

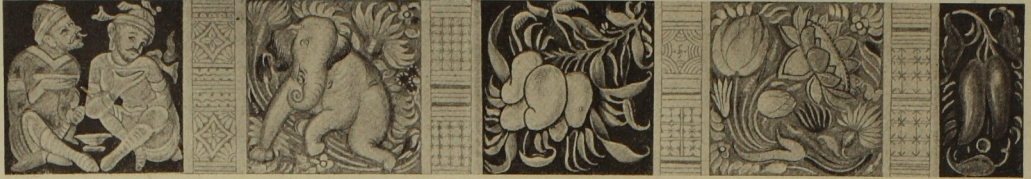
159. Deckenmalerei in Adschantā, Vihāra II
(Nach Photo)

Denkmäler der Malerei

Die indische Malerei ist uralt und spielte in der altindischen Kultur eine Hauptrolle. Sie war die populärste und verbreitetste unter den darstellenden und angewandten Künsten und galt als die erste unter ihnen. Der buddhistische Pāli-Kanon, die Epen und Dschātakas sind voll von Beschreibungen und Hinweisen auf malerische Darstellung und Ornamentik. Die ceylonische Chronik, das *Mahāvamsa* vom 5. Jh. berichtet von den Wandmalereien, der Reliquienkammer des von König Dutthagāmini um 150 v. Chr. erbauten Ruwanveli Dagoba. Im Mahā Ummaga Dschātaka sind Hallen geschildert, bemalt mit dem Glanz von Sacca, den Zonen des Berges Sumeru, dem Ozean, den vier Kontinenten, Himavat, dem Anotattasee, dem Zinnoberberg, Sonne und Mond, dem Himmel der großen Könige u. a. m. In der Bildergalerie (*cittāgāram*) des königlichen Lustheims in Prasenadschit, der Residenz des Königs von Kosala waren zahlreiche Bildnisse und Landschaften zu sehen, gemalt von Künstlern der königlichen, sowie der dienenden Klasse. Wo immer ein Fest gefeiert wurde, schmückte man es mit Malerei, „vom Stadttor bis zum Palast und vom Palast bis zum eigenen Haus errichtete man Gitterwerk und überdeckte sie mit Matten und Bildern, streute Blumen über den Boden und hing Fahnen auf“ (Ummaga Dschātaka). Auf den Böden, an den Wänden und Decken der Privathäuser, Paläste und Tempel belehrten und erheiterten dauernde oder zeitweilige Malereien das Volk. Auch die Religionslehrer benützten die Malerei als bestes Lehrmittel für Volk und Jugend.

Der heute noch erhaltene Denkmälervorrat entspricht dieser einstigen Fülle leider nicht. Vergänglichkeit des Materials und Klima sorgten, unterstützt von Menschenhand, für die Zerstörung alles Zerstörbaren. Ob uns Ausgrabungen noch alte Denkmäler der Malerei bringen werden, steht dahin. Bis heute sind wir für die älteren Perioden auf die Wandmalereien der Felstempel angewiesen, wovon wenigstens ein Teil erhalten ist.

Die ältesten dieser Malereien sind die von T. Bloch entdeckten Fresken in der Dschogimārähöhle in Rāmgarh Hill im Surgudschāstaate, Zentral-Provinzen. Sie gehören dem 2.—1. Jh. v. Chr. an, stammen also aus der Ashoka-



160. Gemaltes Deckenparkett in Adschantâ. Vihâra I
(Nach Griffith)

zeit. Reproduktionen davon scheinen noch immer nicht veröffentlicht zu sein. Es scheint sich um Deckengemälde zu handeln, da sie in konzentrischen Kreisen angeordnet sind (cf. V. A. Smith l. c. S. 273). Dargestellt sind: 1. Im Zentrum eine männliche Figur unter einem Baume sitzend mit tanzenden Mädchen und Musikanten zur Linken und einer Prozession rechts. 2. Mehrere männliche Figuren, ein Rad und geometrische Ornamente. 3. Spuren von Blumen, Pferden und bekleideten menschlichen Figuren. Ein Baum mit Vogel und einem nackten Kind in den Zweigen und um den Baum nackte menschliche Figuren, die ihr Haar in Knoten gebunden auf der linken Seite des Kopfes tragen. 4. Im oberen Teil eine nackte sitzende männliche Figur, umgeben von drei bekleideten stehenden Männern und zwei ähnliche sitzende Figuren mit drei anderen stehenden auf der einen Seite. Im unteren Teil sind ein Haus mit hufeisenförmigem Tschaityafenster, ein Elefant und drei bekleidete Männer davor stehend. Bei dieser Gruppe steht ein von drei Pferden gezogener Wagen mit einem Schirm bedeckt und ein zweiter Elefant mit einem Begleiter. Die Deutung ist unbekannt, die Nacktheit der Hauptfiguren legt eher einen Zusammenhang mit den Dschainas als mit den Buddhisten nahe, falls die Höhle überhaupt religiösen Zwecken diene, was Smith bezweifelt, doch kaum angezweifelt werden kann. Die Malerei ist in roter, mitunter auch in schwarzer Farbe auf weißem Grund durchgeführt. Die Umrisslinien der menschlichen und Tierfiguren sind mit schwarzer Farbe gezeichnet. Die Kleider sind weiß mit roten Konturen, das Haar schwarz und die Augen weiß. Gelb erscheint nur in den Trennungstreifen und Blau überhaupt nicht. Diese Einzelheiten zeigen einen sehr primitiven Stil an. (Soweit der Bericht von V. A. Smith l. c. S. 273 nach jenem von Dr. T. Bloch im Ann. Rep. A. S. Bengal Circle 1903—4.)



161. Kauernde Figur mit dem Gestus der Ehrerbietung; Adschantâ. Tschaitya IX
(Nach Griffith)

Das aus dieser Beschreibung gewonnene Bild dieser Malereien stimmt auffallend überein mit neueren ceylonesischen Wandmalereien (cf. St. Kramrisch, Die Wandmalereien zu Kelaniya, Jahrb. d. asiat. Kunst 1924). Auch hier eine Anordnung in fortlaufender Streifenerzählung mit den typischen Gruppen, die mehr an Borobudur als an Sântschî erinnern, ferner eine ähnliche Technik und Farbgebung, letztere freilich etwas reicher. Die Umrisse erst schwarz, das Innere der Figuren weiß belassen, der Grund rosa getönt. Die Umrisse werden dann gelb gefüllt, der Grund erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, bis ein tiefleuchtendes klares Rot als Grundfarbe stehen bleibt. Zinnoberrot, gelb, weiß und schwarz sind die wenigen Farben, auf denen die satte, klare Wirkung beruht. Andere Farben spielen eine nebensächliche Gastrolle. Zu den drei Farben der Dschogimârâhöhle ist also nur noch gelb als mit entscheidend hinzugetreten. Mit Recht bemerkt Kramrisch, daß



162. Zierfries der Decke von Vihâra XVII in Adshantâ (Nach Griffith)

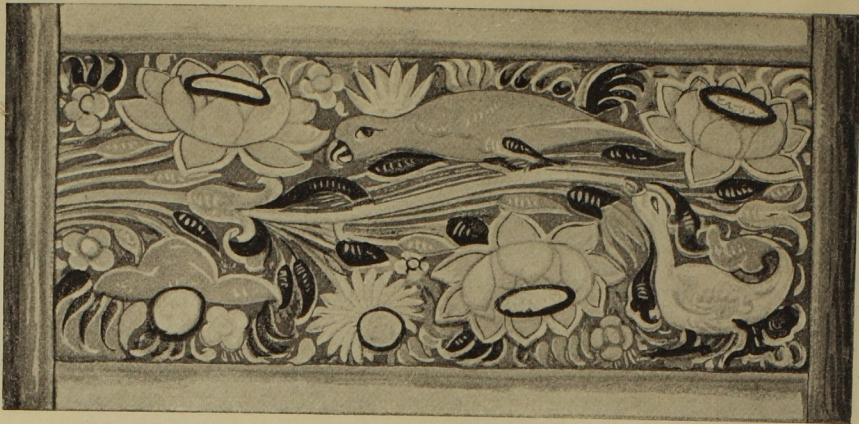
diese späten Malereien des 19. Jh. mit der indischen Frühkunst in engster Verbindung stehen und von Adshantâ und Sigiriya nicht beeinflusst sind. Hier lebt also die uralte volkstümliche indische Malerei fort, die sich mit einfachen Raumformeln begnügt und mit wenigen Farben flächig in Streifen ihre Geschichten erzählt. Wie in Bharhut werden auch hier in leere Stellen Lotusrosetten gestreut.

