

Denkmäler der Plastik.

Die ältesten heute noch erhaltenen Werke der indischen Bildhauerei stammen aus der Ashokazeit. An ihnen beobachten wir einen bezeichnenden Gegensatz: Während Bauskulpturen, wie das Kapitäl von Sârânâth (Abb. 2) mit einem für seine Zeit hervorragenden Können ausgeführt ist, das eine Tradition von Generationen voraussetzt, haben die vereinzelt aus der Ashokazeit erhaltenen menschlichen Rundfiguren alle Zeichen einer noch in den Anfängen befindlichen primitiven Kunst (Abb. 131). Im Gegensatz zu der völlig souveränen Beweglichkeit der Tiere am Kapitäl, besonders des meisterhaft gemeißelten galoppierenden Pferdes herrscht hier noch die Frontalität, doch auch sie ohne Beherrschung der Symmetrie, und ein Versagen in der Rundung des Körpers und Durchführung der Einzelteile; dabei, wie der Bauch zeigt, ein nicht Loskönnen vom Modell, und noch keine Spur des späteren heldischen Körperideals. Auf die nahe-



131. Kolossalstatue eines Bodhisattva, Mathura
(Archaeol. Survey of India)

liegende Frage nach der Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes weist Marshall auf den persischen Einfluß hin, der ja seit langem erkannt ist und hier auch in der Tat vorliegt. Der unmittelbar vorhergegangene indische Eroberungszug Alexanders (cf. S. 1) und die darauffolgende, wenn auch kurze, perso-hellenische Herrschaft in Nordindien hat in diesen frühhellenistisch gefärbten Denkmälern Ashokas einen dauernden Niederschlag gefunden. Steinmetzen aus dem Gefolge Alexanders mögen in Indien geblieben sein und bei Ashoka Dienst genommen haben. Ihre rasche Einfühlung in den indischen Geist bleibt jedoch bemerkenswert. Denn die lebensvollen Tierfiguren der Stambhas, wie die erwähnten Relieftiere am Kapitäl von Sârânâth und der ornamentale Schmuck sind doch von indischem Geist erfüllt.

Neben diesen noch etwas primitiven Rundstatuen werden allerdings auch solche gefunden, die einen reiferen Stil zeigen, den wir in Griechenland als archaisch bezeichnen, wie die jetzt in Kalkutta befindliche weibliche Kolossalstatue von Besnagar (cf. V. A. Smith, A history of fine art in India Pl. XIV), die Yakshini im Patna Museum und die Lakshmi von Sântschî (Marshall, Guide to Sanchi Taf. XIII c). Daneben zeugen Stücke wie das Abb. 132 wieder-gegebene Relief eines kauernden Mädchens, das zusammen mit dem berühmten Löwenkapitäl gefunden wurde „für ein rein indisches Kunstschaffen, das im 3. Jahrh. v. Chr. in Vollreife stand“ (Kramrisch, Grundzüge S.128). „In dieser kleinen Mater Dolorosa der mauryanischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinnesweise eines alten indischen

Künstlers, die dem stolzesten, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihresgleichen hat in der Kunstform, welche Ashoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen“ (O. G. Ganguly, Jahrbuch d. asiat. Kunst 1921, S. 111).



132. Relieffragment, Museum zu Sárnáth
(Phot. v. O. G. Ganguly)

Laut Aufzählung des Director General of Archaeology in India, Sir J. H. Marshall, sind von Werken Ashokas heute noch erhalten: Reste von Ziegelbauten in Sárnáth u. a. O. und einer Säulenhalle in Patna; die Denkmal- und Ediktsäulen (vgl. S. 11 f.); eine Gruppe von Felsentempeln in den Barabar hills in Bihâr; ein kleiner monolither Zaun in Sárnáth; ein Thron im Inneren des (erneuerten) Tempels von Bôdh Gayâ; einige Trümmer von Stüpaschirmen (*chattras*) in Sântschî und Sárnáth; und drei Rundstatuen, zwei im Indischen Museum in Calcutta, die dritte in Mathurâ (Abb. 131). „Von diesen Denkmälern tragen zwölf Urkunden (records) von Ashoka selbst, drei von seinem Nachfolger Dasharatha; das Alter der übrigen ist durch ihren Stil, ihre eingegrabenen Inschriften oder durch ihre eigenartige Technik bestimmt, da alle Steinarbeiten mit einer einzigen Ausnahme durch zwei kennzeichnende Merkmale ausgezeichnet sind, nämlich durch die außerordentliche Sorgfalt ihrer Ausführung und durch die spiegelblanke Polierung ihrer Oberfläche. Mit Ausnahme der aus dem Gneisfels gehauenen Höhlen in den Barabar hills sind sie ferner alle ohne Ausnahme aus Sandstein von einem Steinbruch bei Chunâr“ (The Cambridge history of India I. 618 f.). Der Zaun in Sárnáth und der Thron in Bôdh Gayâ sind ohne Ornamentik, aber beide mit großer Präzision aus einem Steinblock gehauen. Die Tschattras haben als Ornament nur die pilzartigen kleinen Rippen der Unterseite.

In der Ashokazeit herrschte also eine baktropersisch beeinflusste Hofkunst, welche die bodenständig indische überschattete. Ein gleiches Nebeneinander ist auch in der Kleinkunst, an den Münzen und Terrakotten festzustellen. Nur die Goldschmiedekunst, die später auch die Großplastik mit Ornamentik bereicherte, war schon damals durch Eigenart und technische Vollendung ausgezeichnet (Abbildungen in The Cambridge hist. of India I. Taf. XIII, XIV).

Auch während der, Mitte des 2. Jh. v. Chr. folgenden Shungaperiode dauerte der durch Baktrien vermittelte westasiatische Einfluß an. Auch hier aber handelte es sich nur um Ausnahmen, während die indessen erblühte indische Reliefplastik der Stüpen bereits die indische Kunst in ihrer vollen Eigenart zeigt.

Das bedeutendste Denkmal der frühen Reliefplastik ist der um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. errichtete Zaun des Stüpa von Bharhut, dessen noch erhaltene Reste im Indian Museum, Calcutta aufbewahrt werden (cf. S. 22 ff.). An seinen Reliefs lassen sich verschiedene Hände und Schulen feststellen. Viele Stücke zeigen noch die Schwächen der einheimischen Plastik des vorhergegangenen Jahrhunderts, und die Konventionen jeder primitiven Plastik überhaupt. Der qualitative Unterschied von der hellenistisch-persischen Ashokaschule wird besonders in der Tierbilderei sinnfällig, wo wir unmittelbare Vergleiche anstellen können. Dagegen ist die Reliefbehandlung in anderen Stücken viel reifer. An Stelle der primitiven Abstufung des Grundes zur Erreichung der nötigen Tiefe sind diese natürlich modelliert und abwechslungsreicher gestellt. Auch einige der Pfeiler (Baluster) des Osttores (Abb. 16) zeigen dieses reifere Können, das durch die Kharoshti-Buchstaben, die hier statt der Brâhmzeichen eingraviert sind, auch erklärt wird. Diese Bildhauer kamen offenbar von Nordwest-Indien,



133. Felsrelief aus Rani Gumpha, Udayagiri, Teilansicht
(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)

gebracht in ihren gegenseitigen Beziehungen. Einzelne Pfeilerreliefs erscheinen wie Vorläufer der Gandhâraplastik und sind voll hellenistischer Gestalten. Andererseits bilden die Gayâreliefs wieder die Vorstufe von Sântschî, so daß sie in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. anzusetzen sind, eine Datierung, die auch durch die Widmungsschriften bestätigt wird. In die gleiche Zeit ist wohl auch der reliefierte Steinzaun von Besnagar anzusetzen.

Von der Gesamtanlage des Zaunes um den Großen Stûpa in Sântschî war S. 24f. die Rede. Das Material ist gelblicher Kalkstein. Zuerst wurde um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. das Südtor, dann das Nord-, Ost- und Westtor errichtet. Die Deutung der Darstellungen war durch das Fehlen der Buddhafigur sehr erschwert, ist jedoch heute z. T. auf Grund der bezeichneten Bharhuterzählungen hauptsächlich durch die Arbeiten von Grünwedel und Foucher bis auf einige wenige durchgeführt. Auf der Taf. I wiedergegebenen Außenseite des Südtores sehen wir am linken Pfeiler v. u. den Ausritt eines Fürsten auf einem Elefanten in Begleitung seines Sohnes (?) aus der Stadt, deren Tor sie eben passieren; 2. die Ausfahrt eines Fürsten, 3. die Verehrung einer radgekrönten Säule im Tierpark von Benares, wo B. die erste Predigt sprach. Auf den Querbalken sehen wir unten eine mit Figuren und Blumen geschmückte Wellenranke, darüber die Anbetung eines Stûpâ, dem sich v. r. auch ein Fürst mit Gefolge nähert, am obersten Shri-Lakschmi zwischen den zwei Elefanten, alle auf Lotusblumen stehend inmitten eines Lotusdickichts. Dieselbe Göttin auf einer Lotusblume sitzend sehen wir auch auf der rechten unteren Zwischenstückplatte, während auf den drei anderen Baum- und Stûpaverehrungen stattfinden. Die Flächen der Kreuzungspunkte sind wie durchwegs mit adossierten Reittieren geschmückt. Das zeitlich folgende Nordtor (Taf. II) macht mit seinen hier noch erhaltenen Aufsatzfiguren und den krönenden Symbolen einen besonders reichen Eindruck. Vierfach adossierte Elefantenreiter fungieren als Träger des Gebälks. In den Ästen der schwungvoll ausbiegenden Ashokabäume hängen Yakshinis. Am ersten Querbalken sehen wir Einsiedeleien im Walde mit davor sitzen den Bewohnern und von links herankommend einen Fürsten mit Gefolge; links ein Stadttor und Häuser innerhalb der Mauern, rechts die Fortsetzung der Waldszenerie, deren Deutung noch ungewiß ist. Am mittleren Querbalken links eine Baumverehrung durch Umwallung (*pradakshina*), dann ein sitzender Fürst und eine Zwergengesellschaft (*pisatschas*). Oben die Verehrung eines heiligen Feigenbaumes durch Elefanten. Reiter und Yakshinis als Zwischenstücke. Flügellöwen, Dharmapâlas, Trisulas und Rad als Aufsätze. Die unten gegebene Gegenüberstellung zweier Elefantenszenen vom ältesten und vom zuletzt errichteten Torana zeigt die stilistische Entwicklung, die sich in Sântschî in etwa fünfzig Jahren vollzog. In beiden Fällen ist die Geschichte vom sechszähligen Elefanten des Shaddanta Dschâtaka dargestellt (cf. A. Foucher, The beginnings of Buddhist art S. 185ff.). Am Südtor sind alle Figuren möglichst flach in einer Ebene angeordnet und die plastisch-leben-

wo infolge des dauernden hellenistischen Einflusses eine vorgeschrittenere Schule herrschte.

