

# Notices

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **17 (1964)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **04.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

## NOTICES

### FORMPRINZIPIEN DER HINDUSKULPTUR

Die Schweizer Bildhauerin Alice Boner, die in Benares lebt, hat ein Buch verfaßt, das dem Westländer ungeahnte Tiefen zum Verständnis der indischen Kunst erschließt<sup>1</sup>. Es handelt sich dabei um die Interpretation der großen Höhlenreliefs von West- und Südindien der spätclassischen Periode vom 6. bis 9. Jahrhundert n. Chr., der Zeit der größten Entfaltung der Hinduskulptur.

Mit dem Einfühlungsvermögen der Künstlerin hat die Autorin die wirkenden Formgesetze erkannt; nach langer Kontemplation vor den Originalen sah sie auf einmal, einer Offenbarung gleich, hinter den plastischen Formen ein geometrisches Diagramm, das Netz einer großen Ordnung, und zwar stets ein Kreisfeld, das von Durchmesser und Sehnen in bestimmten Winkeln aufgeteilt ist. Sie erkannte weiterhin, daß für jede Hindugottheit ein eigenes, ganz bestimmtes geometrisches Schema zugrunde liegt und daß jede bedeutungsvolle Stelle des Bilddramas an Brennpunkten des Kräftefeldes dieses göttlichen Schemas steht.

Nun begann die zweite Phase der Arbeit; es galt, die intuitiv gewonnene Schau mit kritischem Verstand zu prüfen und wissenschaftlich zu untermauern. In der Fachliteratur findet sich darüber wenig genug: Ansätze in Aufsätzen von J. Auboyer und M. Hallade in bezug auf buddhistische Kunst, das ist so ziemlich alles. Die bekannten Shilpa Shâstras, die indischen Lehrbücher für die Kunst, geben wohl Angaben über Proportionen und Requisiten der Skulpturen, schweigen sich aber über die Gesetze der Komposition und die Ausdruckswerte der Formelemente aus. Studien an europäischen Kunststilen zeigen, daß mathematische Prinzipien auch bei uns angewendet wurden, daß aber keines dem indischen, auf dem Kreis beruhenden System gleicht.

Ein Glücksfall brachte der Suchenden endlich den wissenschaftlichen Beweis. Sie gewann das Vertrauen eines Pandit, indischer Brahmane, legte ihm ein von ihr aufgezeichnetes geometrisches Schema vor und siehe, er verstand es und zeichnete ihr seinerseits ein einfaches Schema einer andern Gottheit auf. Dann zeigte er der Schweizerin ein Palmblattmanuskript, das in Sanskrit verfaßte Shilpa Prakāsha, das Kompositionsgesetze für Tempel und Skulpturen auf das genaueste beschreibt, aus dem hervorgeht, daß der Hindu die Formen nicht zufällig braucht, sondern daß jede von struktureller Bedeutung ist. Dieser aus dem 10./11. Jahrhundert stammende Text einer täntrischen Doktrin von Orissā zeigt eine solch weitgehende Übereinstimmung mit den Erkenntnissen unserer Autorin, daß sie ihre Entdeckung nun mit voller Berechtigung der Öffentlichkeit preisgeben konnte. Sie legt sie in großer

1. ALICE BONER, *Principles of Composition in Hindu Sculpture. Cave Temple Period.* XV, 260 pp., 25 plates, 4°. Leiden, E. J. Brill, 1962.

Klarheit an Hand reicher Bilddokumentation dar. Welche Bedeutung dieses Werk für die Fachwelt hat, bezeugt das von Professor Paul Mus verfaßte, restlos anerkennende Vorwort.

Die Reliefs, die sich im heiligen Bezirk der Felsentempel befinden, sind nicht nur ausdrucksvolle Darstellungen der göttlichen Handlungen, sondern sie bedeuten durch ihre Anordnung nichts weniger als die Projektion der gesamten kosmischen Weltordnung auf die Fläche, in die Form. Sie wird durch das ihr zugrunde liegende geometrische Schema zu einem verkappten Yantra, und damit zum Symbol der metaphysischen Kräfte, in das sich der Gläubige versenkt, um zur Einheit mit der Gottheit zu gelangen. Ist dieses Yantra durch figurale Formen überdeckt, wird es zur Pratimā, zum symbolträchtigen Bild. Das gleiche Schema liegt auch den Tempeln zugrunde, dort bildet das Allerheiligste den Urgrund alles Seins.