Neben dieser rein indischen Malschule entstand in Gandhâra eine der Plastik entsprechende „gräkobuddhistische“ Malschule, von der freilich im alten Gandhâralande selbst bisher nichts

Nennenswertes gefunden wurde. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß die Ausgrabungen in diesem Gebiete eines Tages Überraschungen bringen. Auf die große Rolle der Malerei in der Gandhâra-kunst können wir aus Bemerkungen über Werke der Malerei des chinesischen Pilgers Sung Yun (6. Jh.) schließen, sowie aus der Beschreibung des Hiuen Tsang einer 16 Fuß hohen Buddhafigur, die er an einer Treppenwange des Kanishka-Stûpa bei Peschawar bewunderte. Außerdem lassen die Wandmalereien des 2. bis 3. Jh. n. Chr., die Sir M. A. Stein in den Stûpen von Miran



163. Sicherndes Wild, Adshantâ, Vihâra XVII (Nach Griffith)



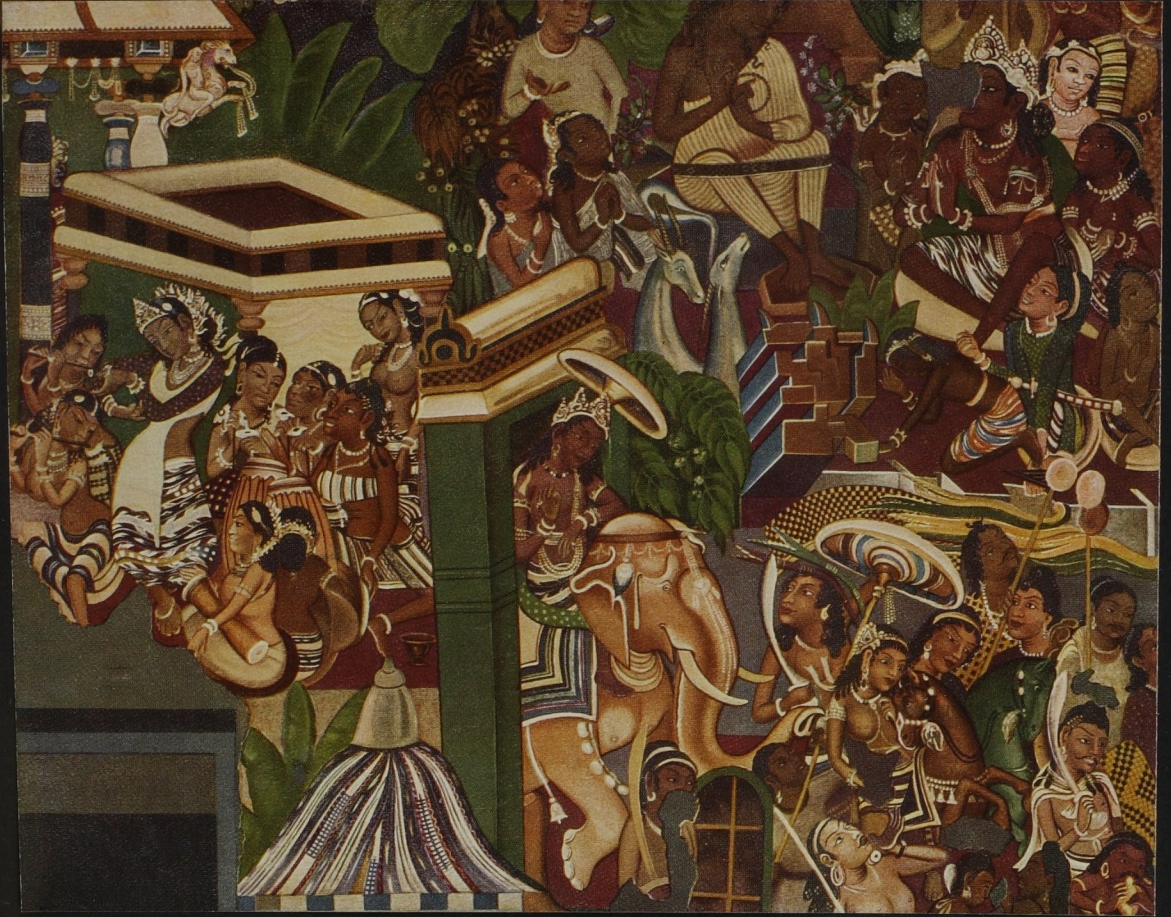
164. Deckenmalerei in Adschantâ, Grotte I (Nach Griffith)

an der südlichen Tarimstraße aufdeckte, bindende Rückschlüsse auf die Gandhâramalerei zu, da es sich dort um direkte Ableger dieser nordwestindischen Schule handelt (vgl. die Abb. bei M. A. Stein, *Ancient Khotan*, auch *Ostas. Ztschr.* III, S. 425 ff.). Finden wir doch die Anbetungsszene von Miran (*O. Z.* III, Abb. S. 425) an zwei Relieffragmenten des Dharmarâdschika Stûpa in Taxila in ganz ähnlicher Gestaltung wieder (cf. *Arch. Surv.*, A. R. 1914—15 T. IX). Foucher dürfte mit seiner Vermutung, daß sich die grâkobuddhistische Stilbildung eher in der Gandhâramalerei vollzog als in der Plastik und daß letztere sie in Stein übersetzte, Recht haben (*l. c.* II, 2, S. 404).

Die Auswirkung der Gandhâramalerei beschränkte sich jedoch auf Baktrien, von wo sie auch nach Westasien Ausstrahlungen schickte und auf das Tarimbecken. Die bodenständige indische Malerei ging, wie die Fresken von Adschantâ zeigen, ihren eigenen Weg weiter und verarbeitete Gestalten, die in Gandhâra entstanden sind, wie die Buddhatypen, in ihrer Weise. In Adschantâ, das für uns heute das große Museum altindischer Malerei ist, wuchs diese zur Monumentalkunst heran, so daß sie ebenbürtig neben die größten Denkmäler europäischer Wandmalereien, neben Giotto und Signorelli gestellt werden kann.

Gegenstand der Malereien in den Hohlsälen von Adschantâ sind ausschließlich Szenen aus Buddhas Leben und aus seinen früheren Inkarnationen. Mit ihrer unerschöpflichen Fülle von gegenständlichem Detail geben sie uns ein treues Bild des zeitgenössischen indischen Lebens und von der hohen Kultur der Guptazeit. Aber auch das Pflanzen- und Tierreich Indiens wurde hier zum großen Teil monumentalisiert. Lieferten doch die Dschâtakas reichlichen Stoff für die Darstellung von Jagden und Kriegszügen, Krönungen und Durbars, höfische und Volksszenen, für Geburt und Tod, Armut und Reichtum, Ernstes und Heiteres. Denn der Bodhisattva mußte alles erlebt haben, was auf Erden möglich war. Die Periode dieser Malereien umfaßt die Zeit vom 2. Jh. v. Chr. bis zur zweiten Hälfte des 8. Jh. n. Chr., also etwa ein Jahrtausend. Ihre Abgelegenheit von größeren Siedelungen ersparte ihnen das Schicksal aller anderen zeitgenössischen Malerei in Indien.

Die Malereien von Adschantâ verteilen sich über die Höhlen I, II, IX, X, XVI, XVII und XIX, ihr Erhaltungszustand ist jedoch sehr schadhaft und nur Teile der Malereien sind noch erkennbar. Die ältesten Bilder befinden sich im Tschaitya IX (cf. Gesamtplan Abb. 39). Hier deckte Griffith auf der Wand links über dem Ein-



Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsensaal (Vihāra) No. 1 in Adschanta
1. Hälfte des 7. Jhhs.