In den Reliefs des zeitlich nächstfolgenden Denkmals, des viereckig angelegt gewesenen Zaunes in Bôdh-Gayâ macht sich der westliche Einfluß noch mehr bemerkbar. Der Reliefschmuck gleicht gegenständlich Bharhut: Ein Blumenband lief am Deckbalken außen, ein Fries von Tieren und mythischen Ungeheuern innen herum, Lotus-Medaillons mit Büsten auf den Querbalken und stehende Figuren in Hochrelief (Abb. 134), Medaillons und figurale Felder auf den Pfeilern. Die Figuren sind schon organischer modelliert, freier in ihren Stellungen und näher-



134. Zaunpfeiler aus Mahābōdhi: Dvarapāla (Nach St. Kramrisch, Grundlagen der indischen Kunst)

dige Wirkung ist vornehmlich durch die Konturen erreicht, also mit malerischen Mitteln. Dementsprechend ist die Wirkung eine teppichartige. Das Wasser ist nur durch die Lotusblumen angedeutet, die naturfern ornamental gebildet und schematisch angeordnet sind. Am späteren Relief sind Tiere und Pflanzen möglichst realistisch gebildet und mehr modelliert und dichter angeordnet. Dadurch wurde starkes Helldunkel und eine daraus folgende koloristisch-unruhige Wirkung erreicht. Am frühen Relief sind konträre Bewegungsbahnen eingeführt, während die Bewegungsrichtungen am späteren Bilde einheitlich sind. Von einer „Entwicklung“ im objektiv allgemein gültigen Sinn kann nicht gesprochen werden. Die Bevorzugung des einen oder anderen ist subjektive Angelegenheit der Beschauergruppe. Aber zweifellos ist das frühere Relief mehr im asiatischen, das spätere mehr im europäischen Sinn durchgeführt. Fremder Einfluß dürfte auch diese „Evolution“ begünstigt haben. Der Einfluß der baktrisch-hellenistischen Mischkunst des Seleukidenreiches, die mit altorientalischen Gestalten erfüllt war, ist ja an den Toren von Sāntschī auch überall sichtbar: In den persischen Kapitälern, den gegenständigen Reittieren, den geflügelten Fabeltieren und den assyrischen Blumenmustern. Dem Einfluß der kosmopolitischen westasiatischen Weltkunst ihrer Zeit konnten sich die Künstler von Sāntschī doch nicht völlig entziehen, denn Nordindien war damals ein Teil dieser Welt, durch hundert Fäden mit ihr verbunden. Trotzdem sind die Tore von Sāntschī ein Werk echt indischer Kunst und bilden den unerreichten Glanzpunkt der frühindischen Kunst überhaupt. Sie sind das herrlichste Bilderbuch altindischen Lebens. Ein viertes Zentrum der frühindischen Plastik war Mathurā (cf. Karte v. Indien S.2). Marshall teilt die dort gefundenen plastischen Denkmäler in drei Hauptklassen, deren erste um die Mitte des 2. Jh. v. Chr., die zweite in das folgende Jahrh. gehört, während die dritte mit der Regierung der lokalen



135. Zaunpfeiler aus Mathurā: Frau mit Lampe. Lucknow, Museum (Nach St. Kramrisch Gr. I. K.)

Satrapen (1.—4. Jh. n. Chr.) zu verbinden sei. Die Werke der beiden ersten Schulen gleichen der Plastik von Bharhut, bzw. Sāntschī, während jene der dritten durch konventionelle Erstarrung der überkommenen Gestalten charakterisiert ist. Die Abb. 135 wiedergegebene unterlebensgroße Stele aus rotem Sandstein, die in das 1. Jh. v. Chr. gesetzt wird (cf. Kramrisch, Grundzüge S. 105) kann eine Vorstellung von der schlichten, ehrlichen Art der Mathuraschule in ihrer Blütezeit geben.

Eine zweite Denkmälergruppe der frühindischen Plastik neben den Zaunreliefs wird durch die Kapitäl- und Reliefskulpturen der frühen Felsbauten gebildet. Erwähnenswert sind die Kapitälfiguren in Kārli und Nāsik, die Wächterfiguren und bemerkenswert gute Reliefs in Bhādschā (1. Jh. v. Chr.). Schwächer und gröber sind die Reliefbilder der Dschainahöhlen in Udayagiri und Khandagiri in Orissa (Abb. bei Marshall l. c. T. XXVI ff., V. A. Smith l. c. S. 84f.). So hervorragend die Rolle Orissas später in der Entwicklung des nordindischen Tempelstils war,

so gering war seine Vitalität in seiner frühen Plastik, die nur so lange blühte als sie unter fremdem Einfluß stand und dann bald verlöschte.

Richtunggebend aber für die weitere Entwicklung der indischen Plastik und Malerei wurde die Schule von Gandhāra, so benannt nach der alten Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan, über die sie freilich weit hinausreichte (cf. S. 5f.). Die Kunst von Gandhāra war bisher ihres starken hellenistischen Einschlags wegen die literarisch meistbehandelte und ihre Wertung ist heftigen Schwankungen ausgesetzt. Jahrzehnte lang in ihrer Bedeutung vielleicht überschätzt, erlebte sie in den letzten Jahren einen starken Rückschlag, von dem sie sich neuestens wieder erholt. Sie wird wohl auch fernerhin ihre eifrigen Parteigänger und Feinde haben. Um so notwendiger ist es, sich ihr gegenüber möglichst zu objektivieren und stets wieder mit sachlicher Nüchternheit an sie heranzutreten. Fest steht jedenfalls die Tatsache, daß in der Kulturlandschaft Gandhāra die beiden Typen des Buddhahildes geschaffen wurden, des stehenden Buddha als Guru (Lehrer) und des sitzenden in der Meditation versunkenen. Von diesen beiden wurde der stehende Buddha zweifellos dem Vorbild des griechisch-hellenistischen Philosophen oder Pädagogentypus nachgebildet, während der sitzende eine rein indische Schöpfung ist, die jedoch der hellenistischen Anregung bedurft hat. Wenn wir nun bedenken, daß diese beiden Buddhatypen von der Landschaft Gandhāra aus die ganze buddhistische Welt eroberten und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Süd- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrschen, wo immer der Buddhismus lebt, so muß man zugeben, daß der Hellenismus in Gandhāra eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte trug. Eine alte Kultur hat sich in Gandhāra mit einer jugendfrischen gepaart, und sie mit ihrer Gestaltenfülle befruchtet, deren Gestaltung sie ihr überlassen mußte. Die spätere, reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, heißt unhistorisch denken. Das Urteil eines Altmeisters der klassischen Archäologie, Ernst Curtius, hat schon vor fünfzig Jahren das Richtige getroffen: „Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden; der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die graeco-buddhistische . . .“ („Die griechische Kunst in Indien“, Arch. Ztg. 1876).

Das aus den alten verschütteten Kultstätten Gandhāras zu Tage gekommene Denkmälermaterial zählt heute schon Tausende von Reliefplatten und zahlreiche Stücke der Rundplastik, die hauptsächlich in den Lokal-museen, ferner in Lahore und Kalkutta, manches Gute auch in London und im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt werden. Noch sind aber die Ausgrabungen in vollem Gang und bringen mit neuem Material neue Gesichtspunkte für diese synkretistische Kunst, die Indoskythisches mit griechischen und persischen Elementen vereint hat. Das Material ist fast ausschließlich Travertin, ein grauer Schiefer, der sich nicht sonderlich zur Bearbeitung geeignet hat und heute unansehnlich erscheint, ursprünglich aber weiß grundiert und bemalt war. Dazu kommen die Stuckverkleidungen der zahlreichen Stüpen. Peschavar, die Residenz des Kanischka und die ältere Residenz Takshashila, ferner Takht-i-Behāi, Dschamālgarhi Sikri, Karkhai und Rānigat in den Yūsūfzai-bergen, Sahri Balol, Schāhbāzgarhi und Sāwaldher in der Ebene, Topi, Ohind; Zihdih in Utmanzai, Tūrlī Bākshali und Gharyāli in Sādam, endlich Matta Nathu, Sanghāo und Miyān Khān in Lūnkor sind die Hauptfundstätten. Zählten die chinesischen Pilger doch hunderte von buddhistischen Klöstern im Gandhāralande! Die Dauer dieser Kunst erstreckt sich etwa über ein halbes Jahrtausend. Die Anfänge reichen wohl bis ins 2. Jh. v. Chr. zurück und die Ausklänge dürften im 5. Jh. n. Chr. erfolgt sein, als im Gangeslande schon die Guptakunst blühte, in der griechischer Formengeist weiterlebte. Als Zeit der Entwicklung kommen die ersten drei Jahrhunderte nach Christo in Betracht (Grünwedel). Ein festes Gerüst für die Chronologie haben voneinander etwas abweichend V. A. Smith und Sénart gegeben (J. A. S. B. 1889 und J. As. 1890).

Die Hauptfiguren der meisten Darstellungen der Gandhāraplastik ist Gautama Buddha in den Hauptmomenten seines Lebens und früherer Inkarnationen. Allein oder zwischen seinen beiden Lieblingsschülern Sāriputra und Maudgalyāyana thronend, als Objekt der Verehrung oder aber auf den Votivstelen von einem zahl-

reichen Parivāra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apolloinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierende Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Grünwedel auch auf hellenistischen Einfluß und zwar auf die vorderasiatischen Gestirngötter zurückgeführt. Er wirkt als malerisches Element in Stein ausgeführt befremdlich und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf. A. Grünwedel, *Buddhist. Kunst in Indien* 1900, S. 83 f.).

Neben den Buddhagestalten, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhārakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptakunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhren (cf. Diez, *Die Kunst Ostasiens*, Hdb. d. Kw.)



Abb. 136. Das große Wunder von Srāvāsti
Museum in Lahore

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotussitz thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Padmāsana* ragt aus dem mit Fischen und Lotusblumen belebten Wasser. Fliegende Gandharven halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschattrā darüber schweben. Um die Mittelfigur stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedensten Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas, Buddhas, Devas, königliche Tschelas u. s. f. Unmittelbar zuseiten des Buddha schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblumen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyānibuddha Amitābha und Avalokiteshvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusthrones stehen eine männliche und eine weibliche Figur, vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen nixenhaft vier Nāgas empor. Die Figuren des Parivāra sind tief unterschritten, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Durchführung. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharmā Tschakra Mudrā mit entblößter rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf schon auf die späteren ostasiatischen Buddhas hin. Gewiß, der Thronplatz ist zu klein, der Körper noch irdisch-fleischig, der Ausdruck des Gesichtes noch leer — aber ihn, wie W. Cohn es tut, mit dem Buddha von Sārnāth zu vergleichen, um die Gandhārakunst schlecht zu machen heißt doch den Pisanos vorwerfen, daß sie nicht schon wie Ghiberti arbeiteten.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhārakunst sei auf die verdienstvolle, dreibändige, erschöpfende Monographie dieser Kunstperiode von A. Foucher verwiesen. Nach Foucher war das 1. Jh. u. Ä. das Zeitalter der Blüte und Ausbreitung der Gandhārakunst, nachdem sie sich im 1. Jh. v. Chr. gebildet hatte. Obwohl wir, abgesehen von Münzen des 1. Jh., keine fest datierte Buddhafigur vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundament des Kanishka-Stūpa bei Peschaur gefundenen vergoldeten Reliquienurne besitzen, können wir allein schon von