Die plastischen Einzelformen der Skulptur haben ihre eigene strukturelle Funktion, ganz abgesehen von ihrer symbolischen Bedeutung im Drama. Für die Bildkomposition bestimmend ist stets der Kreis, der zumeist in den viereckigen Rahmen der Tempelnische eingespannt ist. Der Kreis manifestiert das Universum: sein Zentralpunkt ist das ātman, der Keim, von dem die göttliche Macht über das Feld ausstrahlt. Die Radien und Sehnen sind die Nervenbahnen, die Energie und Lebensströme erzeugen, und durch vielerlei Parallelen und antagonistische Linien von außen wieder zurückwerfen, zurück ins Zentrum. Das Kreisfeld ist Schauplatz der göttlichen Handlung, der Begegnung von Gott und Mensch. Das Ganze ist in volldetem Gleichgewicht, die Totalität aller polarer Kräfte des Daseins.

Maßgebend ist stets die vertikale Mittelachse, mit der Bedeutung des Feueraltars oder des Götterbergs Meru, Pfeiler der Welt: aufsteigend zu Licht und Wahrheit, sich senkend zu Dunkelheit und Unwissenheit. Sie teilt die Welt in die äquivalenten Polaritäten von männlich und weiblich.

Die horizontale Mittelachse hat je nachdem beruhigende oder expansive Qualitäten. Die untere Bildhälfte, als Bereich der irdischen Wesen, ist der oberen, himmlischen Sphäre untertan. Die Hauptgottheit aber spannt durch ihre Anwesenheit den gesamten Raum. So steht jede Linie, jede Richtung in sinnvoller Beziehung zum Kräftespiel des Kosmos.

Um nun den besonderen Charakter der darzustellenden Gottheit anzuzeigen, wird der Kreis durch eine bestimmte Anzahl von Durchmessern in regelmäßige Sektoren unterteilt – Vierteilung oder deren Vielfaches für Vishnu, Sechsteilung oder deren Vielfaches für Shiva. Gewisse Schnittpunkte der Durchmesser mit dem Kreis werden durch Vertikale und Horizontale verbunden; daraus resultiert ein Liniennetz von statischem Charakter, das Alice Boner «Raum-Teilung» oder «Metrik» (Space Division or Measure) benennt (Abb. 2, Klischee NZZ).

Zieht man hingegen zu den schrägen Durchmessern Parallelen, die durch gewisse Schnittpunkte von Kreis und Durchmesser bestimmt sind, so werden kineti-

sche Kräfte ausgelöst, die Bewegung und Spannung erzeugen: «*Zeit-Teilung*» oder «*Bewegung*» (Time Division or Movement) bezeichnet die Autorin dieses Schema, denn es gibt keine Bewegung ohne Zeit (Abb. 3, Klischee NZZ).

Es gibt aber auch keinen Raum ohne Zeit. Deshalb sind Raum- und Zeit-Teilung innig miteinander verwoben, wie Kette und Einschlag bei einem Gewebe; sie ergeben zusammen die *Integration*, ein kompliziertes Gebilde ganz bestimmten Charakters, das die Wesensart der Gottheit ausdrückt. Jede Richtung hat ihren eigenen Charakter und ihre Funktion. Die Inklination der Durchmesser erzeugt um so höhere Spannung, je mehr sie sich der horizontalen Mittelachse nähert; diese Neigung hängt von der Zahl der Durchmesser ab. Und es kann kein Zufall sein, daß für den dynamischen Gott Shiva gerade solche Kreisteilungen reserviert sind, die durch die starke Neigung der Durchmesser nach der Mittelachse hin größtmögliche Spannungen erzeugen.

