

Werk

Titel: Probleme der indischen Kunst. Mit 26 Abbildungen

Autor: Cohn, William

Ort: Leipzig

Jahr: 1914

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523137710_0049 | LOG_0057

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

PROBLEME DER INDISCHEN KUNST

VON WILLIAM COHN

1.

Das Verständnis der Kunst jeglichen Volkes und jeglicher Epoche wird durch nichts mehr aufgehalten, als durch das übertriebene Fahnden auf fremde Einflüsse. Keineswegs soll hier die Wichtigkeit solcher Untersuchungen nach vielen Richtungen hin geleugnet werden. Die Kraft der nationalen oder individuellen Phantasie, die Originalität des Wollens kann man ja nur mit ihrer Hilfe abschätzen. In weitaus den meisten Fällen aber sind die fremden Einflüsse nicht das Entscheidende, nicht einmal in den eklatantesten Fällen künstlerischer Abhängigkeit. Man denke etwa an Rom und Japan in ihrem Verhältnis zu Griechenland und China. Jeder Zug von Eigenleben, den man zu entdecken vermag, führt uns tiefer, als die Feststellung von hundert Abhängigkeiten. Leider sind es allzuoft Kunstforscher, die hier sündigen, und vor allem Erforscher exotischer Künste und Kulturen. Um ein Beispiel zu nennen: selten wurden vielleicht in dieser Richtung die Akzente falscher verteilt, als von Oskar Münsterberg

in seiner chinesischen Kunstgeschichte¹⁾. Ich will nicht davon sprechen, daß in einer für einen größeren Kreis bestimmten Zusammenfassung überhaupt das Hauptgewicht auf das Eigenleben einer Kunst gelegt werden muß. Es soll auch nicht etwa abgestritten werden, daß Chinas Kunst fremde Elemente, west- und nordasiatische, antike, indische, persische und europäische immer wieder zu verarbeiten hatte. Es bedeutet aber, scheint uns, einen Mangel intuitiven Kunstgefühls — und ohne dieses geht es nun einmal nicht in der Kunstforschung — wenn man behauptet, daß in dem gewaltigen Reiche chinesischer Kunst das von auswärts Übernommene das Entscheidende sei. Für die chinesische Kunstforschung ist dieser Fall, vorläufig wenigstens, wohl nicht symptomatisch. Daß etwa chinesische Malerei oder chinesische Bronze- und Töpferkunst im wesentlichen ein autochtones Gewächs ist, haben noch nicht allzu viele bezweifelt. Und daran wird wohl auch die Arbeit

1) (Esslingen 1910 u. 1912.) Man vergleiche etwa die Zusammenfassung II. S. 486 ff.



Abb. 1. Bharhut, Steinzaun: Weltenhüter. Nach Burgess, Tafel 24
Zeitschrift für bildende Kunst. N.F. XXV. H. 10

von R. F. Martin nichts ändern, die wir im nächsten Jahre zu erwarten haben, in der nichts Geringeres bewiesen werden soll, als daß »Westasien, Ägypten, Griechenland und Rom zusammengewirkt haben, um aus den vorhandenen Anfängen, die immerhin eine große manuelle Geschicklichkeit zeigten, eine Kunst zu schaffen, welche wir die chinesische nennen«¹⁾. Symptomatisch aber dürfte dieses Vorgehen für die indische Kunstforschung sein. Die bekanntesten Arbeiten über Indiens Kunst widmen, wenn sie einmal von ikonographischen Fragen absehen, dem Studium der fremden Einflüsse den größten Raum²⁾. Für das aber, was das eigentliche Wesen indischer Kunst ausmacht, hat man bisher wenig übrig gehabt. Erst in jüngster Zeit setzt ein Umschwung ein, der immer weitere Kreise zieht. Es ist zweifellos, daß wir einer völligen Umwertung unserer Stellung zur indischen Kunst entgegengehen. Unser Zeitalter der ästhetischen Umwertungen wird auch Indien nicht vergessen. Die Führer dieser Bewegung sind E. B. Havell³⁾ und A. K. Coomaraswamy⁴⁾. Wir wollen nicht verhehlen,

1) Zeichnungen nach Wu Tao-tze aus der Götter- und Sagenwelt Chinas (München 1914), S. 1.

2) Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Berlin 1900); A. Foucher, L'Art Gréco-bouddhique du Gandhâra I. (Paris 1905).

3) Seine Hauptarbeiten sind: Indian Sculpture and Painting (London 1908); The Ideals of Indian Art (London 1911); Indian Architecture (London 1913).

4) Vergl. vor allem: The Arts and Crafts of India and Ceylon (London 1913). — Berthold Laufer ist ganz unabhängig zu ähnlichen Resultaten gekommen, wie Havell und Coomaraswamy. Vergl. Dokumente der indischen Kunst. I. (Leipzig 1913), Einleitung passim. Auch V. A. Smith bekennt sich in seiner »History of Fine Art in India and Ceylon« (Beford 1911) vielfach zu ähnlichen Anschauungen, ebenso Jos. Dahmann in seinen »Indischen Fahrten« (Freiburg 1908). — Auf einige Ansichten, die von

daß ihre Arbeiten in den Kreisen der älteren Gelehrten oft nicht eben hochgeschätzt werden. Beide Männer sind in der Tat mehr Künstler, als Gelehrte. Der Wert ihrer Arbeiten liegt in der Begeisterung, die sie für ihre Sache haben — die sie auch bisweilen über das Ziel hinausschießen läßt —, in ihrem intuitiven Blick für das tiefste Wesen indischen Kunstvollens. Wenn auch viele ihrer Ansichten noch der wissenschaftlichen Begründung harren, an ihren fruchtbaren und geistreichen Anregungen wird kein künftiger Forscher vorübergehen können. Die indische Kunstforschung hat zweifellos durch sie einen neuen kräftigen Impuls erhalten.

2.

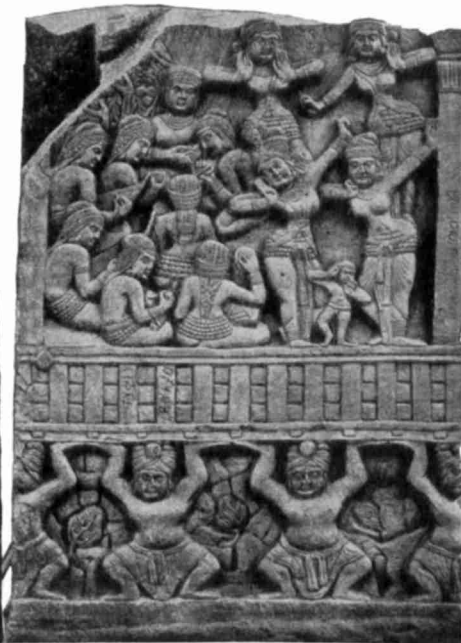
Man hat in der altindischen Kunst ägäische⁵⁾, assyrische, persische, griechische, hellenistische, römische, chinesische, islamitische und modernere europäische Einflüsse festgestellt. Und daran ist im allgemeinen nicht zu rütteln. Wir haben sogar anzunehmen, daß in dieser Richtung jetzt, wo das Studium der ostasiatischen, zentralasiatischen und persischen Kunst erst großzügiger einsetzt, noch manches Neue gefunden werden wird. Vor allem wird vielleicht Persien stärker in den Vordergrund treten. Islamitische und antike Einflüsse sind — dabei dürfte es wohl bleiben — am nachhaltigsten gewesen. Jene trafen erst die neuere Kunst Indiens seit dem 12. Jahrhundert und brachten in der Tat im Laufe der Zeit entscheidende Umwälzungen hervor. Aber auch im Bezirke der muhammedanisch-indischen Kunst gelingt

den hier vertretenen prinzipiell abweichen, werde ich an den betreffenden Stellen hinweisen.

5) Vergl. A. K. Coomaraswamy, Some ancient Elements in Indian decorative Art, Ostasiatische Zeitschrift II. S. 383 ff.



Abb. 2.
Bharhut, Stein-
zaun: Reliefs



Nach Burgess,
Tafel 16

es immer mehr, altindische Züge herauszuschälen¹⁾. Auch hier scheint indischer Geist schöpferischer gewesen zu sein, als man bisher gemeinhin annahm. Die muhammedanisch-indische Kunst sei hier nicht weiter in die Debatte gezogen.

Die größte Aufmerksamkeit haben die antiken Einflüsse erregt, wie leicht zu verstehen ist. Die Antike soll die altindische Kunst in so hohem Maße beeinflusst haben, daß sie zu einem wesentlichen Teile ihren Charakter bestimmte. Schon Alexander des Großen flüchtiger Marsch nach Indien (327—324) soll gewichtige Umwälzungen hervorgerufen haben²⁾. In die Zeit der Kushân-Dynastie (ca. 45—225) fällt dann in dem indischen Grenzlande Gandhâra die Blüte jener Kunst (Abb. 5), die man mit Recht indo-hellenistisch, mit weniger Berechtigung graeco-buddhistisch genannt hat³⁾. Und hier von Gandhâra soll eine Strömung ausgegangen sein, die in den meisten indischen Kunstbezirken wesentliche Spuren zurückließ⁴⁾. Daß Gandhâra auch den Aspekt der ostasiatisch-buddhistischen Kunst bestimmt haben soll, sei nur nebenbei erwähnt. Viele Gelehrte sind an der Arbeit, immer neue antike Züge der indischen Kunst aufzudecken. Die meisten dieser Entdeckungen sind nicht anzuzweifeln. Daß gelegentlich Übertreibungen vorkommen, fällt nicht in die Wagschale. Die antiken Elemente sind ja meist sehr auffallend. Stehen sich doch antike und indische Kunst in ihrem Willen beinahe diametral gegenüber. Man möchte fast behaupten, sogar jemand, der nie eine echt antike und echt altindische Arbeit vor Augen hatte, müßte bei ausgebildetem Stilgefühl eine Diskrepanz empfinden. Die Kunst von Gandhâra ist in der Tat zu einem Teile eine Schöpfung des Westens. Auch die Schule von Mathurâ weist Hellenistisches auf, und noch manche andere indische Kunstschule. Ja, in der Guptazeit (4.—6. Jahrhundert) dürfte griechisch-römische Kunst noch einmal das Interesse der indi-



Abb. 3. Sanchi, Westtor, Rückseite. Nach Burgess, Tafel 45

schen Meister auf sich gezogen haben⁵⁾. Bei dem regen Handelsverkehr Indiens mit dem römischen Reich wäre das nicht verwunderlich.