137. Göttin Tara.
Museum in Sárnāth



138. Avalokitēshvara.
Museum in Sárnāth

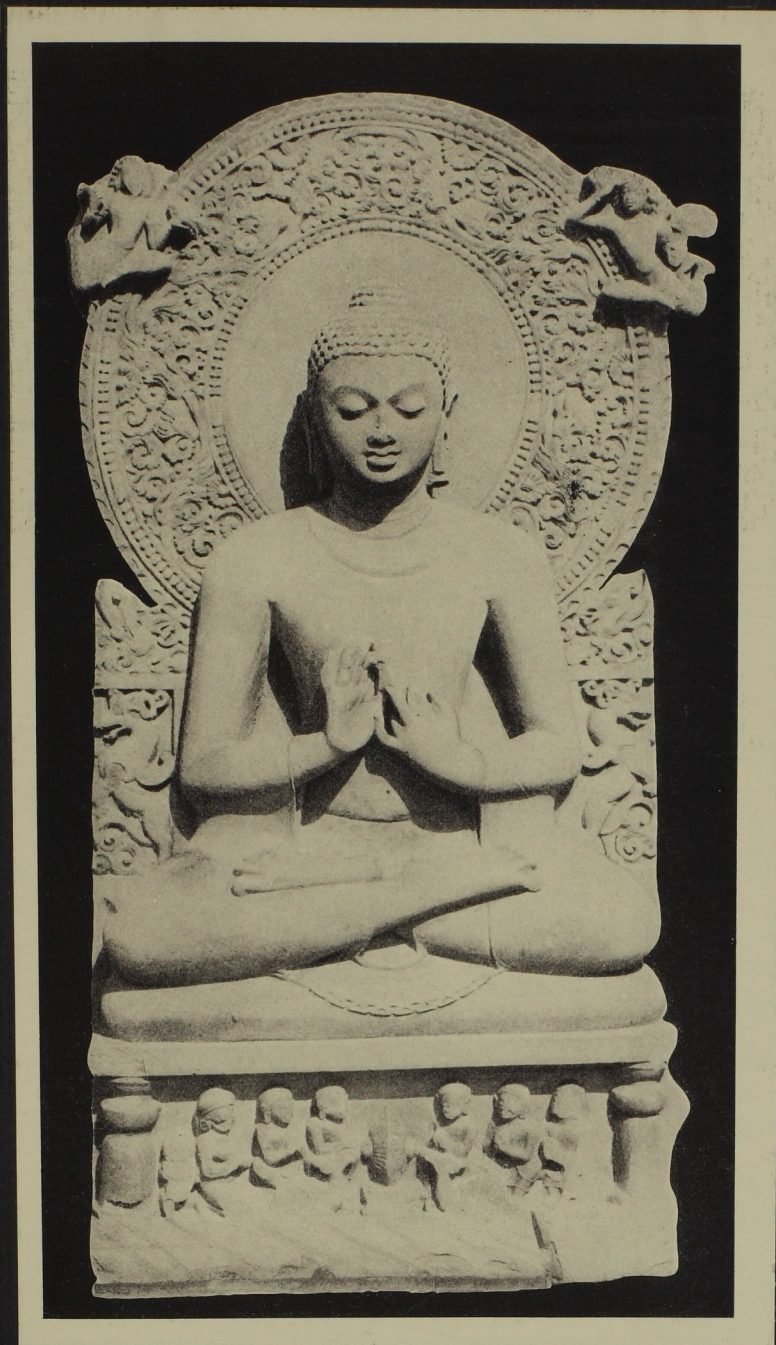


139. Mandschusri.
Museum in Sárnāth

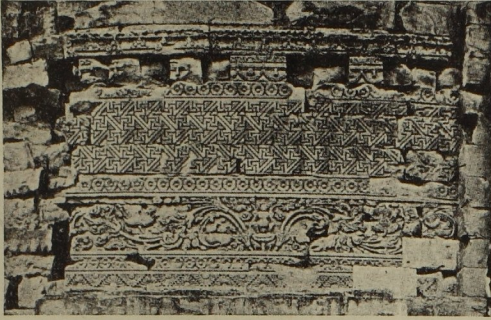
(Nach J. Ph. Vogel, Catalogue of the Museum of Archaeology at Sárnāth)

dieser Urne rückschließend ihre Ausbildung bereits im 1. Jh. v. Chr. mit Sicherheit annehmen und eine Anzahl undatierter Buddhas in das 1. Jh. n. Chr. ansetzen (cf. Foucher, *The beginnings of Buddhist art* S. 130). Denn die Buddhafigur des Kästchens trägt schon Anzeichen des Verfalls, setzt also eine längere Entwicklung voraus. Die typologischen Merkmale der Gandhārakunst im 2. Jh. n. Chr. sind folgende: 1. Im Gegensatz zum völlig verhüllten Buddha des 1. Jh. n. Chr. (cf. Foucher, *L'art gréco-bouddhique* II, Fig. 480) bleiben nunmehr die rechte Schulter und die Füße unbedeckt. 2. Die erhobene Rechte wird als Mudrā der Lehre sowohl, wie auch für andere Bezeichnungen typisch (cf. Foucher *l. c.* II, S. 326). 3. Die persönliche Individualität seiner Begleiter, die meist seine beiden Lieblingsschüler waren, hört auf und diese mehren sich. 4. Die zentrale Figur verliert an Raum und wird von den zahlreichen Begleitfiguren eingeengt. Die Kunst erhält sich während des 2. Jh. n. Chr. noch auf beachtenswerter Höhe, wenn auch die ersten Anzeichen des Verfalls in gewissen Erstarrungen eintreten. Die eigentlich schöpferische Periode hatte mit der Epoche Kanishkas aufgehört und die gedankenlose Wiederholung begonnen. Der Verfall setzte im 3. Jh. ein und ist z. T. auch auf die Unterbindung des direkten Verkehrs Indiens mit dem Römerreich am Landweg zu erklären. Araber und Perser hatten sich als Mittler dazwischen gedrängt. Während Fa-hien Anfang des 5. Jh. Gandhāra noch als blühendes Land mit zahlreichen gut gepflegten Bauten und reich bevölkerten Klöstern beschreibt, war es zur Zeit des Hiuen-Tsang Anfang des 7. Jh. schon verödet und seine Bauten dem Verfall preisgegeben.

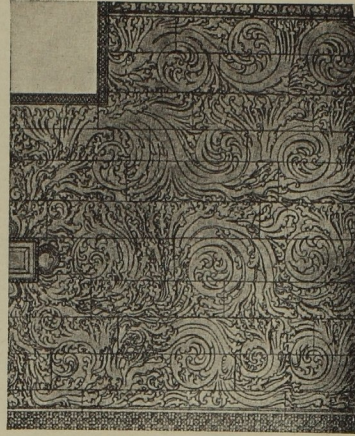
Wenn wir uns nun von der Nordwestecke Indiens nach Südindien begeben, wo der mit der frühen Gandhārakunst gleichzeitige Stūpa von Amarāvātī gestanden ist (cf. S. 25), in dessen reichen Reliefschmuck sich die Museen von Madras und London geteilt haben, so finden wir hier jene urtümliche indische Kunst, deren Jugend wir in Bharhut und Sāntschī kennen lernten, schon in ihrer Reife. Die Gegenüberstellung dieser Geschicklichkeit, Anmut und Lieblichkeit, die sich oft zu größter Schönheit aufschwingt, dieses vollblütigen Lebens zur nur zu oft hölzernen, plumpen Gandhāraplastik gibt zu denken (Abb. 20f.). Die Übernahme der in Gandhāra geschaffenen Buddhatypen und einige hellenistische Beeinflussungen haben hier nichts zu bedeuten, während sie dort viel ausmachten. Hier feiern das rein indische Leben, indische Beweglichkeit, Sinnlichkeit und Grazie ihre Orgien und die Reliefgemälde geben uns einen Einblick



Der erleuchtete Buddha. Sarnath, Museum
(Photo Arch. Survey, India)



140. Ornamentik am Dhamêkh-Stûpa,
Sârânth. Süd-Ost-Seite
(Nach V. A. Smith, H. F. A. J. C.)

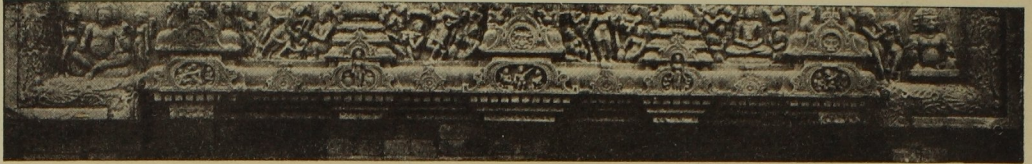


141. Ornamentik am Dhamêkh-Stûpa,
Sârânth. Westseite
(Ann. Rep. A. S. J. 1904/5)

in das Leben indischer Fürstenhöfe wie bei uns die Maler von Florenz, Ferrara und Venedig. Auch Grünwedel merkt die verfeinerten Gestalten mit ihren „koketten und verrenkten Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper“ an und führt sie auf das drawidische Element der indischen Kunst zurück, das dieses Überwuchern liebt (l. c. S. 133). Läßt man mit ihm „in den vollen, weichen und sehr anmutigen Gesichtern“ den stark hervortretenden griechischen Einfluß gelten, so äußerte er sich hier freilich ganz anders als in Gandhâra. Kunstgeschichtlich ist übrigens die Diskussion der Möglichkeit dieses Einflusses durchaus nicht so müßig, wie manche meinen, da es sich um eine prinzipielle Frage, die Kontinuität der Weltkunstentwicklung handelt. Deshalb ist auch V. A. Smiths Beobachtung des griechischen Einflusses noch auf die Guptakunst ernst zu nehmen, ja bestechend (O. Z. III). Man braucht nur die Kunst von Amarâvati mit der des Botticelli und die Guptakunst mit Rafael parallel zu stellen, um einzusehen, wie verschieden solcher Einfluß sich in Form umsetzen kann.

In der von c. 300—650 dauernden Guptaperiode (cf. S. 6f.), einer Blütezeit Indiens auf allen Gebieten, erreichte auch die Plastik ihren Höhepunkt. Das Zentrum der Hausmacht dieser erfolgreichen Dynastie erstreckte sich über die jetzigen Provinzen Agra, Oudh und Bihâr im fruchtbaren mittleren Gangesbecken, die gleichen Gebiete, wo später die islamischen Eroberer und die Mogulherrscher ihre Residenzen gründeten und die deshalb am meisten unter dem islamischen Ikonoklasmus gelitten haben. So kommt es, daß die zahlreichen Tempel der Guptazeit zerstört, nur einige abgelegene kleine erhalten sind. Da die Plastik mit der Architektur in engster Verbindung steht, teilte sie ihr Schicksal. Doch förderten die Ausgrabungen vieles zutage.

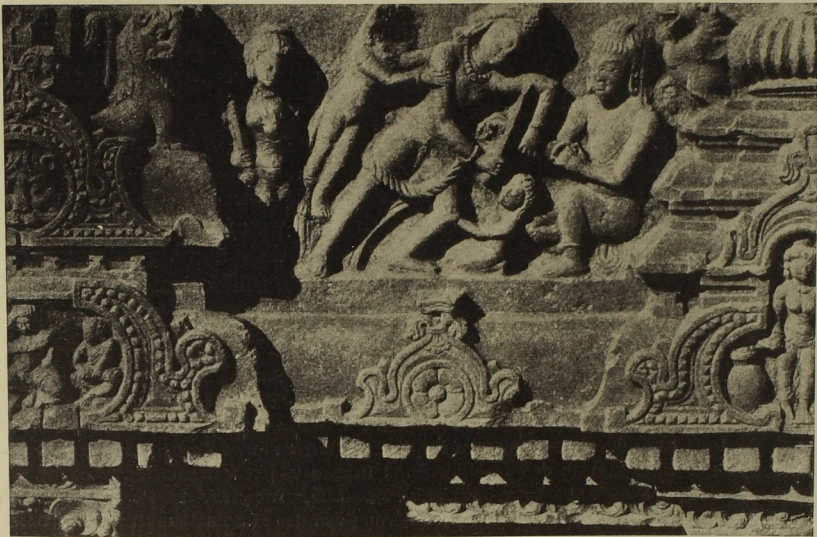
Als charakteristische Kennzeichen der Guptatempel führt V. A. Smith an: 1. Flache Dächer ohne Türme (Shikharas) wie in den Höhlentempeln, 2. Erweiterung des Torbaues durch Vorstellung einer Pfeilerreihe vor den Seitenwänden (Anten) wie bei ägyptischen Tempeln. 3. Die Statuen der Ganga und Dschamuna bewachen den Toreingang. 4. Pfeiler mit massiven kubischen Kapitälern gekrönt mit zwei gegenständigen Löwen zu seiten eines zentralen Baumes. 5. Bossen an den Kapitälern und Friesen von sehr eigenartiger Gestalt, wie buddhistische Stüpen oder Bienenstöcke mit vorragenden Hörnern. 6. Der Architrav des Portikus läuft als Gesimse um die Tempeccella herum. 7. Abweichung in der Orientierung von den Kardinalpunkten. Die späteren Tempel waren verschwenderisch mit Skulpturen ausgestattet (O. Z. III, S. 7). Damit sind auch wichtige Gesichtspunkte für die Plastik gegeben. Ein gut erhaltener kleiner Guptatempel dieser Art steht am Ruinenfeld in Sântschî



142. Türsturz mit Szenen aus dem Kshantivadi-Dschâtaka. Museum in Sârñâth

(Arch. Surv. 1913—14 Pl. XII, 6), ein anderer in Tigawâ, Dschabalpur Distr., Centr.-Prov. (O. Z. III, Abb. Seite 7).

