doch nur aus dem schon vorhandenen Material geschmiedet sein können. Am wiederspenstigsten Fremdkörper nützt sich das Angriffsinstrument ab, während er selbst, weniger und weniger greifbar, sich schließlich verflüchtigt.«[28]

Die Klarheit, mit der Kramrisch eine sich in sich selbst verlierende Dynamik binärer Dichotomien oder auch anti-kolonialen Widerstands benennt, ist auffällig. Spätere Theoriebildungen des Postkolonialismus werden gerade die Notwendigkeit hervorheben, die koloniale Situation wie auch Emanzipationsmöglichkeiten ausgehend von Konzepten der Vermischung und Hybridität denken zu müssen.[29] Dass die Werke der Bengal-Renaissance aufgrund ihrer Verbindung indigener, orientaler, panasiatischer und westlicher Strömungen auch als Wegbereiter einer neuen modernen und offenen Kunst Indiens verstanden werden konnten und dass dies insbesondere für das Werk Abanindranath Tagores zutrifft, wird durch die Schlüsselrolle deutlich, die nicht nur Kramrisch ihm in der Rezension zuspricht:

> »Doch dieser säubernde, wesentlich negative Vorgang wird vom weitsichtigen Führer der Bewegung zu einem sehr bedachten Eklektizismus umgebogen, der von außen annimmt, was sich eigenem Formwillen unterzuordnen scheint, eine Internationale von Seh- und Vorstellungsformen deren alleinige Berechtigung der aristokratische Takt der Auswahl ist.«[30]

Tagores Werk wird gemeinhin als Abkehr des ›verwestlichten‹ und von den Raj als Nationalkünstler gestützten Ravi Varma verstanden (Abb. 4, 5).[31] Dieser lehnte seine Motive und Darstellungen u. a. an britische Plakate und Printmedien an und setzte

sie in einen Mix mit Hofdarstellungen der Mughaltradition sowie runden körperlichen Formen. Demgegenüber zeigen Tagores Bilder feinere, länglichere Formen und sentimental oder melancholisch anmutende Porträts und Landschaften. Sichtbare Einflüsse, die auch Kramrisch in ihrer Rezension benennt, sind englische Aquarelle oder japanische Waschtechnik, Mughalmalerei oder hinduistische Bildwerke, die Fresken von Ajanta oder Bildwerke in Orissa (Abb. 6–8).[32] E. B. Havell, der 1902, 1905 und 1908 drei Artikel über Tagore in *Studio 21* mit hochwertigen Farbabbildungen veröffentlicht hatte, sowie Äußerungen Sister Niveditas stützten den Erfolg Tagores als erster moderner Maler Indiens insbesondere nach der Ausstellung seines als Nationalgemälde verstandenden *Barat Matha* (1905).[33]

Die Aneignung und Vermischung von Stilen kann durchaus im Rahmen der von Rabindranath Tagore postulierten Durchdringung und Offenheit als quintessentiellem Charakteristikum der Kultur Indiens verstanden werden. In seinem Aufsatz zur Nachahmung mahnte er davon abzusehen, kulturelle Anglizismen weiter nachzuahmen und sich derart britischer Herrschaft zu unterwerfen.[34] Dabei richtet sich diese Kritik der Nachahmung auf kulturelle wie politische Prozesse. Christian Kravagna hat herausgearbeitet, dass anhand des

> »Differenzen vereinigende[n] ›Wesen[s]‹ der indischen Kultur und der Formierung einer transkontinentalen Allianz des ›Geistigen‹ […] ein ›Naturalismus‹ auf seinen ideologischen Platz verwiesen werden [konnte], dessen Prinzip der Nachahmung in struktureller Parallele zur kolonialen Forderung nach Anpassung an die Herrschaftskultur gesehen wurde.«[35]

Tatsächlich lassen sich auch die künstlerischen Vorgehensweisen der Renaissance-Bewegung im Licht dieser Überlegungen betrachten. Dass das Mimetische trotz sichtbar naturalistischer Anleihen bei der historischen Kunst Indiens keine echte Rolle gespielt hatte, sondern westlichem Import entsprach, verleiht der angesprochenen Parallele Nachdruck. Dem besonderen Naturbezug buddhistischer indischer Kunst widmete Kramrisch sich in ihrem Text »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi)«, der in einer der ersten Ausgaben 1921 in *Rupam* erschien und auf Basis ihrer 1919 geschriebenen Dissertation entstand.[36] Sie beschreibt zudem den indischen Künstler wie eingebettet in die ihn umgebende Natur. Konsequenz sei, dass ein für den Realismus westlichen Formats notwendiger Abstand nicht gegeben sei. Stattdessen schöpfe der indische Künstler aus dem ihn umgebenden Formenuniversum, dessen Teil er und das Werk bilden. Die Option, nicht oder nur anders nachzuahmen, kann insofern als zweifaches – politisches wie künstlerisches – (Widerstands-)potential einer indischen Moderne verstanden werden. Dass es sich auf ein bereits die mittelalterliche indische Kunst kennzeichnendes nicht-mimetisches Verhältnis zur Wirklichkeit stützte und dies nicht-mimetische Potential zugleich den Anknüpfungspunkt für die Suche westlicher Künstler nach dem Geistigen oder der Spiritualität der Form bot, zeigt, wie sich in der Rezeption indischer Kunst und Kunstgeschichte die Zugänge aus Ost und West überkreuzten.

STELLA KRAMRISCH ZU ABANINDRANATH TAGORE

Mit der Vermischung östlicher und westlicher Formen, die auch für die Kunst des 19. Jahrhunderts kennzeichnend gewesen war, führte Tagore bereits bestehende künstlerische Tendenzen wie die der East India Company oder Ravi Varmas fort.[37] Seine Schlüsselrolle als erster moderner Maler Indiens,[38] wie Kramrisch ihn nennt, wird allerdings mit Tagores außerordentlich vielseitiger Kombination von stilistischen Bezügen begründet:

> »Gewaltiger als die verstandesmäßig gesuchte, eklektische Belebung an das 16. und 17. Jahrhundert, ist der Ablauf indischer Kunstentwicklung, die trotz zeitweiser Stagnation und späterhin gewaltsamen Abbruchs in Abanindranath Tagore lebendig weiterwirkt. […] A. Tagore ist nicht nur Führer der Wiederbelebung indischer Malerei, sondern vor allem Problematiker.«[39]

Tagores Werk nimmt eine Doppelposition ein: Auf der einen Seite fehlen Elemente einer noch als gängig verstandenen westlich realistischen Kunst des importierten Akademismus. Auf der anderen Seite entsprach es nicht den traditionellen Regeln in den *Silpa-Sāstras* des indischen Kanons, die Tagore selber übersetzt hatte und die Thema der zwei Vorlesungszyklen »Some Notes on Indian Artistic Anatomy« sowie »Sadanga, or the Six Limbs of Painting« waren.[40] Sein Werk geht auch über das allgemein national gefärbte Interesse an klassischer Kunst hinaus, da er z. B. populäre Szenen wie die von Bengal-Tänzern einbezog.[41] Dass zwischen der theoretisch-geistigen Arbeit und der malerischen für den Künstler Unterschiede bestehen, sieht Kramrisch in ihrem deutlich später, 1942 verfassten Text »The Genius of Abanindranath Tagore« als einen Hauptgrund für seine Vorreiterrolle:

> »He is the first modern Indian painter, for he paints the paradox of the traditional civilisation of his country beheld by himself who belongs to it and yet as a painter has his stand besides it so that he can view it.«[42]

