

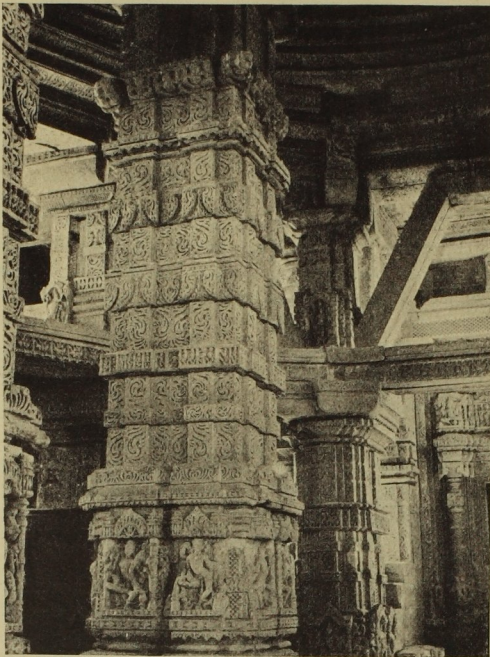
## Schlußbetrachtung

Der beschränkte Umfang des Buches verbietet eine allseitige systematische Bearbeitung des gegebenen Stoffes, der in erster Linie, wenn auch z. T. auf das knappste, vorgeführt werden mußte. Auf Symbolik und Ikonographie konnten nur gelegentlich Streiflichter geworfen werden. Ihre systematische Bearbeitung ginge ja auch über den Rahmen dieses Handbuches hinaus. Über die Form der Baukunst wurde das Wichtigste gesagt (106 ff.). Dagegen erfordern Gestalten und Form der Plastik und Malerei noch eine kurze Betrachtung.

Der europäische Beschauer der indischen Plastik darf nie vergessen, daß sein nach äußeren Gesichtspunkten mehr oder weniger geschulter Beschauerstandpunkt dem indischen Kunstwerk nie gerecht werden kann. In ihrer tieferen Bedeutung ist die indische Götterdarstellung nur dem Eingeweihten verständlich und die Initiationschlüssel sind durch die offizielle Wissenschaft nicht beziehbar. Der an die tatsächliche Erscheinung des Menschen dieses Planeten gebundene Anthropomorphismus der europäischen Kunst ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir über ein gewisses Befremden angesichts des transzendentalen Anthropomorphismus der Inder schwer hinwegkommen. Wie die Religion so ist auch die indische Plastik ein Mysterienkult, Darstellung höherer Kräfte, nicht persönlich gedachter Gottheiten und Darstellung der Gottesvereinigung. Viele Europäer fühlen sich zwar heute zu dieser „mysteriösen“ Kunst rein gefühlsmäßig, gleich-

sam atavistisch hingezogen, können sie aber — ebensowenig wie die altchristliche — in ihrer tieferen Bedeutung verstehen, denn sie haben die Schlüssel zu den Toren, die zur Gottheit führen, längst verloren. Die griechische Plastik war nach auswärts gekehrt, der griechische Mystizismus wurde — so groß seine Rolle im religiösen Leben der Griechen war — nicht dargestellt. Die indische Plastik ist dagegen eine einwärts gekehrte, Ausdruck innerer geistiger Vorgänge, Symbol oft auch dann, wenn sie uns sehr sinnlich erscheint. Erst mit der indischen Plastik geht uns eine Ahnung von asiatischer Gotteseinstellung auf, wenn wir imstande sind, uns selbst auf sie einzustellen. Daß diese übrigens in ihren letzten und höchsten Äußerungen mit der europäischen eins ist, beweist der Ausdruck gottwärts gerichteter Liebe in der Bronze des Sundära Murti Swāmi (Abb. 158), der in höchsten europäischen Kunstwerken, wie im Christus der Transfiguration Raffaels und in der Maria der Himmelfahrt Tizians auch erreicht ist.

Diese Esoterik der gestaltenden Idee hinderte die Inder jedoch nicht an der Erreichung einer Plastizität, die unser formales Empfinden