(Nach J. Griffiths)

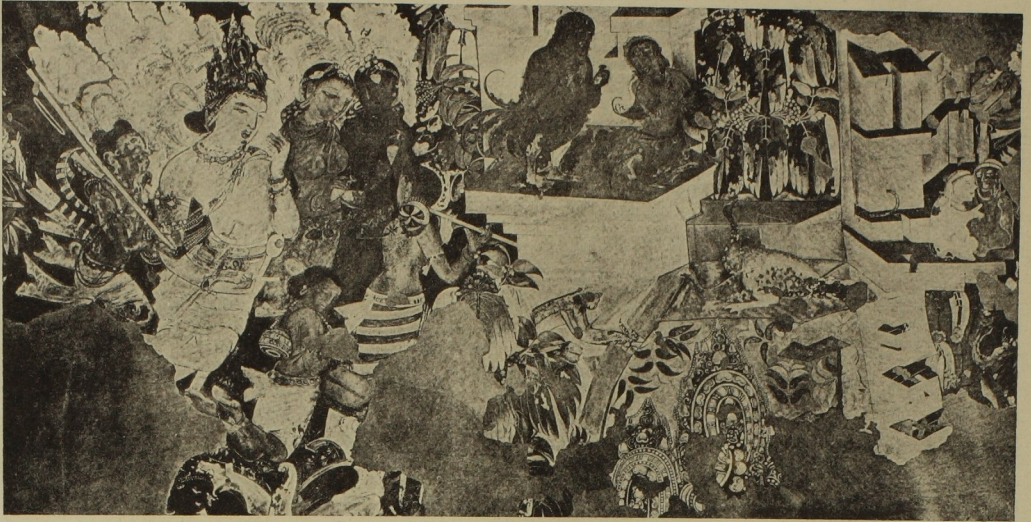
gang ein später übermaltes Wandbild auf, das Szenen aus einem Dschätaka darstellt und im Stil an die Reliefs von Bharhut, Santschi und Amarāvati anklängt, also aus dem 2. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr. stammen könnte. Über die Technik dieses Bildes bemerkt Griffith, daß es auf einer kaum Millimeter ($\frac{1}{32}$ inch) dicken, sehr fein geschlammten Stuckschicht gemalt sei, die direkt, ohne zweite Unterlage, auf der Felswand aufgetragen ist und subtil wie Porzellanmalerei sei. Die Lippen, Innenflächen der Hand und Fußsohlen sind jetzt weiß, da sie nur mit einem lackartigen Pigment bemalt waren. Die Körper sind braun und wirken hauptsächlich durch die Silhouette. Die Abb. 161 wiedergegebene Figur, die mit gefalteten Händen (*andschali*) als Zeichen der Ehrerbietung zu dem Fürsten aufblickt, der hier eine Rechtsprechung oder dergleichen ausübt, gibt eine Vorstellung von diesem ältesten Adschantastil. Die Buddha-reihen auf den Wänden über den Pfeilern sind späteren Datums. Die Decke ist mit Rosetten geschmückt, die den Zaunrosetten der frühen Stüpen gleichen (cf. Griffith Ajanta I, T. 37, II, T. 137).



165. Fragment eines Fresko aus Adschantâ, Grotte XVI.
Boston, Museum of fine arts

Im Tschaitya X befinden sich Reste von gemalten Friesen auf den Wänden oberhalb der Pfeiler. Auf der linken Langseite ist die Geschichte des sechszähligen Schaddanta-Elefanten dargestellt, die wir am Südtore von Santschi kennen lernten. Auf der anderen Seite sind wilde Hindustämme dargestellt, wie sie u. a. auf den Zaunpfeilern von Stüpa 2 in Santschi vorkommen (cf. Arch. Surv. 1913—14, Taf. XVIII). Griffith gibt von diesen Malereien nur Umrißzeichnungen (l. c. T. 41), doch erkennt man selbst an diesen noch den frühen Stil. Die achtseitigen Pfeiler dieses Tschaitya sind mit jüngeren Buddhafiguren bemalt.

Das Vihâra XVI hat noch Reste seiner reichen figuralen Bemalung, die um 500 n. Chr. angesetzt wird. Dargestellt sind Szenen aus der Jugend des Gautama Buddha. Die manchmal geradezu berückende Schönheit dieser monumental Malereien offenbaren auch noch die Reproduktionen nach den Kopien von Griffith (besonders l. c. T. 46—48). Eine richtige Vorstellung vom Stil dieser Malerei kann uns bisher nur die Abb. 165 wiedergegebene Reproduktion nach einem Originalfragment aus diesem Vihâra geben, das sich im Museum von Boston befindet. Es zeigt die Halbfiguren von vier Männern, ein Kopffragment und Blattwerk. Die zwei oberen Figuren tragen weiße Kleider und weiße Kopfbedeckung, die dritte links ist nackt und führt am Arm den ebenfalls weiß gekleideten Jungen. Zwei Gesichter zeigen kleine Schnurrbärte, zwei haben gekraustes, zwei glattes Haar, ein Kopf ist rasiert bis auf vier Bäusche. Die Köpfe sind modelliert, aber (wie Coomaraswamy in seiner Beschreibung dieses Fragments Rupam Nr. 12 bemerkt) nicht in Licht und Schatten, sondern als plastische Reliefs. Der Malgrund dieses gut erhaltenen obwohl krakelierten Fragments besteht aus der üblichen dünnen Lage aus feinem Stuck über einer Unterlage aus trockenem mit Häcksel gemischtem Schlamm, der auf die Felswand aufgetragen



166. Herabschwebende Götter, Adschantâ, Vihâra XVII
(Nach Griffith)

wurde. Die Technik unterscheidet sich von jener im Tschaitya IX, wo Griffith nur einen Malgrund konstatierte (s. o.). Die vorwiegenden Farben sind Sepia, ein warmes dunkles Braun, warmes Schwarz, bräunliches Salbei-Grün und Elfenbein-Weiß.

Im Vihâra XVII des 6. Jh. wurde die Schilderung des Lebens Buddhas fortgesetzt. Seine Inthronisation ist dargestellt. Rechts sitzen seine Schüler in Mönchstracht, links Könige und Fürsten aus allen Ländern, dahinter der Troß der herbeigekommenen Elefanten und Pferde mit ihren Reitern. Buddha ist unten in der Mitte thronend in der Dharmatschakramudrâ mit göttlichen Trabanten, darüber nochmals unter dem Ehrenschilder stehend dargestellt. Das Gemälde ist wohl das großartigste und schönste monumentale Repräsentationsbild der Herrlichkeit Buddhas, z. T. vergleichbar der oberen Hälfte von Raffaels Disputa (Griffith I. c. T. 54). An der linken Schmalwand der Veranda dieses Vihâra ist die Hälfte eines Rades als Zodiacus mit den Tierkreiszeichen und angefüllt mit Figuren gemalt. Gegenständlich wie formal von besonderem Interesse ist eine andere Verandaszene, die den oberen Teil einer Buddhaverehrung gebildet haben dürfte, denn auf Wolken schweben Shiva (wie Havell diese Gottheit m. E. glücklich deutet) singend mit Pârvati und Begleitung auf eine Felsenlandschaft herab, in der offenbar Buddha in einem seiner großen Lebensphasen dargestellt war (Abb. 166). Aus den vielen Dschâtakardarstellungen dieses Vihâra sei nur noch die Steinbockgruppe, die von einem Löwen erspäht wird als Beispiel der hervorragenden Tierdarstellung herausgegriffen (Abb. 163). Die achtseitigen Pfeiler der Halle sind mit reichgeschmückter Pfeilerarchitektur bemalt.

Im Tschaitya XIX waren die Wände der Seitenschiffe mit Reihen von Buddhafiguren und kleinen Buddhaszenen bemalt, wovon noch einiges erhalten ist (cf. Griffith I. c. Taf. 89). Ein Acht-Buddha-Fries ist ferner auch in der Nische des kleinen Tempels XXII zu sehen (Griffith T. 91).

Reich bemalt waren die beiden spätesten Vihâras II und I, vorwiegend aus dem 7. Jh., von denen die Wände in Halle II freilich besonders stark gelitten haben und die Bilder durch Rauch geschwärzt wurden. Diese beiden Hallen sind der Schauplatz der unvergleichlichen Adschantâgrotesken, die an phantastischer Gestaltenfülle und Formenschönheit ihresgleichen außerhalb Indiens vergeblich suchen und im Lande selbst nur in einigen plastischen Relieffeldern (Garhwâ) sich finden (Abb. 159 ff.). Die flache Decke von Vihâra I ist in Hunderte von quadratischen und oblongen Feldern eingeteilt, die um ein kreisförmiges Mittelfeld angeordnet sind. Dieses letztere blieb unbemalt, doch ist in den sphärischen Zwickeln der Rahmung je ein göttliches Liebespaar hingelagert dargestellt. Die wenigen größeren Felder sind mit figuralen Gruppen (je ein Perser mit Trinkschale von Dienern und Frauen umgeben), alle anderen mit Blumen, Früchten und Rankenwerk gefüllt, kurz mit jenen Kombinationen, die wir als Grotesken zu bezeichnen gewohnt sind, eine Bezeichnung, die hier wörtlich paßt. Ähnlich sind die Decke von