Die Aufgabe des Künstlers ist es nun, dieses Yantra in eine *Pratimā* zu verwandeln, das heißt, das mathematische Diagramm durch die plastischen Formen in einen lebendigen Organismus umzusetzen, ohne von der potentiellen Wirksamkeit des Yantras einzubüßen. Der Bildhauer übersetzt damit das Mysterium der Welt in das Mysterium der Form und ist sich der metaphysischen Bedeutung des Werkes bewußt. Mit dem heiligen Liniennetz vor Augen legt er seine Formen so im Kreise an, daß wichtige Teile, bedeutungsvolle Gesten und Haltungen, über die Durchmesser und Verbindungslinien gleiten oder mit Schnittpunkten des Schemas zusammenfallen. Durch diese werden sie mit dem Ganzen verstrebt und letzten Endes mit dem Zentrum, dem Allerheiligsten des Bildes, verbunden. Daß dabei der durch den Zentralpunkt ausgezeichneten Stelle des Bildes besondere Bedeutung zukommt, ist gewiß. Es wird oft eines der fünf elementaren Chakras, die Nervenzentren des Körpers, damit getroffen, beispielsweise die Brust als Sitz von Atem und vitaler Energie, der Nabel als schöpferisches Feuerzentrum oder die Kehle als Sitz von Sprache und Wissen. Wenn es sich aber um Gottheiten in hoher Spannung oder im Kampf mit Dämonen handelt, dann ist der Zentralpunkt gerne an Brennpunkten des Geschehens verlegt, nicht selten auf den Schenkel des ausladenden Beins, auf den Endpunkt des Sakrums, auf den Zusammenprall zweier Kräfte.

Die Figuren des Dramas werden durch die Verstrebung mit dem Yantra zur reinen Verkörperung der geistigen Macht. Unabhängig von dem, was sie darstellen, gewinnen sie Aussagekraft in der Erfüllung ihrer Funktion im Liniengewebe des Diagramms. Eine Bewegung ist selten isoliert. Jeder Richtungslinie antwortet eine Reflexlinie auf der andern Bildseite und läßt damit erst recht die Stoßkraft wirksam werden. Jede Richtungslinie hat ihre formale Wirkung, erzeugt Spannung oder balanciert die Bewegung einer andern aus. Jede Kurve hat ihre Tendenz, möchte sich erfüllen und steht gleichzeitig im Zusammenhang mit dem Ganzen. In der Wirkung entgegengesetzter Formen und Linien liegt eines der Geheimnisse der Kraft

und Dynamik der Kompositionen; all die weichen und straffen Formen, die großen und kleinen, die zügigen und zögernden, die konvergierenden und divergierenden, alle haben ihre ganz spezielle Funktion im Kräftespiel. In der Disziplin jedoch, der Unterordnung an das Grundprinzip, werden die Bilder dem allzu Menschlichen und Zufälligen entrückt und erhalten sakrale Gültigkeit. Die strengsten und intensivsten Bilder sind denn auch im Innern der Tempel, in der Halle vor dem Allerheiligsten, wo sich der Gläubige still in sie versenkt.

Damit stellt sich die Frage nach dem schaffenden Künstler. Wie vermag er sich den religiösen Geboten einzuordnen? Auch da geben Alice Boners Ausführungen wertvollen Einblick. Bevor sich der Künstler an das heilige Werk begibt, bereitet er sich durch zeremonielle Reinigung und Gebet vor; er konzentriert sich so lange, bis sein Ich völlig in der Gottheit aufgeht, der Gottheit, die sich im Yantra manifestiert. Wenn er nun die plastischen Formen dem Kreis und den vorgeschriebenen Richtungslinien entsprechend anlegt, so ist dies keineswegs bloß ein rationales Zusammensetzspiel, sondern er versenkt sich mit ganzer Inbrunst in das mathematische Diagramm, bis es vor seiner Seele lebendig wird und sich in einen lebendigen Organismus verwandelt. Der Bildhauer empfindet das Schema der statischen und kinetischen Richtungslinien von Raum und Zeit nicht als Fessel; es ist für ihn dasselbe was Takt und Rhythmus für den Musiker. Er vermißt die künstlerische Freiheit um so weniger, als er vom Glauben durchdrungen ist, daß Freiheit und Gesetz dem gleichen höchsten Prinzip entspringen. Intensiv erlebt er die potentiellen Tendenzen der Formen, Kurven und Linien und setzt sie samt ihren Antagonisten zum Ganzen in Beziehung, damit das Kräftediagramm erfüllt wird. Wenn ästhetische Freude an der Form zweifellos mitschwingt, so ist sie doch niemals Selbstzweck. Es geht ja darum, den Menschen durch das Bild dem Transzendentalen und der Erlösung näher zu bringen. So gelangen die Bilder zu einer höhern Schönheit, indem sie wahr sind, erlebt in der Tiefe der Seele, in gnadenvollen Augenblicken der Meditation.