216. Inneres der Vorhalle des Sās-Bahū-Tempels in Gwālior. (Phot. Diez.)

direkt anspricht und daher auch bei uns leichter Verständnis findet, als die Gestalten an sich. Hier setzt die andere Seite der indischen Schöpferkraft ein, die dem Leben näher steht und der abstrakten gestaltenden Idee nun ihr eigenes Leben gibt. Während die Griechen, Renaissance- und Barockkünstler ihren Gestalten nur durch die Darstellung der Muskulatur Leben verleihen konnten, suchten die Inder das Leben des Kunstwerkes aus der Vorstellung der Lebensquelle, des Blutkreislaufes heraus zu gestalten. Die indische Kunst läßt Muskel und Knochen verschwinden zugunsten einer ununterbrochenen Rundung und Glätte aller Glieder, durch die das Leben hemmungslos fluten kann (vgl. St. Kramrisch, *The expressiveness of Indian art*, Journ. of the University of Calcutta, Vol. IX). Dem Muskelmanierismus der europäischen Kunst steht hier oft ein Manierismus lianenhaft kriechender, entspannter Glieder gegenüber. Im Gegensatz zur wissenschaftlich konstruierten „Anatomie“ bildet die erlebte Lebenskraft die Grundlage indischer Körperbildung. So fand der Inder seinen Weg über die naturalistische Individualform des menschlichen Körpers hinaus zu einer abstrakteren, aber essentielleren. Die europäischen Gestalten täuschen dem Beschauer durch die Dynamik ihrer meist vergewaltigten Glieder und durch das Pathos ihrer Gesten ein inneres Leben vor, während in den indischen das Leben im ewig gleichen Kreislauf durch den Körper zu fließen scheint, entsprechend dem in sich und Gott ruhenden, serenem Geisteszustand ihrer Menschen. Die indische Plastik besitzt, was der europäischen völlig fehlt, Plastizität der Form. Diese Plastizität ist nichts anderes als ein konsequentes Ergebnis der künstlerischen Einstellung. Im Gegensatz zum europäischen Künstler, der das Kunstwerk auf spekulativem Weg mit dem Verstande konzipiert, erschaut es der Inder in der Konzentration. In dieser erreicht er einen Transzustand, in dem er sein eigenes Körpergefühl verliert und sich mit dem Gegenstande seiner Konzeption identifiziert oder ihn visionär erschaut. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es dafür bestimmte yogistische Methoden gibt. Daher runden und wölben, dehnen und spannen sich die Formen gleichsam von innen heraus. Aus dieser Einfühlung in das darzustellende Objekt bis zur Identifizierung mit ihm bei Aufhebung des Ichbewußtseins erklärt sich die unmittelbar überzeugende Lebendigkeit der vom indischen Bildhauer und Maler dargestellten Menschen und Tiere. Man vergleiche etwa den Panathenäen-Fries mit den Friesen des Borobodur, um die Polarität der klassisch-europäischen und der indischen Konzeption zu erfassen. Die Trimūrti in Elephanta schwillt wie eine Vision aus dem Fels heraus (Abb. 151). Trotz ihrer menschlichen Formen ist sie ein übermenschliches Bildwerk, das der Gottheit gleich ins Riesenhafte weiter zu wachsen scheint, um schließlich kosmische Dimensionen anzunehmen, wie Vischnu in Ardschunas Vision in der Bhagavatgîtâ (11. Gesang).



217. Devata Tschulakoka vom Zaun des Stüpa in Bharhut (Nach Cunningham.)



218. Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham.)

Diese Plastizität erstreckt sich auch auf die Malerei, deren Kompositionen nach den gleichen Grundsätzen konzipiert werden wie jene der Plastik (vgl. Mohendra Nath Dutt, *Dissertation on Painting*, Calcutta 1922). Die Gestalten der Adschantätfresken sind durchaus plastisch gerundet, Felsen und Mauern kubisch verräumlicht, die Pflanzen allseitig gekurvt (Abb. 165—169). In der Plastizität ist also die Form des indischen „Naturalismus“ begründet, der im Gegensatz zum europäischen schöpferisch ist, weil er die Frucht eines inneren Erlebnisses der Natur ist. Durch sie erreicht der Inder die bewundernswerte, von der europäischen Kunst nie erreichte, saft- und kraftvolle Lebensfülle seiner Tiere und Pflanzen (Abb. 159ff.). Daraus erklärt sich aber auch das Fehlen der „Landschaft“ in der bodenständig indischen Kunst. Denn nicht der Anblick der Natur bewegt die indische Schöpferkraft, sondern das Wirken der Naturkräfte selbst. „Die indische Kunst bringt daher die der Natur innewohnende Kraft zum Ausdruck, nicht die Ähnlichkeit der Formen. Und auf diese Weise drückt jede einzelne Kunstform den Geist der ganzen Natur aus. Schöpferkraft und Natur haben in der indischen Kunst einen eigenartigen Bund geschlossen. Die Kunst setzte die Natur fort und sublimierte sie durch ihre Schöpferkraft. Dieser Prozeß ist notwendigerweise von einer Weiterentwicklung der Naturgestalten begleitet“ (Kramrisch I. c.). Eines der für das Antlitz der indischen Kunst einschneidendsten Resultate dieses Prozesses war die Vielgliedrigkeit. Eben weil die Menschen im Leben nicht mehr als zwei Arme haben, bekamen die Götter deren mehrere, denn die Natur erschafft keine Götter, die Kunst aber soll über die Natur hinaus gehen. Wurden zu diesem Zweck schon in der ägyptischen und



219. Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham.)