167. Rinderherde, Adschantâ, Vihâra I
(Nach Griffith)

Vihâra II und die Veranden dekoriert. Fast alles was Indien an Blumen und Früchten bietet und die auserwählten Tiere, dazu die menschlichen Phantasiegestalten einer unsichtbaren Welt sind hier gruppiert und zu Kränzen gewunden in stets neuen, nie sich wiederholenden Variationen. Die drei Lotusarten, die rosafarbenen, blauen und weißen aufgeblüht, halb geöffnet und in Knospen vereinigen sich mit den Blüten des Mangobaumes, der Tulsisträucher und anderer subtropischer Bäume und Pflanzen und mit ihren Früchten zu farbenprächtigen Gewinden, die mit Getier aller Art, Löwen, Bären, Wölfe, Elefanten, Büffeln, Rindern, Eseln und Affen, mit Gänsen (*hamsas*), Wasservögeln, Papageien und Singvögeln, endlich mit Zwergen, Kinnaris und exotischen Menschen bevölkert werden. Naturwahre Blumen werden mit stilisierten Ranken, irdische Lebewesen mit Märchengestalten vereinigt, aus der sichtbaren und unsichtbaren Welt, dem *drischtam* und *adrischtam*, eine neue, die künstlerische Welt geschaffen. In quadratische Felder eingeschlossen oder wellenförmig dahinrauschend schmücken sie, ein Bild des stets wechselnden, sich immer erneuernden Lebens, Decken, Wände und Pfeiler. Vom figuralen Wandschmuck des Vihâra I ist die Gesandtschaft des Perserkönigs Khusrau II. an den Tschalukyakönig Pulakeshin II. vom Jahre 626 n. Chr. von doppelter Bedeutung, weil durch sie auch ein festes Datum gegeben ist. Unsere Farbtafel X gibt einen Ausschnitt aus einem größeren Wandbild, in dem sich unabhängig voneinander Bild an Bild reiht: Links eine Tanzszene, rechts der Auszug eines Fürsten aus dem Stadttor mit seiner Begleitung, darüber die Verehrung einer unbekanntenen Persönlichkeit, vielleicht einer früheren Inkarnation des Buddha. Eine auch typologisch bedeutsame, oft wiederholte Darstellung ist die Versuchung des Buddha durch Mâra auf der linken Wand des Vorraumes vom Heiligtum des Vihâra I (Griffith T. 8) — ein Vorläufer der bekannten Versuchungs-



168. Frauengruppe mit spielenden Kindern in felsiger Landschaft;
Adschantâ, Vihâra II (Nach Griffith)

szenen der Bosch und Breughel. Den Rinderdarstellungen des zweitgenannten stellt sich übrigens auch die Abb. 167 wiedergegebene Rindergruppe ebenbürtig zur Seite, während eine Gruppe von Frauen in der Landschaft aus Vihâra II in ihrer monumentalen Gestaltung uns modern wie Cézanne oder Marées anmuten (Abb. 168). Dieses Wandbild bedeckt die linke Wand der kleinen Kapelle rechts vom Heiligtum und ist besonders gut erhalten. Es zeigt fünf Frauen, die nur mit durchscheinenden Lendenschürzen bekleidet sind und Opfergaben tragen. Die rechtsseitige führt eines von zwei Kindern, die Steckenpferd reiten. Links im Vordergrund sitzen vier andere Kinder und spielen mit Kreisel. In der linken oberen Ecke nahen sich zwei Gläubige in anbetender Haltung, rechts sieht man eine fliegende Figur, vielleicht einen Arhat. Rechts und links stehen Betelnußpalmen und Bananen naturgetreu gezeichnet mit vom Wind zerzausten und sich eben entfaltenden Blättern, die in richtiger Verkürzung gezeichnet sind. Sehr auffallend ist die aus behauenen Quadern architektonisch aufgebaute Felslandschaft mit ihrer Zentralperspektive. Auf diese indische Landschaftsgestaltung kommen wir unten zurück. Wohl das schönste Wandbild in Adschantâ ist die Darstellung des in die Welt eintretenden Bodhisattva oder



169. Der Bodhisattva Siddhārtha Vihāra I, Adschantā
(Nach Mrs. Herringham, Burl. Mag. XVII)

aber des sich vermählenden Prinzen Siddhārtha, wie die verschiedenen Deutungen wollen, in Vihāra I (Abb. 169). Er ist etwas überlebensgroß und trägt eine hohe juwelenbesetzte Krone und ein Lententuch und hält in seiner Rechten einen blauen Lotus. Rechts von ihm (zu seiner Linken) steht eine ebenso geschürzte gekrönte Frau. Dahinter bemerkt man eine dritte gekrönte Gestalt mit dem Tschauri (?) in der Rechten, den Hintergrund füllen Devatas, Pishātschas und Tiere in felsiger Landschaft aus. Körperhaltung und Gesichter sind hier besonders fein

und ausdrucksvoll gezeichnet. Lady Herringham vergleicht die würdige ruhevolle Behandlung dieser Gestalten, ihre großzügige Zeichnung und edle Charakterisierung mit den besten ägyptischen Königsstatuen. Das Inkarnat des Prinzen ist blaß und silbrig. Die Königin ist fast schwarz. Reines Rot, lebhaft blaßblaue und blaugrüne Töne erscheinen zwischen grauen, braunen und weißen Valeurs. Die Wirkung ist reich und ruhig (Ch. J. Herringham *Burl. Mag.* Vol. XVII, S. 137).

Über die Chronologie und Schulverteilung in Adschantä kann man, solange die zu erwartende Publikation Golubews aussteht, mit V. A. Smith und Lady Herringham, der letzten Kopistin und guten Kennerin der Adschantämalereien etwa folgendes sagen: Die Vihāras XVI und XVII wurden nach der Meinung V. A. Smiths um 500 n. Chr. ausgemalt. Ch. J. Herringham findet jedoch eine auffallende Übereinstimmung zwischen den frühen Malereien dieser Vihāras und einem Wandbild in Elūra, das erst erheblich nach Beginn der Aushebung 725 n. Chr. gemalt worden sein kann. Sie neigt daher zu Fleets Datierung ins 7. Jh. Die Malereien von Tschaitya IX seien kaum so alt wie seine Entstehung um 200 v. Chr. Tschaitya X ist etwas jünger. Von den von Burgess beschriebenen und noch von Griffith gezeichneten Szenen an den Langwänden über den Pfeilern ist nichts mehr zu sehen. In Vihāra XVI ist fast alles verdunkelt, während im etwas jüngeren Vihāra XVII vieles gut erhalten ist. Die Vihāras I und II gehören zu den jüngsten und zeigen starken Stilwechsel. Man habe etwa sechs verschiedene Gruppen verschiedener Schulen und Perioden zu unterscheiden, nicht wie früher die stetige Entwicklung einer Schule anzunehmen. Der Maßstab differiert von Überlebensgröße bis Viertel-lebensgröße, doch überwiegt die Unterlebensgröße besonders in den streifenartig angeordneten fortlaufenden Geschichten, die etwa mit den trecentistischen Zyklen in Italien verglichen werden können. Die Gesichtstypen sind zumeist ausgesprochen indisch, auch heute zu finden. Sie haben Adlernasen, Augen mit langen Wimpern, schmales Kinn und volle Lippen. Die Körper haben meist schmale Löwenhüften. Bemerkenswert ist die Ausdruckskraft der Hände, nur vergleichbar mit dem Händespiel der italienischen Renaissancemenschen. Lange, schmale Hände mit spitz zulaufenden Fingern und kleinen Nägeln sind Regel. Die Fingerzeichnung könnte hier, wo es sich um feste Schultraditionen handelt, mit gutem Erfolg für die Unterscheidung von Schulgruppen verwendet werden: Es gibt Gruppen, die sich durch Finger mit auswärts gebogenen Enden deutlich von anderen mit normal gezeichneten Fingern unterscheiden. Wegen der dunkeln Gesichtsfarbe ist die Modellierung mit Lokalfarben statt mit Licht und Schatten hergestellt. (Es gibt aber in Vihāra XVII einige Szenen, die in Licht und Schatten gemalt sind, das man in Italien kaum vor dem 17. Jh. findet, bemerkt u. a. Lady Herringham.) Die meisten Gesichter sind rotbraun. Ein beliebter Kontrast ist das blaßgelbliche Inkarnat des Königs zum blauschwarzen der Königin oder umgekehrt. In manchen Gruppen sind verschiedene Rassentypen vereinigt, schwarze, blonde, braune, rot- und gelbbraune (vgl. die Farbtafel *Burl. Mag.* XVII).

