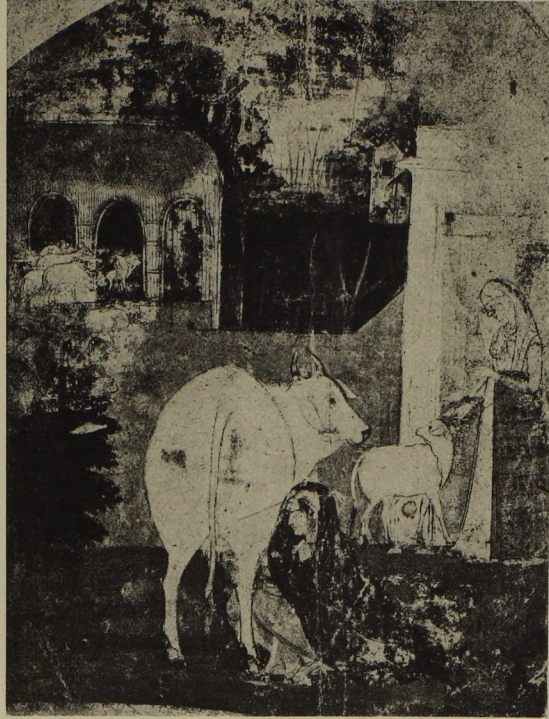


mit Lotusblumen. Von der Karton- und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder-gegebene Kopf des Shri Krischna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt-indische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichenstils. 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 weiß-goldenen und farbigen Musselinen können wir, wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Râdschputenzivilisation rekonstruieren — einfach, aristokratisch, großzügig und selbstgenügend“ (cf. Coomaraswamy l. c. S. 15). Die Veränderung der reinen Râdschputmalerei unter Moghul-Einfluß zeigt dagegen die Haremsszene 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 Krischna links und Râdhâ mit ihrer Botin



174. Der melkende Krischna. (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 Krischna 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 Krischna 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 Krischnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kâliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krischna 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 Krischnas 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-