220. Kurunga Miga Dschâtaka aus Bharhut.  
(Nach Cunningham.)

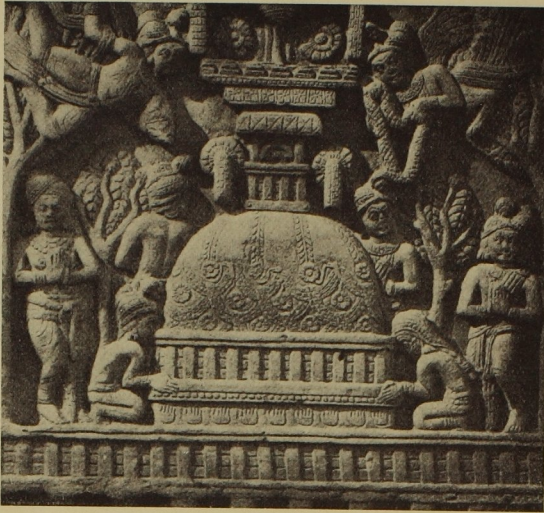


221. Reliefmedaillon mit Affenscene aus Bharhut.  
(Nach Cunningham.)

assyrischen Kunst Mensch und Tier zu göttlichen Gestalten kombiniert, so schufen die Inder die Vielgliedrigkeit. Der ägypto-assyrische Gott ist eine mythische Mischung, der indische eine neue Kreation. Man sollte glauben, daß der an Flügelwesen, wie Engel, längst gewohnte europäische Beschauer auch über die Vielgliedrigkeit als über etwas künstlerisch Selbstverständliches leicht hinauskommt, dem ist jedoch nicht so. Mit der Erhöhung der mechanischen Kapazität der Gottheit über den Menschen durch Flügel, die ihr die Beherrschung des Luft- raumes zusichern, fand sich der europäische Beschauer als mit etwas im Tierreich schon Vor- gebildeten, verstandesmäßig Begreiflichen viel leichter ab, als mit der Darstellung der mannig- fachen spirituellen Energien der Gottheit durch die Vielgliedrigkeit.

Die Entwicklung oder besser den Ablauf der indischen Kunst heute schon auch nur an- nähernd zu schildern, wie er in Wirklichkeit stattgefunden hat, ist mangels entsprechender Vorarbeiten noch nicht möglich. Welche Lücken noch auszufüllen sind, erhellt z. T. auch aus dem Texte dieses Buches, wo auf offene Probleme mehrfach hingewiesen wurde. Hier können nur einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden.

Zur Erleichterung des Überblicks über jeden geschichtlichen Ablauf bedienen sich die Historiker der Periodisierung. Für die indische Kunst läßt sich vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus folgende Dreiteilung der Abfolge aufstellen: 1. die Kunst der vedischen Zeit, 2. die buddhistische Kunst, 3. die neubrahmanische Kunst. Von der vedischen Kunst sind keine unmittelbaren Denkmäler erhalten, da ihr Material vorwiegend Holz war. Trotzdem läßt sie sich auf Grund literarischer Überlieferungen und vor allem auf Grund ihres petrifizierten Weiter- lebens an den Felsfassaden der Tschaityas, sowie aus der Ausstattung der ältesten Stüpen rekon- struieren und zu einer recht klaren Vorstellung bringen (vgl. S. 88ff.). Aus den Folgen von Zäunen, Gittern, Gesimsen, Sonnenfenstern und Zinnen, mit welchen die Tschaityafassaden ornamental geschmückt sind (Abb. 22), spricht die patriarchalische Kunst der alten Inder mit ihrer tieferen Symbolik zu uns. Materialmäßig ganz im Holz, im Urmaterial der bauenden Menschheit wurzelnd,

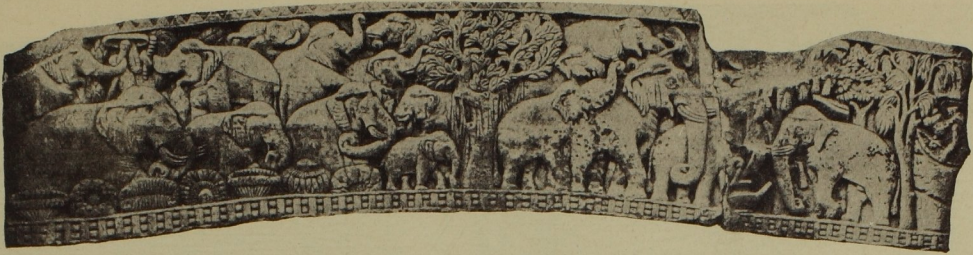


222. Umwallung und Anbetung eines Stûpa aus Bharhut  
(Nach Cunningham.)

aber von einem Volk getragene höhere „Inhalt“, den Spengler als „Weltseele“ bezeichnet hat. Es ist uns keine zweite Frühkunst erhalten, die so wie diese indo-vedische das vom Priestertum bewahrte und in sanktionierten Vorschriften niedergelegte Bauritual noch unmittelbar durchleuchten läßt; denn hier ist es durch die auch im Stein noch lebendigen Holzformen sinnlich unmittelbar wahrnehmbar geblieben, während es in Ägypten und Babylonien erst in einer weit späteren Phase in die stark oder völlig abstrakten Stein- und Ziegelbauten geheimnisvoll eingebunden erscheint. Darin liegt die historische Bedeutung der vedischen Kunst, ihre Stellung nicht nur in der indischen, sondern in der weltgeschichtlichen Entwicklung, soweit sie sich in der Kunst verewigt hat, beschlossen.

