

102. Palast in Datiyâ (Nach E. B. Havell)

zweiten Residenz, dem pittoresk am Pitschola-See gelegenen Udaypur (Abb. 98). Im Gegensatz zu seiner durch die vielen Türme erwirkten Gelöstheit, die sich gut in den Rahmen seiner heiteren Umgebung fügt, zeigt der Palast von Datiyâ in Bundelkhand aus dem 17. Jh. eine ernste geschlossene kubische Masse von Granit, die sich auf einem ca. 12 m hohen Unterbau erhebt (Abb. 102). Von den vier Stockwerken schließen die beiden obersten einen Hof ein, aus dessen Mitte ein zweiter vierstöckiger turmartiger Bau mit den Privatgemächern sich erhebt. Die beiden untersten Stockwerke, die sich über die ganze Baufäche ausdehnen, enthalten die offiziellen Empfangs- und Staatsräume. Die größeren Räume der oberen Stockwerke liegen in den vier Ecken und Mitten der Fassaden und sind mit Kuppeln

gekrönt, die in Verbindung mit den kleinen Zierkuppeln und der zentralen Kuppel dem mächtigen Block eine reich gegliederte Krönung geben. Die Hauptfront spiegelt sich im davor liegenden Teich.

## Systematik der Baukunst

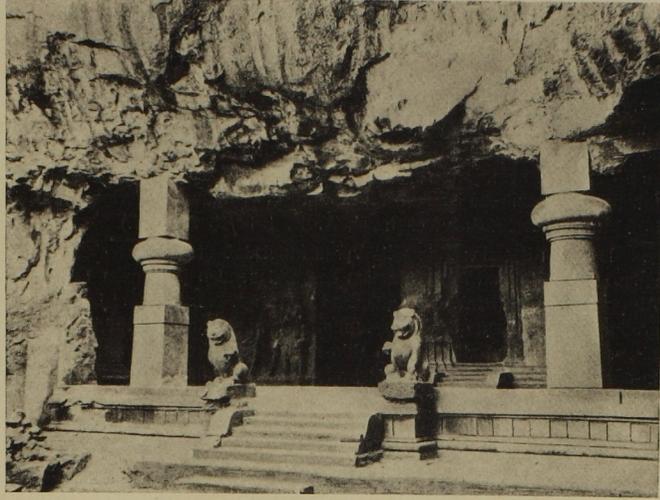
### 1. Baustoffe und Bauwerk

Die prinzipielle Stellung der Inder zum Baustoff und seiner Verarbeitung hat With in seinem vortrefflichen Buche über Java bereits charakterisiert: „Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen. . . . Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen. . . .“

Diese prinzipielle Grundlegung gilt für ganz Indien. Trotzdem dürfen wir die Frage nicht mit dieser Feststellung bewenden lassen und können eine, wenn auch knappe, Rechenschaft über die materiellen Gegebenheiten, ihre Verteilung, Anwendung und Auswirkung nicht umgehen. Denn oft werden sie doch von schicksalhafter Bedeutung.

Die Ausgrabungen, die uns allein über Art und Verbreitung der Baustoffe in den älteren Perioden Aufschluß geben können, sind in Indien eben im besten Gange und es wird Jahrzehnte

brauchen, bis wir zu einem abschließenden Urteil darüber gelangen können. Vorläufig bringen sie fast jedes Jahr Überraschungen. Fest steht heute schon, daß die in den anderen Kulturländern Asiens gebräuchlichen Baustoffe auch im alten Indien angewendet wurden: Lehmklötze und Lehmziegel, Backstein, Stein, Holz und Rohr. Da die Halbinsel alle Arten von Landschaften aufweist, Urwälder, Dschungel, Sumpfgenden, Lehmländer und Gebirgsländer, war man stets vom Material abhängig, das der Boden zur Verfügung stellte. Nur für besondere Luxusbauten oder



103. Der Felsentempel in Elephanta  
(Phot. Diez-Niedermayer)

Heiligtümer wurde etwa Holz- oder Steinmaterial auch von weiterher geliefert. Es ist selbstverständlich, daß die Ackerbauer ihre Wohnhäuser nur aus billigem bodenständigem Material bauten, also im Indusland vorwiegend aus Lehm und Rohr, im Gebirge vielfach aus Bruchstein, aber auch aus Holz, das schon mehr Arbeit erforderte, im Gangesland aus Rohr und Holz und so fort durch ganz Indien gemäß dem oft wechselnden Boden. Die alten Hausbauten sind jedoch ebenso wie die Dorfanlagen, wie schon S. 79 ff. ausgeführt wurde, für die spätere historische Baukunst vielfach von grundlegender Bedeutung, daher wohl zu beachten.

Die Bauernhöfe auf den Bhahutreliefs (Abb. 93) sind offenbar aus sonnengetrockneten Lehmziegeln erbaut, wie wir sie in gewissen Teilen Indiens, besonders im Pendschab heute noch finden und mit tonnenförmigen Dächern gedeckt. Diese sind entweder halbkreisförmig oder spitzbogig und bestanden wohl stets aus einem mit Matten und Lehmziegeln belegten Rohrgerüst. Strogedeckte Dächer dieser Art haben heute noch die bengalischen Bauernhäuser. Der schweren Regengüsse wegen sind sie steil und weit herabgezogen. Diese Bengali-häuser zeigen auch noch die schon in den Zaubersprüchen des Atharvaveda indirekt beschriebene uralte Bautechnik der Rohrhütten, deren Hölzer mit Bast verbunden wurden. „Der alle Schätze enthaltenden Hütte lösen wir auf die Knoten der Strebepfeiler, der Stützbalken und der Deckbalken.“ „Ich löse auf die Knoten an den Sparren, an den Riegeln, an den Verbänden und am Rohr, an den Seitenpfosten, an den Klammern, an den Rohrbüscheln und an den Verbänden.“ Gemeint sind die unsichtbaren Schlingen des Zaubers, die beim Beziehen der Hütte durch die Zaubersprüche gelöst werden sollen und die man in die wirklichen mit hinein verknotet dachte (vgl. Zimmer l. c. S. 151 f.). Später erst wurde für anspruchsvollere Häuser geschnittenes Holz benutzt, das Gelegenheit zur Entwicklung der reichen Bauornamentik bot, durch die sich die indische Baukunst auszeichnet.

Es ist uns durch Arrian überliefert, daß Städte an Flußufern und in Niederungen aus Holz, solche in höheren, beherrschenden Lagen, wo sie Überschwemmungen weniger ausgesetzt waren, aus Lehm oder Ziegeln erbaut wurden. Diese Feststellung bezieht sich auf die Zeit des Megasthenes, des seleukidischen Gesandten am Hofe des Mauryakönigs Tschandragupta (vgl. S. 1f.). Arrians Überlieferung wurde durch die neueren Ausgrabungen in Pataliputra, wo man

Reste der alten Holzpfiler fand und der Lehm- und Rohziegelmauern von Shrāvastī, Bhīta und anderen Städten bestätigt.

Ziegel, die über das 4. Jahrh. zurückreichen, wurden in den Gangesebenen nicht gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie in diesem Teil Indiens vor der Ashokazeit verbreitet waren. Die schwerfällige Gestalt und mindere Qualität der in Sārṇāth und anderen Orten in der Ashokaperiode verwendeten Ziegel verraten die noch geringe Erfahrung in der Herstellung dieses Materials. (Die Ziegel der Mauryazeit in Sārṇāth messen bis zu  $55 \times 33 \times 10$  cm, jüngere  $40 \times 20 \times 5$  cm, übertreffen also die babylonischen an Größe. Vgl. meine Backstein-tabelle in „Islamische Baukunst in Churasan“ (Folkwang-Verlag 1923) S. 170 und H. Hargreaves, Excavations in Sārṇāth in Arch. Surv. of India, A. R. 1914/15 S. 109f.)

Dagegen hat sich Marshalls Vermutung, daß die Ziegelfabrikation im Indusland und den nordwestlichen nahe an Persien und Mesopotamien heranreichenden Provinzen Indiens älteren Datums sei, durch die neuesten Ausgrabungen im Pendschab glänzend bestätigt. Man deckte in Mohendscho Daro und in Harappa Reste von groß angelegten Bauten aus gebrannten Ziegeln z. T. mit Fußböden aus farbig glasierten Ziegeln auf, die mit einer bisher unbekanntem altindischen Bilderschrift versehen sind und in eine in diesen Gegenden prähistorische Zeit, in das 6.—2. Jahrh. v. Chr. zurückreichen. Die Ruinen bestehen aus älteren Strata und jüngeren Ruinen. Ein Riesenstüpa aus Ziegel wird ins 2. Jahrh. v. Chr. angesetzt (Ill. London News Nr. 532 v. 20. Sept. 1924). Bis hierher scheint also die babylonische Backsteinarchitektur ihre Ausläufer gesendet zu haben. Seit jener Zeit muß man mit einer kontinuierlichen Entwicklung der Ziegelbaukunst in Indien rechnen, die freilich erst später auf Grund topographischer Vorarbeiten wird festgelegt werden können. Alte Ziegel mit Maurerzeichen und mit Inschriften wurden in den verschiedensten Teilen Indiens gefunden (Rhys Davids, Buddhist India S. 121). Auch wird von Ziegelbauten in fast allen alten Texten, den Dschatakas, Vinayas und Puranas häufig gesprochen. Eindeutig bestimmbare Ziegelbauten zeigen die Amarāvātrireliefs (Abb. 104). Sie wurden für den Hausbau sehr viel verwendet, die Wände jedoch meist mit Tschunamstuck überzogen und bemalt. Sehr verbreitet war der Ziegelbau im Indusgebiet und in der Landschaft Sind, wie die Ausgrabungen beweisen. Aber auch in den östlich gelegenen buddhistischen Wallfahrtsorten wie in Sārṇāth und Bodh Gayā gab es zahlreiche bedeutende Ziegelbauten. In Sārṇāth waren der nach seinem Zerstörer so benannte Dschagat Singh Stüpa aus der Mauryaperiode und viele andere Bauten aus Ziegel erbaut, wovon heute nur noch die Basen erhalten sind (cf. Daya Ram Sahni und Vogel, Catalogue of the Museum at Sārṇāth, Calcutta 1914). In Bodh-Gayā steht heute noch an der geheiligten Stelle der Erleuchtung ein großer aus Ziegel erbauter Tempel, der in seiner heutigen Ausstattung freilich nicht über das 9.—10. Jahrh. zurückdatiert werden darf und birmanische Formen hat.

In Südindien ist die Ruine der struktiven Tschaityahalle in Guntupalle ein sehr wichtiges Ziegelbaudenkmal (Arch. Survey, A. R., Madras 1917). Dieser apsidale Hallenbau von ca. 18 m Länge und 5 m Breite hatte  $1\frac{1}{2}$  m starke Ziegelmauern und war mit Ziegeln eingewölbt. Da die Decke eingestürzt ist, läßt sich die Wölbetechnik nicht mehr feststellen.

Im allgemeinen spielte jedoch trotz der vielen zerstörten Ziegelbauten das Ziegelmaterial im Tempelbau eine dem Stein weitaus untergeordnete Rolle. Es wurde mehr für die oberen Stockwerke von Gebäuden und Türmen, ferner Nebenbauten und kleine Tempel benützt. In der templereichen Provinz Orissa eignet sich, wie Ganguly feststellte, die Erde nicht dafür, daher fehlen Ziegelbauten fast gänzlich.