Die Technik besteht in einer groben, roten Umrißzeichnung auf dem weißen Stuckgrund. Da und dort ist nur dieses erste Stadium erhalten. Diese Zeichnung gibt alles Wesentliche sehr geschickt wieder. Dann wurde eine dünne Terraverde-Schicht darüber gelegt, die das Rot durchschimmern läßt; dann die Lokalfarben; sodann werden die Konturen mit Schwarz oder Braun verstärkt, wodurch die Figuren zwar starke lineare Betonung, aber auch eine gewisse Flachheit erhalten. Endlich erhalten sie manchmal etwas Schattenmodellierung, doch werden die Kontraste und Betonungen hauptsächlich durch die starken Lokalfarben und durch Weiß und Schwarz erreicht.

Die Erhaltung der Malereien ist im allgemeinen recht trostlos. Vieles war schon zu Griffiths Zeiten abgebröckelt und zugrunde gegangen. Großen Schaden stiftete dieser um die Bekanntmachung der Adschantämalereien sehr verdiente Künstler und Major Gill, indem sie die zu kopierenden Gemälde firnißten, um sie aufzuhellen. Dieser Firniß ist jetzt schmutzig und gelb und hat die Malereien sehr verdorben. Die nicht kopierten Malereien, darunter die Abb. 169 wiedergegebene herrliche Bodhisattvadarstellung sind, soweit nicht abgebröckelt, gut erhalten. Soweit der Bericht von Lady Herringham (*Burl. Mag.* XVII). Ich selbst erhielt bei meinem bisher einzigen kurzen Besuch Adschantäs Anfang 1914 den Eindruck, daß die starke Verdunkelung vorherrscht, so daß das Studium der Malereien, erschwert durch das Dämmerlicht in den Grotten, nur mit viel Aufwand von Zeit, künstlicher Beleuchtung und Mühe durchgeführt werden kann. Die photographischen Aufnahmen Golubews beweisen, wie wenig mehr auf diesem Weg zu erreichen ist. Nur neuerliche Aufnahmen nach erfolgter Reinigung (falls solche überhaupt noch möglich ist) und künstlerisch vollendete Kopierung könnte der Wissenschaft eine annähernd richtige Vorstellung von diesen überaus wertvollen Malereien bringen.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß noch mehrere Felsgrotten außerhalb Adschantä malerisch ausgeschmückt wurden, denn Adschantä kann nur als ein erhalten gebliebener Sammelpunkt der verschiedenen indischen Malschulen angesehen werden, die im ersten Jahrtausend den politischen Machtverhältnissen entsprechend bald da, bald dort geblüht haben müssen. Eine Gruppe von ähnlich ausgemalten Höhlen aus dem 6.—7. Jh. n. Chr.



170. Deckenfries in Adschantā, Vihāra II, Veranda (Nach Griffith)

befindet sich bei Bāgh, einem Dorf im Staate Gwalior, doch sind davon gute Aufnahmen m. W. noch nicht publiziert worden. Auch sie verschwinden immer mehr und es dürfte kaum noch viel davon zu sehen sein (cf. V. A. Smith I. c. S. 294).

Dagegen sind die Fresken in Sigiriya auf Ceylon gut erhalten und durch Kopien und Photos bekannt. Sie befinden sich in schwer zugänglichen Felsgrotten, die dem Vaternörder König Kāshyapa I. (479—497) als Zufluchtsort gedient haben sollen und bestehen aus einer Prozession von in Wolken schreitenden, von diesen fast bis zu den Hüften verhüllten, königlich geschmückten Frauen mit ihren Dienerinnen, die mit Blumenopfern auf ein Heiligtum zuschreiten, das in den Tushitahimmel versetzt zu sein scheint. Die Frauen gleichen stilistisch jenen in Adschantā, Vihāra XVI und II, wodurch wenigstens ein Beweis für die Ausbreitung jener Malschulen erbracht ist (cf. V. A. Smith I. c. 295ff.). Auf Ceylon wurden ferner am Ruinenplatz von Anurādhapura zahlreiche Spuren von Malereien, ferner Höhlenmalereien in Tamankaduwa gefunden. Dazu kommen die oben erwähnten neuen Wandbilder von Kelaniya.

Zwischen den letzten Wandmalereien von Adschantā, die man als bis um die Mitte des 8. Jh. fortgesetzt annimmt und der nächsten geschlossenen Denkmälerreihe, der Rādschputāna- und Moghulmalerei gähnt in Indien ein denkmalloser Zeitraum von etwa achthundert Jahren. Obwohl kaum ein Zweifel bestehen kann, daß die Unterdrückung, bzw. das Verlöschen des Buddhismus auch auf die mit ihm blühende Malerei zerstörend gewirkt hat, wäre es doch falsch anzunehmen, sie hätte ganz ausgesetzt. Mit dem Aufhören der Felshöhlenausbauung, besonders von Hörsälen und Repräsentationsräumen wie in Adschantā wurden den Malern einfach die Malflächen entzogen, denn die Tempel boten keine. Die Malerei war von nun an auf die Schlösser und Privathäuser angewiesen, und daß dort weiter gemalt wurde, beweist die spätere Rādschputenmalerei.

Man weist für die Zwischenzeit gern auf die im Tarimbecken in großer Menge aufgedeckten Wandmalereien hin, die gleichsam eine Fortsetzung der Adschantāmalerei und eine Ergänzung der spärlichen indischen Denkmäler bilden. So grundlegend nun auch die indobuddhistische Malerei für die gleichgesinnte Kunst der nördlichen Tarimstraße gewesen ist, so wenig darf sie uns etwa Rückschlüsse auf Indien tun lassen. Von anderen Volkselementen getragen und den chinesischen Einflüssen ausgesetzt, entwickelte sie sich als echte Kolonialkunst ohne entscheidende Neuerungen zu bringen, bis zu ihrer Erstarrung weiter. Ihre naturferne konventionelle Landschaftsmalerei, wie sie am besten die Hippokampenhöhle in Ming Ōi bei Qyzyl zeigt, beweist am besten den ganz unindischen Geist, der dort herrschte. Keine Spur von der naturnahen unmittelbar aus ihr schöpfenden, wenn auch konstruierend-synthetischen Landschaft Adschantās. Im übrigen versiegte ja auch die Tarimkultur bald. Dagegen ist das von M. A. Stein aufgedeckte Wandbild in Dandan-Uylik in Khotan ein sehr bemerkenswertes Denkmal indischer Malerei des 7.—8. Jh. (cf. Ancient Khotan II, pl. 2).

Auf bescheidenere Denkmäler, die uns die „Kontinuität der malerischen Tradition in der Kunst Indiens“ beweisen sollen, wies E. Vredenburg hin (Rupam Nr. 1). Es sind buddhistische Miniaturen-Handschriften des 11. Jh. aus Bengalen und Nepal mit Heiligenfiguren, die schon nach konventionellen Schablonen gemalt sind. Diese einseitig hieratisch-buddhistische



171. Gaurakarî Râgini auf dem Lotusthron
(Nach A. Coomaraswamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschainahandschriften des 15. Jh. (cf. Coomaraswamy Portfolio S. 60—61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen; sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbüscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Râdschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl ergänzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Râdschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Râdschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Râdschputen (= Königssöhnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghule in Dehli und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Râdschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös-mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich, jene höfisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmärkte des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Râdschputenmalerei, aus alten Traditionen erwachsen, bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Râdschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und -dichtung zugunsten der Prâkrits, der volkstümlichen Dialekte.



Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter
Aus den „Indischen Miniaturen des Hämzä-Romanes“¹⁾ hersg. von H. Glück, Amalthea-Verlag, Wien

An Stelle der gelehrten Kunstsprache mit ihrer Literatur und dieser entsprechenden in Elephanta und Elurâ am besten repräsentierten, etwa klassisch zu nennenden Kunst, erstarkten die Hindudialekte mit dem Gudscherati, Pandschâbî und Bengâlî und mit ihr die volkstümlichen Shaiva und Vaischnavakulte, von denen für die Râdschputenmalerei besonders die letzteren mit ihrer Râma- und Krischnaverehrung von grundlegender gegenständlicher Bedeutung wurden (cf. A. Coomaraswamy, Rajput Painting, I. Introduction).