Überblickt man diese Aufzählung und sieht man sie gar mit Beispiel und Gegenbeispiel belegt, so könnte indische Kunst wirklich beinahe als ein durch und durch unselbständiges Konglomerat, ohne schöpferische Kraft erscheinen. So wird ihr Bild in der Tat gelegentlich gezeichnet⁶⁾. Und von den eigenen Leistungen wird in diesem Zusammenhang dann meist konstatiert, daß sie höchst schwächlich ausfielen⁷⁾.

1) Vergl. J. B. Havell, *Indian Architecture*, passim.

2) Z. B. den Übergang vom Holz- zum Steinbau. (Vergl. dagegen: M. M. Ganguly, *Orissa and their Remains* [Calcutta 1912], S. 91 ff.) Antike Elemente finden sich in der Tat in den ältesten heute bekannten indischen Kunstwerken.

3) Kein Hauch echter griechischer Kunst hat je Indien berührt. Dagegen zeugen auch die bekannten Reliefs von Mathurâ nicht. Grünwedel zieht es daher vor, im Gegensatz zu Foucher nur von einer Kunst von Gandhâra zu sprechen.

4) Grünwedel formuliert das Ziel seines bekannten und grundlegenden Werkes »Buddhistische Kunst in Indien« dahin, daß es sein »Hauptzweck war, darzutun, daß die Gandhârapériode tatsächlich die Mutter aller späteren buddhistischen (aber auch brahmanischen) Kunstübungen geworden ist«. (S. 129.)

5) Vergl. V. A. Smith, *Indian Sculpture of the Gupta Period* (Ostasiat. Zeitschr. III, 20 ff.)

6) Cunningham spricht kurzweg von einem persisch-indischen und einem griechisch-indischen Stil in der indischen Kunst. (Archaeol. Survey V, Calcutta 1875). — Grünwedel erklärt die indische Kunst als »ein Produkt eines Synkretismus gewaltigster Art.« (Orient. Literature XVI, S. 315.)

7) »Die altindische, aus Vorderasien entlehnte Methode, einfache Menschengestalten mit Anhängen von Attributen zu bestimmen, an sich schon ein ganz unkünstlerischer Standpunkt, artet nun ins Widerwärtige aus. Damit ist die eigentliche Kunst — welche auf Grund fremder Formen immerhin imstande war, ein paar Idealbilder tastend zu versuchen: Buddha, Mañdschuci, Padmapâni — abgeschlossen . . . « Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*

Eine größere Verkennung der wirklichen Verhältnisse ist, scheint mir wenigstens, schwer denkbar. Die Konzentration auf die fremden Einflüsse und

(Berlin 1909) S. 177. — »Die vornehmsten Schöpfungen des indischen Geistes liegen nun einmal auf anderem Gebiete als dem der Kunst; sie liegen zum großen Teil in Sphären, die künstlerisches Tun im Grunde eher von sich fernhalten, als ermutigen.« (H. Oldenberg i. e. Bespr. Intern. Monatsschr., April 1912). — »Jet we are confronted at once by the fact, that in creative art India is comparatively poor.« (Binyon, *Painting in the Far East*, S. 35 [London 1908].) »Aber denjenigen plastischen Schöpfungen der Inder, bei welchen fremder Einfluß ausgeschlossen erscheint, ist in der Regel ein Zug von Weichlichkeit und Üppigkeit eigen, der die wahre von harmonischer Kraft durchdrungene Schönheit nicht aufkommen läßt.« (L. v. Schröder, *Indiens Literatur u. Kultur* [Leipzig 1887] S. 757 f.)

ihre Bezirke (dazu die Ansetzung eines ganz falschen Maßstabes) hat zu dieser Auffassung geführt. Man vergaß, die Augen auch einmal auf das ganze Gewächs zu richten, auf jene Entwicklung, die in den Tagen des Kaisers Asoka (273—231?) für uns sichtbar wird, um in mächtigem Strome bis in das 18. Jahrhundert hinein dahinzuzuließen. Dann sehen die Dinge ganz anders aus. Das Fremde schrumpft zusammen zu winzigen Fremdkörpern, wie sie keine Kunst der Welt, auch nicht die Antike entbehrt. Ein ferner Grenzbezirk erscheint stärker ergriffen, in einigen anderen Bezirken zeigt sich Fremdes sporadisch oder in Akzessorien. In weitaus den meisten und wichtigsten Zentren ist es so unbedeutend, daß man kein Wort darüber zu verlieren braucht. Noch mehr! So lückenhaft unsere Kennt-



Abb. 4. Udayagiri (Orissa), Râni Gumphâ Höhle. Aus dem Fels gehauener Fries. (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta)

nisse noch sind, ohne allzu große Mühe und allzu gewagte Hypothesen ist schon heute eine immanente Entwicklung der indischen Kunst überhaupt zu erkennen. Indisches Kunstwollen erscheint in seinen großen Linien zu fast allen Zeiten im wesentlichen aus sich selbst heraus verständlich. Für jeden Fühlenden und Sehenden muß es klar sein, daß es im Grunde indischer Geist war, der die indische Kunst schuf und vorwärts trieb, jene große Kunst, die in Bharhut (Abb. 1, 2), Sânci (Abb. 3) und Kârli, in Amarâvatî (Abb. 6), in Elûra (Ellora) (Abb. 11, 12), Ajantâ (Abb. 8, 9, 10) und Mâmallapuram (Abb. 13), in Java (Abb. 16), Kambodia (Abb. 17, 18) und Ceylon, in Bhuvaneshvar (Abb. 14, 19), Tanjore und Konârak (Abb. 21), in Vellore, Madura (Abb. 26) und Râmeshvaram, in den südindischen Bronzen (Abb. 23, 24, 25) unvergängliche und eigenartige Werkeschuf.

Eine der bedeutsamsten Gaben, die Gandhâra und damit die Antike Indien geschenkt haben soll, war, so heißt es immer, die erste Darstellung des historischen Buddha¹⁾. Nicht einmal diese Leistung darf man wohl Gandhâra ohne weiteres zugestehen. Die Dinge liegen

1) Vergl. vor allem: A. Foucher, L'Origine Grecque de l'Image du Bouddha (Chalons-sur-Saone 1913).



Abb. 5. Gandhâra, Buddha und Bodhisattva. Nach Burgess, Tafel 92



Abb. 6. Amarâvatî, Relief vom Steinzaun. Nach Burgess, Tafel 210

nicht so einfach, wie es im ersten Augenblick scheint. Fest steht, daß die älteste bildliche Darstellung des historischen Buddha, die wir heute kennen, in der Kunst von Gandhâra zu finden ist. Es mag auch wirklich so sein, daß man dort zum erstenmal auf den Gedanken kam, das Bild des historischen Buddha an die Stelle der Symbole zu setzen. Sicher ist es keineswegs. Bei der Fülle der noch ungehobenen Schätze in Indien kann sehr wohl einmal ein älteres Buddha-bild zum Vorschein kommen. Doch davon sei hier abgesehen. Auch wenn der Ruhm von Gandhâra in dieser Richtung nicht geschmälert werden sollte, vielleicht ist doch der indische Anteil an dieser Leistung größer, als der fremde. Kein in Gandhâra gefundener Buddha bedeutet einen Anfang (vgl. Abb. 5). Deutlich sind zwei vorhandene Elemente verschmolzen, ein indisches und ein antikes. Ähnliche Darstellungen muß es auch vor dem Beginn der Gandhâraschule gegeben haben. In der Tat, die Buddha-Idee (die Idee des Mahâpurusha, des

Chakravartin¹⁾ ist älter, als die antik-buddhistische Kunst, ist ja sogar älter, als der historische Buddha, ist dem indischen Geistesleben so eigentümlich, wie etwa die Seelenwanderung²⁾. Figuren in der Pose eines Buddha finden sich bereits auf den Reliefs von Barhut und Sānchi in Fülle. Wir dürfen annehmen, daß neben der altbrahmanischen Gottheit Lakshmi, die u. a. dort in dieser Weise aufgefaßt ist, noch andere brahmanische Gottheiten allgemein in ähnlicher Pose dargestellt wurden. Ohne das Vorhandensein solcher und verwandter Gestaltungen ist das Aufkommen der Darstellung des historischen Buddha wohl kaum verständlich. Ein altindisches Motiv scheint antikisiert worden zu sein. Ja, es ist vielleicht möglich, daß eine gewisse Gruppe von späteren Buddhadarstellungen auf ein solches zurückgeführt werden könnte, ohne daß die Vermittlung von Gandhāra in Anspruch genommen zu werden brauchte³⁾.

