

steht, die von oben beleuchtet wurde, wie die Buddhas im Anandatempel in Pagan. Die Fassade ist mit Ziegel- und Stuckreliefs geschmückt, die Klöster und Pagoden jener Zeit darstellen, „une véritable dictionnaire d'archéologie“ (Beylié; vgl. die Abbildungen in Beylié's *L'arch. hindoue*). Dieser kurze Überblick über die Denkmäler von Ceylon muß hier genügen. Diese problemreiche Baukunst bedarf noch vieler Aufklärungen, über deren Fehlen wir uns vorläufig mit Beylié's elegantem Resumée hinwegrösten müssen, daß sie „nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten“. Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen.



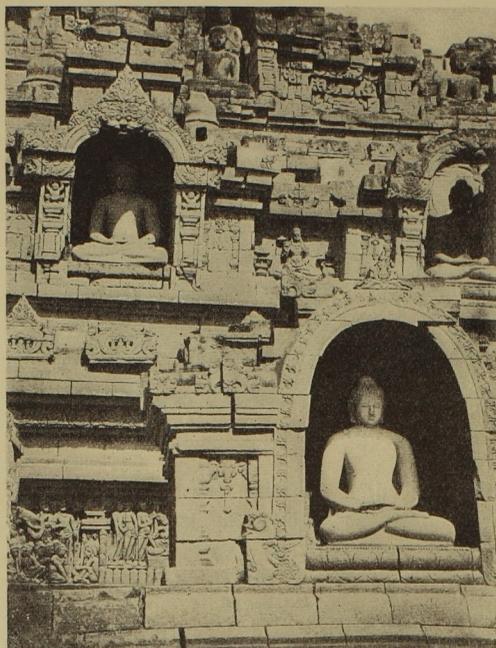
181. Thūparama-Dāgaba, Ceylon

„nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten“. Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen.

## 2. Java

Wann die erste Kolonisierung Javas durch Inder erfolgt ist, wissen wir nicht, wohl aber ergibt sich aus westjavanischen Inschriften, daß um das Jahr 400 n. Chr. dort ein blühendes Hindureich Taruma bestanden hat, dessen Gründer aus dem Pallavareiche stammten. Die herrschende Religion scheint der Vischnuismus gewesen zu sein. Einige Jahrhunderte später entstand ein Reich in Mitteljava, von dem eine Inschrift von 732 n. Chr. in Sanskritversen die Errichtung eines Linga verkündet, die die Verbreitung des Shivaismus voraussetzt. Seit dem Beginn des 5. Jh. hatte nach chinesischen Nachrichten in Java auch der Buddhismus schon festen Fuß gefaßt. Als nun das auf Sumatra heimische Reich Shrividschaya auch nach Java übergriff, setzte in Mitteljava Mitte des 8. Jh. die von den Shailendras betriebene Förderung des Mahâyāna-Buddhismus ein. Während der etwa hundertjährigen Herrschaft der Shailendra in Mitteljava blühte der Buddhismus auf, während sich der Shivaismus nach Ostjava zurückzog. In diese Zeit von ca. 750—850 fällt daher auch die Blütezeit der klassischen mitteljavanischen Baukunst und Plastik. Der Târâ-Tempel von Kalasan wurde laut Inschrift v. J. 778 als Stiftung eines Königs aus dem Hause Shailendra gegründet. Der Zeit von 760—847 entstammen auch die am Unterbau des Borobudur gefundenen Inschriften, womit die Bauzeit auch dieses berühmtesten javanischen Bauwerkes festgelegt ist. Aus der Zeit vor dem 8. Jh. ist, soweit man bisher feststellen konnte, nichts erhalten. Wahrscheinlich herrschte der Holzbau und die Holzplastik.