Die Râdschputmalerei ist nicht das einzige Dokument der indischen Prâkritkunst: Parallele Richtungen gab es in Orissa, in der Dschainamalerei von Gudscherât, in Nepal, Westtibet und auf Ceylon. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe, nicht an Gestaltung. Zehnfach vergrößert zeigen sie erst die ihnen innewohnende monumentale Auffassung und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden, nach ihrer Größe zu schließen, als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt. Wandmalereien, die bis ins 17. Jh. zurückreichen, sind in einzelnen Schlössern, wie in Udaypur und Gwalior noch erhalten. Bücher wurden nur ausnahmsweise illustriert, Regel war die Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern, wenn eine Geschichte illustriert wurde. Ein anderer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik, auf die wir unten zurückkommen. Die Râdschputânamalerei zerfällt in zwei Gruppen, die Râdschastânî- und die Pahârîmalerei. Die erstere gehört dem bevölkerten Teil von Râdschputâna an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist), die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu, das schon in Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl Râdschastân seit mehr als tausend Jahren im Besitze der Râdschputen und seine Malschule kaum viel jünger ist, haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bilder aus dem 17. Jh. nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familienschätze durch fortgesetzte Kunstpflege, andererseits die unausgesetzten inneren Fehden sein, die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Râdschputen erst Ende des 12. Jh. bezogen, als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi, Adschmir usw. vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahârîschule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südlichere von Kângrâ zerfällt, die sich erst in der nachmogulischen Zeit entwickelt hat. Die Schulzuweisungen sind jedoch durchaus nicht immer leicht und sicher zu treffen.

Die in diesen Malschulen behandelten Gegenstände liefern dem Kulturhistoriker kostbares Material über die Sitten, Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer



172. Shri Krishna, Kopie einer Wandmalerei in Dschâipur. (Nach A. Coomaraswamy)



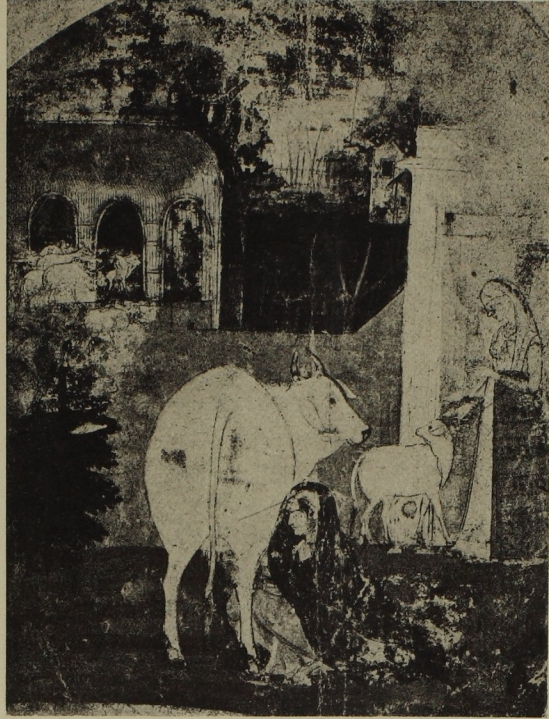
173. Râdhâ empfängt den Bericht der Botin; links Krischna. (Nach A. Coomaraswamy)

Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krischna, des menschgewordenen Vischnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die — durchweg esoterisch zu deutenden — Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen.

Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahârischule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Râdhâ, sei es im häuslichen Glück oder unter gemeinsamer Hülle vor dem Regen sich schützend (Abb. 175) oder aber auch ihr einen Possen spielend. Ebenso beliebt ist seine Darstellung als Flötenspieler, umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern ferner die Erzählungen von Shiva und seiner Gattin Pârvatî, der Tochter des Himalaja, in ihren Bergen hausend, Bilder, in denen besonders auch die Landschaft in ihrer romantischen Schönheit zur Geltung kam (Abb. 176). Auch Szenen aus den großen, bilderreichen Epen, dem Mahâbhârata und Râmâyana wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele aber sprechen, wenn wir uns in sie einfühlen, die Râgas und Râginis, Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Kühe als Begleiter Krischnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung, so daß man ihnen in Europa wiederum nur die Rinder des Breughel gegenüberstellen kann. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten, die wir schon in der Plastik bewundern konnten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen, die die Râmâyana-Illustrationen beleben, weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen.

Ein Beispiel der Râschastânimalerei des 16. Jh. gibt die Gaurakarî Râginî in Abb. 171. Sie sitzt auf einem Lotusthron, auf einem grasigen Hügel und singt zur *Vindâ*. Ein Pfau tanzt zur Musik und ein Reh horcht zu. Rechts zwei Frauen mit Trommel und Cymbal. Im Hintergrund Palmen und andere Bäume und ein stürmischer Himmel mit Wolken, Blitzen und dahinziehenden Kranichen. Im Vordergrund der gewohnte Wasserstreifen

mit Lotusblumen. Von der Karton- und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wiedergegebene Kopf des Shri Krishna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die altindische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen, sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hierarchische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren, zuversichtlich getragenen Köpfen, von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen, diesen weißgoldenen und farbigen Musselinen können wir, wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Râdschputenzivilisation rekonstruieren — einfach, aristokratisch, großzügig und selbstgenügend“ (cf. Coomaraswamy I. c. S. 15). Die Veränderung der reinen Râdschputmalerei unter Moghul-Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Bäume zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbeflüßter Râdschputmalereien. Die Illustration aus der Gîtâ Govinda mit dem Râdhâ suchenden Krishna links und Râdhâ mit ihrer Botin



174. Der melkende Krishna. (Nach A. Coomaraswamy)

in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahârî-Kângrâ-Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestrickt das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Râdhâ Gelegenheit findet, ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung, interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopâla Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flötespielend, von anderen Hirten umringt, hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornehm in Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kângrâschule, das uns überdies eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kâliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnâ gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Denn das vergiftete Wasser wurde seinen Rindern verderblich. Auf die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatâra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kâliyas Frau und die anderen Nâginis ihn als Gott erkennend an und flehten um Kâliyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch-federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kângrâ-



175. Krishna und Râdhâ. (Nach A. Coomaraswamy)

Die Technik der Râdschputmalereien gleicht jener der Adschantâfresken. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlezeichnungen sind Ausnahmen. Der Umriß wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Weiß gedeckt, so daß die Umrisse nur noch durchscheinen. Der zweite Umriß folgt dann dem ersten, korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund, Wolken und Landschaft, koloriert, die Figuren aber ausgespart. Zum Schluß erst kommen diese an die Reihe und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Coomaraswamy weist darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretisch-mykenische Malerei charakteristisch ist, hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Im Gegensatz nun zu dieser so vielseitigen, in ihrer sakralen, philosophischen Tiefe nur Eingeweihten verständlichen bodenständig indischen, wenn auch vom Moghulhofs entscheidend angeregten Râdschputmalerei ist die Moghulkunst weltliche Hofkunst. Den Grund für diese Schule legte Babar, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertrieb und die Moghulherrschaft begründete (1526—1530). Er sammelte persische illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556—1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Herâtschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jh. zeichnet ein Künstler als Muhammed Nadir Samarqandi, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Mehrere Handschriften der Akbarschule zeigen aber neben den persischen und indischen Elementen schon westeuropäischen,

Stil des ausgehenden 18. Jh. zeigt Abb. 175 mit Krishna und Râdhâ, die unter einem gemeinsamen Mantel Schutz vor dem Regen suchen. Die Stillisierung und dekorative Aufteilung des Blattwerks und Regens gibt eine gute Vorstellung von der Wandmalerei dieser Zeit. Ostasiatische Einflüsse scheinen hier verarbeitet zu sein. Kopien der Malereien im alten Palast in Bikâner bestätigen diesen Einfluß (Abb. 178). Endlich bietet die Abb. 176 wiedergegebene Darstellung der „Geburt der Gangâ“ einen lehrreichen Vergleich zum alten Felsenfresko in Mavalipuram. Shiva-Mahâdeva sitzt als vornehmer Inder mit seiner Gemahlin Pârvatî vor einem Yogi-Feuer, begleitet von Ganesha, Kârttikeya und Nandi. Ohne die Nähe des göttlichen Lagers zu ahnen, übt Bhagîratha unter dem Felsen seine schwere Askese, mit dandymäßiger Eleganz. Zwei Blüten der dem Shiva heiligen Daturapflanze, die am Felsen blüht, hat er dem Gott als Opfer hingelegt. Seine Buße hat den erwünschten Erfolg, denn in elastischem Bogen springt die Gangâ aus des Gottes Haupt und stürzt mit gewaltigem Strahl zur Erde hernieder. Das alles ist hier sehr reizvoll erzählt, aber ohne Spur einer Gestaltung der inneren Zusammenhänge oder der Größe dieses kosmischen Ereignisses, vielmehr rein idyllisch illustrativ und elegant-oberflächlich. Die indische Malerei biegt mit diesen Illustrationen in jene Bahn süblich-konventioneller Art ein, der sie das 19. Jh. hindurch treu blieb und von der sie bis heute nicht losgekommen ist.