1) Mahāpuruṣa = Höchstes Wesen, Chakravartin = Weltherrscher.

2) Vergl. L. de la Vallée Poussin, *Bouddhisme, Études et Matériaux* (London 1898) S. 9 ff.

3) Auch Grünwedel kommt gelegentlich zu ähnlichen Schlüssen: »Es scheint, daß auch diese Eigentümlichkeit (die überlangen Ohrlappen, welche auf das Ablegen des königlichen Schmuckes so entschieden hinweist), aus Versuchen stammt, welche Hindükünstler in bezug auf den

3.

Niemals war der ganze Komplex, den man heute Indien nennt, eine politische Einheit. Verschiedene Rassen, verschiedene Sprachen und Dialekte standen und stehen sich gegenüber. In nur selten unterbrochenen Kriegen zerfleischten sich die Nationen. Dazwischen aber kehrten immer Perioden wieder, in denen wenigstens ein großer Teil des heutigen Indien unter einem Zepter vereinigt war. (Die arische Einwanderung hatte ja bereits die Grundlage zu einer Vereinheitlichung gelegt.) Außerdem scheint der geistige und materielle Verkehr, die Vermischung der Rassen innerhalb des ganzen Landes zu allen Zeiten intensiv genug gewesen zu sein, um eine bis zu einem gewissen Grade einheitliche indische Kultur, also auch Kunst, zu schaffen. Trotz der verschiedenen Stile, die sich zum Teil nebeneinander ausbildeten, kann indische Kunst als ein einheitlicher Organismus betrachtet werden.

Buddhatypus machten, bevor die Gandhārabildhauer ihn idealisierten.« (Buddhist. Kunst, S. 144). — »Offenbar ist es eine orthodoxe altindische Bildung (Haarbehandlung, unbedeckte rechte Schulter), die hier durchbricht.« (S. 151). Diese Sätze stehen allerdings in einem gewissen Widerspruch mit Grünwedels Feststellung, daß »der prinzipielle Unterschied der älteren Kunst und der Kunst der Gandhāraperiode nun darin besteht, daß mit fremder Formengebung die Gestalt des Buddha geschaffen wird.« (S. 140).

Abb. 7. Dēorgarh (U. P.),
Tempel, Reliefs von der
Nordseite



Nach Burgess,
Tafel 252

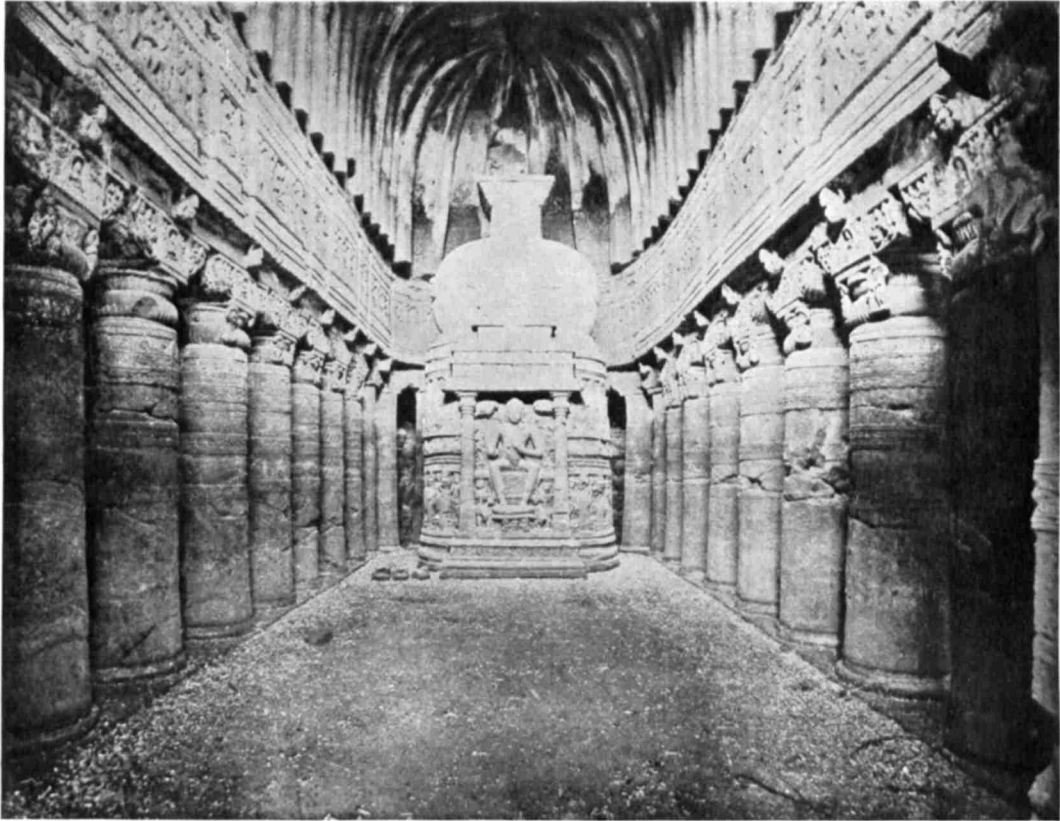


Abb. 8. Ajantā,
Höhle 26

Nach Burgess,¹
Tafel 207



Abb. 9. Ajantā, Höhle 19,
Eingangsrelief:
Nāgakönig

Photographie
Johnston & Hoffmann
Calcutta

Die Dinge liegen ähnlich, wie im mittelalterlichen Deutschen Reich oder Europa. Größere Gegensätze klafften auch nicht in Indien. Und doch rundet sich ohne allzu große Gewaltigkeit das Bild einer einheitlichen deutschen oder europäischen Kunst des Mittelalters. Damit soll natürlich nicht einer Vernachlässigung der Besonderheiten der verschiedenen indischen Kunstzentren das Wort gesprochen werden.

Indische Kunstentwicklung hatte niemals das rasende Tempo, das die europäische zu fast allen Zeiten (man vergesse nicht, wie kurz das perikleische Zeitalter und die Hochrenaissance war) charakterisiert. Es ist nun einmal die Eigentümlichkeit des asiatischen Temperamentes, sich länger und ergiebiger des Gewonnenen zu erfreuen. Tradition, Kultus und Ehrfurcht des Schülers vor seinem Meister spielen in Asien eine ganz andere Rolle als bei uns. Dennoch ist Indiens Kunstentwicklung reich und vollblütig genug. Die Behauptungen von einem Stillstand der Kunst haben sich bei tieferem Eingehen in Bezug auf China und Japan bereits als irrig erwiesen. Auch für Indien entbehren sie jedes Rückhalts. Mit einigen Strichen sei hier eine flüchtige Übersicht über die Gesamtent-

wicklung der indischen Kunst¹⁾ zu geben versucht. Sie eingehend darzustellen, ist vielleicht überhaupt noch nicht möglich. Welcher einzelne Mensch wäre wohl imstande, mehr als oberflächlich den ungeheuren Reichtum des heute bereits Bekannten in sich aufzunehmen? Die Schätze vieler indischer Kunstprovinzen sind noch gar nicht ernsthaft untersucht oder brauchbar publiziert worden. Überdies bringt jeder Tag neue Entdeckungen. Und so wird es lange bleiben. Deshalb darf man es auch noch nicht wagen, die indische Kunstentwicklung mit der europäischen oder etwa mit der chinesischen²⁾, mit der sie offenbar viel gemein hat, in Parallele zu setzen. Nur die Hauptzentren der verschiedenen Perioden seien schlecht und recht nebeneinandergestellt und ihre Ziele flüchtig angedeutet.

Die frühesten bisher bekannten indischen Kunstdenkmäler stammen etwa aus der Zeit von Asoka (Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts). Spärliche Reste. Vielleicht sind einige Reliefs von der Um-

1) Indem wir den Ton auf die Bildnerei, die ja am bekanntesten ist, legen.

2) Deren Entwicklung vorläufig allerdings auch nur zu ahnen ist.



Abb. 10. Ajantā, Wandgemälde. Nach einer Kopie von Mrs. Herringham (Publikation der India Society, London)



Abb. 11. Elûra,
Indra-Sabha-Höhle

Photographie
Johnston & Hoffmann
Calcutta

zäunung (Railing) der Stûpa zu Bharhut (Abb. 1, 2) so weit zurückzudatieren.¹⁾ Der Schmuck der Stûpa zu Sanchi (Abb. 2), Buddhagaya und zu Mathurâ, die Höhlentempel zu Udayagiri (Abb. 4 a u. b), Nâsik und Kârli führen bereits eine Stufe weiter. Etwa dreihundert Jahre indischer Kunst werden in einigen ganz zufälligen Beispielen einer zweifellos sehr kunstreichen Zeit lebendig. Man erprobte sich an monumental-dekorativen Aufgaben, man hatte vor allem seine Freude an der wirklichkeitsfrohen, unbefangenen Schilderung indischen Lebens und der indischen Natur. Scharf heben sich davon einige dem Westen entlehnte Motive (Fabeltiere, Dekoratives, vergl. Abb. 3) ab. Das kann aber nicht den Eindruck verwischen, daß diese von unmittelbarer Anschauung übersprudelnden Szenen durch und durch auf indischem Boden gewachsen sind.²⁾

In der Kushânzeit (1.—3. Jahrhundert) scheinen die Werkstätten von Gandhâra (Abb. 5) ihre Haupttätigkeit entwickelt zu haben, von der noch heute tausende Skulpturen zeugen. Auch in Mathurâ blühte eine antik

beeinflusste Schule. Aber die Mehrzahl der Arbeiten, schon aus Mathurâ, die hierhin gehören, sind rein indisch.³⁾ Und auch in den Reliefs der Stûpa von Amarâvatî (Abb. 6) spielt Antikes keine erhebliche Rolle. Im Gegenteil, echt indische Kunst ist fröhlich weitergewachsen, nach der einen Richtung sich bereichernd, nach der anderen verarmend, wie es so der Gang jeder Entwicklung ist. Die große Kunst der Blütezeit bereitet sich vor. Neu gelernt hat man, Flächen aufzuteilen, Komposition und Bewegung zu meistern. Amarâvatî dürfte in dieser Richtung einen Höhepunkt bedeuten.⁴⁾ Man möge einmal die Funde von Amarâvatî, deren größter Teil im Museum zu Madras aufgestellt ist, nur in diesem Bezug durchmustern. Der

3) Vergl. J. Th. Vogel, Catalogue of the Archaeological Museum at Mathurâ (Allahabad 1910) S. 32 f.