Daß den genialen Künstler die Bindung durch das Grundschema im Schöpfertum nicht behindert, beweisen die Werke selbst. Jede der Tafeln ist ein einmaliger Wurf, ist Ausdruck einer starken Persönlichkeit. Es erscheint fast unglaublich, daß die in Stil und Charakter so verschiedenen Felsreliefs der Hindu von Nord und Süd alle demselben Grundplan gehorchen sollten, und doch ist es so. Wir können daraus nur ermessen, daß die Reichweite der Formkonzeption und Emotion gewaltig war. Jede der starken Kulturen jener Zeit zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert verfügte über eine reiche Erfahrung, tiefes Verstehen der Natur und persönliche geistige Kraft. Ernst und feinfühlig sind die Werke von Mahābalipuram des Südens, vollblütig und von vitaler Kraft durchpulst diejenigen von Bādāmī im Dekhan, von rauschendem Barock erfüllt die späteren Bilder von Elūrā.

Dies sind einige Ideen aus dem ersten, einleitenden Teil von Alice Boners Werk. Im zweiten Teil erhärtet sie ihre Theorien durch genaue Analysen von 21 ausge-





Abb. 1

wählten Reliefs aus den Höhlen von Elūrā, Bādāmī und Mahābalipuram. Einleitend skizziert sie in knappen Worten den Inhalt. Dann legt sie an Hand der Photographie und der Raum- und Zeitdiagramme für jedes Bild ihre präzisen Erkenntnisse der vielfachen Formbezüge dar und gibt dem Leser so die Möglichkeit, selbst die innere Struktur der Höhlenbilder nachzuempfinden.

Der Analyse folgt für jedes Bild die Synthese – die Integration – und damit die Interpretation des Gesamtwerkes. Die Autorin weist auf die Art hin, wie die Formen einerseits zur Deckung mit dem Netzwerk des Yantras gebracht sind, und andererseits zum Drama zusammenklingen, worin sich das wahre Schöpfertum auszeichnet. Dank der von tiefem Verstehen durchdrungenen Interpretationen der empfindsam und zugleich scharf beobachtenden Künstlerin ist jedes dieser Abschnitte in hohem Maße aufschlußreich und inspirierend.

Als Beispiel greifen wir dasjenige Relief heraus, an dem die Autorin ihre Entdeckung erleben durfte, das Bild des Vishnu Trivikrama der Höhle XV in Elūrā. Wir sehen den achtarmigen Hindugott im Momente, wie er zur Überwindung des Usurpators Bali ausschreitet, mit Riesenschritten von Himmel und Erde Besitz ergreift und so das Universum für die Götter rettet. Die Gruppen der untern Bild-ecken beziehen sich auf diese Legende: rechts die Besiegelung des Vertrages mit Bali und links dessen Bestrafung durch Garuda, personifizierter Sonnenvogel und Reittier Vishnus (Abb. 1, Klischee NZZ).