Daß der Steinbau in Indien sehr weit zurückreicht, beweisen die Reste der kyklopischen Mauern von Radschagriha, der von Bimbisāra, dem Zeitgenossen Buddhas erbauten Residenz (cf. V. H. Jackson, Notes on old Rajagriha, Arch. Rep. 1913—14). Freilich wurde sonst bis heute kein Steinbau vor der Ashokazeit bekannt. Sir Marshall führt diesen merkwürdigen Mangel an alten Denkmälern aus jener Zeit, in der die Inder zweifellos schon eine gut entwickelte blühende Zivilisation hatten, auf das Überwiegen des Holzbaues und die zerstörende Kraft des Klimas zurück (The Cambridge hist. of India I, 612). Aber müssen wir angesichts der oben erwähnten neuesten Ausgrabungen sehr alter Ziegelbauten nicht auch für den Steinbau noch mancher Ent-hüllung gewärtig sein? Jedenfalls ist der Streit, ob der Steinbau erst durch den alexandrinischen Einfall und die Griechen nach Indien gebracht wurde, m. E. schon deshalb hinfällig, weil der indische Steinbau ohne Bindemittel und ohne echten Bogen und Wölbung schon durch seine entschieden mangelhafte Werkart die Unkenntnis der hellenistischen Steinbautechnik beweist.

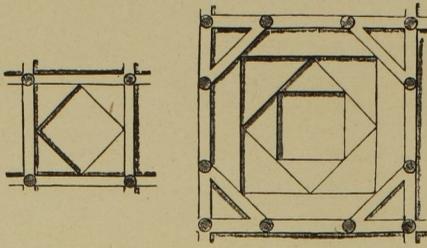
Er erscheint vielmehr mit seinem Vorkragesystem als einfache Fortsetzung des allgemein verbreiteten prähistorischen, bzw. primitiven Steinbaues. Die indische Kunst hat ja trotz ihrer unvergleichlichen Größe und Schönheit mehrere Merkmale mit der Kunst der primitiven Völker gemein. Jedenfalls war jedoch der Stein in historischer Zeit der für den Tempelbau weitaus meist verwendete Baustoff. Ganguly zitiert eine Wertskala aus dem Babishya Purana, der zufolge die Belohnung der Götter für einen



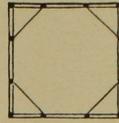
104. Relief vom Stûpa in Amarâvati

Ziegelbau zehnmal höher sei als für einen Rohr- oder Holzbau, aber für einen Steinbau wieder zehn mal höher als für einen Ziegelbau (l. c. S. 103). In den Puranas finden sich auch zahlreiche Stellen mit Vorschriften für Stein- und Ziegelbau und Ganguly sieht darin einen Beweis für die Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst, die ihre eigenen Traditionen hatte. Der Steinbau übernahm allerdings die vom bildsamen Holz vorgebildete reiche Bauornamentik und entwickelte sie werkmäßig zu einer unerhörten Pracht und Mannigfaltigkeit, neben der auch unsere Gotik zurücktreten muß. Verwendet wurde vorwiegend Sandstein und Granit. Daneben gab es besondere harte feinkörnige Steinsorten, wie den an den Orissatempeln für Architrave und Rahmungen verwendeten Chlorit, die sich für jene exakte messerscharfe Detailarbeit eigneten, die uns an vielen Tempeln heute noch in Erstaunen setzt. Die Fassaden wurden übrigens in Orissa häufig mit einer roten Farbe gefärbt, die ihnen heute eine schöne Patina verleiht. Dagegen ist die Verkleidung mit Stuck in jüngerer Zeit eine Verfallerscheinung. Der Mauerbau wurde in Indien in der Regel ohne Mörtel durch einfache Schichtung der exakt zugehauenen Quadern vollzogen. Und zwar wurden zunächst die Außen- und Innenwand aus sorgfältig behauenen Blöcken errichtet, dann der Zwischenraum ausgefüllt. Auch dieser wurde, wie Ganguly an Ruinen in Orissa konstatieren konnte, sorgfältig mit horizontalen Steinschichten ausgefüllt; ferner sind keilförmige Platten, die mit eisernen Klammern verbunden sind, eingelegt, um die Stabilität zu erhöhen. Die Vertikalbindung ist so angeordnet, daß die Vertikalfuge in den zwei nächstliegenden oberen und unteren Schichten keine Fortsetzung findet. Diese Bindung finden wir auch im etruskischen Mauerwerk (z. B. an der Porta Marzia in Perugia), sie könnte also, wie die Vorkragetechnik, pelasgischen Ursprungs sein. Die sorgfältige Bindung war die Voraussetzung der Haltbarkeit dieser mörtellosen Mauern und die frühe Zerstörung vieler indischer Tempel hat, wie Ganguly bemerkte, in der nachlässigen Anordnung der Bindung ihren Grund.

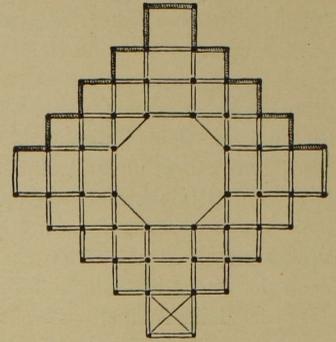
Da die radiale Wölbung in Indien vor der islamischen Invasion keinen Eingang fand, mußten alle Raumsparren durch Vorkragen und horizontale Balken eingedeckt werden. Cellawände wurden zu diesem Zweck bis zur Höhe eines Raumkubus geführt, dann wurden Steinlagen horizontal vorgekragt, um den Raum für die Überdachung zu verengern. Die Hochführung der Cellabauten war also schon durch diese Bautechnik bedingt. Da die Steinbalken allein bei größeren Spannungen, wie Toren, größeren Zellen oder Hallen den Druck



105. Schema der Deckenkonstruktionen  
(Nach Fergusson)



106. Plan einer Dschaina-Kuppel



107. Plan einer Dschaina-Vorhalle

der daraufliegenden Last nicht ertragen hätten, wurden häufig eiserne Traversen einge-  
zogen.

Für die in Indien schon im ersten Jahrtausend verbreitete Eisenindustrie ist ja die Eiserne Säule in Delhi das beste Denkmal (vgl. S. 13). Dabei handelt es sich um rostfreies Eisen, dessen Herstellung in Europa erst in neuester Zeit gelang. Eine Eiserne Säule von der Größe jener in Delhi wäre in Europa vor etwa 1850 noch kaum möglich gewesen.

Der Widerstand der Inder gegen die Anwendung des echten, radialen Bogens drückt sich in dem indischen Axiom „Ein Bogen schläft nie“ aus. Sie bevorzugten den mit vorkragenden Horizontalschichten gebauten Bogen, weil dieser in sich ruht und keiner Verstrebungen und Hintermauern bedarf. Seine Stabilität ist freilich auch bedingt und hat sich in Indien sehr häufig durch Einbruch infolge von Verschiebungen als trügerisch erwiesen. Im Verband von Stadtmauern sind zweifellos echte Bögen sicherer als scheinrechte. Die Überkrugungstechnik bedingte jedoch in Indien den Spitzbogen, der so seinen zweckmäßigen Ursprung fand, in der hinduistischen Baukunst jedoch als strukturelle Gestalt nicht durchgedrungen ist, sondern auf die Gandharaecke beschränkt blieb.

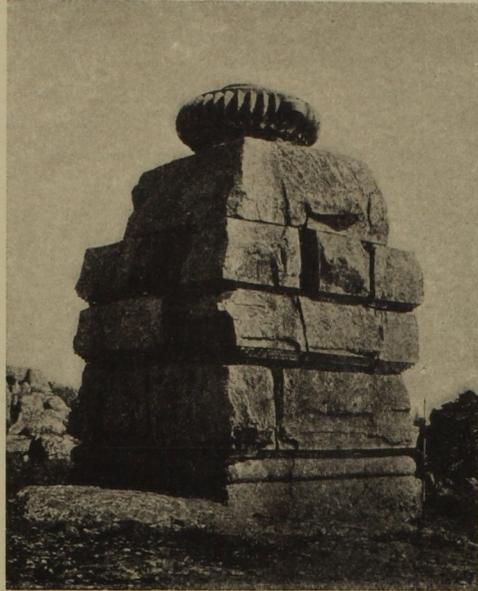
Auf die Raumeindeckung übertragen, wurde nun das indische Vorkragungs- und Überkrugungssystem von grundlegender gestaltbildender Bedeutung. Für wirkliche Hohlkuppeln ergab sich dadurch die hohe Spitzform. Hohlkuppeln spielten jedoch im indischen Tempelbau keine Rolle und kommen auch nur an buddhistischen Gandhârabauten vor (vgl. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandâra* I, 114). Die aus Bambus entstandene Shikharafornie kam der indischen Wölbetechnik halben Weges entgegen. Die Shikharas sind jedoch wohl seltener Hohltürme, wie das hier wiedergegebene Schema vermuten ließe (Abb. 108), sondern Vollbauten, wie die Ruine Abb. 109 zeigt, die durch ihre Flankenöffnung einen lehrreichen Einblick in die Bautechnik dieser Türme gibt. Aber nicht solche Turmwölbungen, sondern die Einwölbung der Pfeilerhallen, der Mandapas zeitigte den eigentlichen indischen Wölbestil, wenn man ihn so nennen darf. Die ältesten indischen „Horizontalkuppeln“ finden wir in den Dschainabauten Westindiens, in Mount Abu, Palitana und Girnâr (vgl. S. 74f.) vom 11. Jahrh. an. Das Prinzip dieses Eindeckungs-



108. Schnitt des Yudhischthira-Tempels, Mahendragiri  
(Nach A. R. Madras 1916)



109. Shikhararuine mit Einsicht  
in die Konstruktion  
(Nach Havell)]



110. Bhimas Tempel in den Mahendragiri-hills  
(Nach A. R. Madras 1916)

systems veranschaulichen die Abb. 105f. wiedergegebenen Schemata. Die Einheit bildet ein durch vier mit Architraven verbundene Stützen gebildetes Quadrat, dessen Ecken mit Balken überquert werden, so daß die noch bleibende rautenförmige Öffnung mit einer meist ausgehöhlten (und reich ornamentierten) Platte zugedeckt werden kann. Die möglichen Komplizierungen zeigen die Figuren. Größere Quadrate brauchten Zwischenstützen und führten zur achteckigen Eindeckung, deren Reihung in größeren Hallen zu reizvollen Kombinationen führte. Die allseitige Erweiterung dieses Systems geschah jedoch durch Vorsetzung von Säulen auf allen vier Seiten, wodurch abgetreppte Raumkörper entstanden, deren Eingänge in den Ecken liegen (Abb. 107). Man pflegt diese Art von Eindeckung aus der Holzkonstruktion abzuleiten, ohne daß dafür ein Beweis oder eine Notwendigkeit vorläge. Jedenfalls hat das Holzmaterial, die langen Balken, nicht zu dieser Methode gezwungen. Der Druck war in diesen Säulenhallen wiederum ein vertikaler, daher konnten Verstrebungen aller Art wegfallen. Auch Wände waren überflüssig und waren oft durch Schranken ersetzt. Die Überleitung führte vom Achteck über das Sechzehneck zum Kuppelbau. Die Kuppeln erhielten eine horizontale Dekoration in konzentrischen Ringen statt mit vertikalen Rippen.

Der Steinbau reicht in Indien in die vedische Zeit zurück, worauf nicht nur die Veden selbst, sondern auch die ältesten Denkmäler, die kyklopischen Mauerreste von Radschagriha, der von Bimbisāra im 6. Jahrh. v. Chr. verlassenen Residenz schließen lassen. Doch dürfte ja der Steinbau in jener Zeit auf wenige Plätze, die geeignetes Material boten, beschränkt geblieben sein, wie Sir Marshall vermutet (The Cambridge history of India I 616). Das Manasārā gibt auch

eine Einteilung der Bauten auf Grund der Einheit oder Mehrheit der verwendeten Baustoffe. Einheitliche Bauten heißen *Sudha*, reine, solche aus zwei Baustoffen, wie Stein und Ziegel *Misra*, gemischte, mehrstoffige endlich *Samkirna*, verschmolzene.