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist in Kramrischs Formulierungen auch eine Abkehr von der Gegenwart; die Bewegung in die Vergangenheit wird zugleich ein Neuordnen, das auf seine künstlerische Imagination wie Rebellion, seine »irreverent sensibility«[43] verweist. Tagore übernimmt nur einzelne Aspekte piktorialer Traditionen: »No form of traditional art appealed to him wholly.«[44] Durch weitere Veränderungen der historischen Bildvorlagen entstehen heterogene Bildflächen: Auf ihnen sind die stilistischen Details angeordnet, die sich innerbildlich gegenseitig zu kommentieren scheinen. Beispiel für ein derartiges ›Verweis‹-system ist z. B. die frühe Miniatur *Summer* (ca. 1900, Abb. 9) aus der als *Ritusamhara* betitelten Reihe, die als Vorstufe Tagores synthetischen Spätwerks gesehen wird. *Summer* bezieht sich auf historische Kompositionen wie solche in Pahari- oder Kangragemälden und zeigt dekorative Rahmen von Mughaldarstellungen. Aber Tagore verändert die traditionellen Formen:

> »He uses the directional interplay of floors, walls and furniture to articulate space in these paintings in the way the Kangra artists did, but he introduces stronger diagonals into the composition and structures it with an underpinning of realism. This also introduces an interplay of order and asymmetry into

> these pictures, and renders irregular what initially looks regular; in doing so, it slyly transforms appropriation into innovation.«[45]

Den Umgang mit historischem Material habe er zudem um eine bis dahin ungekannte Sensibilität oder Emotionalität bereichert, für die vor allem seine Charakterstudien oder Porträts stehen. Die Darstellung *The Passing of Shahjahan* (1902), in der Tagore die Trauer über den Tod seiner Tochter verarbeitete, ist hierfür beispielhaft.[46] Tatsächlich sah der Künstler es als seine Aufgabe an, den Bildwerken Emotionalität, *bhāva* beizufügen, eine der sechs Stützen indischer Malerei in den *Sadanga*-Lektionen, die er übersetzt hatte.[47] Sein Einsatz der japanischen Waschtechnik, *morotai,* die sein Werk zumehmend kennzeichnete, unterstützt diese Entwicklung. Mit ihr war Tagore 1902 durch die Begegnung mit dem japanischen Kunsthistoriker Okakura Kakuzō, einem der Hauptvertreter des Panasiatismus, in Kolkata sowie im Austausch mit dessen Studenten Taikan Yokayama (vgl. Abb. 7) und Hishida Shunsō in Berührung gekommen. Tagore entwickelte deren Techniken dahingehend weiter, dass er seine Papiere ganz in Wasser tränkte. So entstehen die sanften Übergänge oder die das ganze Blatt einnehmenden Verwischungen.[48] Sie werden atmosphärisches Beiwerk zur Figur in den stimmungsvoll aufgeladenden Hintergrundgestaltungen wie in Dewali (Abb. 10), *The Siddahs of the Upper Air* oder *The Banished Yaksha,* die zwischen 1903 und 1904 entstanden.[49] Die stärker orientalistisch angelegten Darstellungen zu dem literarischen Zyklus *Rubaiyat of Omar Khayyam* (Abb. 11) der Jahre 1907 bis 1909 werden als erste Beispiele eines späteren Werks Tagores gesehen. In diesem verband er die Einzelverweise zu einem eigenen Stil und schöpfte zugleich die Möglichkeiten der Waschtechnik stärker aus. In Variationen behandelt Tagore dabei das Verhältnis von Figur und Grund.[50] Darstellungen von Figuren in der Landschaft oder vor monochromen Farbfeldern wie *The Banished Yaksha* oder in der *Omar Khayyam* Serie zeigen immer evokativere und abstraktere Hintergründe. Eine besonders stimmungsvolle Qualität zeichnet insbesondere auch einige Landschaftsdarstellungen aus, etwa solche, die er 1911 auf Reisen nach Puri sowie als spätere Berglandschaften um 1919 schuf. Diese Bildnisse markieren den Übergang von einer früheren Anlehnung an die Präraffaeliten zu symbolistischen Ausführungen, die eine Reihe anschließender Einzelfiguren und Tierdarstellungen bestimmen.[51] Mit Blick auf diese Bildnisse wie z. B. *White Peacock* (1915, Abb. 12) beobachtet Sivar Kumar schließlich, »all influences have been absorbed and transformed, and […] have a style that is entirely Abandindranath's«:

> »In them, there are fine details but not the worldview of realism; in them, we see the format of the miniatures but not the vivid design and colour of the miniatures; in them, we see soft-focused images wrapped in mist but not the mist he saw in Japanese paintings, but of his mind from which they are reborn.«[52]

Die Vermischung von Stilen und das Wiederaufnehmen unterschiedlicher Epochen in den zeitgenössischen Tableaus wurde von damaligen Kommentatoren als »Archäologie« bezeichnet.[53] Auch Kramrischs Zeilen in dem späteren Aufsatz »The Genius of Abanindranath Tagore« scheinen von diesem Begriff auszugehen. Dabei wird deutlich, wie Tagores Archäologie in die Zukunft gerichtet ist: »He worked

[…] seated with his back to the house full of books, ancient works of art, miniature paintings of the Moghul and Rajput schools, and bronzes from Tibet and South India.«[54] Von einem reinen Geschichtseklektizismus abgewendet, geht er den modernen Schritt von der »appropriation« zur »innovation«.[55] Die Geschichte in einer derartigen Archäologie neu zu überblicken, wird von Kramrisch mit der visuellen Metapher eines sich vor dem Künstler ausbreitenden Panoramas beschrieben.[56] Und dass der Künstler sich bei der Auswahl einzelner Elemente seiner eigenen künstlerischen Autorität bediente, wird als die Moderne Tagores hervorgehoben.

Unter den sieben Schwarz-Weiß-Abbildungen, die Kramrisch 1924 ihrer Rezension hatte beifügen lassen, befand sich auch die Reproduktion eines Werks Abanindranath Tagores. Über die »Ich bin der Großvater« betitelte Darstellung ist nichts bekannt (Abb. 13).[57] Gezeigt ist eine sitzende Figur, umgeben von einem dunklen Hintergrund. Dessen nachdenkliche Stille beruht ebenfalls auf in Waschtechnik gehaltenen atmosphärischen Überlappungen, wie Tagore sie in den 1910er Jahren anhand der symbolistischen Landschaftsdarstellungen erprobt hatte.[58] Die verschwommene Umgebung um die Einzelfigur stützt insbesondere die träumerische Stimmung ihres in die Ferne gerichteten Blicks. Aufgrund der Jahreszahl der Ausstellung und der von den japanischen Einflüssen zeugenden Waschtechnik ist anzunehmen, dass es sich um eine seiner in Miniaturformat gehaltenen Darstellungen zu literarischen Figuren handelt, die in der um 1920 begonnenen zweiten Phase seines erweiterten Experimentierens mit japanischen Techniken entstanden waren.[59] Tagore orientierte sich – darin seinem individuellen »Indian naturalism«[60] folgend – offensichtlich zumindest für die Figur oder den Stuhl wie den Blick an mimetischen Vorgehensweisen. Wie in anderen Bildern handelt es sich um eine Einzelfigur vor einem in Waschtechnik nicht-mimetischen oder abstrakt gehaltenen Hintergrund, der aus dem Miteinander unterschiedlicher Ebenen seine räumliche wie thematische Wirkung erzielt. Zu dieser Darstellung, die als ein Beispiel gesehen werden kann für die Weise, in der Tagore indischen Naturalismus, Sensibilität, und östliche mit westlichen Strömungen verbindet, schreibt Kramrisch einen einzigen dichten Satz:

> »Deshalb ist auch ein Genrebild (Abb.) wie ›Ich bin der Großvater‹, trotz Titels und aufdringlich gehaltener, von Verkleidung erzählender Brille, von der Frage und des Zweifels einer Verkleidung, aus der bang-froher Blick so weit hinaus ins Ungekannte reicht, wie der goldbraun aufgerauhte Grund, trotz aller Fläche in die Tiefe brennt, so daß sich der weite Mantel um einen Kindkörper, der nicht einmal fühlbar ist, als mächtiger Schatten zwischen zwei ungreifbare Wirklichkeiten schiebt, in denen Gesichtsausdruck und die wenigen Richtungen, die um ihn huschen, Sammelpunkt flackernder Lebensproblematik sind, die noch einmal, fast schon im Nichts, um formlos in weiten Ärmeln steckende Hände zuckt.«[61]

Sowohl das Gemälde Tagores als auch Kramrischs Zeilen ermöglichen viele äußerst aufschlussreiche Beobachtungen, sei es zu Tagores Malerei, Kramrischs Texten über den Künstler oder Kramrischs Verortung ihrer Betrachtungen zur modernen Kunst in ihren eigenen Schriften. Ausführlichere Erläuterungen müssen diesen Punkten

an anderer Stelle gewidmet werden. Erwähnt sei hier zunächst, dass Kramrisch die Darstellung nicht in das Werk Tagores einordnet noch z. B. mitteilt, zu welcher Serie diese Arbeit gehörte. Dieser Text wie die Zeilen zu Tagore können als Beispiele einer formalistischen Vorgehensweise Kramrischs verstanden werden. Zugleich fällt auf, dass Bemerkungen zu Kompositionsgrundlagen oder angewandter Technik sich eher gestreut in der Rezension angedeutet finden, z. B. wenn die Autorin das Miteinander von verschwommenen Flächen und Linien bei Tagore als Verhältnis erfasst: »Form, unbeständig in der Veranschaulichung, zur Klarheit gefestigt allein in der Linie«.[62]

Die in dem Bild dargestellte Figur, so der Titel, verweist auf einen Großvater, der – das entnehmen wir Kramrischs Zeilen – keiner ist, sondern eine jüngere Figur in Verkleidung. Anzunehmen ist also, dass Tagore in dem Gemälde einen Jungen in Verkleidung eines Großvaters darstellt. Ein Stuhl am rechten unteren Bildrand wie auch das Gesicht sprechen von den Linien, die Kramrisch im Verlauf der Rezension als charakteristisch für Tagore hervorhebt. Sie grenzen an diesen Stellen die Figur von dem Raum ab, in den sie an anderen Stellen über die schwammige Fläche des Mantels überzugehen scheint. Derart bildfüllend – fast wie eine einzige Fläche, aus der Kopf und Händen ragen –, platziert, geht der Blick dieser Figur aus dem Bild in die Ferne. Und sie hält eine abgenommene Brille in der Hand, die mittig platziert an die Bedeutung (bzw. hier deren Niederlegung) westlich geprägter okularzentrischer Metaphern im kolonialen Umfeld anknüpfen mag. Der nur im Titel benannte Großvater wird bildnerisch durch die Verkleidung mit der Figur des Kindes verbunden. Zu Tagores Umgang mit Titeln wird Kramrisch in ihrem späteren Text schreiben:

> »The quest of Abanindranath Tagore was the meaning of Indian art and how to make it an Indian painting. As in all genuine art, meaning and form are not sundered in his work. Meaning frequently is conspicuous, more even in the title […] of some of his paintings than in the actual presentation of the subject. The stress laid on it by the words, and the not always wholly identical pictorial form, are the form itself of the authenticity of his quest. He set out in search of a vision which he substantiated by his knowledge of the visible records of the past, their setting and also that of the Indian scenes. This carried him across the gap between international modern civilisation, and the Indian tradition.«[63]

Das Aufeinandertreffen von Großvater und Kind ist wie die Begegnung der Gegenwart mit der Tradition der Vergangenheit, und der in die Ferne gerichtete Blick deutet die Suche nach einer neuen kulturellen Zukunft Indiens an. In erstaunlicher Nähe zu dieser Darstellung, aber ohne auf sie zu sprechen zu kommen, wird Kramrisch später – in ihrem Text zu Abanindranath Tagore aus dem Jahr 1942 – den Künstler selbst wie in einem nachträglichen Kommentar zwischen diesen zeitlichen Ebenen und vor einer noch ungeformten Zukunft platzieren und dies zudem eingehüllt in »a wondrous robe«, womit selbst der Mantel der Großvater-Darstellung evoziert ist: »It is the form of a quest, across present and past, with the use of period and episode, towards the timeless.«[64] In Tagores Bild wie in Kramrischs späterem

Text führt also eine Sicht aus der Gegenwart über die Vergangenheit in die Zukunft als Traum und Vision Tagores.

Bemerkenswert an Kramrischs Zeilen zu dem Gemälde ist weiterhin, wie sie das Verhältnis der einzelnen Bildelemente zueinander hervorhebt. Dies gilt insbesondere für die Relation von Tiefe und Fläche. Hiermit greift sie das für Tagore charakteristische Experimentierfeld von Figur und Grund auf. Zugleich wird diese in der vorliegenden Darstellung erreichte Dichte und das Miteinander von Ferne und Nähe in Kramrischs Zeilen wie in die Bewegung eines Hin und Her versetzt. Kramrischs auffallende Sensibilität für visuelle Zusammenhänge und Details und vielleicht besonders die Verbindung von einem philologischen, textuellen Vorgehen mit den bildnerisch-visuellen Formen – hier wirken ihre Zeilen wie ein Nachzeichnen des Gemäldes im Text – verdeutlichen den Einfluss der Wiener Schule auf ihren formkritischen Ansatz.[65] Schriftlich vollzieht Kramrisch beispielsweise das in dem Vor und Zurück zwischen den einzelnen Bildteilen angelegte Verhältnis von Raum und Fläche nach. Derart lässt sie zugleich insbesondere ihre Überlegungen zum Raum indischer Kunst aus ihren Vorträgen 1922, später veröffentlicht in den *Grundzügen,* anklingen. Mit Blick auf die vielschichtige Raumgestaltung der Fresken in Ajanta hebt sie deren Ebenenverwebung als eine eigene indische Raumwirkung hervor (Abb. 8). Diese resultiere aus einer dynamischen Lebensauffassung, die als Rhythmus in den Werken eingetragen sei.[66] Raum wird somit als ein »Volumen« der Malerei beschrieben, das anderen Prinzipien folge als westliche Perspektivräume. Denn der räumliche »Baustoff« findet sich zwischen den Bildteilen:

> »Häuser und Felsen […] wachsen im Bild in kubischer Wirklichkeit. Sie bereiten das Dasein der gerundeten Glieder der menschlichen Gestalten vor, die sich ruhevoll in […] – 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 Sikahra und in jedem indischen Bildwerk zum Ausdruck kommt.«[67]

Ähnliche Auffassungen zu einer ›anderen‹ Räumlichkeit kennzeichnen auch Stella Kramrischs Vorstellung des Plastischen indischer Skulptur.[68] Gerade das Verhältnis von Form und Plastizität prägte ihre Aufmerksamkeit für die Gestaltung von Sichtbarkeiten in Fotografien: Nahaufnahmen, Gestaltung mit Licht und Schatten oder Freistelleroptik betonen die spezifischen Artefakte (Abb. 14–16). Und die fotografische Formgebung wird an vielen Stellen in ihren Publikationen durch das Nebeneinandersetzen von Einzelabzügen fotografischer Abbildungen hervorgehoben.[69]

»INNERE ANSCHAUUNG«: FORM UND FORMLOSES

Doch viel stärker noch wird dieser Bezug in Kramrischs Rezension zu ihren Schriften zur historischen Kunst Indiens über einige Überlegungen zur Form, die die Autorin den Zeilen zu Tagores Darstellung direkt voranstellt. Sie ermöglichen sein Bild und insbesondere den Aspekt der Verkleidung im Bild als Ambivalenz zwischen Konkretion und Offenem zu verstehen. Von genau dieser Doppelung handelt eine grundlegende Formauffassung indischer Kunst:

> »Das Gegenständliche, nicht seiner selbst wegen, sondern um der Beziehungen willen, die von allem Geformten, mit Namen belegten, zum ähnlich Geformten, anders Genannten, zum formlos Namenlosen ausstrahlen, ist wesentlicher Bestandteil indischer Kunst. Jede Form ist daher nicht Gleichnis der sichtbaren Natur, sondern eines erfühlten Weltalls, erfüllt vom Sehbaren als ständiger Erinnerung des grenzenlosen Horizonts des Innenlebens.«[70]

Ihre anschließenden dichten Beobachtungen zu Tagores Bild und dessen Verhältnis von Darstellung und Verkleidung mit den Worten »Deshalb ist auch ein Genrebild …« schlagen es als Beispiel für genau diese Formauffassung indischer Kunst vor. Derartige Beobachtungen zur Form erörterte Kramrisch an vielen anderen Stellen ihrer der frühen Kunst Indiens gewidmeten Publikationen. Und das hier angesprochene Verhältnis von Form und Formlosem im indischen Bildwerk findet sich detaillierter ausgeführt in einer ganzen Reihe ihrer anderen Veröffentlichungen dieser Zeit, insbesondere der im gleichen Jahr wie die Rezension veröffentlichten ersten Hauptpublikation *Grundzüge*. In den Kapiteln, die von der Form, dem Raum oder dem Rhythmus indischer Kunst handeln, finden sich ausführlichere Überlegungen zu dem in der Rezension zur modernen Kunst dargelegten Formbegriff. In den *Grundzügen* beschreibt Kramrisch Form als eine Art chiastischer Durchkreuzung von Sichtbarem und Unsichtbarem, den als *drishtam* und *adrishtam* bezeichneten Polen des indischen Denkens. Der sichtbaren Welt steht die Welt des Unsichtbaren gegenüber. Sie entspricht dem Weg zum Unwirklichen jedes Einzelnen und ist gekennzeichnet durch ein »inneres Schauen«.[71] Realität und Vorstellung stehen in der indischen Kunstauffassung somit gleichbedeutend nebeneinander, wie Kramrisch anhand von einer Reihe von Exempeln darlegt. Und es ergibt sich eine ständige Durchdringung von konkret gewordener Form und Formbarem. Eine Art Lebensganzes geht wie in einer rhythmischen Bewegung über alles hinaus und gibt sich jeweils in konkreter Form zu erkennen.[72] Diesen Wechsel greift Kramrisch auch in der Rezension auf, wenn sie über Tagores Wechsel zwischen einer Offenheit der Form und diese bestimmenden Linien schreibt:

> »Seine besten Bilder sind Porträts seelischer Stimmungen, in denen in Hände, Gesichtsausdruck und Farbe alles Vergängliche gelegt ist, während Umrißlinien das Wesentliche und Beständige in brüchig-zähen, flachen Kurven enthalten […].«[73]

In den *Grundzügen* präzisiert Kramrisch die Überlegungen zur Form als einem Chiasmus, als momentanem Stillstand einer grenzenlosen über sie hinausgehenden Bewegung:

> »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.«[74]

Einzelform ist gedacht als Teil eines bezüglichen Ganzen. Bildteile und Relationen sind wichtiger als eine Figur. Die Stellen des Form-Abgrenzens, die Kontur oder der Umriß, sind zugleich Orte des Verhältnisses. Lebensstrom und Ruhe der Form durchdringen sich.

Diese Bezüge bestimmen auch ein besonderes Verhältnis von Innen und Außen. Konkret in der äußeren Realität ist die Form zugleich Träger eines inneren Bewusstseins, das gleichsam über sie hinausgeht.[75] Form ist demnach als ein momentanes Aufeinandertreffen eines Äußeren wie Inneren gefasst, ein momentaner Zustand inmitten eines über sie hinausgehenden universell Ganzen, eines durchdringenden »Lebenssaft[es]«.[76] Diese Verbindung kennzeichnet zugleich den indischen Künstler, der wie eingebettet ist in die ihn umgebenden Zusammenhänge und somit nicht – wie westliche Künstler – aus der Distanz zu ihnen agiert. Sein Bezug zur Realität ist also nicht durch Trennung, wie diese notwendig für den westlichen Naturalismus sei, sondern durch Verbundenheit gegeben.[77] Er ist Teil eines universalen Prinzips, das ihn durchzieht. Dass das Aufeinandertreffen von Innen und Außen mit Blick auf Formbegriff wie Künstlerdefinition gelten mag, gibt Kramrischs Zeilen programmatischen Charakter:

> »Die doppelte Aussicht wurde mit dem Namen des ›drishtan‹ und ›adrishtan‹, des Sichtbaren und des Unsichtbaren belegt, sowie 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 vetraut wie den anderen.«[78]

Mit »Abstraktion und Einfühlung« verweist Kramrisch auf Wilhelm Worringers gleichnamige Berner Dissertationsschrift von 1907 sowie kurz vorher auf die Publikation *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (1915–1916) ihres früheren Professors Max Dvořák in Wien. Diese Referenzen verdeutlichen die Anlehnung Kramrischs Denkens an diese Schriften und zugleich die anhand des Form- wie Künstlerbegriffs vorgenommene Abgrenzung von Aspekten der europäischen Kunstgeschichte. An anderen Stellen widmet Kramrisch sich noch deutlicher der Abkehr vom naturalistischen Repräsentationsbegriff, die mit der Verbindung von *drishtam* und *adrishtam* einhergeht. Denn die indische Kunstform hat »weder auf Natur noch auf einen Idealtypus Bezug, sondern bindet in plastischer Frische jedes Erlebnis in seiner Besonderheit in eine Form.«[79]

Der eigene, nicht westliche Naturalismus als ein allumfassender, die Bildwerke bestimmender Lebensbezug wie auch die von den Bildwerken eingenommene Position zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion werden von Kramrisch hier wie andernorts als Kennzeichen indischer Kunst vorgestellt. Und mit Blick auf die Verhandlung einzelner Bildteile in Tagores Gemälde – die von Kramrisch als bildbestimmende Faktoren hervorgehobenen Relationen zwischen Figur und Raum, Nähe und Ferne oder Verkleidung und Nicht-Verkleidung – ist weiterhin aufschlussreich, dass ein Resultat der Abkehr von mimetischer Repräsentation in der indischen Kunst die Betonung innerbildlicher Bezüge ist. Dies legt Kramrisch ebenfalls in den *Grundzügen* dar: »Das Maß [wird] zum Kanon, wenn die Beziehungen zur Außenwelt entzogen sind, und der steile Weg zum Erschauten, dem keine konkrete Wirklichkeit entspricht *(adrishtam)*, eingeschlagen wird.«[80] Dieses »Maß« der Bezüglichkeit einzelner Bildteile und der Relation der Formen wird sie in ihrem kurzen nach der Rezension veröffentlichten Text »Indisches Anschauen« (1927) als Konsequenz wie Vorgabe des indischen »Schauen nach innen«[81] betonen. Hier stellt sie auch dar, wie das Verhältnis von Innen und Außen indischer Kunst und das dadurch bedingte Formdurchdringen die Abkehr vom Naturalismus lenkt: »Um zu sehen, mußt Du die Augen schließen. So enthüllt sich dir die Welt.«[82]