Während der kaum zwei Jahrhunderte dauernden Blütezeit der Kunst Mitteljavas entstanden die shivaitischen Tempel auf dem Diêngplateau (die Tschandis Shrikandi, Poentadewa, Bima u. a.), die buddhistischen Tempel und Klöster Kalasan, Plaosan, Sari Sewû, Mendut, Borobudur, endlich um 900 der große Shivatempel von Prambanam. Dann erfolgt die Machtverschiebung nach Osten, wo sie von ca. 900—1520 bleibt, im 15. Jh. durch den erobernden Islam schon stark geschwächt. Die mitteljavanische Kunst fand hier ihre Fortsetzung, änderte sich aber bald, indem die Ornamentik die Bauformen überwucherte und das Relief unter dem



182. Borobudur auf Java. Teil der westl. Außenseite  
(Nach With)

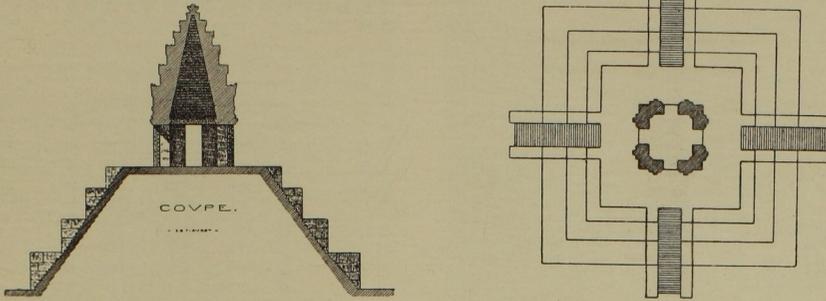


183. Borobudur, vierte Galerie, Treppe  
(Nach With)

Einfluß des Schattentheaters (Wajang) flach und fratzenhaft wird. Die Reliefs der ostjavanischen Tschandi Dschago (um 1268 n. Chr.) und der Tschandi Panataran (1. Hälfte des 14. Jh.) sind Beispiele für diesen Wajangstil (cf. With, Java, Abb. 110, 118ff.). Daneben hält sich jedoch auch der ältere Stil. (Nach R. Heine-Geldern).

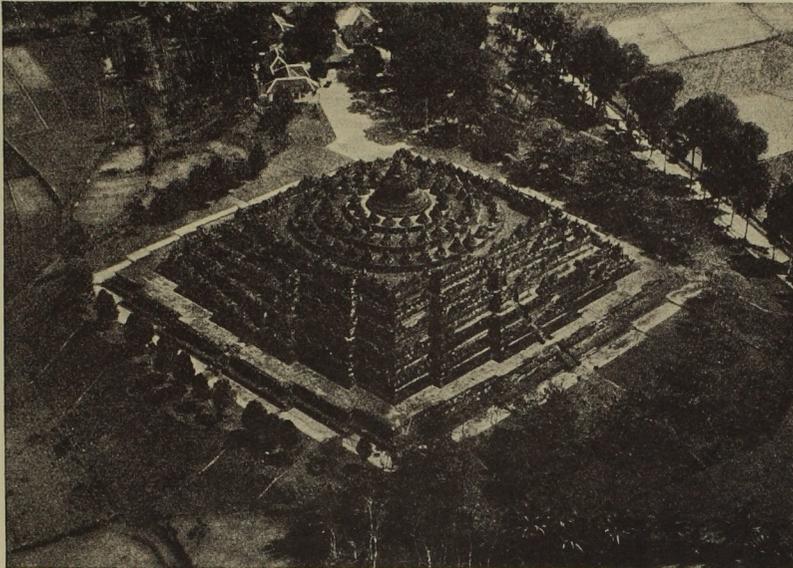
Auf Java entstanden zwei Hauptgruppen von Tempel, die man als Cellatempel und Terrassentempel unterscheiden kann. Der Cellatempel oder *Tschandi* war als Typus, wie wir wissen, in ganz Indien und Hinterindien verbreitet, bekam jedoch in jeder Kulturprovinz seine Sondergestalt. So auch in Java, wo wir wieder mehrere Arten unterscheiden können. Das quadratische oder runde Cellagebäude mit pyramidalem Dach hat entweder einen oder vier Torbauten und steht entweder auf der Erde (Tschandi Bima) oder auf einer Terrasse mit großer Plattform (Tschandi Mendut) oder auf einem Sockel erhöht, ohne Plattform mit einer direkt zur Cella führenden Stiege (Tschandi Pawon). Die Dächer dieser Tempel sind alle pyramidal, in Terrassen aufsteigend, wobei die Einzelgestalten allerdings sehr variieren. Die zweite Hauptgruppe umfaßt jene Tempel, die um eine zentrale hochgestellte Baugestalt, z. B. einem Glockenstüpa zahlreiche Zwerggestalten der gleichen Art in Quadraten oder Kreisen terrassenartig anordnet, wobei der hier gehörende Borobudur und die Tempel der Lara Djonggrang-Gruppe in Prambânam wieder Varianten bedeuten, die auf einen gemeinsamen Urtypus, den Khmerischen Prang in Kambodscha zurückgehen (Abb. 184).