Können wir die Werkart der struktiven Bauten von den Denkmälern ablesen, so künden uns weder die Felshohlbauten noch die aus dem gewachsenen Fels gehauenen Tempel von Mavalipuram, Elúra u. a. O. etwas über die hier angewendete Technik. Die indische Literatur schweigt darüber. Auch M. Ganguly, der seine heimische mündliche und schriftliche Tradition kennt, weiß in seinen Ausführungen über die Orissa-Höhlen über die technischen Gepflogenheiten nichts zu sagen. Daß die Schwierigkeit der Felsbearbeitung mit der Qualität des Gesteins wechselte, versteht sich von selbst. Der Orissa-Sandstein war relativ leicht auszuhöhlen. Allein man schreckte auch vor dem Granit nicht zurück, wie Mavalipuram zeigt. Sehr geschickt wurde in den Höhlenbauten durch Systeme von Löchern, Rinnen und Abzugskanälen für den Abfluß des Sickerwassers gesorgt. Können wir uns die Technik der Aushöhlung der unterirdischen Tempel und Säle und Galerien noch vorstellen, so versagt unsere Phantasie völlig angesichts der aus dem Fels skulptierten von Elúra oder Mavalipuram. Trotz aller technischen Errungenschaften unserer Zeit stehen wir vor ihnen wie vor Wundern.

## 2. Die Baugestalten

Holz ist das bildsamste Baumaterial und da es in Indien reichlich vorhanden ist, im Gegensatz zu den anderen alten Kulturländern, wie Ägypten, Mesopotamien, Iran und Nordchina, wurde es der gestaltenbildende Baustoff der indischen Architektur. Mit einer schon ausgebildeten mythokosmischen Weltanschauung ausgerüstet, besiedelten die Indoarier um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Flußtäler Nordindiens und bauten ihre Hütten, Dörfer und Opferplätze aus Baumstämmen, deren Anordnung, wie wir aus den S. 80 zitierten Rigveda-Sprüchen schließen können, schon in ältester Zeit nach festgelegten Vorschriften vorgenommen wurde, um die Gottheiten magisch mit den Bauwerken zu verbinden. So wurden die von der Priesterschaft geschaffenen Mantras, die Zaubersprüche, in Indien sogleich oberste Gestaltungsformen und die so ausgebildeten Gestalten, tektonische wie ornamentale, wurden unantastbare Symbole der Gottheiten und vorgeschriebenes Material für die Bauhandwerker. Diese Bildungen vollzogen sich in den Dorfsiedlungen der vedischen Zeit und wurden von der buddhistischen, als der ältesten Monumentalbaukunst schon fertig übernommen und in Stein, Ziegel und Ton nachgebildet.

So kommt es, daß wir die ältesten Tschaityafassaden, wie Kondânê (Abb. 22) schon mit architektonischen „Ordnungen“ geschmückt finden, in denen die Einzelgestalten in bestimmten Folgen angeordnet sind. Diese „buddhistische Ordnung“, wie sie Jouveau-Dubreuil nennt, besteht nicht aus Säule und Gebälk, wie die uns vertrauten Ordnungen, sondern aus einer Basis mit Balustrade, Fenster, stufenförmig vorkragendem Gebälk und lotusblattförmigem Sonnenfenster, also aus jenen Elementargestalten, die in Indien mit esoterischer Symbolik gefüllt waren. Diese Esoterik war ja auch Voraussetzung für die Gestaltung der griechischen Ordnungen, nur wurde sie von der bisherigen materialistischen Kunstgeschichte nicht in Betracht gezogen, ist übrigens auch als Geheimnis nicht ohne weiteres zu ergründen.

Die Balustrade ist der Ornament gewordene sakrale Zaun (*vedikâ*) der alten vedischen Opferplätze, der im Buddhismus als Stüpenzaun monumentalisiert wurde. Dieser Holzzaun ist profaner Herkunft, er umhegte nicht nur Einzelgehöfte, sondern auch das Dorf, fungierte

also als Mauer. So waren, entsprechend höher, die „hölzernen Mauern“ gestaltet, von denen uns die alten Schriftsteller und indischen Quellen berichten. Mit dem Zaun waren meist die Tore (*toranas*) verbunden, die ebenso aus Holzgestalten in Stein übertragen wurden und die noch auf den Reliefs von Sântschî und Amarâvatî als hölzerne Dorf- und Stadttore zu sehen sind. Über den Stadt- oder Festungstoren befand sich meist ein Wachthaus mit Tonnendach aus Bambus und Holzpalisaden (Abb. 109). Dieses althergebrachte Torgebäude wurde Vorbild für das spätere indische Festungstor mit dem *naubaet Khâne* (pers.), der Musikgalerie, wie sie heute noch in Indien und Persien verbreitet sind. Dieses vedische Torana mit den drei Querbalken, die gleich den drei horizontalen Balken des Zaunes die göttliche Dreieheit, im Buddhismus also Buddha, Dharma und Sangha symbolisierten, verschwand mit den anderen vedischen Baugestalten in den ersten Jahrhunderten unserer Aera. In den Adschantâmalereien ist schon ein anderes Tor



111. Hti eines Stûpa  
(Nach A. B. Havell)

typisch, das dem Ziegel- und Steinmaterial besser entspricht (Tafel X). Das Gitterfenster als nächstes Glied der Ordnung hatte in den Holzgitterfenstern der Häuser sein Vorbild. Das nach oben vorkragende Stufengesimse krönte als Hti die frühen Stûpen und Dâgobas ebenso wie die Säulenkapitäl der frühen Felsenvihâras. Ob es ursprünglich eine reine Holzgestalt war oder mit dazwischenliegenden Ziegelschichten gebildet war, wie Jouveaudubreuil annimmt, sei dahingestellt. Wahrscheinlich stammt diese Gestalt vom vedischen Altar und lebte deshalb in der buddhistischen Architektonik als Stûpenkrönung und Ornament weiter, um ebenfalls sehr früh zu verschwinden.

Als einzige Gestalt der „buddhistischen Ordnung“ vedischen Ursprungs hat sich das Sonnenfenster erhalten. Als *Kudu* wurde es eine der beliebtesten Schmuckgestalten der süd- und mittelindischen Baukunst (Abb. 123).

Obwohl Säule und Pfeiler in der buddhistischen Ordnung, die als Dekoration der Fassaden diente, nicht vorkommen, waren sie doch eine verbreitete Gestalt der buddhistischen Architektur. Darin scheint mir der Beweis zu liegen, daß die Säule nicht vedischen Ursprungs ist, sondern erst in der Ashokazeit in die indische Baukunst eingeführt wurde und daß hier die persische Säule, die ja in der indopersischen Satrapie des Darius im Indusland bekannt gewesen sein muß, anregend gewirkt hat.

Die Ediktsäulen Ashokas stehen den persischen noch sehr nahe. Schon in der Mauryaperiode aber vollzog sich, wie die Bharhutreliefs beweisen, die eigenartige indische Gestaltung der Säule. Offenbar wirkten dabei zwei Urgestalten zusammen: Die von der persischen abzuleitende zylindrische Steinsäule der Ashokazeit mit dem glockenförmigen Lotuskapitäl und der primitive, vier- oder mehrseitige Holzpfeiler, der aber im 3. Jahrh. v. Chr. auch schon als Steinpfeiler der Stûpenzäune in der Monumentalkunst heimisch ist (Abb. 8, 16). Diese beiden Urgestalten wirkten sogleich aufeinander ein, so daß wir schon in den ältesten Felsbauten, wie in den Vihâras von Bhâdschâ und Nâsik eine fertige Säulengestalt antreffen, die sich am besten als eine Kombination von Holz- und Steinformen erklären läßt. Diese frühbuddhistische, auch im Tschaitÿa von Kârli stehende Säule besteht aus einer Stufenbasis, einem topfartigen Säulenfuß, dem achtseitigen Schaft, einem stark ausladenden Lotus-Glockenkapitäl, das in Bhâdschâ eingeschnürt ist und einer umgekehrten Stufenterrasse als Basis für die Deva-gruppe. In Kârli ist zwischen dem Glockenkapitäl und der Stufenterrasse ein geriefelter Torus eingeschoben, von dem unten die Rede sein wird (Abb. 36). An dieser so gestalteten Säule nun stammt die Stufenbasis vom Holzbau, der Topf von der alten Holzsäule, die man der Erhaltung wegen in einen irdenen Topf stellte, der abgefaste Schaft aus der Holztechnik, das Glockenkapitäl von den perso-indischen Ashokasäulen, während die krönende Stufenterrasse wieder eine Holz-Ziegel-Gestalt ist. Diese Säule ist jedoch auf die frühen Felsbauten beschränkt, wo sie nicht nur als — scheinbare — Stütze, sondern auch als Stambha vor dem Eingang erscheint (Kârli) und



112. Kapitäl und Stumpf einer Gupta-Säule  
in Santschi

(Nach Sir J. Marshall A. B. 1913—19)



113. Kapitäl aus Adichantä 7. Jh.

(Nach Havell, A. M. A. I.)

sich dadurch als Nachkomme der Ashokastambhas ausweist. Der Felsenbau mußte schon aus rein technischen Gründen dem vierseitigen Pfeiler den Vorzug geben, der denn auch in Adichantä und Elūra fast ausschließlich als Stütze auftritt, mit Ausnahme der Tschaityahallen, wo der vielkantige Pfeiler anfangs ohne Basis und Kapitäl herrscht (Abb. 22). Die Massigkeit dieser vierseitigen aus dem gewachsenen Felsen geschlagenen Stützen wurde durch Kombination mit verjüngten zylindrischen und vielkantigen Zwischenstücken mit Kapitälern abgeschwächt



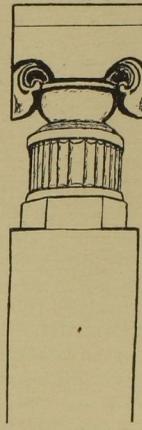
I. Jh.



V. Jh.



VI. Jh.



VII. Jh.

114—117. Geschichte der nordindischen Säule

(Nach Jouveau-Dubreuil)

(Abb. 103). Die Zurückführung dieser verjüngten Zwischenstücke zur Vierseitigkeit der unteren Hälfte ergab ein Würfelkapital, das sich an den vier Ecken in Rankenvoluten auflöste und schließlich durch vasenartige Rundung des unteren Teiles zu einer neuen Kapitalform führte, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem jonischen Kapital hat, ohne mit ihm genetisch zusammenzuhängen (Abb. 113). Als

Ausgangspunkt dieser Entwicklung des nordindischen Pfeilers nimmt Jouveau-Dubreuil sehr überzeugend die vom Holz her kommenden Zaunpfeiler der Stüpen an, welche die intermittierende Verjüngung durch