Ein Kondensat dieser Überlegungen zu dem die indische Anschauung begleitenden Bezug zur Außenwelt indischer Kunst und dem daraus resultierenden Verhältnis einzelner Bildelemente findet sich also in der Rezension 1924. Hier schreibt Kramrisch über Relationen zwischen dem Formlosen und Formhaften und stellt diese als eine Grundlage der modernen indischen Kunst Abanindranath Tagores vor. Durch die Bezüge zwischen einer ›Form‹ einer Verkleidung, insofern diese dargestellt ist, und dem darüberhinausgehenden Formlosen einer »Frage und [eines] Zweifel[s] der Verkleidung« evozieren Kramrischs Zeilen zu Tagores Bild die für die indische Formauffassung charakteristische Doppelstruktur. Der anhand von vielen historischen Kunstwerken und mit Blick auf indische Mythen von Kramrisch beschriebene Gedanke, dass die Welt der Sichtbarkeit und der Formen immer in Verhandlung mit dem Unsichtbaren und Formlosen besteht, wird so als Einsatz eines historischen indischen Formbegriffs in Tagores Gemälde verankert. Kramrisch unterstreicht also die Besonderheit von Tagores künstlerischer Position als erstem modernen Maler, indem sie dieses Verhältnis von Form und Formlosem als Grundgegebenheit indischer Kunst formuliert und diese Bezüge in die Zeitgenossenschaft Tagores übersetzt. Sein Werk wird damit zum Beispiel für die historisch überlieferte innere Anschauung in der indischen Moderne. Zugleich bringt Kramrisch – wie als nachdrückliche Betonung – Formulierungen und Beobachtungen aus ihren eigenen Studien zur mittelalterlichen Kunst Indiens in diese Betrachtungen zur Zeitgenossenschaft ein. Und nicht zuletzt schlägt die Archäologie von Tagores Stilpluralismus auch eine Übersetzung der indischen Anschauung als kritisches Formparadigma der modernen neuen Kunst Indiens vor.

Für wertvolle Hinweise sei Raman Siva Kumar gedankt.

1 Stella Kramrisch, »Indisches Anschauen«, in: *Der Querschnitt* VII, Nr. 12, 1927, S. 929–931.

2 Ibid., S. 929.

3 Dabei wurde wiederholt die nicht-chronologische Vorgehensweise Kramrischs kritisiert. Vgl. z. B. mit Blick auf Kramrischs *Hindu-Tempel* Elisabeth Eva Raddock, *Listen How the Wise One Begins Construction of a House for Viṣṇu: Chapters 1–14 of the Hayasirsa Pancaratra,* Dissertation UC Berkeley, 2011, S. 27. Raddock kritisiert darüber hinaus die starke und ungenaue interpretative Auslegung Kramrischs (und Coomaraswamys) der *śilpa śāstra* – der alten Hindutexte zu Kunst und Kunsthandwerk – von denen Kramrisch sich besonders auf *Rg. Veda* und *Baudhāyana Śrautasūtra* bezieht. Raddock kritsiert auch unklare Referenzen Kramrischs und schreibt als Fazit »There is thus an ahistorical homogenizing quality to Kramrisch's work.« S. 26–28. Ratan Parimoo u. a. sehen wiederum gerade in der »unity of vision« und »embodiement of aesthetics« die grundlegende Qualität Kramrischs Werk. Vgl. z. B. Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School)«, in: id. (Hg.), *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture: (Regional Genres and Interpretations),* Neu-Delhi: Books & Books, 2000, S. 32–53, hier S. 32; Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. She Sculpts with Words«, in: ibid., S. 376–380, hier S. 376.

4 Christian Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung«, in: id., *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts,* Berlin: b_books, 2017, S. 59–84, hier: S. 81. Kramrisch prägte die Arbeit und das Leben in Santiniketan weit über ihre kurzen Jahre vor Ort. Hierzu ausführlicher *Tapati Guha-Thakurta, Sanjukta Sunderason* im Gespräch mit Regina Bittner und Kathrin Romberg, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, in: Regina Bittner und Kathrin Romberg (Hg.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden,* Publikation zur gleichnamigen Ausstellung am Bauhaus in Dessau (27. März bis 30. Juni 2013), Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, S. 95–101, hier S. 98.

5 Kramrischs Rolle und auch ihre kritische Sichtweise westlicher Aneignungen indischer Kunst wurde in ihrer 1922 geführten Debatte über den Modernismus Europas und Indiens mit Benoy Kumar Sarkar und Agastya Canopus im Journal *Rupam* deutlich. Vgl. Stella Kramrisch, »The Aesthetics of Young India«, in: *Rupam* 10, April 1922, S. 66–67; Agastya Canopus, »Aesthetics of Young India: A Rejoinder«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 24–27; Benoy Kumar Sarkar, »The Aesthetics of Young India«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 8–24.

6 Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947,* London: Reaktion Books, 2007, S. 10.

7 Stella Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16, 1924, S. 954–692.

8 Stella Kramrisch, »The Expressiveness of Indian Art«, Vorträge an der Calcutta University, Juli/August 1922, in: *The Calcutta Review* 3, Nr. 1–2, Oktober 1922, S. 1–46, sowie *The Calcutta Review* 3, Nr. 3, Dezember 1922, S. 299–342.

9 Stella Kramrisch, *Die Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst,* Hellerau-Dresden: Avalun-Verlag, 1924.

10 Zu den indischen Beteiligungen an der Ausstellung, der Einschreibung dieser in die Frage nationaler Bestrebungen der jüngeren Kunst, sei es von Seiten der Bengalschule oder von Seiten akademischer Künstler, sowie zu dem Zusammentreffen westlicher wie indischer Künstler der Schule von Bengalen und durch den Akademismus geprägten Realisten in Indien, siehe Guha-Thakurta, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, op. cit., S. 95f.

11 Zur jüngeren Rezeption der Ausstellung vgl. ibid., S. 97. Zum Katalog, ibid., S. 101.

12 Vgl. ibid., S. 98. Siehe auch den Artikel in dieser Ausgabe der *Regards croisés,* Christian Kravagna, »Über das Geistige in der Kunstgeschichte. Stella Kramrisch in der transkulturellen Moderne«, S. 69–81.

13 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., hier S. 961.

14 Vgl. hierzu Kravagna, »Über das Geistige in der Kunstgeschichte …«, S. 77. Stoler Miller bemerkt in ihrem biographischen Essay wiederum, dass Kramrisch das Werk Gagendranaths dem Abanindranath Tagores gegenüber bevorzugt gesehen habe. Barbara Stoler Miller, »Stella Kramrisch: A Biographical Essay«, in: ead. (Hg.), *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch,* Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1983, S. 3–33, hier S. 10.

15 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., hier S. 962. Diese Beobachtungen Kramrischs erscheinen aufschlussreich auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen an vielen Stellen schwierigen Situation und während der 1930–1940er Jahre darüber hinaus in einer Art unfreiwilligem Exil in Indien lebend. Vgl. auch zur jüdischen Emigration nach Indien Kris Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire,* Cambridge: Harvard University Press, 2014, S. 239ff., sowie Devita Singh, »German-Speaking Exiles and the Writing of Indian Art History«, in: *Journal of Art Historiography* 17, Dezember 2017, S. 1–19.

16 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 962.

17 Stella Kramrisch, »Sunayani Devi«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers* 17, Leipzig: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925, S. 84–93. Zu Devi als »housewife artist in the limelight« siehe z. B. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947,* op. cit., S. 36ff.

18 Zum Verhältnis des Revivalismus und der Bengal Renaissance vgl. Kishore Singh (Hg.), *Revivalism & Beyond: Bengal School, Jamini Roy, Santiniketan, Bengal Famine,* vol. 3 *(A Visual History of Indian Modern Art),* Neu-Delhi: Delhi Art Gallery, 2015.