Der Buddhismus brachte zunächst nichts von eigenen Gestalten in die vedische Kunst. Sein prominentester Bautyp, der Stûpa, war ein altindischer Symbolbau und seine Erhaltung bis in unsere Tage durch seine Monumentalisierung ist nicht nur vom kunst- sondern vom menscheitsgeschichtlichen Standpunkte eine der wichtigsten Taten Ashokas. Im Stûpa ist uns eines der urtümlichsten und tiefsten kosmischen Symbole erhalten, die die Menschheit in ihren Urzeiten aus ihrer heiligen Scheu vor den Wundern der gebärenden Welt gestaltet hat und dieses Symbol wäre uns ohne den Buddhismus wohl unwiederbringlich verloren gegangen. Denn von den volkstümlichen Kultstätten und Symbolbauten der vedischen Periode wissen wir nichts, da die literarischen Strata dieser Kultur relativ jung sind und davon nicht reden. Aus den sublimer Weisheitsprüchen des Rigveda, wie etwa aus dem „Fragehymnus“, dürfen wir doch wohl keinen Rückschluß auf die indische Volksreligion im letzten Jahrtausend vor u. Ae. machen. Erhalten ist uns nur höchste Brahmanenweisheit, alles andere ist verloren oder wäre es, wenn uns nicht die Höhlenbauten und Stûpen der Frühzeit verrieten, daß sie von einer älteren Religionsstufe übernommen wurden, die in der buddhistischen Kunst weiterlebte. Der Stûpa muß wohl als Symbol des stofflichen Urmuttertums und Urgrundes aller Dinge, als das monumentalisierte Weltenei angesehen werden, in dem ja auch Brahma wohnte, bevor er die Welt schuf, und in den daher in

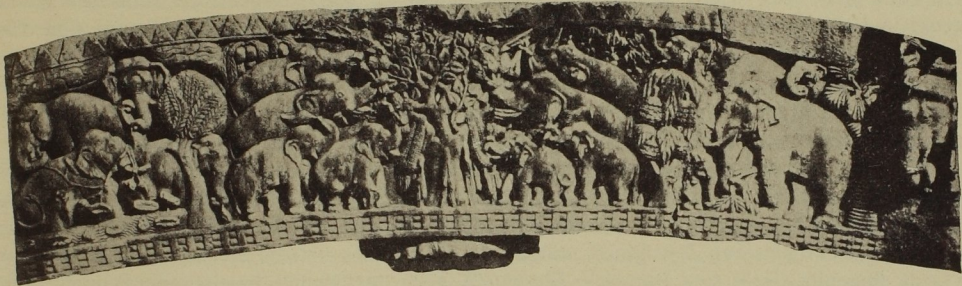
also aus organischen Elementen von triebhafter Eigengestalt erbaut, war diese Kunst selbst ein durchaus organisch-primäres Gewächs, von der Urwüchsigkeit der Naturprodukte und so wie diese den kosmischen Gesetzen im höheren Sinn wieder symbolhaft freiwillig untertan. Eine Kunst voll von kosmischer Seelenhaftigkeit, also von dem was wir „Inhalt“ zu nennen pflegen; Erguß nicht einer Einzelseele, sondern eines ehrfürchtig seiner umgebenden Natur verhafteten, diese vergöttlichenden Volkes. Denn wo könnte man mehr „Inhalt“ suchen als hier, wo jeder Zaun die göttliche Dreiheit, jedes Sonnenfenster den Sonnengott, die Zinnen das göttliche Feuer verkünden, ob sie nun vedisch-brahmanisch oder buddhistisch ausgelegt werden? Das ist jener vom Einzelkünstler unabhängige, vom Handwerker nur vermittelte,



223. Der mittlere Architrav des Südtores in Sântschî

mahâyanistischer Zeit auch der Adhi-Buddha als Statue eingemauert wurde. Da der Stûpenverehrung ein uralter, chthonischer Kult zugrunde lag, formte man auch in buddhistischer Zeit noch Höhlenstûpen, wie in Guntupalle u. a. O. (Abb. 35). Nur von diesem Gesichtspunkte aus sind diese unterirdischen Kultbauten erklärlich, werden aber in diesem Lichte gesehen allerdings die merkwürdigsten, erstaunlichsten Kultsymbolbauten, die uns auf Erden erhalten sind. Neben dieser ihrer urtümlichen Symbolhaftigkeit verliert die buddhistische Umdeutung an Gewicht. Kunsthistorisch wurde diese Tradition erst dann von Bedeutung, als sie zu so bewundernswerten technischen und formalen Evolutionen führte, wie sie die unterirdischen Riesentempel, die Tschaityahallen repräsentieren, deren mysteriöses Dunkel erst in dieser Beleuchtung als Kultstätten einer längst verschollenen stofflich-tellurischen Religionsstufe aufgehellt und logisch faßbar wird. Die an Straßenkreuzungen errichteten und verehrten Stûpen, deren kultische Pflege Gautama Buddha selbst seinen Jüngern empfahl (vgl. S. 14) erklären sich, weil Kreuzungspunkte in allen alten, atlantischen Kulturen die Begegnung der beiden Geschlechter symbolisierten und z. B. in Griechenland der Hekate geweiht waren.