Krischnas Kampf mit der Schlange Kāliya
(Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)

französischen und vlämischen Einfluß in der Landschaft, ein Einfluß, der unter Dschehângir seinen Höhepunkt erreichte, wie die von Kühnel und Goetz publizierten „Indischen Buchmalereien aus dem Dschehângir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin“ mit ihren Kopien nach Dürerschen und anderen deutschen und niederländischen Kupferstichen deutlich zeigen. Wahrscheinlich gaben auch europäische Miniaturen in Originalen und Stichen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Moghulporträts, denn die turkopersischen Bildnisse entsprangen doch einer an deren Auffassung. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte die Moghulschule unter Dschehângir. „Die klassische Moghulmalerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Malerschulen Humâyûns und Akbars nur wie Vorstufen wirken“ (H. Goetz, O. Z. 11. Jhg., S. 123). Diese Blüte hatte auch ihre Auswirkung auf die Râdschputenmalerei, die während der Regierungszeit Dschehângirs (1605—1628) einen bedeutenden Aufschwung erlebte, eine Folge auch der festeren Eingliederung der Râdschputen in die Regierung am Moghulhofe, die die gegenseitige Anregung fördern mußte.



176. Shiva entsendet die Gangâ aus seinem Haar
(Nach A. Coomaraswamy)

Im Gegensatz zu Coomaraswamy hebt Goetz in seinen verdienstvollen Studien zur Râdschputenmalerei das enge Verhältnis zwischen dieser und der Moghulmalerei hervor. „Die Unterschiede sind tatsächlich untergeordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten. Das Wesentliche aber ist identisch: Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seitenansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinstem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel-Ansicht des Gesichtes vor, meist unter persischem Einfluß; Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchweg von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stile Ägyptens, sondern nur wie etwa im „Volksstil“ des Mittleren und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird. Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet, bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen, übereinander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet; dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Moghulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manier besaßen, bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ. So bildete sich der Stil der Akbar-Schule: im wesentlichen indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahângir ließ man diese Manier unter europäischem Einflusse wieder fallen und „verfeinerte“ seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung, Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte, zum Teil auch der



177. Toiletteszene. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput Painting)

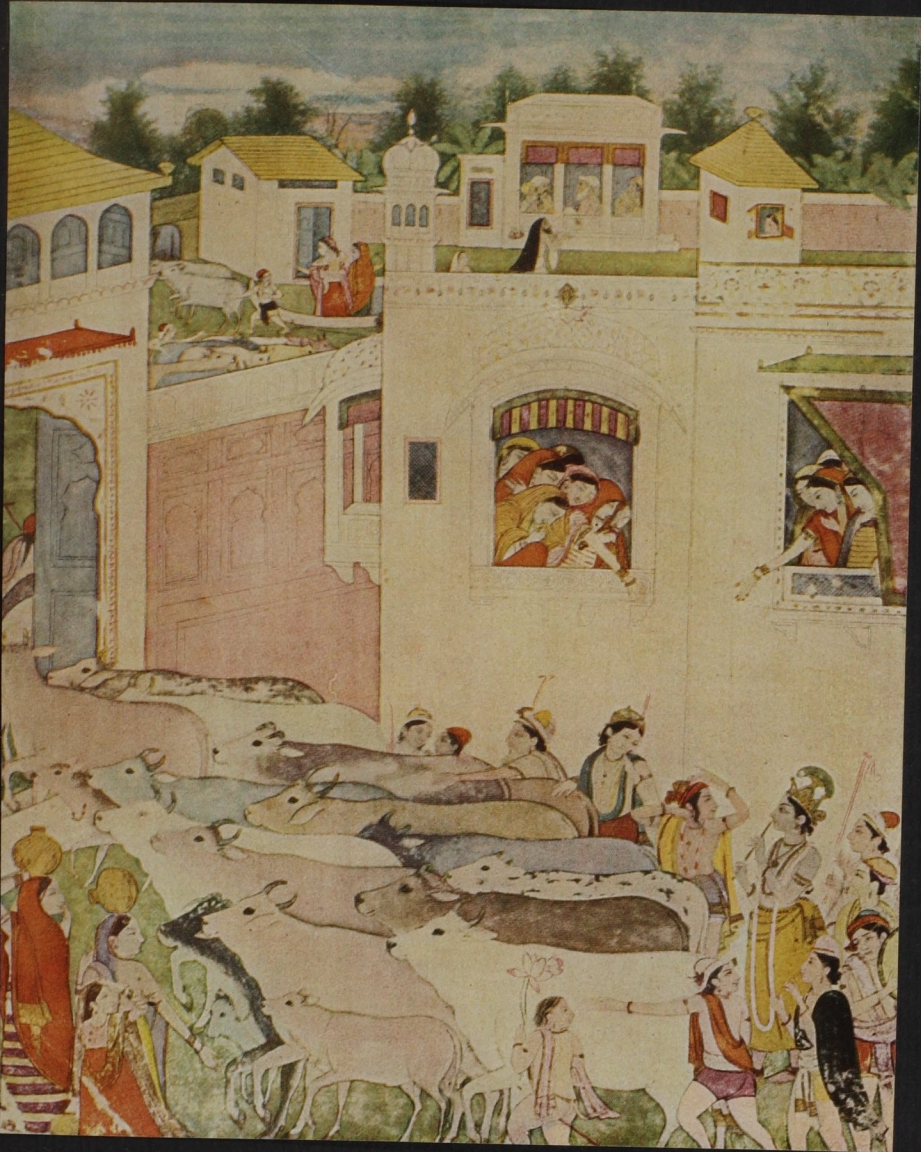
schon Babar ausgezeichnete, fand ihren bildlichen Niederschlag. Einen Hauptteil bildeten die Herrscherbildnisse von einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich, solche Porträts auswendig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern, kaiserliche Reisen, Durbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen. Den Hof zierte natürlich auch schöne Frauen, die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dschehângir, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezähmten Wildheit, im Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gern gezeichnet: Büffel, Rhinoceros, Himalajaschafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner, ja selbst Heuschrecken. Auch islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Dazu kommen die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern, die Maria mit dem Kinde, Magdalena und Heilige. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man auch vor der Darstellung des Muhammed mit seiner Familie und den vier ersten Kalifen nicht zurückscheute, eine Szene, die in Persien doch kaum möglich gewesen wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhofe zeugt (cf. Abb. Burl. Mag. 1919).

Auch die Technik der Moghulmalerei ist eine andere, als die in Indien übliche. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauchten Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indischrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Abtönung, endlich die

Farben (besonders Violett und Lila). Daraus erwuchs die klassische Moghulmalerei, während die Rájputenmalerei nur wenig, und nur auf dem Umwege über die Moghuln, von diesen Veränderungen beeinflußt wurde. Aber das rührt nicht an den Kern der Sache, daß beide Richtungen letzthin identisch sind“ (H. Goetz, Ost., 11. Jhg., S. 125).

Diese Identifizierung von Goetz geht nun freilich zu weit und führt Fernerstehende leicht zu Mißverständnissen. Im Kern liegt die Sache so, daß die Moghulmalerei persisch anfängt und die Rádschputenmalerei durch ihr Beispiel aneifert, um dann selbst unter ihren Einfluß zu kommen. Es finden Amalgamierungsprozesse statt, die verschiedene Resultate zeitigen. Trotz der vielen technischen und formalen Gemeinsamkeiten aber, die sie haben, blieben sie doch wesensverschieden, solange die Rádschputenmalerei mystisch-religiös blieb und nicht zu weltlichen Darstellungen überging. Wo dies aber geschah, verlor sie ihren eigentlichen Charakter.

Wir brauchen nur den typischen Gegenstand der Moghulmalerei zu betrachten, um diese Wesensverschiedenheit klar zu erkennen, denn das Gegenständliche spielte ja doch da wie dort die Hauptrolle. Die Darstellungen sind mannigfaltig wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Moghulhofe zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Die in der islamisch-persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die



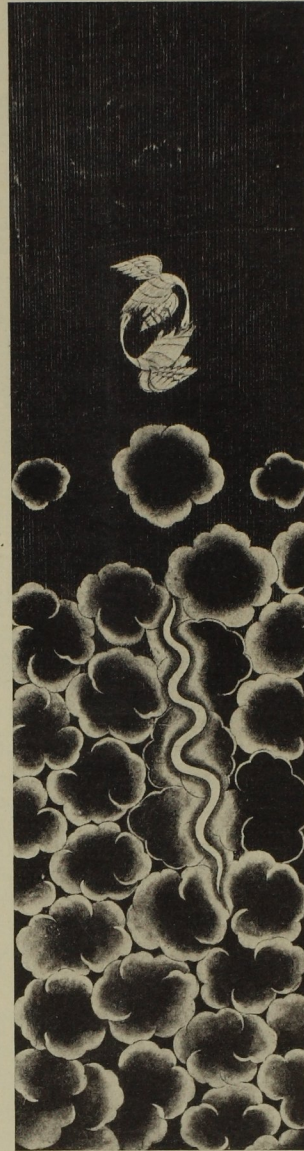
Die Heimkehr des göttlichen Kuhhirten Krishna von der Weide
(Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)

Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten. Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinandergesetzt. Den Schlußakt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte. Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche. Dem aus Bambus, Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emailartige Glätte gegeben, indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete. Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indischrot ohne Klebstoff zu zeichnen, so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde. Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht. Die Künstler brüsteten sich mit der Feinheit ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstfertigkeit war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tüpfel und feinste Linien verwendet wurde.