4) Ferguson, Grünwedel u. a. halten die Amarâvatî-Skulpturen für den Höhepunkt indischer Kunst überhaupt. Wir können dieser Ansicht nicht zustimmen. Die Amarâvatî-Skulpturen verhalten sich zu der Kunst von Ajantâ und Elûra etwa, wie die niederländisch-burgundische Miniaturmalerei zur Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Nachfolger. — Gute Abbildungen der Reliefs von Amarâvatî wird erst das Werk von Foucher bringen, das als ein Band der von Victor Goloubew herausgegebenen Sammlung »Art Asiatica« erscheinen soll.

1) Vergl. L. A. Waddell, The Date of the Bharant Stupa Sculptures. (Journ. R. Asiat. Soc. 1914. S. 138 ff.)

2) Es dürfte daher irreführend sein, hier von einem persisch-indischen Stil zu sprechen, wie es Cunningham und Grünwedel tun. Es gibt dann überhaupt keine »reinen« Stile in der Welt.

Reichtum und die Sicherheit der Lösungen wird immer von Neuem in Erstaunen setzen. Man kann es sich kaum vorstellen, daß diese Kunst aus einem Gusse irgend einen künstlerisch bemerkenswerten Zusammenhang mit den Zwittergeschöpfen von Gandhâra haben sollte.¹⁾ Noch manches Dokument der Kushânzeit ist bekannt, und vieles wird weiter ans Tageslicht kommen. Das Bild einer rein indischen Kunst auch aus der Kushânzeit wird sich sicherlich noch vertiefen.

Die nächste Dynastie, die wieder umfassende Teile Indiens unter ihrem Zepter zu vereinigen vermochte, war die der Gupta (4.—6. Jahrhundert). Es scheint gewagt, die drei Jahrhunderte der Guptazeit gesondert zu betrachten. Die Zahl der einigermaßen sicher datierbaren Denkmäler ist noch zu gering. Auch aus der glänzenden Regierungsperiode des Königs Harsha (606—48), des letzten großen indischen Monarchen, ist bisher überhaupt kein zweifelfreies Werk bekannt

1) In unbedeutenden Einzelheiten zeigen sich Einflüsse von Gandhâra. V. A. Smith meint, daß auch direkte Verbindung mit Alexandria vorliegen könnte (History of Fine Art in India, S. 155).



Abb. 12. Ellûra, Kailâs, Detail.

Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta

geworden.²⁾ Es dürfte für unsere Zwecke am besten sein, die Zeit vom 4. bis etwa 9. Jahrhundert als einen großen Abschnitt zusammenzunehmen.

Wie wenig man auch im einzelnen von der Kunst dieses Halbjahrtausends weiß, so viel steht fest, der Höhepunkt indischer Kunst überhaupt ist hier zu suchen.³⁾ Wie gewaltige Denkmäler haben sich erhalten! Wie vieles ist zugrunde gegangen! Wie vieles wird noch bekannt werden! Nur die imposantesten Schöpfungen, die ohne Einschränkung den höchsten Leistungen der Weltkunst an die Seite gestellt werden können, seien angeführt. Damals muß der Tempel zu Dêorgarh (Abb. 7) errichtet worden sein. Damals entstanden die hervorragendsten Höhlen- und Felsentempel von Ajantâ (Abb. 8—10), Ellûra (Abb. 11, 12) und Bâdâmi mit ihren kraftvollen Skulpturen, bestrickenden Malereien (Abb. 10) und feinsinnigen Ornamenten (Abb. 11) im Westen Indiens. Elefantas Felsen erwachten zu künstlerischem Leben und bewahren bis heute beinahe unberührt eine der großartigsten Gottesdarstellungen (Abb. 15), die es auf Erden gibt. Nur Ägypten vermochte ähnliches hervorzubringen. Die ältesten Tempel von Bubhaneshvar (vergl. Abb. 14), nach gotischer Weise überspannt mit von Leidenschaft durchglühten Skulpturen und unerschöpflich mannigfaltiger Ornamentik, in zahllosen Türmen (Vimana) sich gen Himmel reckend, gehören wohl dieser Periode an.⁴⁾

Im Süden Indiens waren die Pallava am Ruder. Herrschern aus dieser Dynastie sind die Felsentempel (Ratha) und Skulpturen (Abb. 13) von Mamallapuram (Mavalipuram, Sieben Pagoden) zu verdanken. Der Kailâsanâtha-Tempel in Kâncî (Conjeevaram) gibt noch heute Zeugnis von dem Glanz ihrer Residenz.⁵⁾ Auch Anurâdhapura, Ceylons Hauptstadt, muß damals in höchster Blüte gestanden haben. In Java (Borobûdûr⁶⁾, Abb. 16) und Cambodja

2) V. A. Smith, Indian Sculpture of the Gupta Period (Ostasiat. Zeitschr. III. S. 1 ff.).

3) Von dieser Periode sagt G. C. M. Birdwood: »The monstrous shapes of the Puranic deities are unsuitable for the higher forms of artistic representation; and this is possibly why sculpture and painting are unknown, as fine arts, in India (The Industrial Arts of India [London, 1884] S. 125). — Grünwedel spricht von einem »entschieden rückläufigen Charakter der indischen Kunst überhaupt« (Buddh. Kunst S. 89). Vergl. a. das Zitat auf S. 255. Dieselbe Behauptung stellt Goblet d'Alviella auf (Ce que l'Inde doit à la Grèce, Paris, 1897, S. 41 f.).

4) Ich verweise bei Erwähnung der verschiedenen Denkmäler auf einige neuere Publikationen: M. Ganguly, Orissa and her Remains (Calcutta, London 1912).

5) G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde (Paris 1914), S. 72.

6) J. F. Scheltema, Monumental Java (London 1912).

Abb. 13.
Mavalipuram,
Durga-Höhle;
Vishnu



Photographie
Wiele & Klein,
Madras



Abb. 14. Bhuvaneshvar, Rājārātri-Tempel, Details

Photographie Johnston & Hoffmann, Calcutta
35*



Abb. 15. Elephanta, Höhlen, Trimüti

Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta

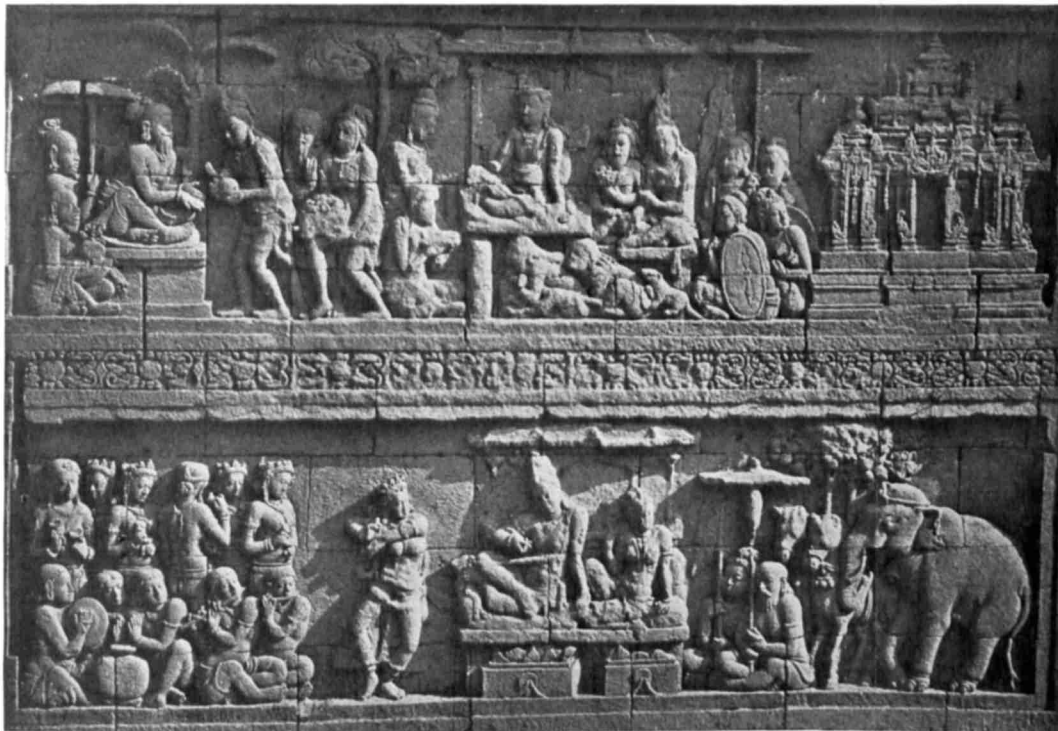


Abb. 16. Borobüdür, Java, Reliefs

Nach Photographie

(Angkor¹), Abb. 17, 18) wurden offenbar zu derselben Zeit jene Bauten begonnen, die ebenso durch ihre Größe, wie durch die Ausgeglichenheit der künstlerischen Leistung jeden Beschauer packen. Ihre Schönheit ist noch lange nicht genug bekannt, und das ins einzelne gehende Studium setzt eben erst ein.