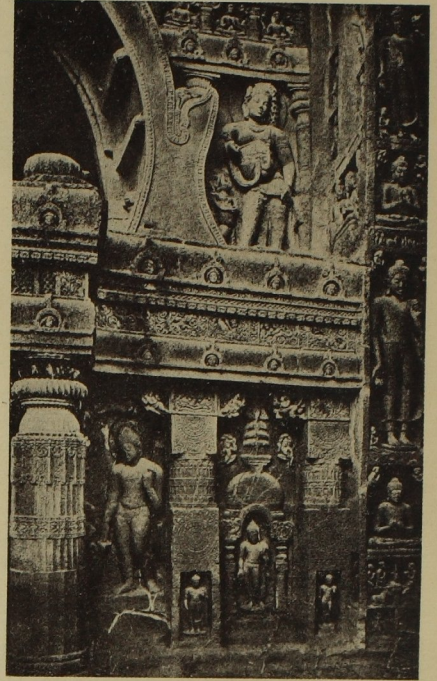
Aber auch die beiden wichtigsten Kultbautypen der dritten religiösen Periode der indischen Baukunst, der neubrahmanischen, in der die altindische Götterlehre ihre letzte Evolution und auch ihre Rückbildung zum hemmungslosen Polytheismus und Fetischismus nahm, sind nur aus jenem uralten chthonisch verhafteten, tellurischen Kult erklärbar, die Gestalten des Shikhara- und Vimânatempels. Die S. 43 ff. besprochene Zuweisung des Shikharatempels an Vischnu, des Vimânatempels an Shiva trifft trotz aller späteren Vermischung hinsichtlich des Ursprunges wohl das Richtige: Vischnu und Shiva sind bereits mythologische Derivate jenes Ur dualismus, in dem die Religionen jugendlicher Kulturen wurzeln. Wie in Griechenland Ei und Pyramide, Muttertum



224. Der untere Architrav des Westtores in Sântschî. (Nach Arch. Survey of India.)



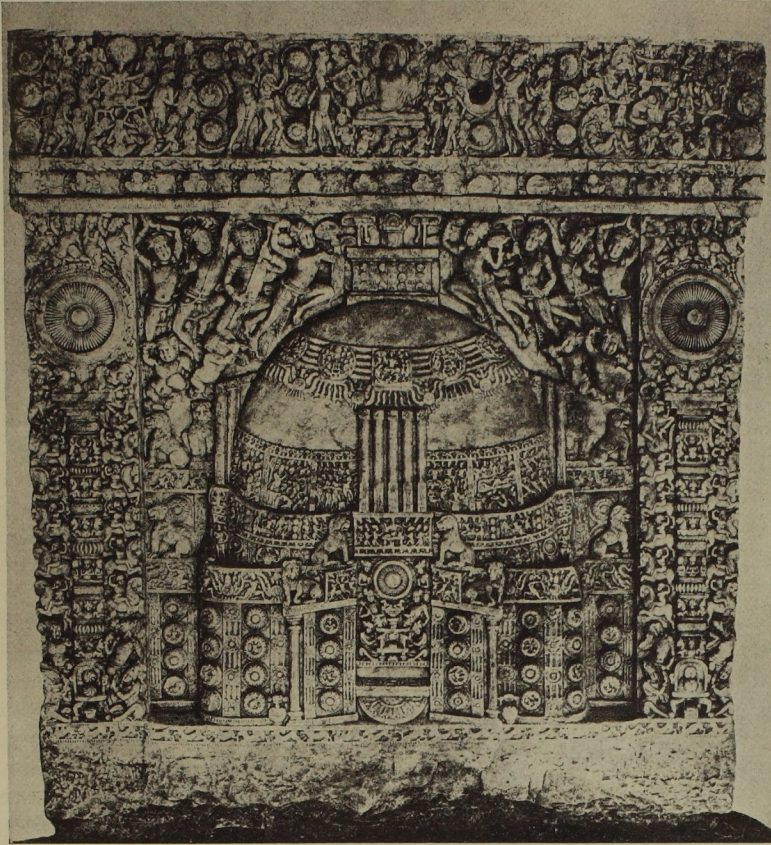
225. Relieffragment aus Amarāvati



226. Fassade des Tschaitya XIX in Adschantā

und Vaternum, Stoff und Kraft, lunarische und solarische Stufe, Dionysos und Apoll symbolisieren, so vertritt in Indien Vischnu-Apollo das solarische Vaternum und Shiva-Dionysos das lunarische Muttertum. Jenem gehört die Shikhara-Pyramide, der Bara Deul des Orissatempels, diesem der erhöhte Stūpa, das Weltei. In keiner anderen Architektur hat sich dieser Dualismus so klar manifestiert. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für den chthonisch-tellurischen Ursprung des indischen Kultes vorstellen, als die rituelle Benennung der Tempelzelle als *garbha-griha*, d. i. „Mutterleib“? Mit den billig gewordenen „Raum- und Masse“-Analysen unserer Seminare läßt sich eben nicht jede Kunst befriedigend erklären und die Raumlosigkeit der indischen Kunst steckt in tieferen, als formal erklärbaren Gegebenheiten. Ein durchaus der Materie und dem finsternen Mutterschoße verhafteter Kult kann keine weiten hellen Räume brauchen, also keine Raumkunst schaffen. Als der Islam neue religiöse Ideen brachte, war auch in Indien die Raumkunst geboren, ja man schuf Räume, die, wie der Gol Gumbāz, in Europa ihresgleichen suchen und sie vielleicht nur in der Aja Sofia finden.