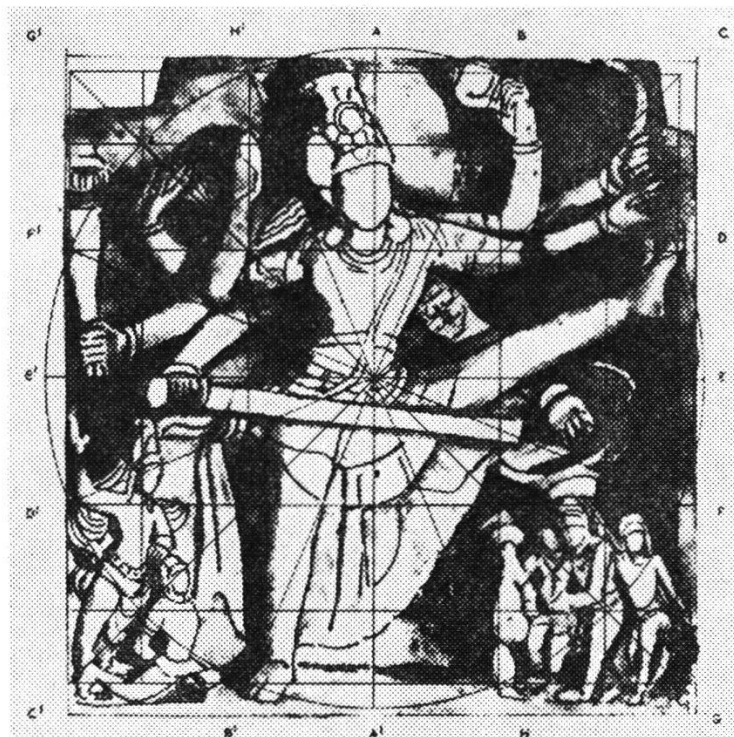


Abb. 2

Das Schema der Raum-Teilung zeigt, wie sich die Gruppen, Hände und Embleme dem Kreis einfügen, wie der Zentralpunkt auf den Nabel, diesem wichtigen Feuerzentrum, trifft. In dem durch die Vertikalen  $H'-B'$  und  $B-H$  abgegrenzten Feld hebt sich die Figur Vishnus in großer Klarheit und ohne kleinliche Formelemente ab. Außerhalb davon liegen die Hände mit den Emblemen und die Untergruppen, zumeist auf wichtige Achsen und Schnittpunkte treffend. So folgen Garuda und der Dämonenkönig je einer lateranen Sehne, die Keule und Garudas Arm der Linie  $G'-C'$  (Abb. 2, Klischee NZZ).

Die horizontale Mittelachse verläuft über Vishnus Hüfte zur Hand, die den Schwertgriff umfaßt, und zum untern Rand der Keule, auf der andern Seite zum Gelenk der schildtragenden Hand. Das Schwert schafft einen starken Akzent und scheidet die Welt in Himmel und Erde. Das Hauptgeschehen wirkt sich im oberen Raum aus. Schild und Draperien dienen der Verbindung der kleinen Gruppen mit dem Gott, ihre Modellierung dem formalen Ausgleich. Das Schema der Zeit-Teilung zeigt, wie die schrägen Durchmesser  $D'-D$  und  $B'-B$  die Träger der Handlung sind und sich im Zentrum des Nabels im Winkel von  $45^\circ$  schneiden.  $E'-C$ , die obere Parallele, markiert die ausgreifenden Arme und hat damit ebenfalls Anteil an der gewaltigen Spannung der Komposition. Diese und viele andere kleinere Bewegungen sind durch komplementäre Linien auf das feinste ausgewogen. Etliche transversale Bewegungen hängen an der vitalen Achse  $B'-B$ , auf der das ganze Ge-