Ein Hauptfundort für Guptaplastik ist Sârñâth, der berühmte buddhistische Wallfahrtsort bei Benares. Der Dhamêkh-Stûpa (cf. S. 19) aus dem 6. Jh. gibt uns eine Vorstellung von einer Ornamentik der Guptaperiode, die anders geartet ist als die übliche Pfeilerornamentik und fremden Einfluß empfangen hat. V. A. Smith hat auch bereits die Übereinstimmung der in zahlreiche flammige Verästelungen ausstrahlenden Wellenranke des Dhamêkh Stûpa (Abb. 140/1) mit dem sogenannten Tiringi talai Muster von Ceylon festgestellt (H. F. A. J. C. 167), so daß sich noch die Frage der Herkunft des unindischen-geometrisch-abstrakten Mittelfrieses erübrigt, der an spätere islamische Ornamentgestalten anklingt. Für die erzählende Reliefplastik der Guptazeit ist das Abb. 142 wiedergegebene Gesimse von einem Torbau aus dem 5.—6. Jh. im Museum von Sârñâth ein gutes Beispiel. An beiden Enden sitzt Kubêra oder Dschambhala, der Gott des Reichtums mit einer Frucht in seiner Rechten und einer Geldbörse in der Linken mit Begleitfiguren. Der Mittelteil gibt vier Szenen des *Kshantivadi-Dschâtaka* zwischen architektonischen Krönungen (cf. Catalogue of the Museum at Sarnath 1914 S. 233ff.). Die letzte der vier Szenen stellt die Marter des Bodhisattva dar (Abb. 143). Ein von zwei Mädchen daran gehinderter Mann ist im Begriff, dem Bodhisattva eine Hand abzuschneiden. Die Abb. 144 wiedergegebene Stele stellt die vier Hauptmomente aus Buddhas Leben dar: Die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt und Nirvana. Sie ist mit einem Stûpa gekrönt, dem die Spitze (*hti*) fehlt und der nach Art der Gupta-Stûpen mit Buddhafiguren in Nischen ausgestattet war, wie der Dhamêkh Stûpa (cf. Cat. Mus. Sarnath I. c. S. 183ff.) Die Stele zeigt, wie sich diese Art von Votivreliefplastik aus der Gandhâraperiode in die Guptazeit fortsetzt und erst mit dem Verlöschen des Buddhis-



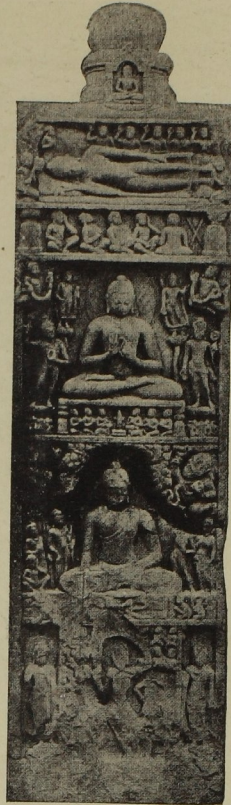
143. Die Folterung des Bodhisattva Kshantivadin. Museum in Sârñâth

mus in Indien aufhört. Trotz der da und dort zu Tage tretenden handwerksmäßigen Erzeugung dieser vielbestellten Stelen zeigen sie doch auch alle Feinheiten und Meisterschaft der Guptaplastik. Der Vergleich mit den z. T. gleichzeitigen und späteren Votivreliefs in China gibt Aufschluß über den indischen Einfluß in Ostasien und die chinesische Gestaltung (cf. Diez, Die Kunst Ostasiens Hdb. d. Kw. pass.).

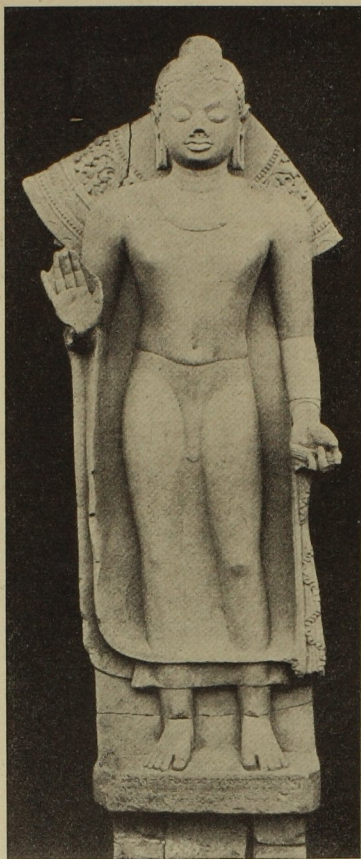
Das Hauptstück der in Sârânâth zu Tage gekommenen Werke buddhistischer Plastik ist das als „Buddha von Sârânâth“ weltberühmt gewordene Bild des Buddha der ersten Predigt, das zu den größten Bildwerken der Menschheit gehört (Taf. VI). Es ist jedoch durchaus nicht als ein die anderen überragendes individuelles Meisterwerk eines besonders genialen Meisters zu betrachten, sondern hatte in Sârânâth wohl gleichwertige Gegenstücke, von denen jedoch keines so gut erhalten ist. Das Werk muß vielmehr als Typus des höchsten künstlerischen Ausdrucks der buddhistischen Religion jener Zeit angesehen werden, der damals jedenfalls öfters erreicht wurde.

Aus leuchtendem Sandstein gemeißelt (mit Spuren von Bemalung) ist dieses Standbild die vollkommene Verkörperung des mit dem kosmischen Urlicht Eins gewordenen, im Kosmos ruhenden, zur inneren Erkenntnis gelangten Yogi, eben des „Buddha“. Als Folie dient ihm die spirituelle Dreiheit Buddha, Dharma und Sangha, Scheibe, Rückenlehne und Schemelfront. Er vereinigt sie in seinem Körper äußerlich durch den dreieckigen Aufbau seiner Gestalt. Dreieck und Kreis, höchste Symbole der Gottheit bilden mit der Vertikalachse das Gerüst des symmetrischen Aufbaues. Seine Kopfform nähert sich dem Kreis, bleibt aber doch noch lebendig, erst die umrahmenden Kreise bringen geometrische Abstraktion. Und wie Wellen gleiten die Kurven der Halsringe und des Gewandes über seinen löwenglatten gleichen Leib hinab bis zum Sitzteppich. Der Vertikalismus seines Körpers ist eingeschlossen in ein Dreieck von unerschütterlicher Ruhe und die Arme beschützen den göttlichen Körper wieder mit zwei Dreiecken. Die Berührung seiner Hände aber bilden die Spitze zweier Dreiecke, eines unteren, mit der Basis von Knie zu Knie sich spannenden und eines umgekehrten oberen, dessen Basis in den Schultern liegt, das aber noch eine zweite Basis höher oben durch die zwei fliegenden Devas erhält. In diesem so gebildeten Zentrum, das in der Höhe des im Yogisystem wichtigen zweiten Verstandeszentrums, des Solarplexus liegt, ruhen die Hände im geheimnisvollen „Siegel der Lehre“, der *Dharma Tschakra Mudrà*, das nur sichtbares Symbol ist für die durch Meditation hervorgerufenen inneren, die Erleuchtung bewirkenden Vorgänge. Dieses innere Licht scheint den ganzen Körper zu durchleuchten und gibt ihm seine göttliche Erscheinung. Der Körper erscheint gleichsam von einem höheren Lebensrhythmus durchpulst, dem ewigen kosmischen Kreislauf vergleichbar, und darin liegt seine Göttlichkeit. Dieser Buddha ist nicht etwa sprechend, aktiv lehrend zu denken, die Mudrà bedeutet vielmehr, daß das feurige Rad der Lehre, d. h. der Erkenntnis sich in ihm dreht, der Gestus ist nur Symbol und Siegel. Durch ihn äußert sich hier der heilige *Atman*, die unfafbare und hier doch künstlerisch gefaßte, zum Ausdruck gebrachte Weltseele. An der Front des Thronsitzes ist die Sangha durch die fünf ersten Jünger Buddhas, die zu seinen Füßen anbetend knien, gegeben, vermehrt um den Stifter mit Kind und die zwei Gazellen, welche die Benarespredigt repräsentieren. Zwei Leogryphen und Makaras, deren Rachen Anfang und Ende eines Seiles halten, Symbole des Auf- und Unterganges, des Kreislaufes der Planeten und die von Perlenschnüren gefaßte Wellenranke des Nimbus, der mit den beiden schwebenden Devas wieder kosmische Bedeutung erhält, bilden die zurückhaltende aber bedeutungsvolle ornamentale Ausstattung des Werkes.

Wie der sitzende erhielt auch der stehende Buddha in der Guptaplastik seine typische Ausbildung. Die zahlreichen Funde in Sârânâth von mehr oder weniger beschädigten Statuen dieses Buddhas als Guru, Lehrer, als welchen man ihn im Gegensatz zum sitzenden Buddha-Yogi

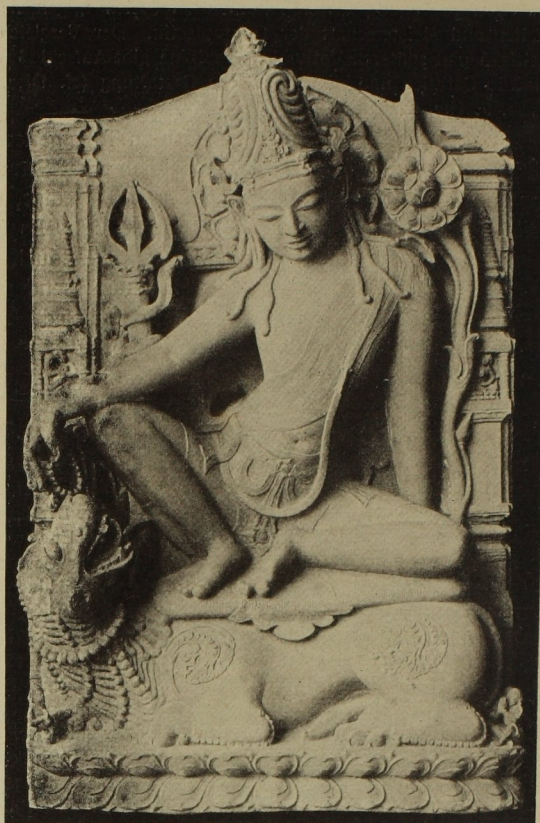


144. Buddhistische Votivstele. Museum in Sârânâth



145. Buddha als Guru, Sárnáth, Museum

(Photo Archaeological Survey of India)



146. Bodhisattva Simhanada-Avalokitêshvara, Lucknow, Museum

(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)

bezeichnen kann, bezeugen die Beliebtheit dieses Buddhabildes in den letzten Jahrhunderten des Buddhismus.

Der Buddha steht stets in frontaler Haltung (*samapadasthanaka*), die rechte Hand im Siegel des Schutzgewährens (Furchtlosigkeit, *abhaya mudrá*) erhoben, während die Linke den Saum des herabfallenden Oberkleides (*sanghátí*) hält. Von den Merkmalen (*lakshanas*) zeigen diese Statuen meist das Uschnisha, die kurzen nach rechts gedrehten Locken (*ákshinâvarita*), die langen Ohrklappen und die Schwimmhäute zwischen den Fingern. Das Stirnzeichen Urna war zumeist nur mit Farbe aufgetragen und ist daher selten erhalten. Typische Merkmale der Sárnáth Buddhas sind ferner die gesenkten Augen und die schlaff in Meditation herabhängende Unterlippe, die Linien am Hals und in den Handflächen und die völlige Schmucklosigkeit. Die Bekleidung besteht aus dem enganliegenden, mönchischen Untergewand (*antaravasaka*), und dem sich ebenfalls anlegenden Obergewand, das die Körperformen klar konturiert, aber gleichzeitig eine von den Händen herabfallende rahmende Hülle bildet. Ein dritter, seltenerer Typus ist endlich der nach europäischer Art sitzende Buddha, der eigentlich dem 'kommenden Buddha Maitreya als Bodhisattva vorbehalten ist.

Das gemeinsame Merkmal der Gupta-Buddhas ist die glatte schmucklose Behandlung des Körpers, der nur von einem ornamentierten Rahmen als wirkungsvolle Folie umspannt wird. Das Gewand ist faltenlos über den Körper gelegt, um diesen zur möglichst reinen Wirkung kommen zu lassen und die reine Geistigkeit der Lehre zu betonen.

Aus der Guptazeit sind auch vereinzelte Metallbuddhas erhalten, die von einer hochentwickelten Gußtechnik Zeugnis geben. Von dem 80 Fuß hohen Riesenbuddha aus Kupfer, der Ende des 6. Jh. in Nālandā errichtet wurde, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Birmingham-Museum besitzt jedoch eine über zwei Meter hohe Kupferstatue des stehenden Buddha, der um 400 n. Chr. datiert wird (cf. V. A. Smith H. F. A. Fig. 118), ein Vorgänger der zahlreichen späteren Bronzebuddhas des Gurutypus in Cambodscha und Siam. Kleinere Statuetten aus einer Messinglegierung gruppieren sich um ihn. Auch die S. 13 erwähnte Eiserne Säule wurde ja um 415 n. Chr. von Kumāragupta I. aufgestellt.