19 Für die politischen Nationalismen und andere Hintergründe der *swadeshi* Bewegung, ihre Situierung zwischen hinduistischer und aryanischer Theorien, die wirtschaftliche Opposition der Bewegung gegen die Britischen Raj und deren Auswirkungen vgl. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations,* Cambridge: University Press, 1994, und besonders das Kapitel »Ideology of ›Swadeshi Art‹«, S. 234–266. Die zunehmend militanten Auseinandersetzungen führten zu Abanindranath und Rabindranath Tagores Rückzug und dessen Konzentration auf die Gründung der Schulen und pädagogischen Konzepte rund um Santiniketan und Visva-Bharati.

20 Hierzu u. a. Raman Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* Kolkata: Pratikshan, 2008 (»From Indigenous to Individual Style«, S. 67–100).

21 Ananda Kentish Coomaraswamy, *Rajput Painting,* London, New York: H. Milford, Oxford University Press, 1916; hierzu auch Mitter, »How the Past was Salvaged by Swadeshi Artists«, in: id., *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations,* op. cit., hier S. 285.

22 Ibid., S. 284.

23 Stella Kramrisch, »Indian Art and Europe«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 81–86, hier S. 86.

24 Die Bedeutung dieser vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift, die wie die Society Fürsprecher der Bengal-Schule war, kann nicht überschätzt werden für den Austausch über indische Kunst, die indische Moderne, aber vor allem auch für den Austausch mit Schriften von Autor·innen außerhalb Indiens. Veröffentlicht wurden Artikel zu historischen Artefakten aus dem Raum Asiens zu indischer, chinesischer, tibetanischer oder auch persischer Kunst, zur Volkskunst und – seltener – zur modernen Kunst Indiens. Englischsprachige Rezensionen von deutschen Publikationen, z. B. durch Kramrisch 1924 zu Ernst Diez', *Einführung in die Kunst des Ostens,* ermöglichten einen interkulturellen Blick auf die ausländische Forschungslandschaft zur indischen Kunst- und Kulturgeschichte. Diese Transferleistung wurde erweitert durch Übersetzungen. 1933 – in der Neuauflage als *Journal for the Indian Society of Oriental Art* – erschienen englische Übersetzungen Kramrischs von Texten Josef Stzrygowskis (»India's Position in the Art of Asia«) und Heinrich Zimmers (»Some Aspects of Time in Indian Art«). Auch die reiche Bebilderung häufig in Seitengröße und die hohe Qualität der (Farb-) Abbildungen und Lithographien bereits seit Gangolys erster Ausgabe sind hervorzuheben.

25 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 954.

26 Die Auffassungen zur Bedeutung der Bengal-Renaissance unterschieden sich. So strebte z. B. Rabindranath Tagore eine stärkere Öffnung zur internationalen modernen Kunst an. Vgl. u. a. Guha-Thakurta, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, op. cit., S. 100; Partha Mitter, *Indian Art,* Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 181. Künstler·innen wie Jamini Roy oder v. a. Amrita Sher-Gil kritisierten die Bengal-Renaissance aufgrund deren als oberflächlich aufgefasster Formbezüge. Sher-Gils Korrespondenz und Interviews der 1930er Jahre, in denen sie die Bengal-Schule von der Faszination der Fresken Ajantas abgrenzt, sind bekannt. Stattdessen entwickelten diese Künstler·innen einen mit der ruralen Tradition Bengalens in direkter Verbindung stehenden indigenen, ›authentischen‹ Primitivismus. Partha Mitter erkennt daher im Primitivismus das Potential einer anti-kolonialen Moderne indigenen Ursprungs. Vgl. u. a. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947,* op. cit., S. 35; Kobena Mercer, »Kunstgeschichte nach der Globalisierung. Formationen der kolonialen Moderne«, in: Bittner und Romberg (Hg.), Das *Bauhaus in Kalkutta,* op. cit., S. 156-167, hier S. 163, sowie Partha Mitter, »Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India. An Interview«, in: Kobena Mercer (Hg.), *Cosmopolitan Modernisms,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press (London: inIVA), 2005, S. 24–49, hier S. 42. Zur Kritik an der Bengal Schule vgl. Sanjoy K. Mallik, »›Revivalism‹ and the ›Bengal School‹« in: Singh, *Revivalism & Beyond. Bengal School,* op. cit., S. 397–405, S. 398f.

27 Hierzu Tapati Guha-Thakurta, *The Making of New Indian Art/Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920,* (*Cambridge South Asian Studies* 52), Cambridge: University Press, 1992. Zit. n. Mallik, »›Revivalism‹ and the ›Bengal School‹«, op. cit., S. 399.

28 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 954–955.

29 Zu den Verfehlungen binären Widerstands in der kolonialien Situation und der Ermächtigung kolonialisierter Subjekte siehe u. a. die Schriften von Stuart Hall, Giyatra Spivak, Homi K. Bhabha.

30 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 957.

31 Amina Kar, »Sunayani Devi – a Primitive of the Bengal School«, in: *Lalit Kala Contemporary* (1966), URL: https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=546&Eid=647.

32 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., passim. Die Wiederentdeckung der Ajantafresken im 19. Jahrhundert war für die Entwicklung der weiteren indischen Malerei von großer Bedeutung. In den 1880er Jahren leitete der britische Kunsthistoriker John Griffiths ihre Dokumentation. Lady Herringham, die 1910 das Anfertigen von weiteren Kopien leitete, wurde von Abanindranath Tagores Studenten assistiert. Vgl. Singh, *Revivalism & Beyond: Bengal School,* op. cit., S. 412; Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922,* op. cit., S. 303ff.

33 Zu der politisch aufgeladenen Rezeption von Ausstellungen im Kontext der Swadeshi-Jahre sowie dem Erfolg von Tagores *Barat Matha,* vgl. Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922,* op. cit., S. 285, S. 294ff.

34 Rabindranath Tagore, »Nachahmen ist keine Kunst«, in: *Rabindranath Tagore. Das Goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen,* hg. von Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler Verlag, 1905 (Neuauflage 2005), S. 333–337. Diese Gedanken erscheinen wie Vorläufer zum Verständnis der Mimikry in der postkolonialen Theorie wie sie Homi K. Bhabha als eine sich nicht anpassende Nachahmungsstrategie theoretisch weiter ausführte. Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture,* London, New York: Routledge, 1994. Hierzu insbesondere auch Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume…«, op. cit., S. 69f.

35 Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume…«, op. cit., S. 82.

36 Stella Kramrisch, »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919]« [*Rupam,* Nr. 8, 1921], in: Stoler Miller, *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983, S. 123–129.

37 Ratan Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity,* Neu-Delhi: Kumar Gallery, 2011, S.177.

38 Stella Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, *The Visva Bharati Quaterly,* Mai–Oktober 1942, S. 65–73, hier S. 71.

39 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 957-958.

40 Abandindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy,* mit einem Vorwort von O. C. Ganguly, Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1914; Abanindranath Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting* (franz. übersetzt von Andrée Karpelès: *Sadanga ou les Six Canons de la Peinture hindoue,* Paris: Éd. Bossard, 1922), Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1921.

41 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* op. cit., S. 106.

42 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 71.

43 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* op. cit., S. 105.

44 Ibid., S. 112.

45 Ibid., S. 68.

46 Ibid., S. 74.

47 Ibid.

48 Ibid., S. 86.

49 Kumar stellt z. B. den Bildvergleich von *Dewali* mit der Darstellung des japanischen Künstlers Taikan Yokayama *Kali* (1903) her. Ibid., S. 74.

50 Ibid., S. 137; Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity,* op. cit., S. 180ff.

51 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* op. cit., S. 111.

52 Ibid., S. 96.

53 So die Bezeichnung Percy Browns, hier zit. nach Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations,* op. cit., S. 287f.

54 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 65.

55 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* op. cit., S. 68, sowie die Erläuterungen von Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., passim.

56 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 66.

57 Für diesen Hinweis danke ich Raman Siva Kumar, Kala Bhavan, Santiniketan. Das Gemälde taucht in keinem der der Autorin bekannten Kataloge zu Abanindranath Tagores Werk auf.