Der Borobudur wurde bereits S. 20 f. kurz charakterisiert. Seine Genesis und Einordnung in den hinterindischen Gestaltenkanon wurde seither vom österreichischen Architekten Dr. A. Hoenig in Java in einer grund-

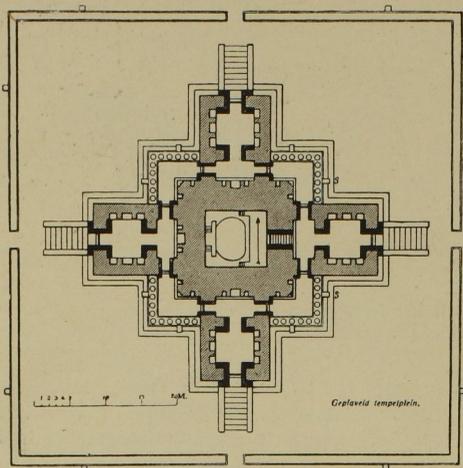


184. Baksei-Chang Krang, ein khmerischer Pyramiden-Tschandi  
(Nach Lunet de Lajonquière und A. Hoenig)

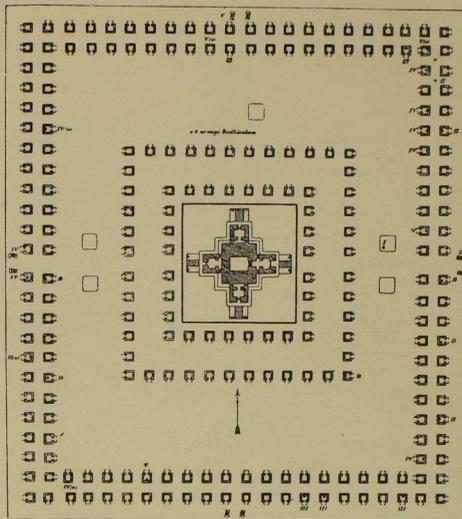
legenden Studie festlegt („Das Formproblem des Borobudur“, Batavia 1924, M. Nyhoff, Haag). Er verweist auf die Zusammensetzung des Bb. aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Baugestalten: Einer Stufenpyramide- und einem Glockenstüpa. Die altasiatische, schon in Babylonien verbreitete Stufenpyramide ist in Hinterindien nur in Kambodscha an den ältesten Bauten nachweisbar, den Prangs (s. u. S. 163). Sie wurde von dort nach Java übernommen. Dort dienten sie aber nicht dem Stüpa-Kultus, sondern trugen Cellas mit brahmanischen Götterbildern. Schwieriger ist die Feststellung der Herkunft der Glockenstüpas, mit welchen der Borobudur gekrönt ist. Denn über der Geschichte der indischen Stüpabaukunst liegt ein „dunkles Jahrtausend“. Die Stüpen von Ceylon liegen weit zurück und die Glockenstüpas von Birma und Siam sind relativ jung. So steht der Glockenstüpa von Bb. ganz vereinzelt ohne Genossen, ohne unmittelbare Vorgänger und Nachfolger. Trotz des geringen Alters der heute noch erhaltenen birmesischen Glockenstüpas waren diese im Lande des Bud-