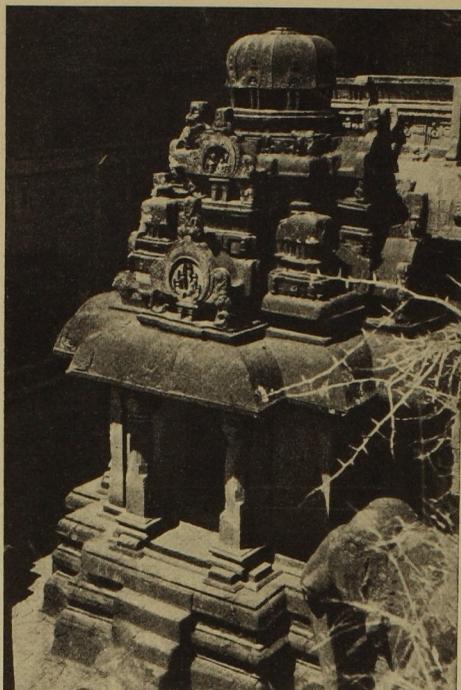


115. Der Felsentempel in Elephanta

Abfasung und die auch an den späteren Steinpfeilern noch gern verwendete Schmückung mit Lotusrosetten zum ersten Male zeigen (Bharhut, Bodh-Gayâ u. a. O.). Abb. 114 gibt ein Bild dieses Ablaufes. Während dieses Kapital auf Nordindien beschränkt blieb, erscheint das zweite Kapital in variiert Gestalt auch an den südindischen Denkmälern, wo es als fester Bestandteil der „drawidischen Ordnung“ bis heute lebt. Diese zweite Hauptform des indischen Kapitäl besteht ursprünglich aus einem nach unten gestülpten Blattsturz und einem emporstrebenden Blattkelch (Abb. 118), knüpft also an die persische Kapitalform, die in der indischen Satrapie des Darius (vgl. S. 1) wohl eine zweite Heimat gefunden hatte, an, um bald einen flachgedrückten Polster zwischen diese beiden Glieder zu nehmen, der ein wichtiger Bestandteil wird und neben dem die beiden anderen Teile oft zurücktreten (Abb. 115). Er nahm die Symbolik des Âmalaka an (vgl. S. 98) und erscheint später an der astylaren Architektur des nordindischen Shikharatempels sowohl wie auch im mittelindischen „Tschalukyastil“ als selbständiges, oft wiederholtes Schmuckglied (Abb. 58). Zwischen diesem Polster und der Decke vermittelt in den Felsbauten gewöhnlich ein wiegenförmiger Kämpfer (Abb. 115). Auch dieser Kämpfer ist ein fester Bestandteil der südindischen Säulen und beweist die gemeinsame Wurzel beider Stützgestalten ebenso wie die ähnlichen Kapitalbildungen.

Von der Gestalt der südindischen Säule nun geben die Abb. 125 und 128 eine genügende Vorstellung. Die Pfeiler der zahlreichen kleinen Felstempel des 6.—7. Jahrh. im Arcot-Distrikt, der das Hinterland von Madras und Pondicherry bildet, sind hier einheitlich vierseitig mit abgefaster, also prismatischer Mitte, geschmückt mit Lotusrosetten und ausladend in das gleiche wiegenförmige Kapital, wie es für die nordindischen Felsenpfeiler typisch ist und das, ebenso wie die kubischen Pfeiler von einem vorausgegangenen Holzstil herkommt. Während sich jedoch, wie wir oben gesehen haben, in den Felsbauten von Adschantâ aus diesem kubischen Pfeiler eigene ornamentale Pfeiler und Kapitäl entwickelten, tritt hier in Südindien in den späteren Höhlen des 7. Jahrh. in Mavalipuram der bisher typische, kubisch-prismatische Felsenpfeiler zurück und an seine Stelle treten elegante dünne Pfeiler mit Polsterkapitäl, die meist von Löwen getragen werden. Auch diese Pfeiler gehören mit den nordindischen einer Familie an, wenn auch schon kleine Unterschiede vorhanden sind, die nun vom 7.—17. Jahrh. immer ausgeprägter werden, wie Abb. 129 zeigt.

Übrigens sind ja in einigen Pfeilersälen von Adschantâ, vornehmlich in Höhle II und I aus dem 7. Jahrh. eine Menge von Holzbauten, Motive aus der zeitgenössischen Haremsarchitektur, die vorwiegend aus Holz bestand,



116. Indra-Sabhâ-Tempel in Elûra  
(Phot. Diez-Niedermayer)

an die Wand gemalt, so daß wir uns durch diese Malereien eine recht gute Vorstellung der damaligen indischen Holzarchitektur machen können. Die Pfeilerkapitälé der zahlreichen gemalten Saalbauten usw. zeigen die gleichen Elemente wie die südindischen (Taf. X). Dadurch wird die Richtigkeit der auch a priori anzunehmen gewesenen Ableitung der südindischen „Ordnung“ von der Holzarchitektur erhärtet und bewiesen, daß diese Kapitälégestalt in der indischen Holzbaukunst ganz allgemein herrschend war, uns aber davon in Nordindien außer in den Malereien von Adschantâ keine Denkmäler davon erhalten sind. Auffallend sind im Adschantâ-Pavillon die zwischen die ausladenden Kapitäléglieder, Polster und Kelch eingelegten Rundhölzer, die in den stark eingezogenen Halsen der Steinkapitälé weiterleben. Wahrscheinlich wurden damit die Zapfen der ineinander verzapften Teile wiedergegeben.

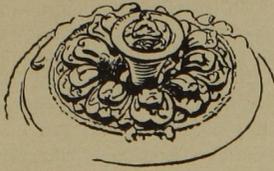
An den gemalten Holzbauten in Adschantâ können wir das Bemühen um die Gestaltung der tektonischen Funktionen von Säule und Gebälk noch gut nachfühlen. Daß man dafür aus der Natur die verschiedenen Formen der Lotusblüten zum Vorbild nahm, war naheliegend, denn sie verband mit ihren edlen tektonischen Formen eine ihr seit Urzeiten zugeschriebene, auf alle ihre Glieder und Phasen verteilte kosmisch-esoterische Symbolik, deren monumentale Gestaltung ja das Endziel jeder urtümlichen religiösen Baukunst war. An den gemalten Kapitälén von Ad-

schantâ bemerken wir noch eine gewisse Freizügigkeit und Variabilität in der Anordnung der Einzelglieder. Die normative Festlegung ihrer Formen, Proportionen und Reihenfolge geschah in den Bauhütten der großen Tempelbauten und wurde in den Silpa Shâstras schriftlich fixiert. So entstanden die „Ordnungen“, an die sich die offizielle religiöse Baukunst zu halten hatte.

Das Mânasâra, die verbreitetste südindische Redaktion der Silpa Shâstras, gibt für die verschiedenen Säulenformen eigene technische Bezeichnungen, die die Säule auch symbolisch betonen: Die viereckige heißt *Brahmâkânda*, die fünfseitige *Shivakânda*, die sechseitige *Skandakânda* (d. i. Kumâra, Sohn der Umâ-Pârvatî und des Shiva), die achtseitige *Vischmakânda*, die sechzehnseitige *Rudrakânda* (Rudra-Shiva), die runde *Tschandrakânda* (Mond). In die buddhistische Symbolik übersetzt, stand die vierseitige Säule für Buddha, die achtsseitige für Sangha, die Gemeinde, und die zylindrische oder sechzehnseitige für Dharma, das Gesetz.

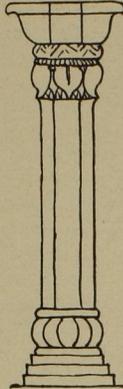
Die vom irdenen Topf, in den man ursprünglich den hölzernen Pfeiler zur Konservierung steckte, sich herleitende Basis der Säulen symbolisierte Lakshmi Nektartopf, der Säulenstrunk den Lotusstamm, das Kapitälé die Lotusblüte mit herabgebogenen Blättern. Mag diese Kapitäléform auch im persischen Glockenkapitälé eine vorbildliche Gestalt gehabt haben, so war ihre symbolische Umdeutung in das Lotuskapitälé schon in der Ashokazeit geschehen, wie der Lotosblattkranz der Kapitälé auf den Bharhutreliefs beweisen (Abb. 96).

Auf den Lotuskapitälén steht in den frühen Denkmälern noch der Vedische Altar, der mit seinen vier Füßen über das Âmalaka gestülpt ist, jenes polsterförmige Glied, das ebenfalls im Holzkapitälé als ein funktionell ausdrucksvolles vorgebildet war und nun, nach Havell, die Frucht der Nymphaea, nach Ganguly die *Phyllanthus emblica* wiedergibt (Abb. 33). Die Götter reiten in Kârli auf Elefanten, im Gautami-putra-Kloster zu Nâsik auf Stieren und Löwen. Der Stier war Opfertier und Symbol der Zeugung, Fahrzeug (*vâhana*) Shivas, daher Wächter des Westens oder des Tores der untergehenden Sonne. Der Löwe stand für die Gluthitze der hochstehenden



117. Nepalesischer Gefäßdeckel aus getriebener Bronze, mit Lotusblume und Frucht als Handgriff

(Nach E. B. Havell)



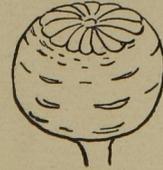
118. Vischnu-Pfeiler von den Bharhut-Reliefs

(Nach E. B. Havell)



119. Frucht des Heiligen Lotus (*Nelumbium speciosum*)

(Nach E. B. Havell)



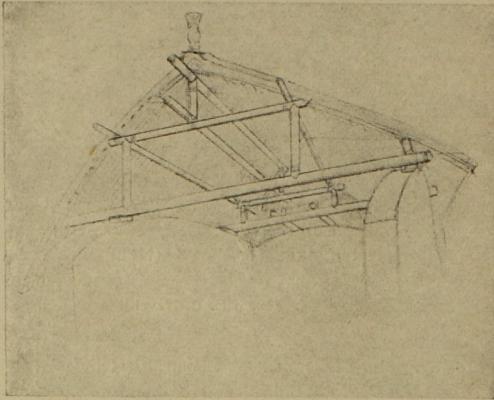
120. Frucht der Wasserlilie (*Nymphaea caerulea*)

Sonne, die ausdörft und war daher Vâhana der Durgâ, der Repräsentantin der Naturkraft; als Sonnenemblem war er aber auch Wächter aller vier Quartiere, daher auch Fahrzeug Buddhas und Symbol seiner Weltherrschaft. Der Elefant war Indras Regenwolke, Wächter des Südens, woher die Monsune kamen, die auf ihren Flügeln Lakshmi Nektartopf trugen. Das Pferd bewachte das nördliche Viertel, war das edle Tier, auf dem die arischen Krieger siegreich Indien eroberten, als sie vom Norden kamen. Der freudige Natursymbolismus der Veden aus der Jugend des indoarischen Volkes lebt in diesen Gestalten weiter. In den Steinsäulen der Grotten von Adschantâ und Elephanta sind die drei Aspekte meist vereint: Unten vierseitig, dann acht- und sechzehneitig, bzw. rund, symbolisieren sie die Trimûrti. In den so gestalteten Adschantâsäulen besteht das Kapitäl ebenfalls aus dem Âmalaka. Dieses trägt wie in Kârli einen Vedischen Altar mit vier Füßen, nur die ansteigende Plattenfolge ist auf einen Abakus reduziert und die Beine des Altares sind als Pishatschas, indische Trolls gestaltet. Aber auf dem Altar sitzen nicht mehr nach vedischer Sitte Uschas, die Göttin der Morgenröte, Indra usw. wie in Kârli, sondern Buddha mit den Seinen (Abb. 41).

Die Teile der indischen Säule entstanden, wie gesagt, gleich denen der ägyptischen und griechischen aus den materiellen Gegebenheiten und den struktiven Funktionen. Allmählich erst wurden die so entstandenen Formen der Basen und Kapitäle mit symbolischem Sinn erfüllt und den schon bestehenden symbolischen Objekten angeglichen. Unter den Symbolen spielte seit vedischer Zeit die Lotusblume eine führende Rolle und sie wurde daher in erster Linie gestaltenbildend für die Säulenkapitäle. Die Frucht des *Nelumbium speciosum*, des ägyptischen Lotus, galt seit Alters als Symbol des Thrones und als Fußschemel der Götter, besonders des Schöpfers Brahmâ oder der aufgehenden Sonne. Die rosafarbenen Blätter, die sie einhüllten und die sich beim ersten Morgendämmern öffneten, waren Kleid der Uschas, der Göttin der Morgenröte, die die Tore des Himmels öffnete. Diese Vorstellung wurde von den Handwerkern glücklich gestaltet, indem sie das Kapitäl der Frucht ähnlich kelchförmig profilierten und die Blätter zum Schaft herabbogen, so daß sie jenes Glied bildeten, das man bisher sinnlos glockenförmig nannte (Havell A. M. A. J. S. 59) (Abb. 118). Dagegen galt die kugelförmige Frucht der *Nymphaea*, des blauen und weißen Lotus, als Gefäß des Amrita- oder Unsterblichkeits-trankes, des Götternektar, weshalb diese Form für die Opfergefäße und das häusliche Wassergefäß benutzt wurde und auch für die Gestaltung der Säulenbasis (die, wie wir S. 95 sahen, schon materiell vom Topf herkam) vorbildlich wurde. Dieser Topf der Lakshmi wurde den Säulen aber auch oft als Kapitäl aufgesetzt, wie z. B. am Râmeshvaratempel in Elûra. Aus den vier Beinen des darübergestellten Altares oder den dafür gesetzten Dämonen finden wir hier schon Voluten gebildet.