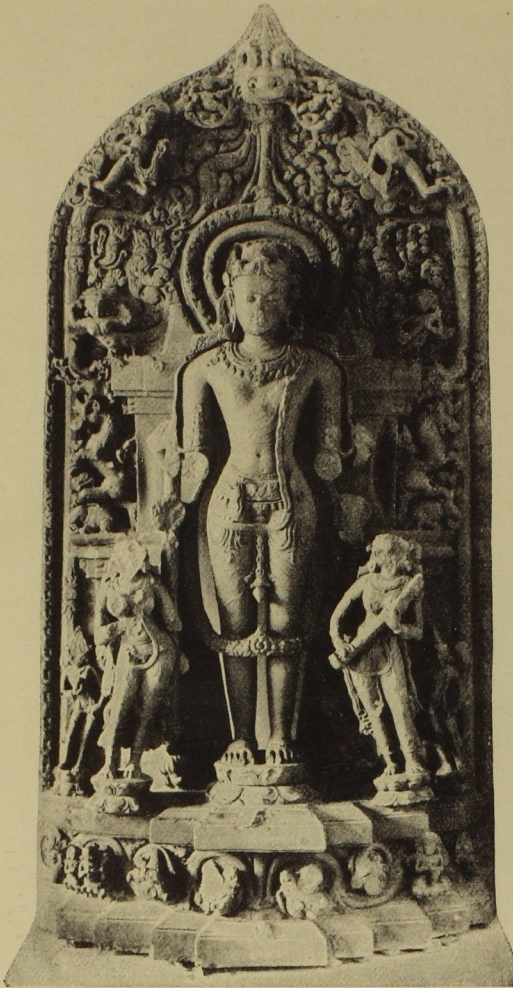
So sehen wir, wie die indische Baukunst als Kultsymbol aus einer ureigenen Wurzel aufwächst und sich mit logischer Folgerichtigkeit entwickelt. Für ihre stilistische Entwicklung brauchen wir allerdings andere Gesichtspunkte als die oben gegebenen. Was für eine Einteilung läge da uns europäischen Beschauern näher, als die bei uns übliche Evolutionsskala von der Klassik über die Gotik zum Barock? Sie wurde auch tatsächlich bereits angewendet (vgl. O. Höver, Indische Kunst in „Jedermanns Bücherei“ Breslau). W. Cohn und O. Höver stellten die



227. Reliefstüpa von der Basis des Stüpa in Amarâvati. (Nach Fergusson.)

Unterordnung auch der indischen Kunst unter dem Zwang jenes Ablaufgesetzes fest, den die bisherige Kunstgeschichte für Europa aufgestellt hat, und Höver spricht analog dazu von einer nordindischen „Horizontalgotik“ und einem südindischen „Barock“. Man kann diesen beiden Stilkomplexen eine vedische Klassik voranstellen, als erste große Blütezeit der vollkommenen Vollendung und Ausgeglichenheit innerhalb der gegebenen Richtungs- und Bewegungselemente, der Horizontalen, Vertikalen und des Bogens oder Kreises. Die erste Manifestation der indokosmischen Weltanschauung war damit beschlossen und eine zweite konnte und mußte beginnen, wenn nicht Stillstand, sondern Entwicklung zustande kommen sollte. Diese zweite Stufe der künstlerischen Manifestation mußte aus einer Potenzierung der ersten entstehen. Die Einheit der ersten mußte sich spalten oder polarisieren in die männliche Pyramide des Shikhara und den weiblichen Omphalos-Stüpa des Vimâna. An Stelle des Einen zweigeschlechtlichen Brahma, der im Stüpa wohnte, mußten sich der männliche Vischnu und Shiva, dessen latente Geschlechtlichkeit seine weiblichen Shaktis (z. B. Durgâ, Abb. 192) doch deutlich genug anzeigen und architektonisch manifestieren. Das war die esoterische, in der kosmischen Weltanschauung begründete





228. Vishnu, Museum in Radschshahi  
(Nach St. Kamrisc.)

Entwicklung. Sie war mit der zweiten Stufe, der Spaltung noch nicht zu Ende. Auch die Wiedervereinigung mußte sich notwendig vollziehen und vollzog sich im sogenannten Tschalukyastil am Plateau von Dekkan (vgl. S. 69ff.). Diese Evolution war eine gesetzmäßige, ihre Schauplätze dagegen waren, wie immer, von der politischen Machtverteilung abhängig und haben wenig zu sagen. Eine wirklich zutreffende Benennung der Stile aber, die diese innere Evolution zeitigte, ist mit unserer europäischen Nomenklatur nicht möglich. Mag der Begriff „Horizontalgotik“ trotz seiner immanenten Antithese noch hingenommen werden, so können wir doch keinesfalls alle Bauten von den spät-klassischen Rathas von Mavalipuram bis zu den Tempeln von Mysore oder Madras auf einen Nenner bringen, den wir „Barock“ bezeichnen. Zweifellos liegt auch im indischen Kunstgeschehen „immanente Gesetzlichkeit“, sie liegt jedoch, wie eben entwickelt wurde, in der geistigen Einstellung zum Kosmos beschlossen und läßt sich daher nie restlos unter unsere von außen hineingetragenen, nicht aber von innen herausgeholt „Grundbegriffe“ oder Stilbezeichnungen unterbringen. Wenn diese z. T. auch für den indischen Ablauf anwendbar sind, so liegt dies in der beiderseits geltenden Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung begründet. Insofern könnten wir auch in Indien von gotischen, barocken und rokokohaften Erscheinungen sprechen, von letzteren, wie Höver treffend bemerkt, in Siam, als dem einzigen Land, wo sich die Kunst bis in unsere Tage ausleben konnte, doch bleibt man wohl besser bei den schon eingeführten, topographisch-rassenmäßigen Bezeichnungen der

Engländer, wenn sie auch nur halb richtig sind, solange nicht die einzig richtigen gefunden sind.