Die Bodhisattvas der Guptazeit erscheinen in dem für sie typischen Schmuck, mehr als menschenfreundliche Himmelsfürsten. Die Rundstatue einer Avalokitēshvara in Sārnāth (Abb. 138) bestrickt durch ihre fast pretiöse Anmut.

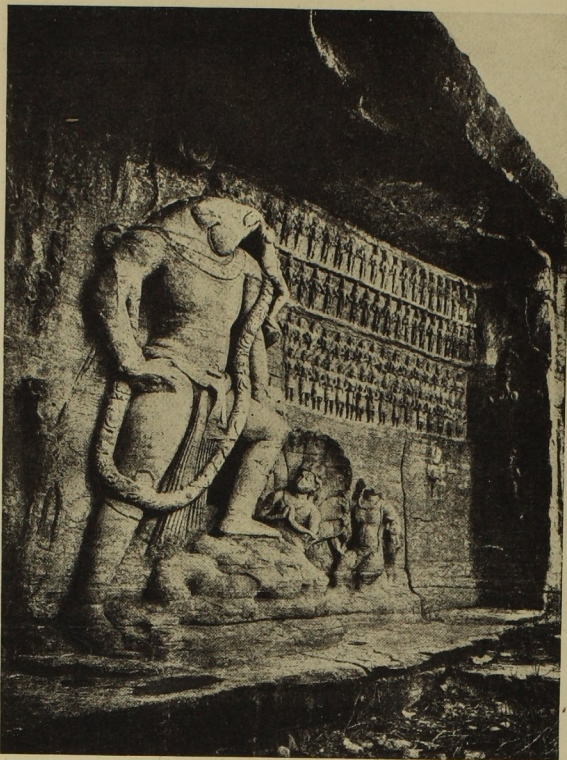
Schon die Basis fällt durch die eigenartige Bildung auf. Aus lebhaft geschnörkelten Ranken wächst die majestätische Lotusblume empor, die den mild herabblickenden Vermittler trägt. Dieser ist nackt bis zum Gürtel, von den Hüften abwärts mit einem Lententuch umhüllt, dessen Enden zwischen den Füßen in regelmäßigen Falten herabhängen. Es ist mit einem edelsteinverzierten, unter dem Nabel in eine Schleife gebundenen Gürtel um die Hüften befestigt. Darüber ist ein Shawl geknotet, dessen Enden in zierlichem Faltenwerk längs des rechten Beines herabhängt. Die Ohren sind mit Ringen, der Hals mit einer Perlenkette geschmückt und eine feingliedrige metallische Brahmanenschnur hängt um die linke Schulter bis zum rechten Knie herab. Am linken Arm trägt er ein Armband mit Makaraenden und ein edelsteinbesetztes Armband. Das Haar ist mit einer juwelengeschmückten Kopfbinde umschlossen und mit einer Schnur hochgebunden in der Art der Asketenhaartucht (*dschātamukuta*). Je drei Haarsträhnen fallen auf jede Schulter. Über der Stirne sitzt in der Frisur ein Miniaturbild des Dhyāni-Buddha Amitābha, des geistigen Vaters Avalokitēshvaras in der Meditationsstellung. Auf der Basis bemerkt man links zwei gequälte Geister (*prēta*) mit abgemagerten Körpern, die der mitleidige Herr mit Nektar labt, der von seiner (fehlenden) Rechten herabträufelnd zu denken ist. Von der Nimbusscheibe hinter dem Kopf ist nur noch ein Rest vorhanden. Die Sanskritinschrift aus dem 5. Jh. nennt den Stifter.

Neben der buddhistischen Kunst, auf die wir noch im Abschnitt über die Malerei zurück-



147. Varāha-Avatāra, die Eberinkarnation des Vischnu; Felsrelief in Mavalipuram

(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)



148. Vischnus Eberinkarnation (Udayagiri, Gwalior)

Gläubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren. Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg“ (W. Cohn, Indische Plastik, S. 32).

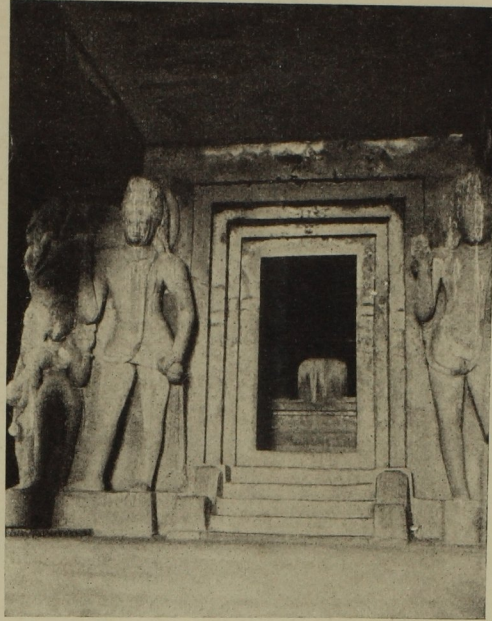
Die älteste bisher bekannt gewordene hinduistische Skulptur ist die in Udayagiri (Bhopal) aus dem Fels gehauene *Varāha Avatāra* oder Eberinkarnation des Vischnu (Abb. 148). Das Werk ist 400 n. Chr. datiert. Der ca. dreieinhalb Meter hohe Vischnu mit Eberkopf steht auf dem Grunde des durch Wellenlinien angedeuteten Ozean auf dem Schwanz des Nāgakönigs, der ihn anbetet. Neben dem Nāga sitzt der Dämon Hiranyāksha mit Bhumidevi, der Erde in seiner Linken. Bhumi, die Vischnu aus der Gewalt dieses Dämons befreit, sehen wir ein zweites Mal hinter dem Gott, noch im Wasser an einem Lotusstengel sich haltend und emporziehend oder den Gott verehrend (undeutlich). Endlich steht sie schon außerhalb des Wassers auf einer Lotusblume und lehnt sich an die linke Schulter des Gottes. Sie ist also in drei Stadien des Befreiungsaktes in kontinuierender Darstellung gegeben. Der Gott trägt ein Upavita in Form eines riesigen Kranzes, gewissermaßen die kosmische Brahmanenschnur. In langen Reihen sind die Götter und Rishis versammelt, um die Erde zu begrüßen.

Neben dem Varāha Avatāra wurde Vischnu als *Ranganātha* oder *Ananta Shayana* oft dargestellt, wenn auch nirgends so meisterhaft wie am Tempel zu Deogarh (Ihānsi Distrikt V. P.), einem Werk aus der Blütezeit der Guptaherrschaft, dem 5. Jh. (Abb. 150). Frei von symbolischen Attributen liegt der vierarmige Gott mit seinem üblichen Schmuck im Schoße der siebenköpfigen Weltenschlange, das verkörperte in sich ruhende Prinzip des Weltalls. Shridevi und Bhūmidevi, seine beiden Frauen sitzen zu seinen Füßen, die Shri-Lakshmi knetet. Auf einem ihm entwachsenden Lotusstengel sitzt der dreihäuptige Brahmā, während darüber Shiva mit Parvati auf

kommen, tritt in der Guptazeit zum ersten Male die brahmanische auf den Plan und zwar sogleich mit vollendeten Werken der Plastik, die sich ebenbürtig neben die buddhistischen stellen, ja ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten wegen noch mehr Bewunderung erregen als jene. Ihre vorausgegangene Entwicklung läßt sich nur aus der buddhistischen Architekturplastik, wie den Kapitälern mit den vedischen Göttern in den Höhlenschaityas und Viharas rekonstruieren. Die plastischen Riesengemälde zur Verherrlichung Vischnus in Udayagiri und Deogarh setzen eine lange Entwicklung voraus, und sind nur aus der Anknüpfung an die buddhistische Plastik erklärlich. „In knappsten Zügen mit den packendsten Gegenüberstellungen werden jedem gläubigen Inder die Visionen ungeheurer, urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des



149. Vischnu auf der Schlange Ananta ruhend.
(Tempel zu Deogurh)



150. Dvārapālas am Lingatempel in Elephanta
(Phot. Diez-Niedermayer)

dem Bullen Nandi, Indra auf seinem Elefanten, der Kriegsgott Subrahmanya-Skanda auf dem Pfau reitend und rechts Sūrya mit der Sonnenscheibe (?) in den Lüften schweben. Hier ist nach der Lehre des Vedānta Vischnu als das höchste Wesen dargestellt, aus dem selbst Brahmā, der Schöpfer, hervorgeht, um sein Tagewerk zu tun. Vischnu aber als Urgeist handelt nicht, sondern ruht untätig von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unterhalb des Schlangenslayers stehen sechs Halbgötter. Sämtliche Figuren haben die Augen geschlossen, wodurch der mystisch-visionäre Charakter des Bildes erhöht wird. Der liegende Vischnu gehört wiederum zu den größten Meisterwerken der Plastik, nicht nur Indiens. Das Problem der Vereinigung des vierarmigen Gottes mit der siebenköpfigen Schlange ist in einer schlechthin unübertrefflichen Form gestaltet, der auch für die „zweiarmige“ europäische Einstellung nichts mehr Monströses anhaftet. Dem an den Beinen beginnenden, allmählich anwachsenden, in den Schlangenköpfen brandenden Linienfluß wohnt jene kosmische Größe inne, die der großartigen mythischen Konzeption entspricht. V. A. Smith stellte diesem Vischnu einen antiken Endymion des Nationalmuseum in Stockholm gegenüber (O. Z. III I. c.), der ihm im Fluß der Linie gleicht und stützte darauf seine Behauptung einer hellenistischen Nachwirkung auf die Guptaplastik, die nicht ohne weiteres abzuweisen ist. Noch ein zweites Werk dieser Periode klingt an die Antike, diesmal an die „Tauschwester“ des Parthenonfrieses an, die liegende Mutter Krischnas mit dem Kind zur Seite in Pathāri im Bhopālstaate (V. A. Smith H. F. A. J. Pl. XXXVI). Werke der noch hellenistisch beeinflussten, parthisch-sasanidischen Kleinkunst, wie die Silberschale von Badakschan können in der Guptakunst anregend gewirkt haben (cf. Pl. LXXXVI bei V. A. Smith H. F. A. I.).