185. Der Borobudur. (Flugzeugaufnahme)

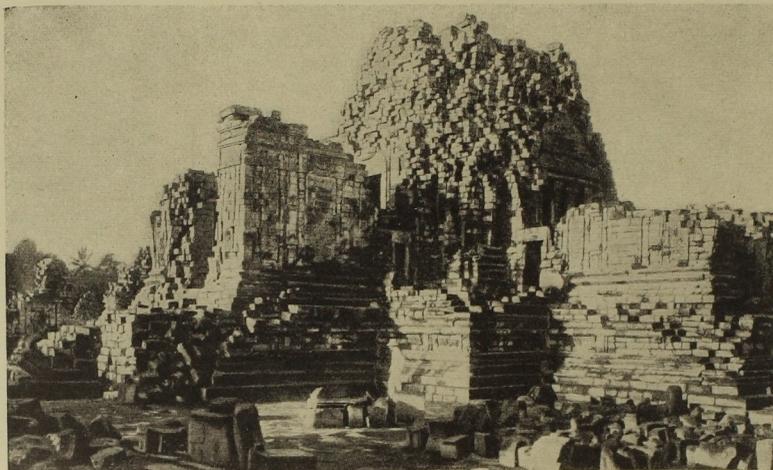


186. Tschandi Sewoe, Haupttempel, Grundriß



187. Tschandi Sewoe, Gesamtanlage, Grundriß

dhismus gewiß seit seiner Einführung bodenständig und hatten die Glockenform schon in den ersten Jahrhunderten u. Ä. Der Glockenstüpa des Bb. muß also von Birma her eingeführt worden sein. Nach Hoenig, der die S. 20 kurz wiedergegebene Fouchersche Erklärung des Bb. verwirft, hatte dieser ein Prang mit neun Terrassen werden sollen. Schon nach der fünften Galerie aber begann der Unterbau dem ungeheuren Druck nachzugeben, so daß man nicht nur den Sockel mit einer neuen Stützmauer umgürten mußte (wodurch auch die unterste Relieffreihe eingemauert wurde), sondern sich auch entschloß, den Plan zu ändern und statt der noch nötigen vier Terrassen dem Prang einen Stüpa mit Trabanten aufzusetzen. Dieser Aufbau kann auch erst später stattgefunden haben. Die Erklärung für die Ausweichung des Basamentes aber ergibt sich aus dem nur in Java angewendeten Verfahren,



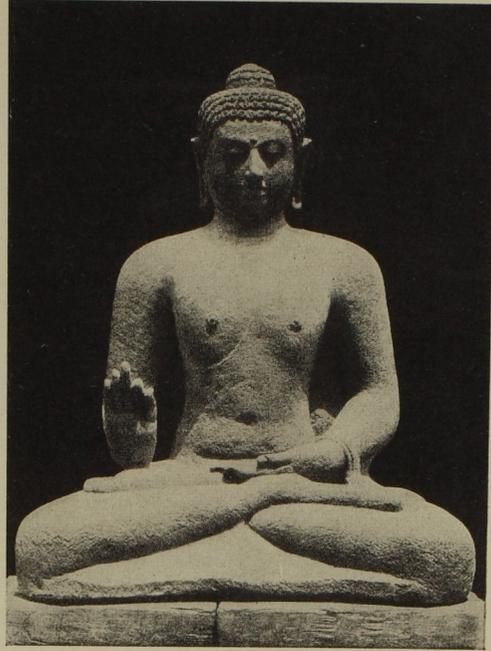
188. Tschandi Sewoe. (Nach K. With, Java)

„einen natürlichen Hügel durch Umbauung von Galerien und Terrassen architektonisch zu meistern“. Der sandige Lehm Boden eignet sich dafür besonders schlecht. Übrigens sind, wie Hoenig sehr treffend konstatiert, auch die ausgehöhlten Stüpas eine bodenständige Erfindung und stellen sich mit ihren eingestellten Buddhas dar, „als eine glückliche Verquickung des landfremden Stüpativots mit dem javanischen Tschandigedanken; ein in der Geschichte der bildenden Künste einzig dastehender Kompromiß zwischen Plastik und Raumkunst, das besonders angemerkt zu werden verdient.“ Zusammenfassend definiert Hoenig seine Borobudur-Hypothese: „der Borobudur gehört zwei verschiedenen Baustilen und wahrscheinlich zwei verschiedenen Bauzeiten an. Der Stüpa des Bb. entspricht nicht der ursprünglichen Bauabsicht, sondern der Bb. hätte, so wie alle anderen Sakralbauten Javas und Cambodjas, ein Tempel, ein Tjandi, ein Prasat-Prang werden sollen.“ Gründe für diese ebenso geniale, wie aller Wahrscheinlichkeit zutreffende und einzig befriedigende Erklärung dieses Zwitterbaues formuliert H. in vier Punkten: „1. Die starke stilistische Verschiedenheit der beiden Bauabschnitte; 2. die 1886 gemachte Entdeckung Izmans (von der Ummauerung des Sockels); 3. die Unvollständigkeit der buddhistischen Ikonographie; 4. die übereinstimmende Prangbaukunst von Cambodja und Java.“