Ebenso wie die Gestalt des Stûpa, beweist das Schönheitsideal in der indischen Plastik den Ursprung in einer uralten mutterrechtlichen Zivilisation. In Indien allein hat sich das paläolithische, vorarische Ideal der Weiblichkeit bis in historische Zeit erhalten und entwickelt. Die übertriebenen Formen einer „Venus von Willendorf“ wurden wohl in ästhetische Grenzen gebracht, doch die weiblichen Figuren von Bharhut verraten mit ihren stark ausladenden Hüften und vollen Brüsten noch deutlich ihre Herkunft (Abb. 217). Und auf dieser Stufe ist die Darstellung des Weibes in Indien, trotz zeitweiser Atschwächungen, stehen geblieben (Abb. 229). Neben dieser lebensvollen Sinnlichkeit konnte sich die wohl auf arischen Einschlag zurückgehende

Symbolik der frühbuddhistischen Kunst nicht dauernd halten. Sie, die anfangs die Darstellung Buddhas verhinderte und ersetzte, mußte bald in den Hintergrund treten zugunsten eines überquellenden Anthropomorphismus göttlicher Vorstellungen. Mit der Kenntnis ihrer tiefen Bedeutung schwanden Verständnis und Interesse für die kosmische Symbolik. Nicht der Apollo-Buddha der Gandhâra-Kunst, sondern die Freude an der Versinnlichung göttlicher Vorstellungen führten zur Darstellung des Buddha und des gesamten späteren Götterheeres. Und die Kreation des Kanon für die Buddhafigur war der entscheidende historische Schritt von der symbolischen zur anthropomorphen religiösen Kunst in Indien. In diesem Kanon offenbarte sich aber auch die eigentümlich indische Angleichung sinnlicher und abstrakter Elemente im Kunstwerk, die ihm seine unantastbare, hohe Stellung verleiht. Die Symbolik wurde nicht gänzlich verworfen, nur an die menschliche Gottesgestalt gebunden. Nie wurde Buddha, wurden Vischnu und Shiva in der indischen Kunst Menschen wie Christus in den rationalistischen Perioden der europäischen, ihre hohe Stellung blieb ihnen stets gewahrt.

Die Plastik tritt uns schon in den frühbuddhistischen Denkmälern in einer Reife entgegen, die eine lange vorhergegangene Entwicklung voraussetzt. Wie rapid sie sich in der Blütezeit des Buddhismus weiter vollzieht, zeigen die Reliefs von Sântschî und Amarâvatî. Die in Abb. 223 und 224 nach Sir Marshall gegenübergestellten Reliefs vom Südtor und Westtor in Sântschî demonstrieren uns deutlich die sehr verschiedenen Stilrichtungen, die hier nebeneinander wetteiferten und eine rasche Entwicklung verbürgten. Auf dem riesengroßen Schauplatze jedoch, in dem sich der Ablauf der indischen Kunst vollzog, kann niemals von einer einheitlichen geschlossenen Entwicklung die Rede sein, sondern nur von einer größeren Zahl von lokalen Abläufen, deren Zusammenhänge noch lange nicht genügend erforscht sind, um Resultate zu ziehen. Daher mußte es vorläufig mit der Aufzeigung der Höchstleistungen sein Bewenden haben. Soviel aber kann gesagt werden, daß die indische Kunst im Gegensatz zur europäischen und ostasiatischen, die beide zwischen zwei Polen, einem geistigen und einem rationalen schwankend, ihren Ablauf nahmen, konsequent den einen, ihr innewohnenden Weg verfolgte. Ein Schwanken der Gottesdarstellung, wie wir es in Europa sehen, wo Christus und Maria bald in rein spiritueller, bald in irdischer Gestalt erscheinen, gibt es in Indien nicht: Die einmal kanonisch festgelegten Gottheitsdarstellungen, der sitzende und stehende Buddha, der tanzende Shiva u. a. blieben unveränderlich bis heute. Wie eigenartig aber Indien auf fremde Einflüsse reagierte und sie verarbeitete, zeigen die frühbuddhistische Plastik und die *Rag-mala* Malerei (Abb. 171). Beide ließen sich von außen anregen, schufen aber ihre eigenen Gestalten und Formen. So schreitet die indische Kunst im Gegensatz zum Zickzackweg der europäischen von expansiven zu intensiven und von intensiven zu expansiven Perioden fort.