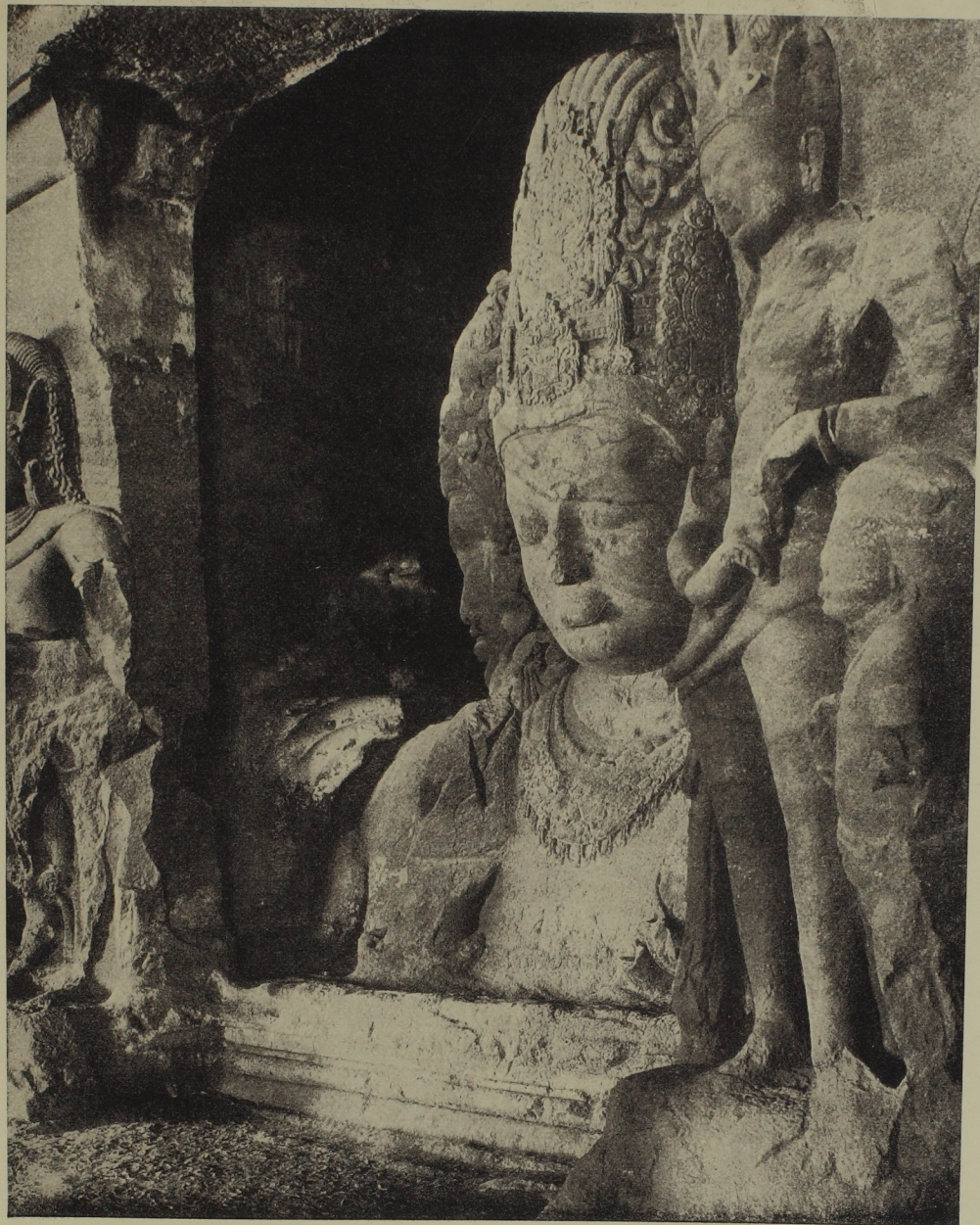
Das größte und großzügigste Betätigungsfeld hatte die indische Plastik in den Fels- und Höhlentempeln, wo sich der lebendige Fels direkt zur Bearbeitung bot. Nicht in den Städten, sondern mit wenigen Ausnahmen fern von größeren Siedelungen gelegen, bergen diese Tīrthas heute noch die größten, der ikonoklastischen Zerstörungswut späterer Eroberer entgangenen Kunstwerke der Plastik.



151. Trimûrti in Elephanta. Frontalansicht

Ein solches frühes Denkmal lernten wir in Udayagiri kennen (Abb. 148). Auch in Adschantâ, dessen Denkmalwert besonders in seiner malerischen Ausstattung liegt, finden sich zahlreiche gute Felsskulpturen, wovon die Ausstattung des Tschaityas 19 (Abb. Cohn l. c. T. 30, 31), die Flußgottheiten an den Eingängen von Höhle 16 und 22 u. a. aus der Guptazeit stammen. Die von Fergusson und Burgess noch in das 6. Jh. angesetzten Skulpturen des Tschaitya 26 schätzt Havell um hundert Jahre jünger ein. Im übrigen steht die Chronologie der Adschantâskulpturen noch aus. Ihren Höhepunkt aber erreichten die Felsskulpturen in den Shivahöhlen und Felstempeln zu Elephanta und Elûra, deren Datierung auch noch schwankt. Fergusson und Burgess setzten Elephanta in die zweite Hälfte des 8. Jh. gleichzeitig mit der Dhumar Lenâ-Höhle in Elûra, Havell rückte sie 1915 in das 6. Jh. zurück (A. M. A. I., S. 156 f.), während er sich 1920 für das 7. Jh. entschied (Handbook J. A., S. 163). Ein stilistisches Kriterium bilden die Pfeiler, die jenen von Bâdâmi, Höhle 3 von 578 gleichen (cf. Jouveau-Dubreuil, Archeol. S. I. I., S. 173). Wenn wir auch Fergusson-Burgess (H. I. E. A. II, 128) zustimmen, daß diese Kapitälbildungen in Elephanta ihre Vollendung erreicht haben, ist deshalb noch kein Grund vorhanden Elephanta in das Ende des 8. Jh. hinaufzurücken, denn diese Vollendung muß sich schon im 7. Jh. vollzogen haben, das mir für die Aushebung von Elephanta am wahrscheinlichsten erscheint.

Die große Schönheit und Bedeutung der Skulpturen von Elephanta erklärt unsere Diskussion der Datierung. Mit Recht hebt Havell die Schöpfer der Trimûrti und des Brahmâ-Tschatur-



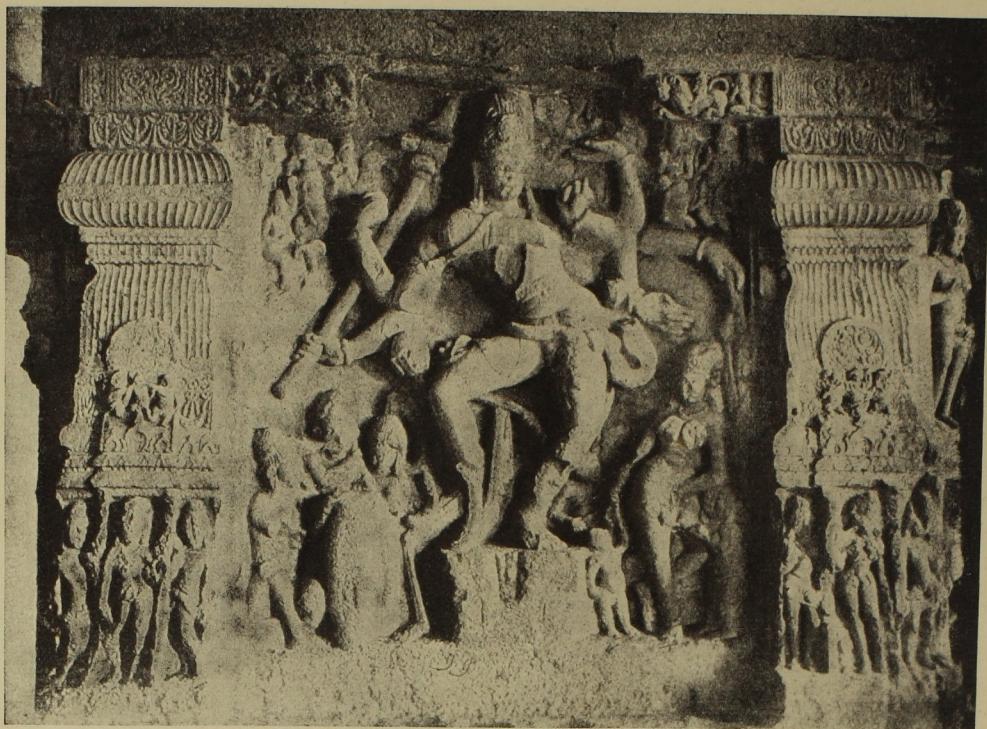
Trimûrti, Ansicht von rechts, Elephanta
(Nach Ars Asiatica III)

mukha in den Rang des Phidias und Praxiteles von Indien. Er nennt Elephanta Indiens Parthenon. Wenn sich das Auge des Besuchers an das Dämmerlicht gewöhnt hat, leuchtet ihm das vier Meter hohe Kolossalstandbild der Trimūrti durch das Dämmerlicht entgegen, die am Ende des mittleren Flügels des Felsentempels aus dem Felsen gehauen ist (Abb. 151 Taf. VII). Es ist beim heutigen Zustand des Tempels schwer sich vorzustellen, wie ehrfurchterregend schön es gewesen sein muß, beleuchtet von den zahlreichen Bronzетempellampen und im silbernen Schimmer der schneeweißen Pfeiler überzogen mit feinsten polierter Stuckmasse (A. M. A. I. S. 100).

Die Zusammensetzung und Bedeutung der Trimūrti (Dreigestalt) wird verschieden erklärt, abstrakt-philosophisch und populär-mythologisch. Ihr Ursprung liegt in der Sonnenanbetung mit ihren drei Phasen. Ihre Deutung als Vereinigung der drei göttlichen Aspekte der Einen Gottheit, die wir als Brahmā den Schöpfer, Vischnu den Erhalter und Shiva den Zerstörer kennen, ist die populärste. Wie eng diese Vereinigung gedacht wurde, geht u. a. aus folgender Stelle des Vāyu Purāna hervor (Ch. V, V. 18—21): „Sie existieren einer durch den andern und erhalten sich gegenseitig; sie sind Zwillinge untereinander, sie bestehen durch sich untereinander und sind keinen Augenblick voneinander getrennt; sie verlassen sich nie. Īshvara (Mahādeva, d. i. Shiva) ist der höchste Gott und Vischnu ist das Oberhaupt von Mahat, dem Prinzip der Intelligenz: während Brahmā erfüllt mit *vādschas* die Schöpfung besorgt.“ In vedischer Zeit waren Agni, Indra und Sūrya zur Trimūrti vereinigt im Mahāyāna Mandschushri, Avalokitēshvara und Vadschrapāni, später sind alle drei im mystischen Worte *Om* zusammengefaßt. Darstellungen der Trimūrti sind in Indien sehr selten, doch gab es solche schon in der Gandhārapériode, wie ein Standbild in Peschawar beweist (cf. V. Nateśa Aiyar Trimūrti image in the Peshawar-Museum Arch. Sur. A. R. 1913—14). Die alte herkömmliche Deutung der Trimūrti von Elephanta als Vereinigung von Brahmā, Vischnu und Shiva wurde von Havell umgestoßen, der darin Pārvati, Vischnu und Shiva sehen wollte, jedoch von N. Aiyar (l. c.) widerlegt wurde, der das Bild als Dreigesicht des Shiva erklärt, der in der Mitte als Schöpfer, rechts als Erhalter, links als Zerstörer gegeben ist. Der durch majestätische Ruhe ausgezeichnete mittlere Kopf trägt die Symbole des Vischnu-Shiva in seinem rādschasischen Aspekt. Seine Krone ist der hl. Berg Meru. Auf seinem Perlenhalsband sind die unzählbaren Welten der Planetenbahnen aufgereiht, denn die Perle ist das Symbol des kosmischen Elementes *ākāsha* (Äther) und daher



152. Tschaturmūkha in Elephanta
(Nach E. B. Havell)



153. Der tanzende Shiva. Felsrelief in Elûra

auch von den daraus geborenen Planeten und Vischnu ist der Âkasha-garbha, der Ätherträger. Er trägt ferner das ruhmreiche Fünf-Edelstein-Halsband aus Gold, besetzt mit seinen Edelsteinen Perle, Saphir, Rubin, Smaragd und Diamant, die Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde symbolisieren. Den tâmasischen Aspekt als Zerstörer stellt der linke Kopf dar mit gerunzelter Stirn, geöffneten Lippen, vordringender Zunge, eine Schlange in der Hand. Seine Tiara enthält einen Menschenschädel mit Blumenemblemen, die zum Shivaritual gehören, umwunden. Hinter dem Kopf befindet sich eine unsichtbare Nische in der Felswand für ein Orakel.

Das zweite mehrköpfige Standbild in Elephanta ist das Abb. 152 wiedergegebene Tschaturmukha (Vier-Antlitz), das früher im viertorigen Tempel stand, wo es später durch ein anikonisches Lingam ersetzt wurde. Havell stellt den Hermes des Praxiteles neben diese Statue — die Krone der griechischen neben die Krone der indischen Plastik. Das Antlitz hat in der Tat einen individuellen Ausdruck von einer Dämonik, wie sie vielleicht nur noch an der javanischen Durgâ im Museum von Leyden begegnet (s. unten). Auch der Körper ist über das typische Schema hinaus individuell gebildet und setzt Naturstudium voraus. Auch hier ist wohl Shiva in seinem radschasischen Aspekt dargestellt, ein anthropomorphisierter Stûpa, der als Symbol der kosmischen Kräfte den von Dvârapâlas bewachten Tempel schmückte. Shivas Ruhm künden ja auch alle Reliefdarstellungen auf den Felswänden von Elephanta. Mehrmals sehen wir ihn mit Pârvatî seiner Gemahlin, ergreifend in der Vermählungsszene, und als Natarâdscha im Schöpfungs- und Zerstörungstanz (vgl. W. Cohn l. c. Taf. 48—51). Die starken Zerstörungen der plastischen Werke in Elephanta werden den Portugiesen zugeschrieben.

