

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.⁶ 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 andersartiges, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer strukturellen Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stûpahaushaus von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht übertönt. Im Stûpahaushaus von Kârli (Abb. 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitäle mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaityahaushaus 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 Stûpahaushaus 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.).