Im Gegensatz zum Leben schaffenden Lotus war die tödliche Datura-Pflanze mit trompetenförmiger Blüte dem Shiva geweiht. Blume und Frucht wurden kombiniert verwendet als Motiv für kreuzförmige Kapitäle, meist als Superkapitäle über dem Lotuskapitäl, so daß die Tempelpfeiler Symbol des Lebens und des Todes wurden (Abb. 122). Die Datura ist auch für die Träger der Balkone und Tschâyâs in indischen Häusern Schmuckmotiv.

Das Mânasâra teilt die indischen Säulen (oder Pfeiler) nach ihren genau vorgeschriebenen Dimensionen in sieben Klassen ein. Ganguly prüfte diese Maße in Orissa besonders an den Säulen der Höhlen in Udayagiri und



121. Bambusdachstuhl mit Strohdach  
(Nach E. B. Havell)

Bedeutung angepaßt und mit Symbolik erfüllt. Die gewölbten Dächer der Tschaityas mit ihren hölzernen Rippen kamen vom Lehmziegel- oder Strohdach des Bengali-Dorf-Tschaityahauses mit Bambusrippen (Abb. 93). Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15. Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehângîrî Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonâ Masdschid in Gaur, des Buland Dâr wâze in Fatehpûr Sikrî oder des Ibrahim-Grabes in Bidschâpûr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalistrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwâne auf die Schilfrohrhallen.

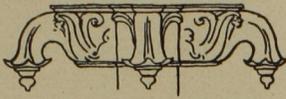
In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengalens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Giebeldach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z. B. der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Veranda-dächer, *Tschâyâs* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb. 76—80, 88, 89, 116 u. a. geben eine besonders gute Anschauung der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenförmig stürzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektonik ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschâyâ schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschâtashatrupeilers von Bharhut beweist (Abb. 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach funktioniert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschâyâs sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern“ geschmückt, die ebenfalls rein ornamental-symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde: Das so gestaltete Fenster versinnlichte die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahmâ (Buddha)

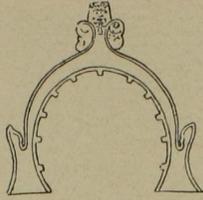
fand sie mit den Vorschriften übereinstimmend, deren Alter dadurch auch bestätigt wird (cf. Orissa and her remains). Für die Säulenbasis zählt das Mânasâra 64 verschiedene Typen auf. Dieser Reichtum der Gestalten und diese seit alters eingewurzelte Gesetzmäßigkeit der Proportionen der Säulen erscheint Ganguly mit Recht beweiskräftig für die von ihm gegen Fergusson und Smith vertretene Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst. Die stets wieder an den Einfall Alexanders geknüpfte Behauptung eines entscheidenden hellenistischen Einflusses ergibt sich immer deutlicher als unhaltbar, selbst in der Folgezeit blieb er vorübergehend und unfruchtbar.

Auch die Gestalt der Dächer ist niemals nur als eine konstruktiven oder praktischen Gegebenheiten entwachsene zu erklären, sondern auch hier wurden die übernommenen Gestalten der philosophischen



122. Vierarmiger Tragstein als  
Kämpfer auf Tempelpfeilern

(Nach E. B. Havell)



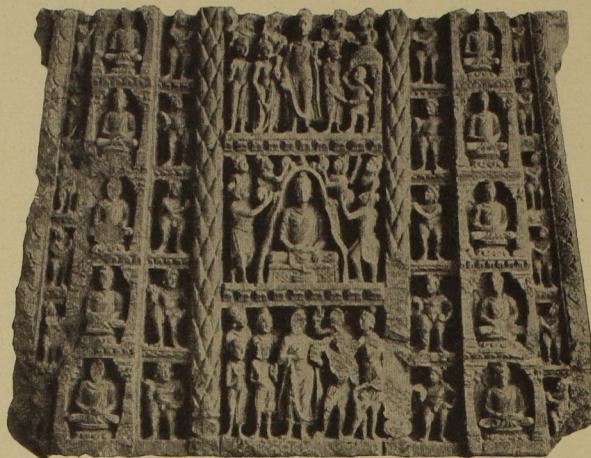
123. Kudutypen (Sonnenfenster)

oder Shiva, als Gottheiten der auf- und untergehenden Sonne. Als die Bildanbetung Eingang fand, wurde der Bogen Aureole für die Gottheit (cf. Havell A. M. A. J. S. 55f.). Der äußere Kontur des Bogens, der die Kurve des Dorf-Bambus-Daches nachahmte, bekam die Form eines schematisierten Pipal- oder Bodhibaumblattes (*Ficus religiosa*). Die Enden nahmen später im mahâyânistischen Buddhismus die Form eines Makararachens oder Fischdrachenrachens an, der das Wasser oder den kosmischen Ozean, aus dem sich die Sonne erhob, andeutete. An der Spitze des Sonnenfensters war ein anderer Drache, Râhu, angedeutet, der Dämon der Eklipse, der philosophisch eine Manifestation des tâmasischen Shiva bedeutet, den Vischnu an der Zerstörung hindert. Das Fenster wurde häufig mit dem Kopf des Shiva gefüllt, in seinem sâttvischen oder tâmasischen Aspekte, als Avalokitêshvara, den „hernieder blickenden Herrn“ (Havell l. c. S. 56). Diese symbolische Heiligung war Grund der Erhaltung solcher Gestalten, die längst ihre praktische Bedeutung verloren hatten.

Wie in diesem Fenster wurde der Bogen, der in der vorislamischen Periode in Indien selten eine strukturelle Rolle spielte, auch sonst häufig als symbolische Rahmung, Aureole benützt. An den Bildzellen und Bildnischen wurden verschiedene Bogenformen verwendet. Für strukturelle Zwecke aber wurde das orthogonale Balkensystem vorgezogen, wohl nicht, weil es, wie Havell meint, eine philosophische Idee versinnlicht, sondern weil die Inder den konstruktiven Bogen nicht kannten und selbst in islamischer Zeit, als er für die Moscheen als Sakralform notwendig geworden war, noch lange Zeit mit ihrer Vorkragemethode bauten — ein Beweis, wie schwer es ist, in einer schon ausgebildeten Kultur fremde Methoden einzuführen (vgl. Diez, *Islamische Baukunst in Churâsân* S. 29 ff.). Nur an den Kaschmirtempeln war ein dreilappiger Bogen, der sich als Aureole für das Götterbild ausgebildet hatte, auch für die Tempeltornischen gebräuchlich, ohne jedoch eine konstruktiv tragende Funktion zu haben.

Eine der verbreitetsten und für die Fernwirkung der indischen Bauten entscheidendsten Baugestalten ist das *Tschattri*. Das Wort bedeutet ursprünglich Schutzdach, z. B. den Schirm unter dem die Yogis zu sitzen pflegen. So benannt werden die Kuppelpavillons, wie sie auf die Dächer der modernen Râdschpûthäuser gesetzt sind. Häuser mit Tschattris findet man aber ebenfalls schon auf den Bharhutreliefs (Abb. 19), sie wurden also auch schon in der Ashokazeit gebaut und waren zierende Nutzgestalten der vornehmeren Häuser in Dorf und Stadt. Auch die oft gestifteten, aus Holz, Ziegel oder Stein gebauten Häuschen für heilige Yogis — Akbar baute einen solchen Yogisitz neben seinen Palast in Fatehpûr Sîkrî — wurden Tschattris genannt. Die Yogis machten ihre Meditationen in quadratischen, oft mit Kuppeldach versehenen Zellen, während ihre Schlafzellen oblong waren; beide Arten von Tschattris wurden ein fester dekorativ-symbolischer Bestandteil der südlichen Vimânas (Abb. 54). Heute werden Tschattris als Grabkuppeln über Kenotaphen gebaut. (Vgl. über das Tschattri A. H. Longhurst, *The influence of the umbrella on Indian architecture* im *Journal of Indian art and industry* Nr. 122, 1923.)

Von der indischen Kuppel der islamischen Zeit habe ich schon in der „Kunst der islamischen Völker“ dieses Handbuchs (S. 160 ff. der ersten Auflage) gehandelt, deren Abbildungen man vergleiche. Auch in der Kuppel konnte man wieder den Lotusblattkontur und damit die Sonne symbolisieren. Durch Ausbiegung des unteren



124. Relief aus Gandhāra  
(Nach A. Foucher, *L'art Grécobuddhique I*)

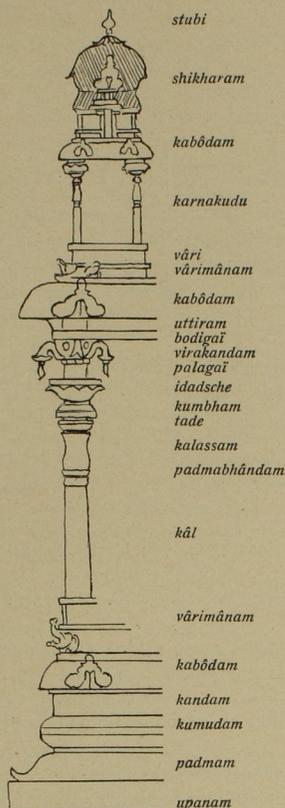
Kuppelschale (*Shikhara*), die oben mit einer 4—16 blättrigen Lotusblüte bedeckt ist, meist aber mit der 10 blättrigen himmlischen, dem Mahāpadma und gekrönt mit dem Wassertopf-Kalascha, in dem man das Lebenselixier Amrita aufbewahrt dachte. An den vier Seiten der Weltrichtungen sind meist Sonnenfenster als Antefixe angebracht, gefüllt mit Ornamentik oder mit Shiva-Köpfen.

Der Untergang der alten vedisch-buddhistischen Ordnung mag zum Teil auch durch die Mischgestalten der Gandhāraarchitektur in der Kuschanperiode (1.—4. Jahrh. n. Chr.) beschleunigt worden sein. Sind uns von dieser Baukunst auch nur mehr wenige Reste erhalten, die freilich durch die Ausgrabungen vermehrt werden dürften, so geben uns dafür die zahlreichen Gandhāra-Reliefs eine anschauliche Vorstellung von ihr. Als hellenistische Baugestalt fällt besonders die Rundsäule mit korinthisierendem Kapitäl ins Auge. Trapezförmige Giebel treten an Stelle der altherwürdigen Sonnenfenster, und zeugen von der Entfremdung des indischen Symbolismus. Andere Gestalten, wie der vedische Zaun, leben zwar fort, verlieren aber ihre Proportionen. Hellenistische Zahnschnittgesimse wechseln mit indischen Lotusblattpfriesen. Die Architektur ist ornamentaler Rahmen für die Figuren geworden. Trotzdem scheint sich hier, wie Abb. 124 zeigt, jene Abstraktion vollzogen zu haben, die zum astylaren Stil der nordindischen Baukunst des Mittelalters überführt. Denn wir finden auf dem hier abgebildeten Fragment eines Stüpagiebels jene vertikale Gliederung, wie sie an den Shikharas durch die Pāgas erzeugt wird. Mehr läßt sich jedoch über dieses Problem der Entstehung des Shikharastils heute kaum sagen, auch ist hier nicht der Ort, es zu diskutieren. Auf diese Andeutungen der entwicklungsgeschichtlichen Funktion der Gandhāra-Kunst uns beschränkend, interessieren uns in diesem Abschnitt weiterhin nur die ausgebildeten Gestalten des nordindischen und südindischen Baustils vom 7. Jahrh. ab, wo er in Norden und Süden greifbar wird.