58 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore,* op. cit., S. 140.

59 Für diesen Hinweis danke ich Raman Siva Kumar.

60 Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity,* op. cit., S. 188.

61 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 961.

62 Ibid.

63 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 72–73.

64 Ibid., S. 73.

65 Hierzu u. a. Deborah Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdicsciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound«, in: Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper, Christian Jahoda (Hg.), *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats,* 2003, Leiden: Brill, 2007, S. 5–26; Parimoo, »Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School)«, op. cit.; sowie der Artikel in dieser Ausgabe der *Regards croisés:* Julie Ramos, »Anthropologie, Metaphysik und Formalismus. Stella Kramrischs *Grundzüge der indischen Kunst*«, S. 108–120.

66 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* op. cit., S. 63.

67 Ibid.

68 Hierzu z. B. das Kapitel »Plastic Form« in Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960, sowie Ausführungen in Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* op. cit., S. 43f.

69 Die herausragende Bedeutung von Fotografien in Kramrischs Werk als Zugang zu ihren Forschungsgegenständen mittelalterlicher Plastik oder Tempelformen kann hier nur unzureichend angedeutet werden. Sie zeigt sich z. B. in dem ausgreifenden Bildbestand von Publikationen wie *Der Hindu Tempel,* eigens angefertigten Fotografien, ihrem fotografischen Archivbestand in Philadelphia, der Zusammenarbeit mit Fotografen oder in Kramrischs nur mit Fotografien von Objekten kuratierten Ausstellung *Aspects of Indian Art* 1940 am Warburg Institute in London. Vorbild für Kramrischs Umgang mit Fotografien waren u. a. die Publikationen und Pionierarbeiten Coomaraswamys, ebenso wie das von Victor Goloubew seit 1912 herausgegebene Journal *Ars Asiatica* der École française d'Extrême-Orient. Vgl. hierzu Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire,* op. cit., S. 240, hier S. 254.

70 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 958f. Aspekte der Form spielen in den traditionellen Schriften und Regeln zur indischen Kunst eine herausragende Rolle. Hierzu auch Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting,* op. cit., oder Kapitel wie »The formless of the form«, in: Abanindranath Tagore, *The Bageswari Lectures on Art,* 2 Bde, Bd. 1, engl. Übersetzung von Ranendranath Bandyopadhyay, Kolkata: Pranoti Pub. House, 2008.

71 Kramrisch geht auf die Abgrenzung gegenüber dem Religiösen ein. Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* op. cit., u. a. S. 15 f.

72 Hierfür sieht Kramrisch die Wellenbewegung der Lotusranke als Kennzeichen. Vgl. ibid., z. B. S. 20f., passim.

73 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 958.

74 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* op. cit., S. 17.

75 Vgl. hierzu auch einige von Kramrischs Überlegungen zur Buddha-Figur u. a. in ibid., S. 63.

76 Ibid., S. 40.

77 Diese Aspekte werden auch 1956 von Kramrisch formuliert: Stella Kramrisch, *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur,* Köln: Phaidon, 1956, S. 14. Zum besonderen Naturalismus indischer Kunst und dessen Lebensbezugs vgl. auch ibid., S. 13; zum Naturbezug indischer Kunst, von der sie selbst Teil ist vgl. Kramrisch, »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919]«, op. cit.

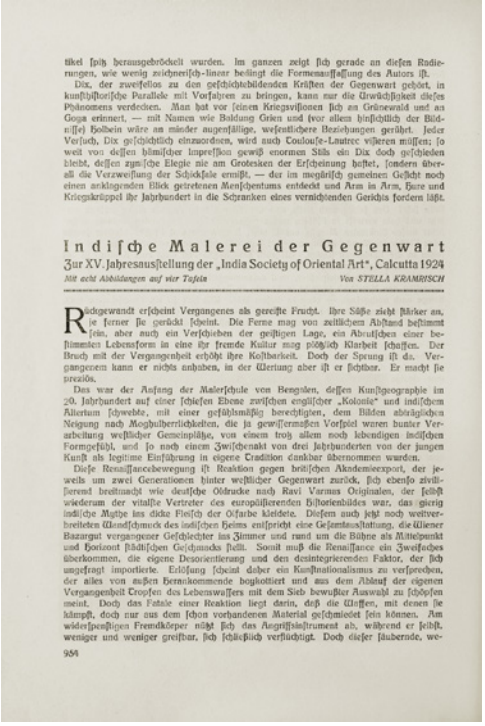
78 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* op. cit., S. 13.

79 Ibid., S. 17.

80 Ibid.

81 Kramrisch, »Indisches Anschauen«, op. cit., S. 929.

82 Ibid.



tikel spitz herausgebröckelt wurden. Im ganzen zeigt sich gerade an diesen Radierungen, wie wenig zeichnerisch-linear bedingt die Formenauffassung des Autors ist.

Dix, der zweifellos zu den geschichtebildenden Kräften der Gegenwart gehört, in kunsthistorische Parallele mit Vorfahren zu bringen, kann nur die Unsichtbarkeit dieses Phänomens verdecken. Man hat vor seinen Kriegsvisionen sich an Grünewald und an Goya erinnert, — mit Namen wie Baldung Grien und (vor allem hinsichtlich der Bildnisse) Holbein wäre an minder augenfällige, wesentlichere Beziehungen gerührt. Jeder Versuch, Dix geschichtlich einzuordnen, wird auch Toulouse-Lautrec wählen müssen; so weit von dessen hämischer Impression gewiß enormen Stils ein Dix doch geschieden bleibt, dessen zynische Elegie nie am Grotesken der Erscheinung haftet, sondern überall die Verzweiflung der Schicksale ermißt, — der im magisch gemeinen Gesicht noch einen anklingenden Blick getretenen Menschentums entdeckt und Arm in Arm, Hure und Kriegskrüppel ihr Jahrhundert in die Schranken eines vernichtenden Gerichts fordern läßt.

Indische Malerei der Gegenwart

Zur XV. Jahresausstellung der „India Society of Oriental Art", Calcutta 1924

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von STELLA KRAMRISCH*

Rückgewandt erscheint Vergangenes als gereifte Frucht. Ihre Süße zieht stärker an, je ferner sie gerückt scheint. Die Ferne mag von zeitlichem Abstand bestimmt sein, aber auch ein Verschieben der geistigen Lage, ein Abstechen einer bestimmten Lebensform in eine ihr fremde Kultur mag plötzlich Klarheit schaffen. Der Bruch mit der Vergangenheit erhöht ihre Kostbarkeit. Doch der Sprung ist da. Vergangenem kann er nichts anhaben, in der Wertung aber ist er sichtbar. Er macht sie preziös.

Das war der Anfang der Malerschule von Bengalen, dessen Kunstgeographie im 20. Jahrhundert auf einer schiefen Ebene zwischen englischer „Kolonie" und indischem Altertum schwebte, mit einer gefühlsmäßig berechtigten, dem Bilden abträglichen Neigung nach Moghulherrlichkeiten, die ja gewissermaßen Vorspiel waren bunter Verarbeitung westlicher Gemeinplätze, von einem trotz allem noch lebendigen indischen Formgefühl, und so noch einem Zwischenakt von drei Jahrhunderten von der jungen Kunst als legitime Einführung in eigene Tradition denkbar übernommen wurden.