Der Khmersche Stufenbau wurde, wie Hoenig ebenfalls feststellte, nicht nur für den Borobudur, sondern auch für die ganze Lara-Djonggrang-Gruppe in Prambanam vorbildlich. Kann man den Shiva-Tempel mit seiner vierteiligen, hohen Stufenpyramide geradezu als Prang neben den Baksei-Tschangkrang in Cambodscha stellen (cf. With, Abb. 62), so stehen auch die anderen Tempel dieser Gruppe mit ihrer zentral-quadratischen Anordnung vieler Reihen kleiner Tschandis rings um den Haupttempel in Verbindung mit flachen Erdterrassen der Idee der Khmerschen Prangs sehr nahe.

Die Ruinen des Tschandi Sewoe (Sewu) (Abb. 188) mögen eine Vorstellung von den javanischen Cellatempelanlagen geben. Die Bezeichnung Tschandi (ursprünglich „Grabtempel“) bezieht sich auf die ganze Gruppe, die umfangreichste Javas, auch die „Tausendtempel“ genannt. Wie man aus dem Plan (Abb. 186/7) ersieht, sind um den Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten 246 Tempelgebäude angeordnet, die eine Fläche von 24 ha besetzen. Eine innere Ringmauer schließt den Haupttempel gegen die kleinen und eine äußere die kleinen gegen außen ab. Der Haupttempel zeigt einen quadratischen Kern mit vorstoßenden Torbauten im Achsenkreuz. Die Dächer sind zerstört. Analog zu anderen dürften die Torbauten mit gekrümmten Giebeln mit reichgeschmückten Stirnseiten eingedeckt gewesen sein, während der Hauptbau zweifellos ein terrassenförmig-pyramidales Dach mit Nischen in den Mitten und Dagobs an den Ecken, sowie krönendem Dagob hatte. Der Sockelfuß hat den für Java typischen, reich profilierten Aufbau mit der vertieften Rinne für Reliefs. Jeder Torbau hat eine Vorhalle mit sechs Nischen und einen Gang für die umlaufende Terrasse. Vom östlichen Gang allein gelangt man in die Cella (7 × 6 m) mit mächtigen Thron für den nicht mehr am Platz befindlichen Buddha, der aus Bronze und noch größer war als jener im Tschandi Mendut. Die Nebentempel haben quadratischen Grundriß mit kleinen Torvorbauten, die Wände mit Nischen und Reliefstatuen geschmückt. Die Krönungen der Nischen wurden mit dem in Java so beliebten Kala-Makara-Ornament hergestellt.

Die Plastik spielt an den Kultbauten Javas eine hervorragende Rolle und steht künstlerisch hoch über jener der anderen Kolonialländer, ja sie findet z. T. auch im Mutterlande deshalb nicht ihresgleichen, weil die buddhistische Plastik nach dem Erlöschen des Buddhismus in Indien in Java sozusagen ihre Fortsetzung findet. Eine auch nur annähernd angemessene