Die Plastik von Elûra bildet das würdige Gegenstück zu Elephanta, auch sie shivaitisch, aber schon vorgeschrittener in der dämonischen Wildheit der Bewegungen, daher zeitlich wohl durchschnittlich um hundert Jahre jünger. Neben den shivaitischen Darstellungen gibt es hier

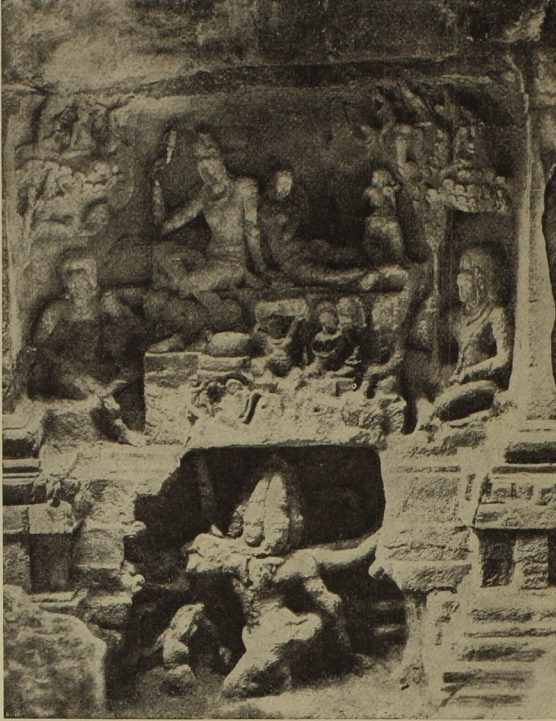


154. Shiva im Tschaturam-Tanz. Ravana-Ka-Khai-Grotte in Elūra
(Nach St. Kramrisch, Grundl. d. ind. Kunst)

auch buddhistische und Dschainawerke, doch von geringerer Bedeutung, wenn auch letztere besser als in den späteren Dschainatempeln.

Aus dem noch kaum brauchbar veröffentlichten Reichtum der Elúraplastik müssen wir uns hier auf die Hervorhebung dreier Werke beschränken, zwei tanzende Shivas und Rāvana im Kailāsaberg. Einmal tanzt er achtarmig mit einer Schlange umwunden und mit einer mächtigen Keule bewaffnet seinen gewaltig ausgreifenden Lalita-Tanz, dessen verderbenbringender Aspekt durch das hinter ihm vorlugende Skelett Bhringis angedeutet ist (Abb. 153). Eingeschüchtert sieht ihm Kālī (Pārvati) von rechts unten zu, links machen drei Kobolde die Musik dazu. Oben in den Lüften erscheinen die üblichen Götter des indischen Olymp zu dem grausig-erhabenen Schauspiel. Am zweiten Hochrelief (Abb. 154) ist der Gott im Tschaturam-Tanz dargestellt. Die Haltung der Glieder ist für alle Tanzarten genau vorgeschrieben; für diesen ist die diagonale Streckung eines linken Armes und die gebogenen Knie charakteristisch. Die Wuchtigkeit der Bewegung der schweren Gliedmaßen ist für die Elúraplastik bezeichnend.

Meisterhaft ist auch die schwierige Darstellung des Angriffes des Dämonen und Erzfeindes Rāmās Rāvana auf den Kailāsa (Abb. 155). Der Unhold, der den Berg heben und samt den Göttern nach Lankā tragen wollte, auf daß sie ihm behilflich sein müßten, scheint wie eine gespannte Feder in einer Berghöhle eingezwängt eben im Begriff zu sein, emporschnellend seine dämonischen Kräfte spielen zu lassen, deren erste Wirkung sich oben schon in Pārvatis ängstlichem Erfassen von Shivas Arm, in der Flucht der Magd und in der Bewegung unter den Himm-



155. Ravana im Kailāsa (Felstempel in Elūra)

linearen Entfaltung der oberen Figuren. Die künstlerische Höhe dieses Werkes wird uns erst recht klar, wenn wir einen Blick auf die spätere Rāvanadarstellung in der benachbarten Dumar-Lenā-Höhle in Elūra werfen (cf. Taf. 43 bei W. Cohn l. c.). Aus der geistvollen Komposition ist ein ödes Machwerk geworden, das uns den raschen Abstieg dieser Kunst im 9. Jh. deutlich zeigt, einen Verfall, den auch die anderen Spätwerke in Elūra bestätigen.

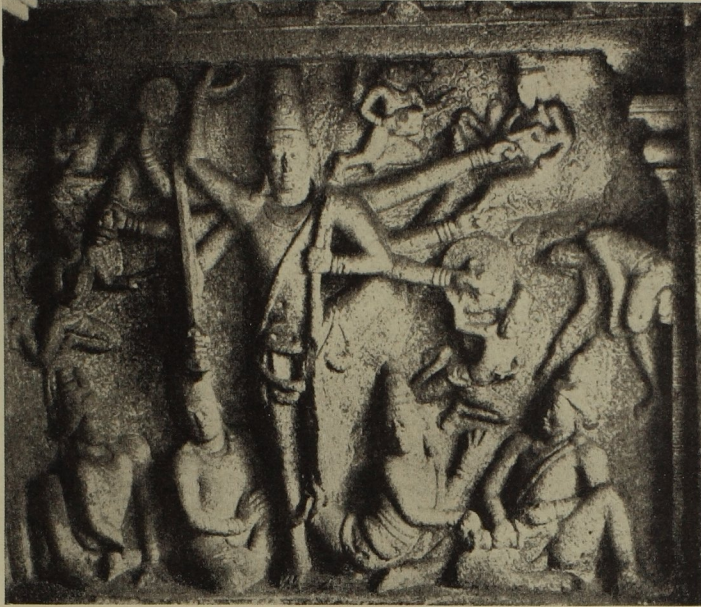
Von den unabsehbaren plastischen Werken am Plateau von Dekkan konnten wir hier nur einige der bedeutendsten Werke hauptsächlich der Felsenplastik herausgreifen. Die reiche Tempelplastik der Tschalukya- und Hoysalatemple (S. 70 ff.) ist noch kaum aufgenommen und wird uns noch schöne Überraschungen bringen. Besser bekannt ist die Tempelplastik von Orissa im Stromland des Mahānādī, die etwa vom 6. bis zum 13. Jh. und vereinzelt darüber hinausreicht. Sie steht, wie W. Cohn schon hervorgehoben hat (l. c. S. 38 f.), obwohl auch brahmanisch, „im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felsskulpturen des westlichen Indien. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht, als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen.“ Der Gegensatz erklärt sich, wenn wir bedenken, daß die brahmanische Plastik der Guptazeit an die gleichzeitige buddhistische anknüpfte und ihre trotz aller eigenartigen Gestaltung doch von der griechischen Plastik gebändigte und rhythmisierte Formgebung bis ins 9. Jh. bewahrte und fortentwickelte. Wie die indische Plastik aussah, wenn sie ganz auf sich selbst gestellt war, das zeigt Orissa. Die Sinnlichkeit des Fleisches und

lischen bemerkbar macht, deren weitere Wirkung jedoch von Shiva aufgehoben wird, indem er seinen linken Fuß fest auf den Berg stellt und so die Spalten, die Ravana schon gesprengt und in die er sich mit seinen Händen verspreizt hat, wieder schließt und Ravana für geraume Zeit in seiner Höhle eingeklemmt gefangen hält. Der ganze Kreislauf der Handlung ist in diesem Felsenfresko zu einer Einheit verschmolzen.

Wie in der gleich zu behandelnden „Herabkunft der Gangā“ zeigt sich auch hier die Souveränität der indischen Felsenkünstler in der Ausnutzung des gewachsenen Materials zu allen gewünschten Wirkungen. Möglichkeiten, die der Bildhauer nur im gewachsenen Felsen, nicht mehr am losgelösten Atelieblock finden kann, werden hier verwirklicht und damit Wirkungen erzielt, die noch von keiner Plastik erreicht wurden. Durch die skizzenhafte architektonische Rahmung wird der drohende Naturalismus gebannt und die Fülle der Gestalten in ein Achsen-system eingeordnet und so monumentalisiert. Die vertikale Spannung der unteren Hälfte löst sich in der kurvi-



Die Herabkunft der Gangâ, Mavalipuram
(Nach *Ars Asiatica* III)

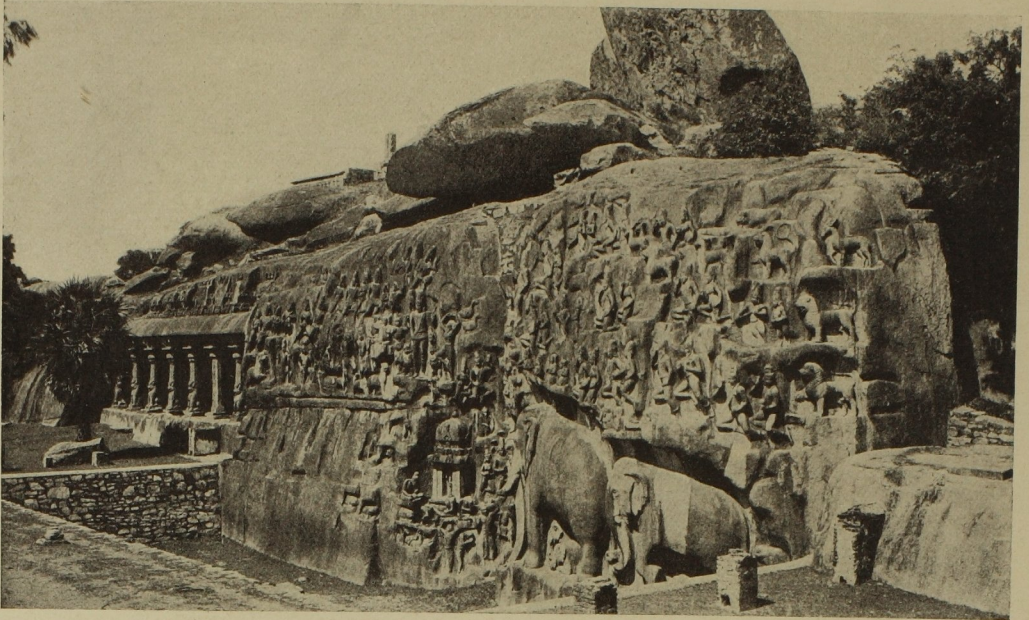


156. Die drei Schritte Vischnus (Vâmana Trivikrama).
Felskulptur in Mavalipuram

die Wollust der Bewegungen, die sich vorher schon in Mathurâ und Amarâvatî geltend machte, kommt nun ganz zum Durchbruch und unverhüllte Darstellungen der Liebeslust zieren ganze Tempelfassaden (cf. Taf. 61 ff. bei W. Cohn l. c.). Mehr als dekorativen Wert kann man dieser Plastik indessen kaum beimessen.

Ganz anders steht es in Südindien. Hat hier schon Amarâvatî Reliefs gezeitigt, die selbst Grünwedel als die besten indischen Skulpturen erklärte (Buddh. Kunst 1900 S. 134), so wuchs dort bald darauf unter den Pallavas in Mavalipuram eine Plastik, die, wie in Elephanta und Elûra an den Fels gebunden, auch wieder den „stolzen Wuchs“ der Felsenplastik zeitigte. Von den Schöpfern der Rathas war auch nichts Geringes zu erwarten. Die Dvârapâlas, die dort alle Eingänge zu den Felstempeln bewachen, sind wahrhaft königliche Leibgardisten und wessen Rassenpsychose angesichts dieser stolzen Werke dravidischer Künstler nicht geheilt wird, dem ist nicht zu helfen.