Alle diese Schöpfungen haben deutlich gemeinsame Züge: Großartigkeit der Auffassung paart sich mit souveräner Beherrschung aller Mittel, prachtvolles Gleichgewicht in Komposition und Linienführung mit Freude an gewaltigen Proportionen, Reichtum im Dekor mit unerschöpflicher Phantasie. Alle Darstellungen sind in mächtigem Schwunge dem Alltäg-

lichen entrückt und emporgehoben in Regionen, in denen nur Götter atmen können.

Es ist sonderbar, daß man erst jetzt beginnt, die überragende Stellung dieser Jahrhunderte in der Geschichte der indischen Kunst recht zu erkennen. Man wußte doch schon lange, daß Indiens Literatur damals eine nie dagewesene Blüte erlebte (Renaissance der Sanskritliteratur und des Hinduismus), und daß das Land auch politisch auf seltener Höhe stand. Eine Reihe der bedeutendsten Herrscher waren am Ruder: so Samudragupta I. (gest. ca. 375), nicht nur einer der unternehmungslustigsten, sondern auch einer der gebildetsten indischen Monarchen. Mit dem Hofe von Chandragupta II. Vikramāditya (um die Wende des 4. Jahrhunderts) scheinen jene indischen Dichter eng verknüpft gewesen zu sein, die als die neun Edelsteine der Sanskritliteratur gepriesen werden. Kālidāsa ist

1) J. Commaile, Guide aux Ruines d'Angkor (Paris 1912). Vergl. auch Jean Commaile, Angkor (Ostasiat. Zeitschr. II. S. 16 ff u. 113 ff.).

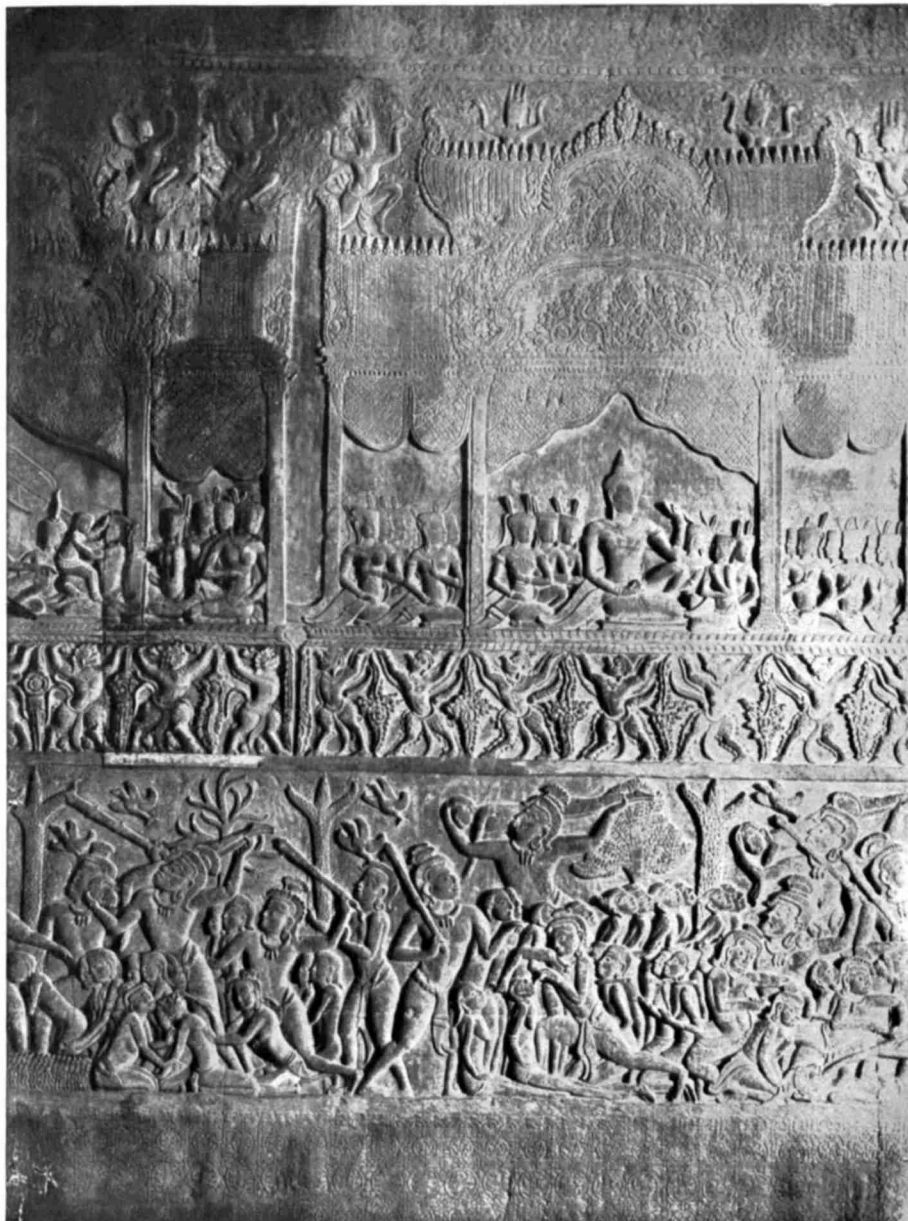


Abb. 17.
Angkor-Vat,
Cambodia,
Galerie des cieux
et des enfers.
Detail

Nach
Photographie



Abb. 18. Angkor-Vat, Præau couvert

Nach Photographie



Abb. 19. Bhubaneswar, Großer Tempel

Photographie Johnston & Hoffmann, Calcutta

der berühmteste Name unter ihnen. Das Reich des Königs Harsha (606—48) war nahezu ebenso umfassend wie das von Asoka. Die chinesischen Reisenden, die damals Indien besuchten, berichten uns von vielen indischen Städten. Pataliputra, die zeitweilige Hauptstadt der Gupta, Ujjain, der uralte Handelsplatz, Kanauj, Harshas Residenz, Kanchi, die Hauptstadt der südindischen Pallava, Nalanda, die Universitätsstadt, müssen zu den glanzvollsten Zentren der damaligen Welt gehört haben.¹⁾

Und dem Indien dieser Jahrhunderte scheinen die außerindischen Zeitgenossen in der Tat eine besondere Stellung zugewiesen zu haben. Nicht umsonst richteten sich die Augen und Wünsche der Hunnen immer wieder hierhin. Nicht umsonst schickte China immer neue Reisende nach Indien. Das sichtbarste Zeichen der Schätzung Indiens in der östlichen Welt ist aber wohl die Tatsache, daß die chinesisch-buddhistische Kunst der T'angzeit (602—907) sich im stärksten Maße indischen Einflüssen beugte. Nicht die Schule von Gandhara, wie so oft behauptet wird²⁾, sondern die indische Kunst unseres Halbjahrtausends gab der chinesisch-buddhistischen Kunst der T'angzeit und damit auch der japanischen der Naraperiode (719—84) bis zu einem gewissen Grade das Gepräge.³⁾ Nur die Konzentration auf die Gandhara-Schule und die Vernachlässigung aller anderen Zentren konnte diese so klaren Verhältnisse verdunkeln, auf die man schon aus allgemeinen Erwägungen heraus hätte schließen müssen.

Will man einen Standpunkt zur letzten Periode indischen Kunstschaffens (10.—18. Jahrhundert) gewinnen, so mag man am besten an die Spätgotik oder das Barock der europäischen Entwicklung denken. Ein

1) Vergl. V. A. Smith, *Early History of India* (Oxford 1908) S. 265 ff.

2) Daß sich gewisse Gandhara-Elemente in der ostasiatischen Kunst finden, soll nicht geleugnet werden.

3) Vergl. auch William Cohn, *Einiges über die Bilderei der Naraperiode*. (*Ostasiat. Zeitschr.* I, S. 416 ff.): Daß es dennoch zwischen indischer und chinesisch-buddhistischer Kunst der T'angzeit wichtige Differenzen gibt, braucht wohl nicht betont zu werden.

Kunstwollen, mit allem Anziehenden und Abstoßenden, mit allen Bereicherungen und Überspannungen, mit allem dekorativ Packenden und Überladenen dieser Stile, beherrscht das neuere Indien. Und die Meisterwerke sind, scheint es, genau so dicht oder spärlich — je nach dem Standpunkt, den man einem Barock gegenüber einnimmt — gesät, wie in Europa. In jedem Falle haben sich eine Reihe einzigartiger Schöpfungen erhalten. Wieder seien nur die eindrucksvollsten unter ihnen erwähnt. Nordindischer (Aryavarta, indo-arischer) Stil und südindischer (Dravida-) Stil, die beiden indischen Hauptstile, aus der vergangenen Epoche nur in sporadischen Beispielen bekannt, sprechen jetzt in einer fast unübersehbaren Fülle zu uns. Die meisten Tempel von Bhubaneswar (vergl. z. B. Abb. 19), die Tempel von Khajuraho, der Jagannat von Purī, der Sonnentempel von Konarak (Abb. 21) mit seinen in den Stein gehauenen, so vollblütigen Darstellungen sinnlicher Liebe, entstanden in den ersten Jahrhunderten.⁴⁾ Nicht viel später viele Jaintempel in Kathiavār, Gūjarāt und Rājputāna, in denen, im Gegensatz zu den Bauten von Orissa, nun auch die Interieurs, Wände, Pfeiler und Decken in Skulpturen und Ornamenten aufgelöst sind. Die Jaintempel auf dem Mount Abū (Abb. 20) gehören zu den wenigen rein indischen Bauten, die sogar im Repertoire der Globetrotter nicht fehlen.