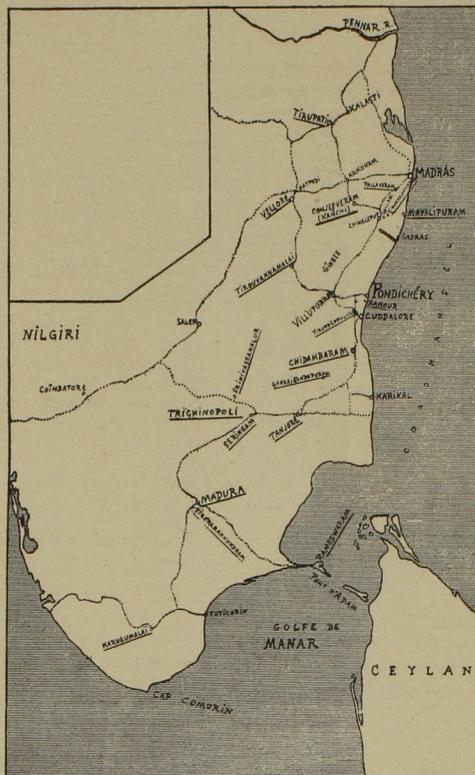
Mit dem Buddhismus wurde auch der buddhistische Baustil nach Südindien verpflanzt. Die vorhandenen Ruinen buddhistischer Frei- und Höhlenbauten zeigen die Stilgemeinschaft mit den nordindischen Bauten. Dieser Stil wurde von den Shivaverehrern, die den Buddhismus ablösten, übernommen und in der nunmehr einsetzenden und bis heute lebenden hinduistischen Baukunst der Südspitze ging der buddhistische auf und erfuhr seine weitere Entwicklung, während er in Nordindien durch den astylaren Shikharastil verdrängt wurde. Daher finden wir in der sogenannten „dravidischen Ordnung“ durchwegs Gestalten, die uns aus der buddhistischen Gestaltenwelt bekannt sind und die hier in ein System vereinigt wurden.

Den typischen Aufbau der südindischen oder dravidischen Ordnung zeigt Abb. 125. Der Aufbau gibt zwar die moderne dravidische Ordnung wieder, doch unterscheidet sich diese von der alten, wie sie seit dem 7. Jahrh. gilt, fast gar nicht. Das System zerfällt in drei Teile: Die Basis, die Säule mit Gebälk und die Attika.

Randes als Schutz gegen Regen entstand die glockenförmige Gestalt der Pavillon- oder Tschattrikuppel. Während die Kuppeln der Stüpen und Shivatempel mehr oder weniger massiv, also strukturell bedeutungslos und rein symbolische Gestalten waren, bedeckten die Mandapas strukturelle Kuppeln, wenn sie auch nur innen Kuppelhöhle, außen meist pyramidale Gestalt hatten. Sie sind innen entweder durch konzentrische Steinringe gebildet, die übereinander vorkragen und auf einer achtseitigen Basis aufsitzen oder durch übereck gestellte sich verjüngende Quadrate, die von der Holzdeckenkonstruktion übernommen wurden. Diese Kuppeln sind innen skulptural oder malerisch reich geschmückt vorwiegend mit der mystischen Lotusblume, welche den Erdkreis in sich schließt (Abb. 91). Solche inneren Kuppeldecken hatten häufig auch die außen turmgekrönten Vimānas. Das Äußere der Kuppel besteht aus der



125. Typus der südindisch-drawidischen Ordnung  
(Nach Jouveau-Dubreuil)

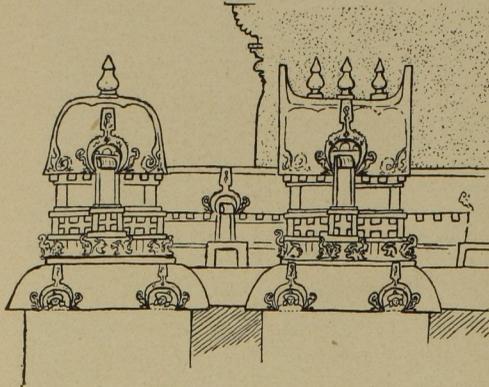


126. Verbreitungsbezirk des südindischen Stils  
(Nach Jouveau-Dubreuil)

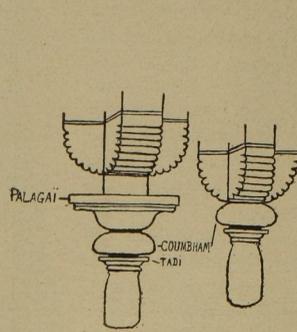
1. Die Basis, *ubapitam*, von sanskrit *upaṣṭha*, Unterlage, hat vier Teile: a) die Plinthe *upanam* von sanskr. *upānah*, b) der Torus, *kumudam* (sansk.), c) die Furche *kādam*, d) das Traufdach, *kabôdam* (sansk.), Karnies, das mit dem *Kudu* (sansk.), das Nest, dem Abkömmling des Sonnenfensters in regelmäßigen Abständen geschmückt ist. Zwischen *upanam* und *kumudam* wird später das *padmam* (Lotosblüte) eingeschoben.

2. Die Säule mit Gebälk, der Hauptteil mit drei Teilen: a) die Basis, *vârimânam*, geschmückt mit Löwenköpfen *simhas* und Krokodilköpfen mit Elefantenrüssel, *makaras*. b) die Säule, *stambha*, bestehend aus acht Teilen, dem Schaft (*Kâl*, tamilisch das Bein) von vier- oder achtseitigem Durchschnitt, einer Einschnürung mit Lotosblattkranz (*padmabhândam*, Lotusgefäß), einem korbartigen Aufsatz (*kalassam*, sanskr. *Kalasha*, Topf, Vase), dem Gesims *tadi*, dem *Kumbham*, sanskr., Krug, einem abgeplatteten Ellipsoid, dem *idadsche tam*, Blatt, einer Kelchform, dem *palagai* (sansk. *phalaka*, das Brett), der Abakusplatte, endlich einem kubischen Kissen *virakandam*, das den Abakus vom Gebälk trennt. c) Das Gebälk, *prastaram*, besteht aus einem konsolenartigen Träger *bodîgai*, der stets die Gestalt wechselte, einer Platte, *uttiram* und dem Traufdach *Kabôdam*.

3. Die Attika besteht aus kleinen Pavillons, *pantscharam*, sanskr. *pañjara* Taubenhaus. Jeder dieser *Pantscharas* ist aus folgenden 5 Teilen zusammengesetzt: Aus der Basis, *Vârimânam*, der Balustrade *Vâri* (Wasser),



127. Attika gebildet aus Pavillons (*Pantscharam*),  
der Pallavaperiode  
(Nach Jouveau-Dubreuil)



128. Kapitäle mit Trägern  
der Pallavaperiode

(Das Zwiebelkapital rechts entstand durch Abschnürung des Kelchkapitals und Wegfall der oberen Hälfte)



129. Eckpfeiler am  
Kailasanatha  
in Kantschipuram

dem Fenster *Karnakudu*, dem Dach *Shikhara* und den Spitzen *Stubi*, einer Reihe von Unsterblichkeitsschalen gleich den Kalascha der nordindischen Tempel, die das Dach krönen. Es gibt zwei Dachformen, das Tonnendach und ein Kuppeldach auf quadratischer Basis, das für die Eckpavillons verwendet wird. Das Dach ist stets mit einem Zwergsonnenfenster, *Kudu*, geschmückt.

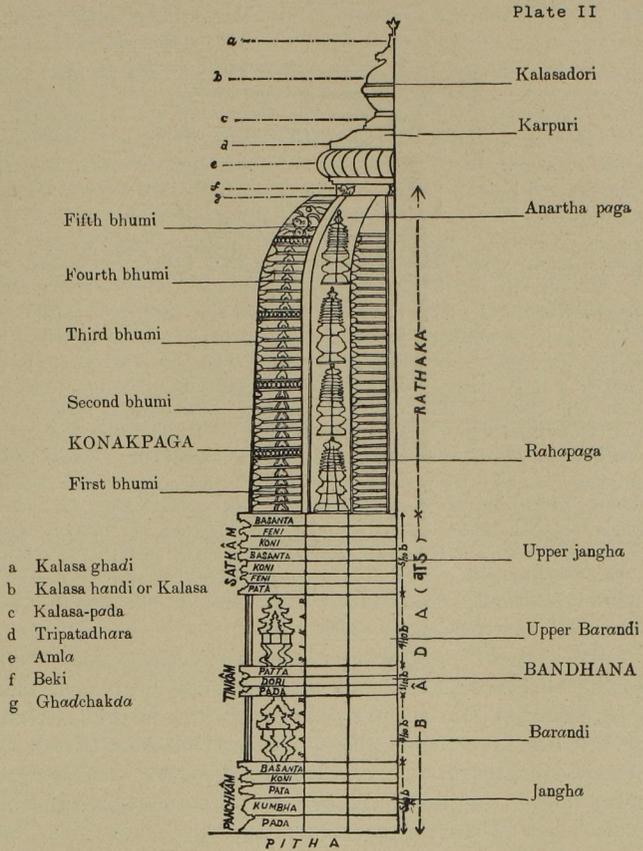
Damit ist nur eine Übersicht über die typischen Gestalten der südindischen, sogenannten drawidischen Ordnung gegeben, deren Einzelgestalten im Lauf der Jahrhunderte starken Änderungen unterworfen waren. Dies gilt besonders von der Säule mit kubischem Kapitäl, die im Gegensatz zu dem rein dekorativen Pfeiler mit Zwiebelkapital, struktiv fungiert und wie die Säule der buddhistischen Bauten aus kubischen und prismatischen Teilen besteht (Abb. 71).