Diese Renaissancebewegung ist Reaktion gegen britischen Akademieexport, der jeweils um zwei Generationen hinter westlicher Gegenwart zurück, sich ebenso zivilisierend breitmacht wie deutsche Öldrucke nach Ravi Varmas Originalen, der selbst wiederum der vitalste Vertreter des europäisierenden Historienbildes war, das gierig indische Mythe ins dicke Fleisch der Ölfarbe kleidete. Diesem auch jetzt noch weitverbreiteten Wandschmuck des indischen Heims entspricht eine Gesamtausstattung, die Wiener Bazargut vergangener Geschlechter ins Zimmer und rund um die Bühne als Mittelpunkt und Horizont städtischen Geschmacks stellt. Somit muß die Renaissance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der sich ungefragt importierte. Erlösung scheint daher ein Kunstnationalismus zu versprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswassers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu schöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen sie kämpft, doch nur aus dem schon vorhandenen Material geschmiedet sein können. Am widerspenstigen Fremdkörper nützt sich das Angriffsinstrument ab, während er selbst, weniger und weniger greifbar, sich schließlich verflüchtigt. Doch dieser säubernde, we-

954

1

G. Tagore. Aladdin. Sunagani Devi. Manbhanjan (Radha's Liebesgroll).

3

Abb. 1: Stella Kramrisch, Rezension »Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), S. 954–962.

Abb. 2: Cover von Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst,* Hellerau-Dresden, Avalun Verlag, 1924.

Abb. 3: Bildseite der Rezension Stella Kramrischs »Indische Malerei der Gegenwart« mit Abbildungen der Werke Gaganendranath Tagores und Sunyana Devis.

Ill. 1 : Stella Kramrisch, recension de « Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der "India Society of Oriental Art" », dans *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), p. 954-962.

Ill. 2 : Couverture de Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst,* Hellerau-Dresde, Avalun Verlag, 1924.

Ill. 3 : Pages d'illustrations de la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart » avec des reproductions d'œuvres de Gaganendranath Tagore et Sunyana Devi.

2

4

5

Abb. 4: Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity,* 1901. Öl auf Leinwand, Sammlung: Government Museum, Chennai. Abbildung in: Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India,* Ahmedabad: Mapin Publishing, 2010, S. 191.

Abb. 5: Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile,* ca. 1890er Jahre. Oleograph, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, London.

Abb. 6: James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge,* ca. 1870–1875. Öl auf Leinwand, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, London. Abbildung in: Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei,* München, 2006, S. 343.

Abb. 7: Yokoyama Taikan, *Qu Yuan,* 1898, 132,7 × 289,7 cm, Farbe auf Seide, Itsukushima-Schrein.

Abb. 8: Wandmalerei in Ajanta, 6.–7. Jh. n. Chr., Abbildung in: Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* Tafel 26.

Ill. 4 : Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity,* 1901. Huile sur toile, collection : Government Museum, Chennai. Illustration dans Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India*, Ahmedabad : Mapin Publishing, 2010, p. 191.

Ill. 5 : Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile*, prob. années 1890. Oléographie, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, Londres.

Ill. 6 : James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne : Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, ca. 1870-1875. Huile sur toile, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, Londres. Illustration dans Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Munich, 2006, p. 343.

Ill. 7 : Yokoyama Taikan, *Qu Yuan*, 1898, 132,7 × 289,7 cm, Peinture sur soie, Sanctuaire d'Itsukushima.

Ill. 8 : Peinture murale d'Ajanta , VI-VIIe siècles ap. J.-C. Illustration dans Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, planche 26.

6

8

7

9

10

11

Abb. 9: Abanindranath Tagore, *Summer,* aus der Serie *Ritusamhara,* ca. 1900. Aquarell, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings of Abandindranath Tagore,* Kolkata: Pratikshan, 2008, S. 72.

Abb. 10: Abanindranath Tagore, *Dewali*, ca. 1903. Aquarell, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 75.

Abb. 11: Abanindranath Tagore, *Azan,* aus der Serie *Rubaiyat of Omar Khayyam, Verse XXIV,* 1907–1909. Aquarell, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 92.

Abb. 12: Abanindranath Tagore, *White Peacock,* 1915. Aquarell, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 99.

Abb. 13: Abanindranath Tagore, *Ich bin der Großvater,* ohne Angabe. Abgedruckt zu Stella Kramrischs Rezension »Indische Malerei der Gegenwart«, in: *Der Cicerone* 16, 1924, [S. 956].

Ill. 9 : Abanindranath Tagore, *Summer,* de la série *Ritusamhara,* ca. 1900. Aquarelle, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings of Abandindranath Tagore,* Kolkata : Pratikshan, 2008, p. 72.

Ill. 10 : Abanindranath Tagore, *Dewali,* ca. 1903. Aquarelle, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 75.

Ill. 11 : Abanindranath Tagore, *Azan,* de la série *Rubaiyat of Omar Khayyam, Vers XXIV,* 1907-1909. Aquarell, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 92.

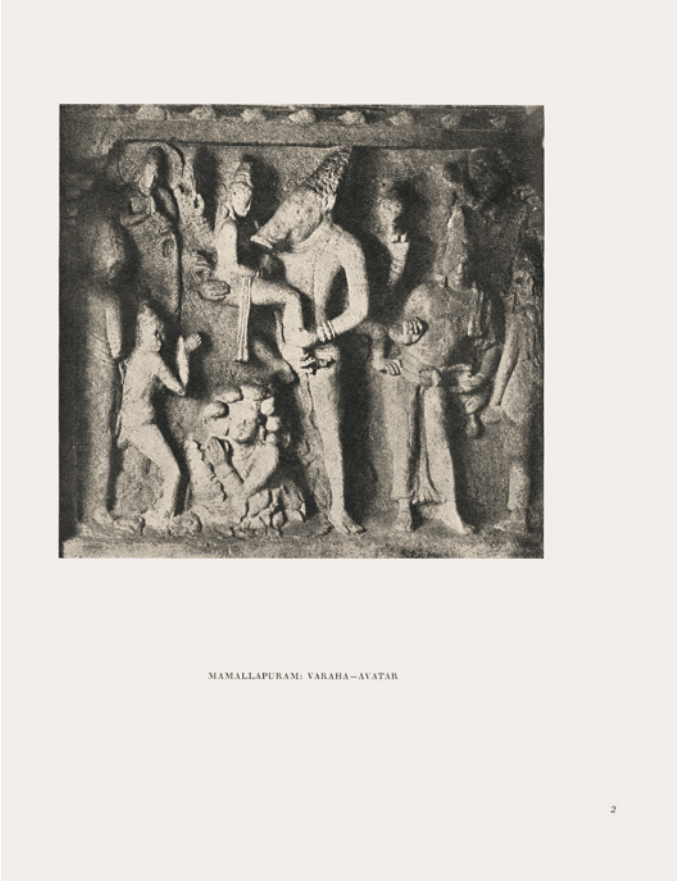
Ill. 12 : Abanindranath Tagore, *White Peacock,* 1915. Aquarelle, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings, op. cit.*, p. 99.

Ill. 13 : Abanindranath Tagore, *Je suis le grand-père,* sans références. Reproduit dans la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart », dans *Der Cicerone* 16, 1924, [p. 956].

13

12

14



16

15

Abb. 14: *Ganga*, Rajshahi, 12. Jh. n. Chr., Foto : Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst,* 1924, Tafel 20.

Abb. 15: *Varaha Avatar,* Felsrelief, Mamallapuram, 6.–7. Jh. n. Chr. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge,* op. cit., Tafel 2.

Abb. 16: *Siva Nataraja : Zwei Hände,* Tanjore, 12. Jh. n. Chr. (?), Madras Museum. Abbildung in : Kramrisch, *Grundzüge,* op. cit., Tafel 41.

Ill. 14 : *Ganga*, Rajshahi, XIIe siècle ap. J.-C., Photographie : Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, 1924, planche 20.

Ill. 15 : *Varaha Avatar*, bas-relief, Mamallapuram, VI-VIIe siècle ap. J.-C. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, *op. cit.*, planche 2.

Ill. 16 : *Siva Nataraja : Deux mains*, Tanjore, XIIe siècle ap. J.-C. (?), Madras Museum. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, *op. cit.*, planche 41.