229. Gangâ, Museum in Râdschshahi  
(Nach Kramrisch.)



230. Reliefmedaillon mit dem Miga-Dschätaka aus Bharhut. (Nach Cunningham.)



231. Reliefmedaillon von Amarāvāti.

## Register

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

- Abhaya** s. mudras 120  
**Abhayagiri-Ruwanweli** 154  
**Abu** s. Mount Abu  
**Adam**, L. 132  
**Adināth** 78 f.  
**adrishtam** (unsichtbare Welt) 139  
**Adschantā** 8, 10, 34, 36 ff., 76, 83, 95 ff., 99, 124, 135, 136 ff., 139 ff., 142 f., 148  
**Adschātashatru** s. Pfeiler 100  
**Adschivika** (Sekte) 26  
**Adschmir** 84, 145  
**Ägypten** 94, 107, 149, 166  
**ägyptisch** 99, 106, 117, 148 f., 167  
**Afghanistan** (afghanisch) 3, 5, 84, 114, 148  
**Affen** 146  
**Agni** 80, 125  
**agnicāla** (gemeinsames Wohn-gemach) 80  
**Agra** 83, 100, 117, 144  
**Ahmedabad** 77  
**Aihole** 50, 66, 74  
**Aiyar Natesa V.** 125  
**ākāsha** (Äther) 125  
**ākāsha-garbha** (Ätherträger) 126  
**Akbar** 83, 101, 148 f.  
**Alaeddin Khilidsch** 78  
**Alberuni** 5  
**Alexander d. Gr.** 1, 100, 110, 115  
**alexandrinisch** 90  
**Allahābād** 4, 9, 12  
**Almora** 145  
**Altar** 95, 98 f.  
**Amalaka** 43, 46, 49, 97 ff., 105 f.  
**Amlaka-silā** (Zwischenplatten) 52, 105  
**āmalasāra** (d. reine Kern) 43  
**Amaranāth** 54  
**Amarāvati** 10, 18, 19, 21, 25, 5, 79, 90, 95, 116 f., 129, 137  
**Amarkantak** 55  
**Amarnātha** 77 f.  
**Amber** 84  
**Amitābha** 84, 114, 115, 198  
**Amōghavarscha** (König) 10  
**Amrita** (Lebenselixier) 99, 102, 167  
**amritakalasha** (Taugefäß) 43  
**Anahilavada** 78  
**Ananda** 14, 155, 171, 173  
**Ananta** (Schlange) 129  
**Ananta Shayana** s. Vishnu 122  
**Anarthapāgas** 51 ff., 104 f.  
**anda** (Ei, Kuppel) 13, 183  
**Anderson**, C. W. 151  
**Andhradynastie** 3, 6, 9 f.  
**andschalī** (gefaltete Hände) 137  
**Angkor Thom** 164 f., 166 f.  
**Angkor Vat** 130, 163 ff., 166  
**Annam** 153, 162 ff.  
**antarāla** (Vorhalle) 66, 68, 76, 163  
**antaravasaka** (Untergewand) 120  
**Anurādhapura** 3, 83, 143, 153 f.  
**Apsaras** (himml. Tänzerinnen) 73, 166  
**Arcot** (Distrikt) 97  
**Ardaschir** 1. 6  
**Ardhamandapam** 56, 60  
**Ardschuna** 55, 58 f., s. a. Rath  
**Arier** 153  
**— Indo** 42, 44, 94, 130, 144  
**arisch** 13, 42, 99, 144, 153  
**— indo** 29, 69, 81, 99  
**Arrian** 89  
**Artha Shastra** 3, 44  
**Āryavārta** 41 f., 45, 50  
**asāna** (liegendes Götterbild) 54  
**Ashoka** 3 f., 7, 9, 11 f., 26, 28, 33, 44, 60, 90, 95 f., 101, 110, 111 f., 133, 154  
**Ashvamedha** (Pferdeopfer) 6  
**Asien** (asiatisch) 107, 111, 114, 148  
**— Ost** 13, 114 f., 119, 148  
**Assyrien** (assyrisch) 113, 166  
**Atharvaveda** 80, 84, 89  
**Atman** 108, 119  
**Aureole** 101, s. a. Nimbus  
**Ausdruck** 106  
**Avalokitēshvara** s. Shiva  
**Avatars** 57, 122, 147  
**Ayengar Krishnaswami** S. 45  
**Ayodhya** (s. a. Oudh) 7, 44  
**Ayuthia** 174  
**Babar** 84, 148  
**Babishya** s. Suranas 91  
**Babylonien** 1, 100, 107, 157, 169  
**babylonisch** 83, 90  
**Backstein** s. Ziegel  
**Badakschan** 123  
**Bādāmi** 10, 65 f., 74, 124  
**Bagh** (Dorf) 143  
**Bagirāthas** s. Bhagirātha  
**Bahur** 62  
**Bakheng** 166  
**Bakhrā** 12  
**Baktrien** 5, 20, 111, 136  
**baktrisch** 5, 113  
**— indo** 11  
**baktropersisch** 111  
**Balkh** 26  
**Bali** 129  
**Balustrade** (vedika) 60, 94, 106  
**Bambus** 8, 13, 25, 45, 80, 92, 95, 100 f., 106  
**Banerjee**, R. D. 49  
**Bangkok** 174  
**Bantai Kedei** 166  
**Baphuon** 163  
**Bara-Deul** 41, 51, 53, 104 ff.  
**Barabar Hills** 30, 111  
**Bār** 130  
**Barhut** s. Bharhut  
**Barnett**, D. L. 10, 153  
**Baum**, hl. 112, s. Ashoka  
**Baustoffe** 88 ff., 92 (s. a. Bambus, Holz, Lehm, Rohr, Stein, Stroh, Ziegel)  
**Bayon** 163, 164 ff., 167  
**Beal** 5  
**Bedsā** 35, 38, 46  
**Bell**, H. P. S. 151  
**Beludschistan** 3  
**Belūr** 72 f., 78, 132  
**Benares** 4, 19, 46, 51, 55 f., 112, 118 f.  
**Bendall**, C. 151  
**Beng Mēaleā** 166 f.