Für die nordindische Architektur ist der in Orissa ausgeprägte Shikharatempel vorbildlich. Das Vimana wird in Orissa *Bara Deul*, d. i. das beturmt Heiligtum, genannt. Der *Bara Deul* ist ein quadratischer Hohlbau mit vorstoenden Pilastern, die *paga* heißen und nach deren Anzahl sie klassifiziert werden. Der Mittelpfeiler heißt *Rahapaga*, die mittleren *Anarthapagas*, die Endpfeiler *Konakapaga*. Die *Bara Deul* werden demnach eingeteilt in: 1. *Ekaratha* ohne Pilaster, also glatte Türme. 2. *Triratha* mit einem zentralen Pfeiler, dem *Rahapaga* und zwei Endpilastern *Konakapagas*. 3. *Pantscharatha* wie Abb. 130 zeigt. 4. *Saptaratha* mit vier *Anarthapagas*, von denen zwei *Parianarthapagas* genannt werden. 5. *Navaratha* mit einem *Rahapaga*, vier *Anarthapagas* und vier *Konakapagas*, wovon zwei *Parikonakapagas* heißen. Nach Ganguly, der diese Einteilung bringt, haben die indischen Kasten, die Brahmins, Kschatriyas, Vaishyas und Shudras diese Typen vom *Navaratha* an nach rückwärts als die ihnen zugehörigen übernommen, so daß der *Ekaratha Deul* ohne Wichtigkeit mehr theoretisch geführt wird; aber Ganguly fand in Orissa auch keinen *Navarathatempel*. In diese Einteilung werden auch die *Dschagamohana* (Audienzhalle) genannten *Mandapas* der Orissatempel eingereiht, wenn sie, wie die Türme, mit Vorsprüngen versehen sind. Eine zweite Einteilung der *Vimanas* betrifft ihre Gestaltung oberhalb der kubischen Cella: die gekurvten werden *Rekha Deul*, die pyramidenförmigen *Pida Deul* genannt. Ein Orissatempel wird also erst durch die Kombination dieser beiden Bezeichnungen eindeutig vorstellbar bestimmt als *Rekha Saptaratha Deul* oder *Pida Pantscharatha Deul* usw. Das *Dschagamohana* ist immer *Pida Deul*. Die Bezeichnung des letzteren kommt von den horizontalen Steinplatten mit hoch gezogenen Enden, *Pidas*, aus denen das pyramidale Dach aufgebaut ist (Abb. 57). Die weiteren Differenzierungen mögen bei Ganguly nachgelesen werden, dessen „Orissa and her remains“ auch die Abb. 130 entnommen ist, aus der die architektonische Einteilung eines *Rekha Pantscharatha Deul* mit allen Einzelgliedern ersichtlich ist. Zwischen dem untersten Teil *Dschangha* und dem oberen *Dschangha* ist ein Ree *Barandi*, der zur Ausstattung mit menschlichen Figuren in Hochrelief bestimmt ist (Abb. 58). Er enthält Nischen in regelmäßigen Abständen für die *Dikpalas* oder obersten Gottheiten der vier Weltrichtungen. Am Auri Abb. 130 ist das *Barandi* wieder in zwei Teile geteilt, die durch ein *Bandhana*

geschieden sind. Dschanghā, Bārāndi und oberes Dschangha bilden das *Bāda*, den kubischen Teil des Vimāna, mit vertikalen Wänden. Von der Plattform des Bāda steigt der *Rathaka* genannte kurvilineare (Rekha) oder pyramidale Teil (Pida) des Vimāna auf. Das Rekha ist in mehrere horizontale Teile *Bhūmi* eingeteilt, die durch Zwischenplatten *Āmalaka shilā* voneinander getrennt sind. Die Anzahl dieser Teile steigt bis zu zehn und sie sind nicht gleich, sondern verjüngen sich nach oben stets um ein Viertel der Höhe des unteren. Auf der Plattform dieses Rekha oder Pida sitzt eine stark einspringende zylindrische Platte *Beki*, über die das korbformige *Āmalaka* als mächtiger Knauf stark vorspringt. In dem so gebildeten Hals sitzt über jedem Rāhāpāga, also nach den vier Hauptrichtungen eine weibliche Figur, *Deul Charani*, die Herrin und Hüterin des Tempels. In den vier Hälften dazwischen sitzen je ein Löwenpaar mit einem gemeinsamen Kopf. Über dem *Āmalaka* endlich liegt das *Tripataadhāra* mit dem *Karpuri*, das an den Schirm, tschattra anklingt und wohl auf ihn zurückgeht, dann folgt der Wassertopf *Kalasa* mit drei Teilen, dem Fuß, *pāda*, dem Körper, *hāndi*, seinem Gürtel *dovi* und der Spitze *ghādi*. Auf den Anarthapāgas sind in Orissa

gewöhnlich kleine vollplastische Rekhadeuls übereinander affiliiert, die sich nach oben verjüngen. Ausnahmen bilden der Mukteshvara und wenige andere Tempel. Aber auch an den Rāhāpāgas sind manchmal Rekhadeuls appliziert, die nicht nur an Höhe, sondern auch an Umfang nach oben kleiner werden (Rādscha Rānitempel in Bhuvaneshvara). Damit setzte jene freizügig variable Gestaltung der Türme ein, die den späten Stil charakterisiert.

Den Hauptschmuck der Rāhāpāgas bilden die wappenartigen, mit Kurven gerahmten Nischen oberhalb des kubischen Teils, des Bāda, die wohl aus dem Sonnenfenster entstanden sind. Sie werden *Bho* genannt und nach den innersten Füllungen verschieden bezeichnet, Padma (Lotos)-Bho, oder Nārāyana-Bho usw. Am Lingarādscha in Bhuvaneshvara, der ja als die klassische Ausprägung des Orissatempels anzusehen ist, steht über dem Bho ein Elefant mit einem Löwen am Rücken. Einzelne Bara Deuls aber, wie der Parashurāmeshvara in Bhuvaneshvara, sind mit zwerghaften Bhos auf allen vier Seiten von unten bis oben übersät, indem jede Stirnseite der horizontalen Plattenschichten damit verziert ist. Dazwischen liegen in den Rezenen Zwergnischen übereinander. Es scheint, daß aus der Verflechtung der Bhomotive zum Muster ohne Ende mit Hinweglassung der anthropomorphen Füllungen das Flächenornament entstanden ist, das z. B. die Anartha Pāgas des Bara Deul vom Mukteshvara überzieht, dessen Rāhā- und Konaka Pāgas mit den Bhonischen geschmückt sind (Abb. 58). Die Entwicklung vom alten, Licht einlassenden Sonnenfenster der Tschaityas über die nur noch dekorativ symbolischen Bhonischen über dem Haupteingang zur Cella und weiter zur zwerghaften Vervielfältigung dieser Gestalt



130. Die nordindische Ordnung von Orissa  
(Nach M. Ganguly, Orissa and her remains)

und zu ihrer endlichen Abstrahierung im Muster ohne Ende ist ein typischer Fall orientalischer Ornamentbildung, der in der Geschichte des islamischen Cellenwerks eine Analogie fand (vgl. Diez, Islam. Baukunst in Churāsān 107 ff.).

An das Vimāna schließt in den Orissatempeln ein Mandapam an, das *Dschagamohana* (Audienzhalle) heißt, ferner in großen Tempeln zwei weitere Hallen *Nāt Mandir* (Festhalle) und *Bhoga Mandir* (Opferhalle). Diese Hallen sind stets Pīda Deuls, d. h. ihre Dächer mit den horizontalen, durch tiefe Rezesse getrennten Platten mit aufgebogenen Enden verjüngen sich stets pyramidal, nicht kurvilinear. Die Mohanas werden wieder eingeteilt in *Ghantā Sri Mohana*, *Nadu Mohana*, und *Pīda Mohana*. Das erste ist ein normales Pīda Deul, also mit Amalaka und Kalasha gekrönt wie die Vimānatürme. Das zweite trägt nur das Kalasha als Spitze, das dritte entbehrt auch dieses. Aus diesen Einteilungen geht hervor, wie alle Gestalten fast bis ins Detail vorgeschrieben waren. Willkür der Baumeister war ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Schöpfungsmöglichkeiten fingen erst jenseits dieser Vorschriften an, blieben aber noch immer groß genug, wie die zahlreichen Varianten zeigen.

Es erübrigt sich noch die Gestalten der Tore, Fenster und Nischen des nordindischen, insbesondere des Orissatempels ins Auge zu fassen. Die Tore sind stets rechteckig und haben trotz der Mauerdicke nie schiefe, nach außen sich weiternde Wangen, wie die romanischen und gotischen Portale. Sie wetteifern aber mit diesen an figuraler und ornamentaler Ausstattung und sind zumeist der am reichsten dekorierte Teil des Vimāna. Die typische Art der Ausstattung zeigt an der Basis einige Figuren, meist Dvārapālas, darüber eine Pilasterarchitektur und mehrere Reihen von ornamentierten Rahmungen. Auch der Torsturz ist häufig figural geschmückt. Der Bara Deul ist fensterlos. Dagegen haben die Mandapas Fenster, wenn überhaupt mit Mauern umschlossen, nicht offene, nur durch Balustraden geschützte Säulenhallen. Diese Fenster sind rechteckig und mit Balustern oder mit durchbrochenen Steinplatten gefüllt. Außerdem gibt es Dschagamohanas mit Oberlicht oder sogen. Kloster (clerestory-) Fenstern, einer unter dem Dache ringsum laufenden Reihe von annähernd quadratischen Luken (Parashurāmeshvara, Vaital u. a.). Über die Herkunft dieser abweichenden Dschagamohanas, die archaisch anmuten, herrscht noch keine Klarheit. Sie dürften auf alte Holzhallen zurückgehen. Die Stelle der Fenster nehmen meist Nischen mit Götterbildern als zierende Glieder der Fassaden ein.<sup>6</sup> Sie sind mit Pilastern flankiert und mit einem oder mehreren Baldachinen überdacht, die sich verjüngen und reich reliefiert sind. Auch hier beobachtet man unzählige Variationen.

Die Urgestalt des Mandapam, der Vorhalle oder Versammlungshalle, die verschiedene Bezeichnungen trägt, ist in der Versammlungshalle des Dorfes, einer Pfeilerhalle aus Holz, Ziegel oder Stein zu suchen. Eine solche Halle wurde ursprünglich zu einer Cella oder einem Tschaitya gefügt, das viele Besucher hatte. Seine einfachste Gestalt ist daher ein offener Pavillon, gestützt von vier oder mehr Säulen und bedacht nach Maßgabe des lokalen Materials, sei es mit Bambus und Stroh in Bengali-Art oder mit Holz, Lehm und Stuck, oder auch mit flachen, stufenweise vorkragenden Steinplatten. Als Tempelhallen bildeten sich diese einfachen Versammlungsräume zu den prächtig ausgestatteten Prunksälen aus, die den Tempelzellen vorgesetzt sind. Sie sind die einzigen Raumbauten im Tempelbau und an ihnen bildete sich die indische Kuppel, Vorläufer der späteren islamischen Pathanenkuppel aus.

Literatur: Außer den bereits S. 40 genannten Handbüchern insbesondere G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde*, Tome I, Architecture (Paris, P. Geuthner 1914); M. M. Ganguly, *Orissa and her remains* (Calcutta 1912); E. B. Havell, *The ancient and mediæval architecture of India: A Study of Indo-Aryan civilisation* (London 1915) zitiert A. M. A. J. vgl. auch E. Gratzls Bibliografie in E. La Roche *Indische Baukunst* Bd. I.