Aus Südindien mit seinen noch heute blühenden Tempelstädten ist zuerst der große Tempel von Tanjore zu nennen. Im 13. Jahrhundert entstanden die Tempel von Chidambaram. Vom 14.—16. Jahrhundert war Vijayanagar die Hauptstadt des mächtigsten südindischen Reiches, das sogar den islamitischen Eroberern Widerstand zu leisten vermochte. Viele Ruinen zeugen für die Pracht der Stadt. Auch gewisse Tempel von Kumbakonam, Conjeevaram, Vellore und Srirangam (Abb. 22) gehören hierhin. Am berühmtesten sind die südindischen Tempel der letzteren Jahrhunderte in ihrer etwas theatralischen Aufmachung. Die gut erhaltenen Bauten von Madura (Abb. 26), Tanjore und Rameshwaram zaubern mit ihren mächtigen, von Leibern starrenden Pyramidentürmen (Gopuram) und den riesi-

4) M. Ganguly, *Orissa and her Remains*.

gen, von Brahmanen bevölkerten Gängen und Pfeilerhallen das lebendigste Bild religiösen Lebens vor unsere Augen, das Indien heute zu bieten vermag.¹⁾ Meist noch vor dem 17. Jahrhundert mögen die shivaitischen Bronzen der Museen von Madras (Abb. 23, vergl. auch Abb. 24) und Colombo (Abb. 25) gegossen worden sein.²⁾ Der tanzende Siva (Abb. 23) aus Madras wirkt in seinem wundervollen so unantiken Rhythmus ganz besonders auf den Menschen unserer suchenden Tage.

4.

Es ist sattsam bekannt, wie schwer die ernsthafte Beurteilung gewisser europäischer Kunstperioden unter der Erhebung der Antike und Hochrenaissance zum

1) G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde*.

2) Vergl. W. S. Hadaway, *Some Hindu 'Silpa' Shastras in their Relation to South Indian Sculpture*. (*Ostasiat. Zeitschr.* III, S. 34 ff.)

unantastbaren und allgemein gültigen Vorbild und Maßstab aller Kunst zu leiden hatte und noch leidet. Wie fast unmöglich mußte es erst den künstlerischen Leistungen exotischer Völker werden, sich im Rate der klassisch Gebildeten durchzusetzen. Und hier verbindet sich das Vorurteil noch mit der üblichen maßlosen Überhebung des Europäers, der sich ja in der Tiefe seines Herzens als der Generalpächter aller Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit fühlt und fühlte. Indische Kunst hatte vielleicht den schwierigsten Stand. Denn der Inder, so meinte man, hat ja in seiner Gandhârakunst (vergl. Abb. 5) und in ihren Ausläufern gleichsam selbst die Suprematie der Antike anerkannt. Ein grober Fehlschluß! Eher ist das Gegenteil wahr. Die ganze indische Kunstentwicklung beweist, daß die Antike in Indien nur einen sehr äußerlichen Eindruck machte. Fast überall ging man über sie sehr schnell zur Tagesordnung über. Wie sollte es auch anders gewesen sein? Die Inder waren doch keine klassisch



Abb. 20.
Mount Abû,
Tempel

Photographie
Johnston & Hoff-
mann, Calcutta

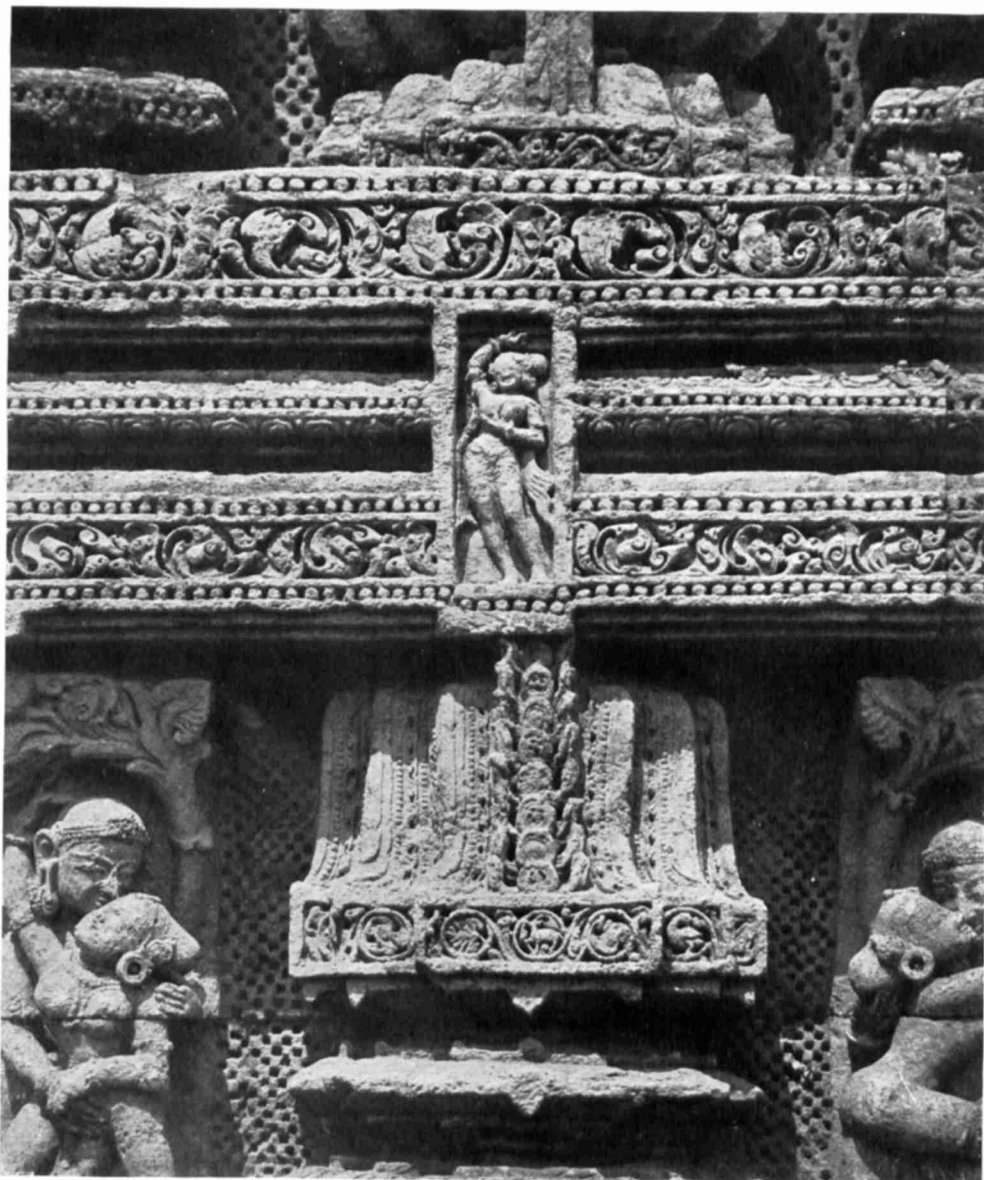


Abb. 21. Konârak, Details

Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta



Abb. 22. Śrirangam, Hof

Phot. Wiele & Klein, Madras

gebildeten Philologen, denen alles Antike heilig erscheinen mußte. Wie sollten die Schöpfer der Upanishaden, die Gläubigen des Mahâyâna, die Anhänger des Shiva, Vishnu und der Sakti in ihrer unhistorischen Gesinnung für die so ganz anders orientierte Geistesrichtung der Antike Verständnis gehabt haben. Genau so fern, wie etwa die Mahâyânasutren, die Purâna und Tantra der griechischen Literatur stehen, genau so fern steht indische Kunst der antiken. Hier ist auch der tiefste Grund für die Schwäche und geistige Leere der meisten Schöpfungen aus Gandhâra zu suchen¹⁾. Entwurzelte Hellenisten oder ent-

1) Ihre enorme wissenschaftliche Bedeutung wird durch diese Kritik natürlich gar nicht berührt. Die Gandhârakunst

wurzelte Inder waren ihre Meister. Jene verstanden die neue Umgebung nicht, diese nicht den fremden Eindringling. Die Antike, und damit die europäische Kunst²⁾, soweit sie von ihr abhängig ist, und die indische sind Gegenpole. Man fühlt das bei jeder Nebeneinanderstellung. Dennoch ist es nicht leicht, die Gegensätzlichkeit in knappen Worten aufzuzeigen und zu umschreiben. Die Antike ist für uns kein homogenes Gebilde mehr, sie hat eine lange, wechselreiche Entwicklung durchgemacht, und die indische Kunst auch. An anderer ist eins der psychologisch, wie historisch interessantesten Mischprodukte, die die Kunstgeschichte kennt.

2) Mittelalterliche europäische Kunst steht der indischen weit näher, als Antike und Renaissance.