Zusammenfassend kann man die Moghulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augenblick und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die nicht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur seine verfeinerte prächtige Seite wiedergibt. Sie ist mehr dramatisch als episch, glänzend und anziehend, ohne jedoch die tieferen Quellen des Lebens zu berühren. Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des höfischen Lebens. In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges. Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Radschputenschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Moghulmalerei nur eine künstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann.

Literatur: A. Coomaraswamy hat in *Rupam*, An illustrated quarterly Journal of Oriental art (7 Old post office street, Calcutta, ed. O. C. Ganguly) Nr. 10, 1922 eine Bibliographie der indischen Malerei veröffentlicht, die hier mit den wichtigsten Ergänzungen für die letzten Jahre versehen, abgedruckt ist.

Anderson, C. W., The rock-paintings of Singanpur, Behar and Orissa (*Journ. of Research Soc.* Vol. IV, Part. III, Patna 1918); Ajanta-Reproduktionen in *Kokka* No. 323—25, 42, 45, 55; Bell, H. C. P., *Dimbula gala* (Ceylon Antiquary and Literary Register V, Colombo 1917); ders., *Frescoes at Polonnaruwa*, *Ann. Rep. Arch. Surv. Ceylon* 1909, Colombo 1914; Bendall, C., *Catalogue of the Budd. Sanskr. Mpts. of the Univers. Libr. Cambridge* 1883; Blochet, E., *La peinture Radschpoute* (*Gaz. B. A.* 1918); Brown, P., *Indian Painting* (Calcutta); Burgess, J., *Notes on the Buddha rock temples of Ajanta, their paintings and sculptures, and on the paintings of the Bagh caves* (Bombay 1879), Coomaraswamy, A. K., *Mediaeval Sinhalese art* (*Bull. Mus. of fine Arts, Boston* No. 96, 102); ders., *Rajput Painting* (*Ostas. Ztschr.* I, Berlin 1912/13); ders., *Indian Drawings* 2 Bde. 1912; ders., *Rajput Painting* (Oxford 1916, 2 Bde.); ders., *Notes on Jaina art* (*Journ. Ind. art* No. 127); ders., *The eight Nāgikās* (*Journ. of Ind. art* 128); ders., *Ceiling painting at Kelaniya Vihara* (*ibid.* 128); ders., *Nepalese painting* (*Bull. Mus. Fine arts, Boston* No. 106); ders., *Arts and*



178. Kopie einer Wandmalerei

crafts of India and Ceylon (Edinburgh 1913); ders., Vidyapati (London 1915); ders., Notes on Rajput painting (Ostas. Ztschr., 11. Jhg., 1924); ders., Portfolio of Indian art in the Boston Museum of fine arts (New York 1923); ders., Ajanta fresco fragment in the Boston Museum (Rupam No. 12); Duroiselle, G., The Ari of Burma and Tantric Buddhism (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1915—16, Calcutta 1918; 12th cent. Frescoes); ders., Pictorial representations of Jatakas in Burma (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1912/13, Calcutta 1916; Mediaeval frescoes); Diez, E., Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung (Wien 1922); ders., Indische Miniaturenmalerei (Das graph. Kabinett, Winterthur 1923); Döhning, K., Buddhistische Tempelanlagen in Siam (Berlin 1916, Malerei S. 102—108); Francke, Antiquities of Indian Tibet (Calcutta 1914; über Malereien in Tabo und bei Leh, die dem 10.—11. und dem 16. Jh. zugeschrieben werden); Fox-Strangways, A. H., Music of Hindustan (Oxford 1914; über Rāgas, Raginis und Musikinstrumente); Felchia, G., Studii Italiani di filologia Indo-Irania 1898 Vol. II p. 65; Foucher, A., L'art Grécobouddhique du Gandhāra (Paris 1922) II, 2, p. 402ff.; ders., The beginnings of Buddhist art (Paris 1917; über Ajantā-Fresken); ders., Peintures Nepalaises et Tibetaines (Paris 1907); ders., Notes sur les fresques de Sigiriya-Ceylon (Paris 1896); Ganguly, O. C., The new Indian school of Painting (Journ. of Ind. Art, V, 17, 1916); Getty, A., Gods of Northern Buddhism (Oxford 1914); Glück H. und Strzygowski, J., Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn (Wien 1923); Glück, H., Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes (Wien 1925); Golubew, V., Peintures Bouddhiques aux Indes (Ann. du Musée Guimet; Bibl. de Vulgarisation, Paris 1914); Goetz, H., Studien zur Rajputen-Malerei (Ostas. Ztschr. X. Jhg., XI. Jhg., 2. H.); ders., Indische Miniaturen im Münchner Völkerk.-Museum (Münchner Jahrb. f. bild. K. 1923); ders., Kostüme und Mode an den indischen Fürstenthöfen in der Großmogulzeit (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924); Goetz und Kühnel, Indische Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin 1924); Griffiths, J., The paintings in the Buddhist cave temples of Ajanta (London 1896—7); ders., The Ajanta cave-paintings (Journ. of Ind. art, V, 8, 1900); Grünwedel, A., Buddhist art in India (London 1901); ders., Mythologie du Bouddhisme au Tibet (Paris 1900); ders., Mythologie des Buddhismus (Leipzig 1900); Hackin, J., Sur des illustrations Tibétaines d'une légende du Divyāvadāna (Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulg. Paris 1913); Havell, E. B., Indian sculpture and painting (London 1908); ders., A Handbook of Ind. art (London 1920); ders., New Indian school of painting (Internat. Studio, Vol. 35); ders., Some notes on Indian pictorial art (Intern. Stud., Vol. 18); Herringham, Lady Ch. J., The frescoes of Ajantā (Burl. Mag., Vol. XVII); Hüttemann, Miniaturen zum Jina carita (Baessler-Archiv Bd. II, 2, 1913); India Society, Ajanta frescoes (Oxford 1915; Tafeln und Text v. versch. Autoren nebst Bibliogr.); Kühnel, E., Miniaturenmalerei im islam. Orient (Die Kunst des Ostens 7, Berlin); Kramrisch, St., Die Wandmalereien zu Kelaniya (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924); Laufer, B., Das Citralakshana (Dokumente der indischen Kunst, H. 1, Leipzig 1913), Lévi, S., Le Nepal (Paris 1905—08); Lüders, H., Ārya Shūras Jātaka Mālā und die Fresken von Ajanta (Nachrichten d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen; phil.-hist. Kl. 1902, p. 758); Martin, F. R., The miniature painting of Persia, India and Turkey (London 1912); Sattar Kheiri, Indische Miniaturen (Berlin); Smith, V. A., A History of fine arts in India and Ceylon (Oxford 1911); Vogel, J. Ph., Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba (Calcutta 1909; Section D, Ind. paintings); Stanley Clarke, C., Indian drawings; thirty Mogul paintings of the School of Jahāngir (London 1922).

Die Indische Kolonialkunst

Unter diesem bereits eingeführten Schlagwort fassen wir hier die Kunst aller jener um Indien liegenden Länder zusammen, die schon in alter Zeit von indischen Fürsten erobert und geistig kolonisiert wurden. Diese Kolonisierung bestand in erster Linie in der Einführung der indischen Religion, sei es des Buddhismus oder einer brahmanischen Sekte, die auch die Bautypen und ihre plastische und malerische Ausstattung nach sich zog. Die Behandlung der eigenartigen Gestaltung der indischen Urtypen in den Kolonialländern und die Einwirkung dieser untereinander wäre Gegenstand der Entwicklungsgeschichte für jedes dieser Länder; diese Aufgabe kann hier jedoch nur in großen Zügen durchgeführt werden.

Zu den indischen Kolonialländern pflegt man auch die nördlichen Grenzprovinzen Kaschmir und Nepal, ferner Tibet und Ostturkestan zu zählen. Diese werden jedoch über gelegentliche