### 3. Form und Ausdruck der indischen Baukunst.

Wir finden in Indien zwei Bausysteme nebeneinander: Das indische und das indoislamische. Beide stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zueinander, der auf der islamischen Seite auch durch den sofort in Wirksamkeit tretenden indischen Einfluß kaum gemildert wird. Eben dieser Gegensatz erleichtert es uns, das Wesen der indischen Bauform zu erkennen und anschaulich zu machen. Die islamische Baukunst in Indien ist eine Filiation der persisch-islamischen, die selbst wieder eine Fortsetzung der altorientalischen ist. Das formale System dieser alten, ägyptisch-

westasiatischen Baukunst ist das Herrschen der Fläche und die rechtwinklige Verbindung der Vertikalen und horizontalen Flächen zum kubischen Block. In dieser Bezugnahme der Masse zum Raum durch ihre Ausbreitung im Koordinatensystem hat die Kunstwissenschaft das Grundgesetz dessen gefunden, was sie reine Architektur nennt. Vielleicht muß man die starke Wirkung dieser ureigensten altorientalischen Bauform an rein gebliebenen Bauten dieser Tradition, wie sie heute noch in den persischen Steppen zu sehen sind, erlebt haben, um sie in ihrer urtümlichen Größe völlig würdigen zu können. Die islamische Baukunst Persiens ist freilich, besonders in ihren monumentalen Kultbauten schon mit anderen Formen gemischt, die nicht mehr diesem System angehören, nämlich mit den gekurvten Formen. Zylindrische Türme, Wölbungen und Kuppeln gehören, soweit ihre Bezugnahme zum Raum in Betracht kommt, nicht mehr zur reinen Architektur, sondern zur Plastik. Denn ihre Bezugnahme zum Raum ist nicht die Ausbreitung, sondern ihr Gegenteil, die Konzentrierung, die allseitige Beziehung zu einer zentralen Achse. Daß auch diese Art von Baukunst sehr alt, ja älter ist als die andere, daß wir die Rundformen schon in der ältesten mediterranen Baukunst, sowie bei den primitiven Völkern finden, ändert durchaus nichts an unserem Standpunkt. Es ist vielmehr naheliegend, daß die Auseinandersetzung der Masse mit dem Raum, wie sie sich in den altorientalischen Kulturen entwickelt hat, höhere Kultur zur Voraussetzung hat, als die Raumnegierung der plastischen Rundformen. Man muß den Kampf der rechtwinklig gefugten Architektur des Alten Orients mit der Konstruktionsform der Wölbung studiert und die jahrtausendlange Unterdrückung der Wölbung und Kuppel durch die horizontalen und vertikalen Flächen durchschaut haben, um zu erkennen, wie lange sich die reine Architektur gegen diese aus Materialzwang entstandenen von der technischen Notwendigkeit oktroyierten plastischen Baugestalten mit Erfolg gewehrt hat. Noch die Sassaniden verstecken die Kuppeln möglichst hinter horizontalen Fassaden! Erst der Sieg des indobuddhistischen, ganz anders gerichteten Geistes mit der Eroberung der islamischen Länder durch die Turkvölker, die die indobuddhistischen, zentralasiatischen Kulturkolonien durchzogen hatten, bringt die gewollte Hypostasierung der Kuppel nach dem Vorbild der Stüpen zum Durchbruch (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan S.90ff). Denn die Kuppeln der persischen und von Persien bis Ägypten übertragenen Grabbauten sind nicht mehr Raumdecken, sondern plastische Denkmäler wie die hohen Stüpen Zentralasiens. Die persisch-islamische Architektur wurde also von der indischen durch plastische Gestalten bereichert und bekam so erst ihr charakteristisches Gepräge.

Damit ist das Wesen der reinen indischen Baukunst schon angedeutet. Sie ist nicht raum-umhüllende Architektur im herkömmlichen Sinne, sondern plastischer Ausdruck eines religiösen Systems. Wir können und dürfen daher die indische Architektur nicht mit den Kriterien untersuchen, die wir an die westliche und westöstliche anzulegen gewohnt sind. Ist bei uns in der Regel der Innenraum Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, so daß die Masse in erster Linie eine raumabschließende Funktion hat, so war in Indien die Masse Ausgangspunkt und Material der künstlerischen Gestaltung und hatte sich mit dem unendlichen, sie umgebenden Raume auseinanderzusetzen. Die Masse wird unter ihrem philosophischen Aspekt angesehen und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Das ist an sich nicht neu, sondern war schon in Ägypten und Babylonien der Fall, und es ereignete sich etwa gleichzeitig wie in Indien auch in Mexiko. Wohl aber ist die Form dieser Massengestaltung gegenüber Ägypten und Babylonien eine neue. Herrschte in diesen ältesten Kulturländern noch hauptsächlich die Horizontale als gestaltender Faktor der Masse, die Vertikale und Diagonale nur ausnahmsweise, so stehen wir in Indien im Bereich des Kreises, der Diagonalen, Parabel und der Spirale. Die

ältesten Stüpen zeigen Kreisformen, die späten Spiralen (Abb. 13). Das südliche Vimâna ist diagonal, das nördliche Shikhara parabolisch aufgebaut, beide spiralig in der Aufwärtsbewegung.

Die geistige Architektur des indischen Weltsystems und der metaphysisch-religiösen Systeme wurde in der materiellen Architektur verkörpert. Beide Gestaltungen entsprechen einander. Für die Gestaltung der in allen indischen Baustilen wiederkehrenden, sich nach oben verjüngenden, in Spitzen übergelenden Türme war zweifellos die Vorstellung von stets höheren, enger werdenden Wesenskreisen bis zur Absorption der Materie und der Vereinigung mit der Gottheit, dem Âtman, von ausschlaggebender Bedeutung. Die Bautypen sind also mikrokosmische Spiegelbilder des Makrokosmos und mußten daher nach dem Prinzip der Totalität gestaltet werden, die in der Körperwelt Allseitigkeit bedeutet. Durch die horizontalen Vorstöße mittels der Gehrichtungen wurde mit der architektonischen Entwicklung auch die Bindung nach den vier Weltrichtungen, also die mikrokosmische Spiegelung der kosmischen Orientierung erreicht, die kosmisch-hierarchische Stufenleiter aber durch die vertikale Gliederung mit spiralförmiger Bewegung nach oben materialisiert.

Die Identität von Raum und Masse in der indischen Baukunst hat K. With in seinem „Java“, S. 26 ff. in geistvoller Weise diskutiert. „Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen, erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung.“ Demgemäß ist auch der Innenraum „nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes, sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zum Raum.“ Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Räume der unterirdischen Tschaityahallen betrachten, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Als Raumplastik bilden diese plastischen Hohlmassen einen Gegensatz zur Körperplastik, mit der sie sich gleichzeitig zu einem Ganzen verbinden. Obwohl die Vorbilder dieser unterirdischen Hallen strukturelle Raumbauten waren (die wahrscheinlich vom Westen her nach Indien gekommen sind), entstand ein ganz anderes Gebilde, weil Raum und Masse ohne den strukturellen Gesetzen unterworfen zu sein ein ganz anderes, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer strukturellen Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stüpahaus von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht übertönt. Im Stüpahaus von Kârli (Abb. 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitäle mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaityahaus von Elûra macht sich die Plastizität noch stärker bemerkbar. Andererseits wurde in diesen Hallen der Raum durch die Säulenreihen und durch die engen Soffitten der gewölbten Decke, also durch plastische Mittel, Schritt für Schritt rhythmisiert. So atmet das Stüpahaus eine ganz andere Seele als die Basilika, die ein architektonischer Innenraum mit malerischer, auf den Flächen ausgebreiteter Ausstattung ist, während hier die Wände im Dunkel verschwinden und nur die Körper gleichsam in einem transzendentalen, unwirklichen Raum leben, wie es sich ja für den plastischen Götterchor in der Höhe auch geziemt. Am auffallendsten und überzeugendsten wird dieses wechselseitige Verhältnis von Raum und Masse in Höhlenbauten, wie sie das Rundtschaitya von Guntupalle vertritt (Abb. 35), wo ein Raummantel nur herausgesprengt wurde um den Stûpa, der als Teil der Totalität der Felsmasse angesehen wurde, sichtbar zu machen und die rituelle Umwandlung zu ermöglichen.

Anders ist das Verhältnis von Masse und Raum in den Freibauten, seien sie strukturell oder Felskulpturen. Die Stüpen sind ursprünglich, solange sie ohne Unterbau bleiben, rein plastische Gebilde und erhielten ihre architektonische Orientierung nur durch die vier Zauntore. Erst

durch ihre Hypostasierung auf mehreren Terrassen wurden sie architektonisch ausbreitend. In den Rathas von Mavalipuram (Abb. 54) verbinden sich die architektonisch-ausbreitenden mit den zentralistisch-plastischen Tendenzen zum raumplastischen Kunstwerk. Die Baumasse gliedert sich in einen architektonischen Kern von vier sich verjüngenden Geschossen und in die plastische Ausstattung der durch sie gebildeten Terrassen und klingt in einer plastischen Krönung aus. Der umgebende Luftraum aber ist in lebhaft Beziehung zur Baumasse gesetzt. Durch das Licht gleichsam materialisiert, sichtbar gemacht, dringt es in alle Nischen ein und belebt sie durch lebendiges, stets wechselndes Licht- und Schattenspiel. Wohlgebreitet sich die Baumasse von der Spitze nach unten im Freiraum aus und läßt ihre Glieder von ihm umfluten. Die prächtige, bezwingende, über alle Zufälligkeiten erhabene Wirkung eines Dharmarâdscha-Ratha beruht in der restlosen künstlerischen Bezwingung der Masse, ohne an ihrer Totalität zu rühren, in ihrer vertikalen, horizontalen und konzentrischen, architektonischen und plastischen, allseitigen Gliederung und Harmonisierung. Der Verzicht auf die geplante Aushöhlung des Inneren aber tut der äußeren Vollendung dieser bauplastischen Werke keinen Eintrag, da die Innenräume in solchen von außen konzipierten Werken keine wesentliche Rolle spielen.

In den nord- und südindischen Turmbauten, dem Shikhara und Gopuram tritt die architektonische Ausbreitung möglichst zurück zu Gunsten des Vertikalismus. Nur seichte Gehrungen binden die Masse noch nach den vier Weltrichtungen. Im übrigen zeigt sich an diesen beiden Bautypen ein starker Gegensatz zwischen Norden und Süden der Halbinsel. Während die Wände der Gopuras völlig in plastische und architektonische Einzelgestalten aufgelöst und zerklüftet sind, bewahren die Shikharas der Frühzeit mit ihrer abstrakten Ornamentik mehr den tektonischen Zusammenhang der Wände, die sich freilich später in plastische Wülste auflösen (Abb. 61). Die südliche Flächenlösung ist eine auch durch die farbige Ausschmückung betont malerische, die nördliche eine abstrahierend plastische. Die südliche Gliederung erfolgt durch Säule, Gebälk und dämonische Figuren, die nördliche durch abstrakte plastische Glieder, die mit irrealer Ornamentik überzogen sind.

Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Masse spielt sich an den reliefmäßigen Oberflächen für uns sichtbar durch das Licht ab, das bei seinem Eindringen in Dunkelheit verwandelt wird, der Farbwert zukommt. Diese Fassaden schillern im Helldunkel, d. h. im dichten ornamental rhythmisierten Wechsel von hellen und tiefdunkeln Stellen, von den Toranas und Tschaityafassaden angefangen, bis zu den späten Gopuras, deren Steiflächen Schauplätze eines wilden Getümmels, gleichsam Schlachtfelder des Lichtes und der Dunkelheit sind. Dieses Lichtdrama wird durch die lebhaft, bunte Bemalung der Fassaden, die man an südindischen Tempeln häufig sieht, entsprechend erhöht. Diese Bemalung war allgemein verbreitet.

Die völlige reliefmäßige Auflösung der Flächen in gestaltliche Elemente deutet auf einen horror vacui der indischen Kunst hin, den sie mit der „exotisch-primitiven“ Kunst gemeinsam hat und der vielleicht auf das Durchdringen des dravidischen, dem exotischen ja gleichstehenden Elementes zurückzuführen ist. In welchem primitiven Aberglauben die indischen Volksmassen bis heute verharren, weiß jeder, der das Land bereist und hier Rituale gesehen hat, die an naiver Primitivität nicht übertroffen werden können. Dieser Dämonismus mußte sich in der Kunst auswirken, doch geschah dies in hochkünstlerischen Formen. Mit ihrem Irrationalismus, ihrer selbstherrlichen Schöpferkraft, ihrer Transzendenz wetteifert die Indik mit der europäischen Gotik, ohne aber zu dem Rationalismus zu gelangen, der diese über die Urangst zu ihrer konstruktiven Sicherheit führte und der in der europäischen Geistesentwicklung lag. Der Inder identifizierte sich mit allen Gestalten seines Pandämonismus und wird ihrer so Herr. „Er gibt sich jeder Form des Lebens hin und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst.“ Aber alle diese Formen sind vom Geiste des Überwirklichen bestimmt, daher wurde die indische Architektur der monumentalste Ausdruck metaphysischer Bildhaftigkeit. Nichts anderes als die Welt des göttlichen Seins wollte sie erfassen und wurde so zur höchsten Kunst des Landes (cf. With, Java S. 23ff.).