Abb. 23. Natarāja
(Śiva, tanzend),
Museum, Madras

Nach Photographie

Stelle¹⁾ habe ich schon einmal den Versuch gemacht, die Divergenz des Kunstwillens zu charakterisieren. Es gelang mir nur sehr unvollkommen. Vielleicht komme ich jetzt einen Schritt weiter.

Strenge der Beobachtung und intuitiver Überschwang stehen sich gegenüber, Streben nach objektiver Wahrheit und nach subjektivem Ausdruck. Die Antike geht vom menschlichen Körper aus und läßt den geistigen Ausdruck höchstens im Gesicht lebendig werden, indische Kunst geht vom Geistigen aus, läßt das Nurphysische zurücktreten und beseelt den Körper (auch in ihren rücksichtslosesten Darstellungen der Geschlechtsliebe). Bringt die Antike Bewegungen und Gesten, so sind sie meist der Formprobleme wegen da oder weil sie zur Erfüllung einer bestimmten Handlung gehören. Indische Kunst benutzt die Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner Glieder vor allem zur Darstellung seelischen Ausdrucks. Dieses Geistige ringt sich nicht allein (und sogar oft in gar nicht betontem Maße) in den Zügen des Gesichts durch, sondern ebenso sehr oder stärker in der charakteristischen Geste (Arme, Hände und Finger), in der Neigung des Kopfes, in der Biegung und Wendung des Körpers, ja in der Stellung der Beine und Füße. Diese Motive sind für

1) Ostasiatische Zeitschrift I, S. 217 ff.

die indische Kunst die betonten Probleme (und sie sind ihr besonderes Eigentum), aber nicht der organische Bau des menschlichen Körpers, seine Anatomie, das Spiel der Muskeln, die Funktionen der Gelenke. Das alles wird oft völlig vernachlässigt, weil gar nicht gewollt²⁾. Jene Kunst ist in ihrer Grundlage tektonisch und imitativ, diese linear und expressiv.

Die Gegensätze, die (oder genauer deren Richtungen) wir bisher zu bestimmen suchten, liegen innerhalb der Sphäre einer hüben und drüben wirklichkeitsfreudigen Kunst. Der Inder hat aber daneben noch einen Schritt getan, den der Mensch der europäischen Antike nicht oder nur im Keime kennt. Ähnlich wie in Ägypten trieb der Wille, eine wirkliche Darstellung des Göttlichen und Überirdischen, des Ewigen und Erdenfernen zu schaffen, zu einer abstrahierenden Monumentalkunst. Der menschliche Körper hört gleichsam überhaupt auf, eine Eigenrolle zu spielen,

2) »Nirgends begegnen wir in dem bis jetzt bekannten Material Aktstudien. Die einzelnen Teile des menschlichen Körpers sind Formeln, mit deren Wiedergabe man sich begnügt. Gelingt eine Figur, so ist es Gunst des Zufalls: eine glückliche Inspiration.« (Grünwedel, Orient. Literaturz. 1913, S. 316.) — »Körper, unter deren Hautflächen der Beschauer nichts vom lebendigen Spiel der Muskulatur, von der festen Struktur des Knochengerüsts empfindet...« (H. Oldenberg, Internationale Monatsschrift 1912, S. 826.)



Abb. 24. Torwächter, Tribuvanam-Tempel, Südindien.
Nach Photographie



Abb. 25. Hanumân, Ceylon.
Nach Visvakarmâ, Tafel 100

er ist herabgedrückt zu einem bloßen Mittel, nämlich göttliche Symbole dem menschlichen Auge und der Andacht des Menschen sichtbar zu machen. Und nun herrschen überhaupt keine der Wirklichkeit abgelauschte Regeln mehr, sondern mathematische Gesetze. In dieser Richtung hat der Inder vielleicht seine höchsten Leistungen vollbracht. Die buddhistischen Höhlen von Ajantâ (Abb. 8) und Elûra, deren Skulpturen noch so unbekannt sind, enthalten Gottheitsdarstellungen, neben denen die europäischen beinahe kleinlich wirken. Die schon erwähnte Trimûrti von Elephanta (Abb. 15) möge hier noch einmal genannt sein. Nur eine Kunst, der niemals das Organisch-Körperliche Selbstzweck war, vermag sich zu solchen Gottheitsymbolen emporzuringen. Macht man sich das alles klar, so wird auch sofort verständlich, daß indische Kunst unbekümmert zu Vervielfältigungen der Glieder (Abb. 23), zu Verbindungen von verschiedenartigen Wesen (Abb. 25) und zu riesigen Dimensionen

schreiten durfte¹⁾ (Abb. 8, 15), Bestrebungen, die, trotzdem sie sich in Europa finden, europäischer Kunst im Grunde fremd geblieben sind. China und Japan schlossen sich bei ihren Gottheitsdarstellungen gerade der zuletzt charakterisierten Richtung an. (Es sei betont, daß sie der indischen Blüteperiode eigentümlich ist; für die Gandhârakunst stimmten unsere Ausführungen nur zum kleinsten Teil.) Man denke an

1) »Another familiar and more serious depreciatory criticism is based on the frequent introduction into Hindu art of monstrous and impossible forms, often grotesque, and not rarely hideous. To my mind it appears impossible to defend the representation of such forms on artistic grounds.« (V. A. Smith, History of Fine Art, S. 6.) — »Sehr unschön ist die an vielen Götterbildern erscheinende Vermehrung der Gliedmaßen, welche von Schnaase wohl mit Recht »unter allen plastischen Veränderungen der menschlichen Gestalt die häßlichste« genannt wird.« (L. v. Schröder, Indiens Literatur und Kultur, S. 758.)

die chinesischen und japanischen Daibutsu und an das ganze Pantheon der Chên-yên-tsung-(Shingon-) Sekte.

Mit dem Fehlen aller wissenschaftlich-anatomischen Ziele in der indischen Kunst hängt natürlich auch zusammen, daß in szenischen Darstellungen Perspektive im europäischen Sinne keinen Platz hat (vergl. Abb. 2, 13). Wie für den Chinesen und Japaner, gilt auch für den Inder künstlerische und wirkungsvolle Flächenaufteilung alles, wenig die Erzielung eines Raumeindrucks. Wie anatomische Wahrheit, so war auch perspektivische Wahrheit kein Ziel der indischen Kunst.

Angesichts der ungeheuren Gegensätze, deren Hauptrichtungen hier angedeutet wurden, scheint es nahezu unverständlich, wie man indische Kunst irgendwie an dem Maßstabe europäischer messen und beurteilen konnte. Eine Beurteilung oder Ausdeutung in dieser Weise ist wissenschaftlich völlig wertlos¹⁾.

1) Dagegen bemerkt M. Longworth Dames: »... yet it seems doubtful, whether a false system based on disregard of nature and its law can ever be revived when once it is dead, and whether the true laws of sight applied with Indian patience and colour-sense may not ultimately result in a finer school of art than that which is now departed, ... « (Journ. R. Asiatic Society, April 1912, S. 538.)

Nur nach immanenten Prinzipien, das heißt also nur an den von ihr selbst geschaffenen Werten ist sie zu messen. Es ist ästhetisch gleichgültig, ob eine Figur viele Köpfe, Beine oder Hände hat. Es handelt sich nur darum, unter der unendlichen Reihe vielköpfiger Figuren die künstlerisch wertvollsten herauszufinden. Es ist gleichgültig, ob eine Szene perspektivisch »richtig« dargestellt ist, wichtig ist nur, daß sie innerlich erlebt ist.

5.

Wie die indische Frage zu den am meisten verwickelten und am schwersten zu lösenden Problemen gehört, die die Politik der Gegenwart aufgibt, so dürfte auch die indische Kunst die rätselreichste sein unter den Künsten der vielen Völker, an deren Studium unsere Zeit herantrat. Wir haben im Vorhergehenden natürlich nur einige wenige Hauptprobleme berührt. Und es sei noch einmal betont, daß weniger Lösungen gegeben werden sollten, als Hinweise, in welcher Richtung die Lösungen wohl zu suchen wären. Wie viel Zeit wird noch vergehen, bis alle von uns gestreiften Momente einwandfrei und erschöpfend behandelt sein werden. Unabsehbar groß ist die Zahl der Probleme, an denen wir einfach