Wir finden in den Höhlentempeln von Mavalipuram zum Teil die gleichen gegenständlichen Darstellungen wie wir sie in den nordindischen Tempeln und Höhlen, in Deogarh, Udayagiri u. a. kennen gelernt haben und der Vergleich des auf Ananta ruhenden Vischnu oder seiner Eberinkarnation zeigt die verschiedenen Möglichkeiten der Gestaltung dieser Themen. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Schule gehört das *Vâmana-Trivikrama* die drei Schritte Vischnus (Abb. 156). Das Relief stellt den im Bhâgavata-Purâna VIII, 18 geschilderten Besuch Vischnus beim Fürsten Bali dar. Der Gott, „dessen Weg nicht von dieser Welt ist“, kam als zwerghafter Brahmane verkleidet und bat Bali um nur drei Schritte Erde, gemessen an seinen eigenen. Der Wunsch wurde ihm gern gewährt, der Zwerg aber wuchs sogleich ins Unermeßliche und wurde zum Gott mit seinen Attributen und Gefolge. Mit dem ersten Schritt durchmaß er Balis Land, indem er mit seinen Armen den Horizont berührte, mit dem zweiten nahm er vom Himmel Besitz und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig (vgl. den Wortlaut der Beschreibung bei W. Cohn, l. c. S. 72 f.). Es galt also die Darstellung der Allerfülltheit mit



157. Die Herabkunft der Gangā. Felsrelief in Mavalipuram

Višnu. Wie eine Säule auf einem Bein stehend macht der Gott mit dem anderen den zweiten Schritt, der bis in den Himmel reicht, wo Brahmā ihn ehrt. Links von Brahmā fliegt der Bärenkönig mit der Trommel durch die Lüfte und ruft Višnus Sieg aus. Zu seinen Füßen sitzen die vier Weltenhüter. Zwei Götter mit sonnenartigen Nimbus schweben zu beiden Seiten des Raumgottes, der eine emporschwebend, der andere sinkend. Verkörpern sie die auf- und niedergehende Sonne? Denn der Sonnenmythus bildet den Kern der Legende. Säulenhaft, wie der Weltlotus stehend, erfüllt Bhagavat mit seinen acht Armen den Weltenraum, und um ihn vollzieht sich der Kreislauf des Tages; links aufsteigend, rechts sinkend. Wiederum ist eine der größten kosmischen Erscheinungen bildhaft klar in einen meßbaren Rahmen gespannt.

Und nun zur größten Schöpfung der Plastik von Mavalipuram, die „Herabkunft der Gangā“ (Abb. 157 Taf. VII). Kein anderes Volk der Erde nennt eine plastische Schöpfung sein eigen, die an Größe der Konzeption dieser gleicht! Sie war nur als Exponent der unerreichten kosmischen Phantasie der Indoarier möglich, die hier von dravidischen Künstlern bildhaft versinnlicht wurde, ähnlich wie die Purāna- und Rāmāyanaschilderungen von indischen Künstlern an den Tempelwänden von Angkor Vāt in Kambodscha. Man muß die prächtige Schilderung der Herabkunft der Gangā im Rāmāyana lesen, um diese Darstellung verstehen und würdigen zu können. Ein von Jacobi gegebener Auszug lautet: „Der König Bhagiratha tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte mit dem Bemerkten, daß Shiva die Gangā auffangen müsse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könne. Shiva zeigte sich dem Bhagiratha nach einem weiteren Jahre von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangā mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen; doch Shiva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagirathas Buße bewog, die Gangā in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangā. Götter und Rishi kamen herbei, um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen“ (H. Jacobi, Das Rāmāyana, Bonn 1893, S. 146, zit. v. Cohn). Wie hätten doch alle Versuche den Fluß plastisch darzustellen kläglich scheitern müssen, während ihr Erdensturz durch die künstlich geschaffene Felspalte mit den emporzüngelnden Nāgas genial versinnbildlicht wurde! Von allen Seiten strömen die Erdenbewohner, Menschen und Tiere, herbei, um dieses grandiose Schauspiel zu sehen und das reinigende Bad in den Fluten des heiligen Flusses zu nehmen. Zu dem noch ganz in seiner Askese versunkenen

Bhagîratha aber tritt der große Gott und teilt ihm die Erfüllung seines Wunsches mit. Unter dem Büßer steht ein kleiner Shiva-tempel mit einem Asketen davor. Das Felsenbild hat sicherlich Schwächen in Einzelheiten wie in der schematischen Laufdarstellung der Menschen oder in der Bildung der Löwen. Als Ganzes jedoch stellt es sich durch seinen großen Wurf jenseits aller Detailkritik. Dieses Felsenfresco gehört als technische Schöpfung einer Reihe an, deren Denkmäler in verschiedenen Teilen Indiens noch im Dschungel versteckt oder in alten Flußbetten verborgen sind. So wurde z. B. 1921 vom Arch. Survey in Unakati, Bengalen, ein alter Shiva-kultort mit Felskulpturen unbekanntes Datums (8.—12. Jh.?) freigelegt (Arch. Surv. A. R. 1921—22 Pl. XXX), die freilich künstlerisch tief unter dem Niveau der „Gangâ“ stehen.

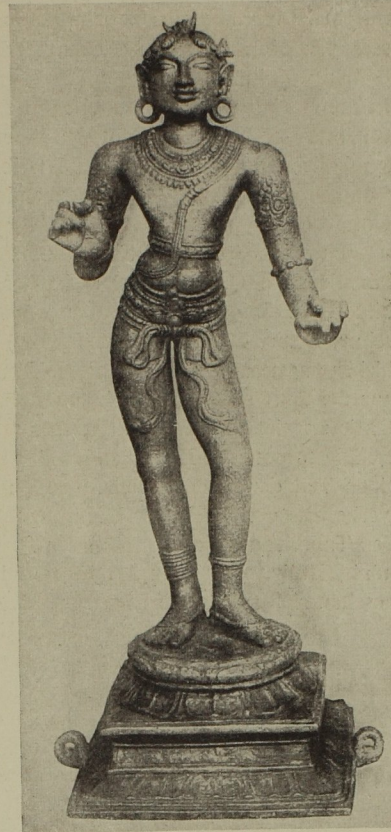
Die bedeutendste typische Schöpfung Südindiens in der Freiplastik aber, und zwar in diesem Fall der Bronzeplastik, ist der Typus des Shiva als Natarâdscha, als Herrn des kosmischen Tanzes (Taf. IX). Die plastische Darstellung dieses Tanzes dürfte älter sein als die ältesten Denkmäler des 5.—6. Jh., die man in Nordindien fand und noch viel älter, in die vedische Zeit zurückreichend, war die philosophisch-dichterische Konzeption dieses Tanzes, den ursprünglich Rudra personifizierte, der u. a. in Rigveda 10, 81 beschrieben wird:

„Allseitig Auge und allseitig Antlitz
Allseitig Arme und allseitig Fuß
Schweiß schaffend er mit Armen, schweiß mit
Flügeln
Zusammen Erd und Himmel, Gott der Eine.“

(Übers. v. Deussen.)

Nach dem Grund der Bevorzugung der Gestalt des tanzenden Shiva in Südindien fragend, sucht Havell ihn aus dem besonders am südindischen Plateau an den westlichen Ghats täglich zu beobachtenden grandiosen Schauspiel der im brandenden Meere mit blendendem Lichtertanz versinkenden Sonne (cf. *The Himalayas in Indian art*. London 1924. S. 62 f.). Wer den unauslöschlichen Eindruck derartiger Sonnenuntergänge, wohl des größten Schauspiels auf Erden, erlebt hat, wird sich Havells genialer Hypothese zuneigen. Wie dem auch sei, jedenfalls bildete sich in der südindischen Bronzeplastik im Gegensatz zu den mehrfach variierenden Shivatänzern, wie wir sie in Elephanta und Elûra kennen lernten, ein bleibender Typus von höchster Vollendung aus, der wiederum zu den unsterblichen Werken menschlicher Schöpferkraft gehört.

Die Figur symbolisiert die Aktivität des Gottes im Universum, seine fünf Handlungen die Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Wiederverkörperung und Erlösung. Mit dem rechten Bein auf einem Dämon sich drehend, das linke im Tanzschritt erhoben, hält er die vier Arme in bestimmten Mudrâs mit seinen Attributen in den Händen im Kreis ausgespannt: Die Trommel in der einen Rechten symbolisiert das Getöse der Schöpfung, die vibrierende Bewegung der kos-



158. Shaiva-Heiliger
(Sundera Mûrti Swâmi).
Bronze aus Ceylon

mischen Entwicklung, die Flamme in der einen Linken die entgegengestezte Handlung der Zerstörung; die aufgehobene Rechte flößt dem nahenden Gläubigen Zutrauen ein, die abwärts gerichtete Linke deutet auf des Gottes linken, aufgehobenen Fuß als den Sitz der Seele. Eine Schlange als Ewigkeitssymbol windet sich um einen Arm, eine Seejungfrau, die Gangâ, der aufgehende Mond und eine Schlange zieren die Kopfkrönung. Und mit diesen, seine fünf Handlungen symbolisierenden Mudrâs und Attributen wird Shiva in Südindien auch in den stereotypen Gebeten angerufen. Der umgebende Flammenkreis symbolisiert das kosmische All, das der Gott erfüllt.

Nur wenige der zahlreichen Bronzestatuetten des Natarâdscha haben hohen Kunstwert, denn künstlerische Qualität war nicht der Hauptzweck dieses wie aller anderen indischen Kulturbilder. In einigen wenigen aber, etwa im Museum von Madras oder in den Tempeln von Tandschur, Belur, Uttattur (Trichinopoly) ist der gewollte Ausdruck höchste Form geworden. Das bisher angenommene Alter dieser Bronzen aber, ihre Einordnung in das 10.—11. Jh. ist völlig aus der Luft gegriffen; sie können ebensogut aus dem 15.—17. Jh. stammen und diese spätere Datierung ist viel wahrscheinlicher (cf. W. S. Hadaway, Rupam 10, S. 59 f.).

Die toreutische Kleinplastik, also die Bronzen und Metallstatuetten bilden einen wichtigen Teil der südindischen Plastik überhaupt und bergen eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die den Kreis der Monumentalplastik durch neue Typen erweitert. Shiva tanzt auch den Tandavan als einen zahmeren Abendtanz, ferner Krishna auf dem fünfköpfigen Schlangenkönig Kâliya den Tanz des Jägers oder Kriegers und die düstere Kâlî ihren Totentanz. Dazu gesellen sich zahlreiche Bildnisse shivaitischer Heiliger und frommer Gläubiger. Davon ist die Statuette des Sundara Mûrti Swâmi aus Ceylon, eines Heiligen, der im 8. Jh. lebte, ein glänzendes Beispiel der Darstellung innerer Ekstase und frommer Hingebung, Bhakti (Abb. 158). Formal bilden diese Bronzen eine wichtige Ergänzung der sonst seltenen indischen Freiplastik, die von allen Seiten betrachtet werden kann und stets neue Wirkungen bietet. Für unsere Kenntnis der indischen Plastik und Götterikonographie endlich sind wir ja fast ausschließlich auf die Bronzen angewiesen, wovon auch die europäischen Museen fast alle Typen, darunter auch gute Stücke besitzen. Coomaswamy teilt den gesamten indischen Bronzenschatz in drei Gruppen: Die mahâyânistischen buddhistischen Bronzen von Java und Ceylon (6.—14. Jh.), die mahâyânistischen, buddhistischen Bronzen von Nepal und Tibet (9.—17. Jh.) und die hinduistischen Bronzen von Südindien und Ceylon (6.—17. Jh.).

Literatur: Eine gute Übersicht gibt W. Cohn, Indische Plastik in B. Cassirers Kunst des Ostens mit Lit.-Verz. Ausführlicher handelt darüber V. A. Smith, A history of fine art in India and Ceylon (Oxford 1911) zitiert H. F. A. I. Havell widmet der Plastik Abschnitte in seinen Büchern „Indian sculpture and painting“, „The ideals of Indian art“, „A handbook of Indian art“. G. Jouveau-Dubreuil Archeologie du Sud de L'Inde II; Iconographie (Paris, Geuthner 1914); T. A. Gopinatha Rao, Elements of Hindu Iconography, 4 Bde (Madras 1914—16); Sculptures Çivaites de L'Inde in Ars Asiatica III. Instrukтив ist ferner St. Kramrisch, Grundzüge der indischen Kunst.

Über indische Bronzen vgl. Coomaswamy, Indian Bronzes, Burlington Mag., Vol. XVII, 86 ff.; L. Adam, Hochasiatische Kunst (Strecker u. Schröder, Stuttgart 1923); R. Heine-Geldern, Altjavanische Bronzen (C. W. Stern, Wien 1925) mit Lit.-Verz. für Java.