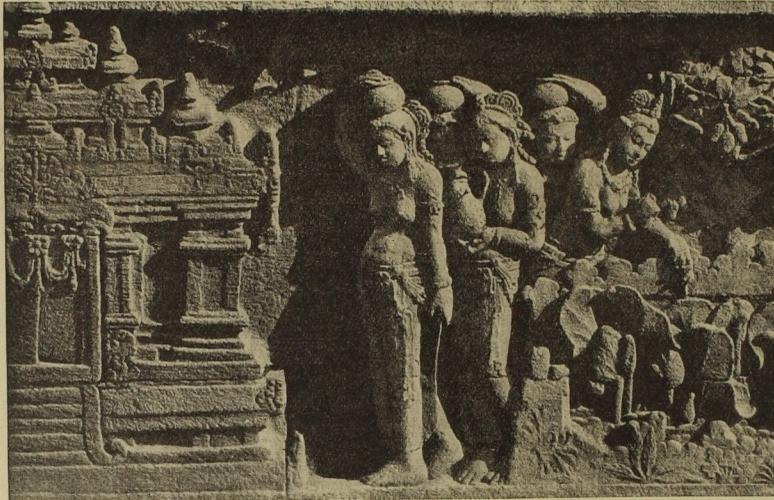


189. Buddha vom Borobudur. (Nach With, Java)



190. Relief vom Borobudur. 1. (zugeschüttete) Terrasse. (Nach With)

Würdigung dieser Kunst verbietet uns hier der zugemessene Raum. Es sei daher auf die reich illustrierte ausgezeichnete Darstellung der Plastik von K. With in seinem Java verwiesen. In der Reliefplastik von Borobudur fand die buddhistische Plastik der Guptaperiode außerhalb Indiens ihre Fortsetzung. Über den verbindenden Weg von der einen zur anderen auch zeitlich lang getrennten Schule wissen wir freilich noch nichts. Der formale Zusammenhang mit der Gupta-Plastik zeigt sich mehr in der Körpergestaltung, dem Ausrunden der Glieder u. dgl. als in der Komposition. Diese steht mit ihrer rhythmischen Anordnung einzig da (Abb. 190) und scheint ihre Wurzel in zugrundegegangenen Malereien zu haben. Die S. 134 erwähnten modernen



191. Die Mädchen am Brunnen vor der Stadt, Relief vom Borobudur, 2. Terrasse  
(Nach With, Java)

Wandmalereien zu Kelanya auf Ceylon sind Nachkommen dieses hier in Betracht kommenden Erzählungsstiles, der mit nur einem Horizont und seiner strengen Bindung an diesen, mit seinem geradezu musikalischen, taktmäßig-rhythmischen Vortrittsschreiten und seinen fein gelösten Übergängen von Gruppe zu Gruppe eher hellenisch als orientalisches wirkt. Hier wechseln pyramidale Gruppen mit horizontalen Reihen und vertikalen Kontraposten und trotz aller naturnahen, warmblütigen Lebendigkeit dieser javanischen Menschen, deren Alltag hier vor uns ausgebreitet wird, herrscht das kunstvollste Zusammenspiel des abstrakten Lineaments. Hier haben wir es mit einer der kambodschanischen polar entgegengesetzten Flächenkunst zu tun (vgl. Abb. 200) und unserem Staunen über die Möglichkeit zweier so divergenter Erscheinungen in zwei zeitlich und örtlich nebeneinanderlebenden und z. T. entscheidend beeinflussten Kulturen gesellt sich der Wunsch der restlos befriedigenden Erklärung dieses Phänomens. Die Abb. 192 wiedergegebene Durgâ vom Tschandi Singasari diene als Beispiel javanischer Monumentalplastik und zwar der brahmanischen Kunst Ostjavas, die zur buddhistischen Plastik Mitteljavas ein würdiges Gegenstück bildet.



192. Durgâ vom Tschandi Singasari, Ostjava  
(Museum zu Leyden)

„Alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stils dieser Zeit sind zu einer künstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwirkliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Suggestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie, die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Gebung die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die monumentalste, übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (*mahischa*), der böse Geist (*mahischâsura*) und die Durgâ, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung . . . Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahrung der Frontalität . . . Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit, die Füße scheinen sich am Stier Rücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt; der Körper scheint auseinandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten; wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab . . . Das seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges, diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung, diese Vitalität nicht als körperliche Aktion nur, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden. Die Gestalt scheint nur Medium zu sein, willenlos gehorchend, in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer trunkenen, heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen . . . Das Weib erscheint hier nicht als In-

Diez, Indien

begriff der erotischen Lust, des sieghaften Rausches, sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit, in elementarer Dämonie, handelnd in einem willenlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip, Seele als Leib, Allheit als Individualität, als tiefster Inbegriff der unergründlichen, irdisch göttlichen Welt. Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint, so hier der weibliche; dort die geistige Freiheit, die Erlöstheit in reinster Abgeschiedenheit, hier das willenlose Gehorchen, der dämonische Instinkt, die elementare Vitalität der unergründlichen Natur. Diese Durgā ist die indische Sphinx. (With, Java, S. 111.)