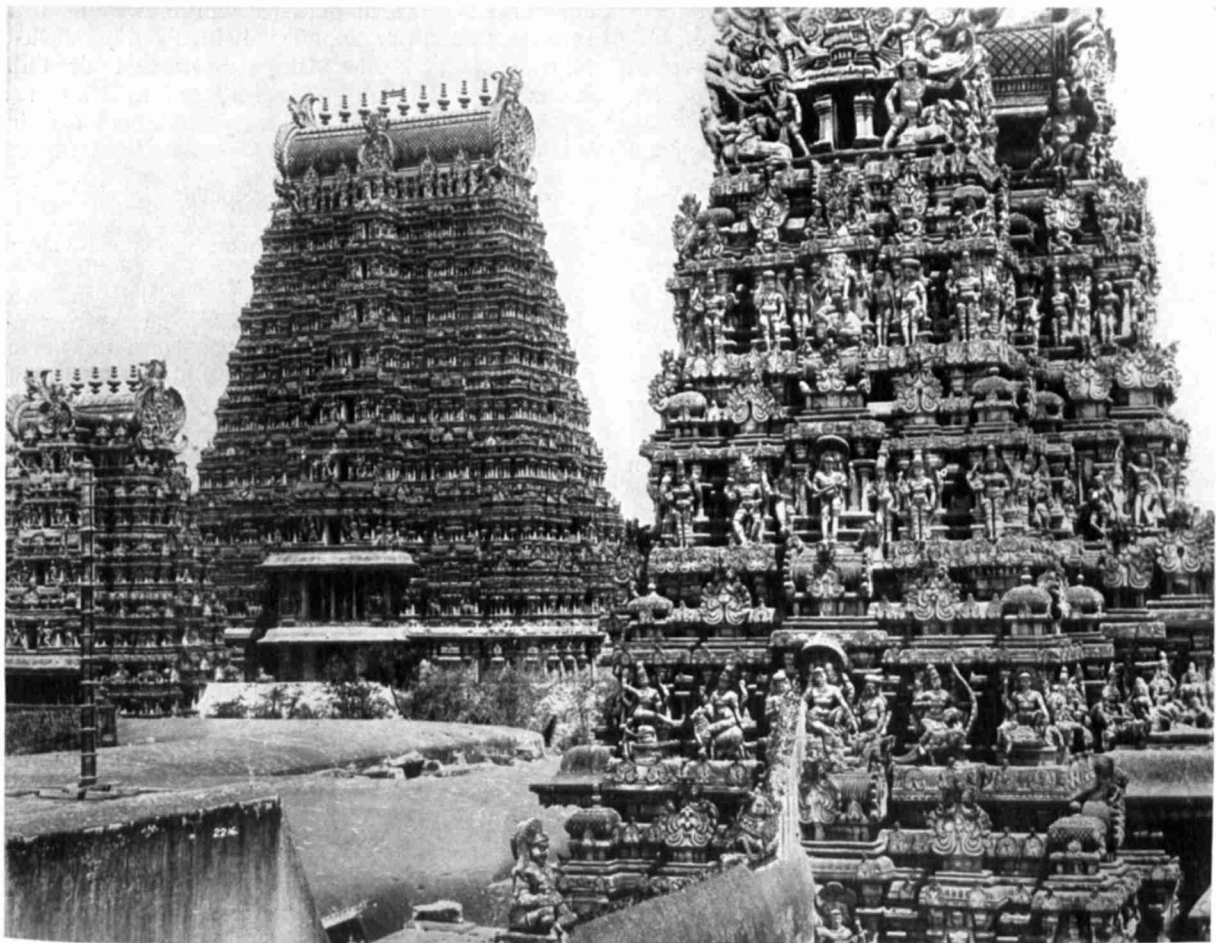


Abb. 26. Madura, Großer Tempel

Photographie Wiele & Klein, Madras

vorübergehen. Wie sahen die Anfänge der indischen Kunst aus? Überall tritt sie uns als ein bis zu einem gewissen Grade vollendetes Gebilde entgegen. Sie muß weit älter sein, als die ältesten bekannten Denkmäler. Nichts hat sich aus der Zeit vor Asoka erhalten. Wir müssen annehmen, daß Hinfälligkeit oder Kostbarkeit des angewandten Materials (Ziegel, Erde, Holz, Elfenbein, Metalle aller Art) alle älteren Arbeiten¹⁾ dem Untergange geweiht hat. Der Stil der erhaltenen Werke und die literarischen Quellen bieten manchen Anhalt dafür. Warum sind alle ältesten bekannten Denkmäler buddhistisch? Sollte es keine vorbuddhistische brahmanische Kunst gegeben haben? Unmöglich. Die Quellen sprechen dagegen. Und innerhalb der ältesten buddhistischen Kunst findet sich eine ganze Reihe altbrahmanischer Gottheiten und Motive. Soll man annehmen, daß erst buddhistische Meister diese Motive in die Kunst einführten²⁾? Welche Rolle ist der dravidischen Rasse innerhalb der indischen Kultur und Kunst zuzuweisen³⁾? Ihre ältesten heute bekannten Kunstschöpfungen stammen gar erst aus dem 7. Jahrhundert. Daß die Dravida aber schon auf einer gewissen Kulturstufe standen, als die arischen Stämme in Indien einzuwandern begannen, ist außer Zweifel⁴⁾. Wie sah ihre ältere Kunst aus? Aus allerlei Gründen dürfte es nicht ausgeschlossen sein, daß ihre Bedeutung gerade auf dem Gebiete der bildenden Kunst höher einzuschätzen ist, als man es bisher tat. Vielleicht waren unter den indischen Rassen die Arier die Denker, die Dravida die Bildner⁵⁾. In welchem Verhältnis stehen überhaupt die altindischen Baustile zueinander? Entwickelten sie sich auf einer gemeinsamen Grundlage oder von verschiedenen Zentren aus? Oder entstanden sie zum Teil aus der Vermischung verschiedener Stile? Niemand hat bisher die Gesamtheit der sprühenden indischen Ornamentik behandelt⁶⁾. Wie spielte sich ihre Entwicklung ab? Wie stark war die Erfindungskraft der indischen Phantasie in ornamentalen Dingen? Welcher Anteil ist fremden Elementen innerhalb ihres ganzen Verlaufs zuzuweisen? Wer schuf die Kunst Javas und Indochinas? Auch hier stehen wir plötzlich einer vollendeten Kunst gegenüber, die allerdings von Indien

abhängig ist, aber doch viel Eigenes hat. Weder das Pantheon des Hinduismus⁶⁾ noch das des Mahâyâna, beide von gewaltigem Umfang, sind erschöpfend auf ihre Entstehung und Entwicklung untersucht oder auch nur zusammengestellt worden. Noch niemand deutete in wirklich adäquater Weise alle seine rätselreichen Motive. Wie sind die Darstellungen freier Liebeskunst ikonographisch auszudeuten, die die Tempel von Orissa bedecken? Vorläufig stehen sich ganz entgegengesetzte Erklärungen gegenüber⁷⁾. Alle diese Fragen, von Detailfragen ganz zu schweigen, harren noch der wissenschaftlichen Behandlung.

Die Zahl derer, die an den Problemen der indischen Kunstforschung arbeiten, ist nur klein, auch in England und Indien. An deutschen Universitäten beschäftigt man sich, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen⁸⁾, ebensowenig mit der indischen wie mit der chinesischen und japanischen Kunst. Der philologische und ethnologische Standpunkt ist diesen Kulturen gegenüber noch nahezu allmächtig. Die wenigen Forscher, die sich wenigstens nebenher mit der indischen Kunst beschäftigten, schrecken neue Arbeiter eher ab, als daß sie sie ermutigen. Eine wirkliche Darstellung der Geschichte der indischen Kunst oder eines ihrer Zweige gibt es nicht und kann es noch nicht geben. Aber auch das, was auf der Basis dessen geleistet wurde, was heute bekannt ist, kann nur zum Teil befriedigen⁹⁾. Vielleicht führt das Werk des Direktor General of Indian Archaeology Dr. I. H. Marshall, das in kurzem als ein Teil der Cambridge History of India erscheinen soll, einen Schritt weiter.

6) Es gibt nur gänzlich veraltete Arbeiten. Z. B. E. Moor, *The Hindu Pantheon*. 1. Auflage 1810, 2. Auflage 1864. Im Bezug auf das Pantheon des Mahâyâna steht es etwas besser.

7) Man deutet die obszönen Darstellungen erstens als Schutz gegen böse Mächte, zweitens gleichsam als Versuchungen der Pilger (Nur wer von ihnen nicht berührt wird, darf das Heiligtum betreten), drittens als allgemeine Symbole der Fruchtbarkeit. Daneben steht die Ansicht, daß es sich einfach um Unanständigkeiten handelt. Vergl. M. M. Ganguly, *Orissa and her Remains*, S. 227 ff.

8) Eigentlich nur das kunsthistorische Institut der Universität Wien unter Leitung von Strzygowski berücksichtigt ernsthaft indische und ostasiatische Kunst.

9) Die bereits zitierten zusammenfassenden Arbeiten von V. A. Smith und A. K. Coomaraswamy sind die einzigen ihrer Art. Jene legt zu wenig Wert auf die großen Zusammenhänge, diese ist zu summarisch, beide wollen das in jeder Hinsicht über das Vermögen eines einzelnen Gehende leisten, alle Gebiete und Zweige der indischen Kunst zu behandeln. Was in den allgemeinen Kunstgeschichten über indische Kunst zu finden ist, ist meist dürftig. Hier dürfte die beste Darstellung die von Woermann sein. *Fergusons History of Indian and Eastern Architecture* (London 1910), das bedeutendste Werk, das je über indische Kunst geschrieben wurde, ist heute doch schon vielfach veraltet, besonders im Abbildungsmaterial, das auch in der neuen Auflage kläglich ist.

1) Und nicht nur diese, sondern auch die meisten der den erhaltenen Steinwerken gleichzeitigen Arbeiten.

2) Grünwedel meint, daß die brahmanische Kunst, soweit wir sie jetzt kennen, in ihrem figurativen Teil wesentlich auf buddhistischen Elementen fußt. («*Buddhistische Kunst*, S. 185.)

3) Vergl. die eben erschienene Arbeit P. T. Srinivas Iyengar, *Did the Dravidians of India obtain their culture from Aryan immigrant?* (*Anthropos* XI, S. 1 ff.)

4) Es sei hier z. B. darauf hingewiesen, daß altindischer Kunstgeist am längsten in Südindien lebendig war, ja heute noch hier relativ am fruchtbarsten ist.

5) Vergl. aber Jean Commaille, *Notes sur la Decoration Cambodgienne* (*Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, XIII 3.)