### 3. Kambodscha und Tschampa (Annam)

Das älteste historische Königreich des südlichen Teiles von Indochina war Tschampa. Die Tschamstämme waren im 1. Jh. n. Chr. im Besitz eines Reiches, das sich über das heutige Kambodscha, Annam und Kotschintschina erstreckte und wurden seit dem 6. Jh. von den Khmer verdrängt, die den Mekong abwärts drängten, und das Königreich Kambodscha gründeten, während sich das Königreich Tschampa schließlich auf den Küstenstrich des heutigen Annam beschränken mußte. Die ältere Residenz der Tscham war Dong-duong im Quang-nam, später Binh-dsch, das Marco Polo 1280 besuchte und als blühende Residenz von Tschampa beschreibt.

Nach der Verdrängung der Tscham und Einverleibung der Provinz Funan am Mekongdelta, blühte vom 6. Jh. ab der Khmerstaat auf und es entstand das Königreich Kambodscha, das im 9. Jh. seinen größten Glanz erreichte und sich bis zum 13. Jh. gegen die feindlichen Anstürme der nördlich benachbarten Thastämme, der Begründer des Königreiches Siam hielt. Dann wurden die Könige von Kambodscha immer mehr nach Süden abgedrängt, mußten Siam und Annam Tribut zahlen und schließlich wurde es im 19. Jh. gleich seinen feindlichen Nachbarn Kotschintschina und Annam Souzeränstaat von Frankreich.

Tschampa und Kambodscha hatten schon in den ersten Jahrhunderten u. Ä. von indischen Brahmanen indische Kultur und Religion erhalten. Der Shiva-Vischnudienst war zunächst allein herrschend, erst später gewann auch der Buddhismus Boden.

Die Nachbarschaft und rivalisierenden Kämpfe sowie die gemeinsame von außen her importierte religiöse Kultur erklären die enge Verwandtschaft der Baukunst beider Staaten. Dabei hatte Tschampa als der ältere Staat auch in der Baukunst Anfangs die Führung und diese hatte im 6. Jh. schon ihre Reife erreicht, als die Khmer ihren Göttern noch primitive kubische Zellen erbauten, wie sie ursprünglich auch in Südindien üblich waren (vgl. S. 57).

Der typische Plan des Tschamtempels (*Kalan*) ist ein nach Osten orientierter, dem südindischen Vimāna verwandter Cellaturm (Abb. 193). Dieser ist von einer Mauer umgeben, die in der Hauptachse ein Prunktor hat; außerhalb lag häufig noch ein Saalbau mit zwei seitlichen Eingängen, das Gegenstück der indischen Versammlungshallen (Mandapas, Dschagamohanas). Die Tempel sind fast durchweg aus Ziegel erbaut, Fenster und Portale oft aus Stein eingesetzt. Die Ziegelwände wurden manchmal in situ reliefmäßig skulpiert. Die Pyramidendächer gleichen jenen der Khmertempel (*prasat*), haben jedoch Akroterien chinesischer Art, Drachengestalten statt Nāgas. Die Torbogen und die Verjüngung nach oben wird durch Vorkragung der Ziegelschichten erreicht. Die neueren Turmsanktuarien im heutigen Kotschintschina und Annam stehen stark unter dem Einfluß der chinesischen Pagodenbauten. Parmentier führt übrigens den Kalan auf einen vorausgegangenen Holzbau zurück (Inventaire II, Ch. II).

Der Urtempel in Kambodscha war eine primitive aus Steinplatten geschichtete und mit einer monolithen Sandsteinplatte bedeckte, nach Osten orientierte Cella. Aus diesem noch in ein paar Denkmälern erhaltenen Archetypus mit dem wohl auch der engverwandte *Kalan* der Tscham einsetzte und der auch in Südindien ursprünglich herrschte, bildete sich der Khmer-