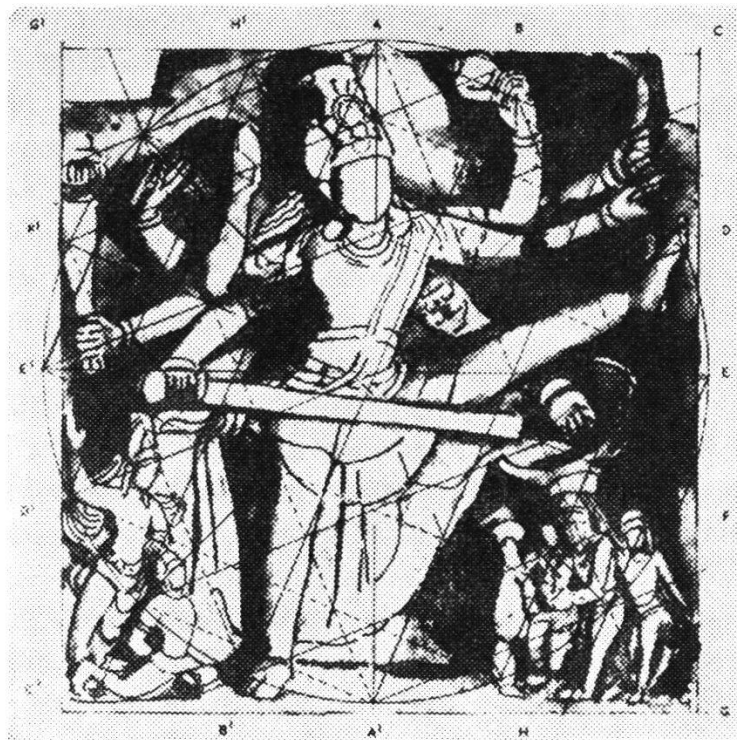


Abb. 3



wicht von Vishnus Körper liegt. Das Dreieck C'–A–G ist eine weitere wichtige Form-Konfiguration, welche die Elemente zusammenhält (Abb. 3).

Im Abschnitt der Integration dieses Bildes weist die Autorin auf die Wirkung der beiden großen Bewegungen hin, die den Linien eines geneigten Doppelkreuzes folgen: Vishnus Körper bilden den Stamm, seine Glieder die Kreuzbalken. Vishnu, der Allumfasser, ist so in der Form des dreiaxialen Kreuzes des Universums verankert. Diese Grundlage ist durch ein kluges System von Fixpunkten ergänzt. So wird beispielsweise der zentrifugale Wurf von Vishnus muscheltragender Hand und seinem erhobenen Bein an vitalen Punkten arretiert, und es liegen Keule, Bogen und Muschel an wichtigen Vertikalen. Durch die verschiedensten Formen werden Wellen von Pulsschlägen durch den Raum gesandt. Vishnus Haupt balanciert die seitliche Bewegung aus. Ruhig und rein im Zentrum des Kräftediagramms liegend, gibt dieses Haupt den Gnadenaspekt des Gottes wieder und damit die Seligkeit nach der erlösenden Tat.

An fünf Darstellungen der Eber-Inkarnation Vishnus, die das Buch aufrollt, ist dem Leser Gelegenheit geboten, zu beobachten, wie abwechslungsreich dasselbe Motiv mit gleichbleibendem Diagramm vom schöpferischen Künstler gestaltet werden kann. Das Drama, wie Vishnu als gewaltiger Eber die Erdgöttin aus den Urfluten hebt, wird in Elūrā und Bādāmī anders vorgetragen als in Mahābalipuram.

Als letztes Beispiel sei hier noch das grandiose Felsrelief von Mahābalipuram gezeigt, das den Kampf der Göttin Durgā gegen den Stierdämon Mahishāsura zeigt, ein Werk des 7. Jahrhunderts der Pallava-Dynastie des Südens, eine Komposition aus einem Guß und von hinreißendem Schwung. Der Pallava-Künstler hat nicht den blutigen Kampf oder den triumphalen Endeffekt dargestellt, sondern in vornehmer Zurückhaltung die Spannung unmittelbar vor dem Sieg zum Thema seiner Komposition gewählt. Doch bleibt er ihm nichts an Großartigkeit oder Deutlichkeit schuldig. Durgā, mit ihren acht Armen, ist als schlanke Amazone wiedergegeben, leicht, sicher, biegsam, fast nur Geist. Sie hebt den Bogen zum Schuß. Die Geister um sie her sprühen vor Unternehmungslust. Der Löwe, Durgās Reittier, durchbricht brüllend die Bresche des Feindes. Anders ihr Gegenspieler: wuchtig in seiner brutalen Kraft hat er die Keule erhoben. Noch sitzt das Diadem auf seinem Büffelkopf, noch ist der Schirm als Herrscherzeichen über ihm. Aber er weicht zurück, in der Lage der Diagonalen wirkt er wie ein fallender Baum. So ist am Ausgang des Kampfes nicht zu zweifeln; auch der Jubel in den Endsieg ist enthalten. Der Bildhauer hat es verstanden, durch die Anordnung, und vor allem durch die subtilen Beziehungen und Untertöne, alles auszudrücken, was wesentlich war.

Das Kompositionsschema, das auch hier zugrunde liegt, hat der Künstler genial überspielt. In das breite Rechteck sind drei Kreise eingeschrieben. Der mittlere Kreis umfaßt die beiden Gegenspieler, die Mittellinie scheidet die beiden Heere; die Nebengestalten liegen außerhalb dieses inneren Kreises. Dieser ist durch sechs

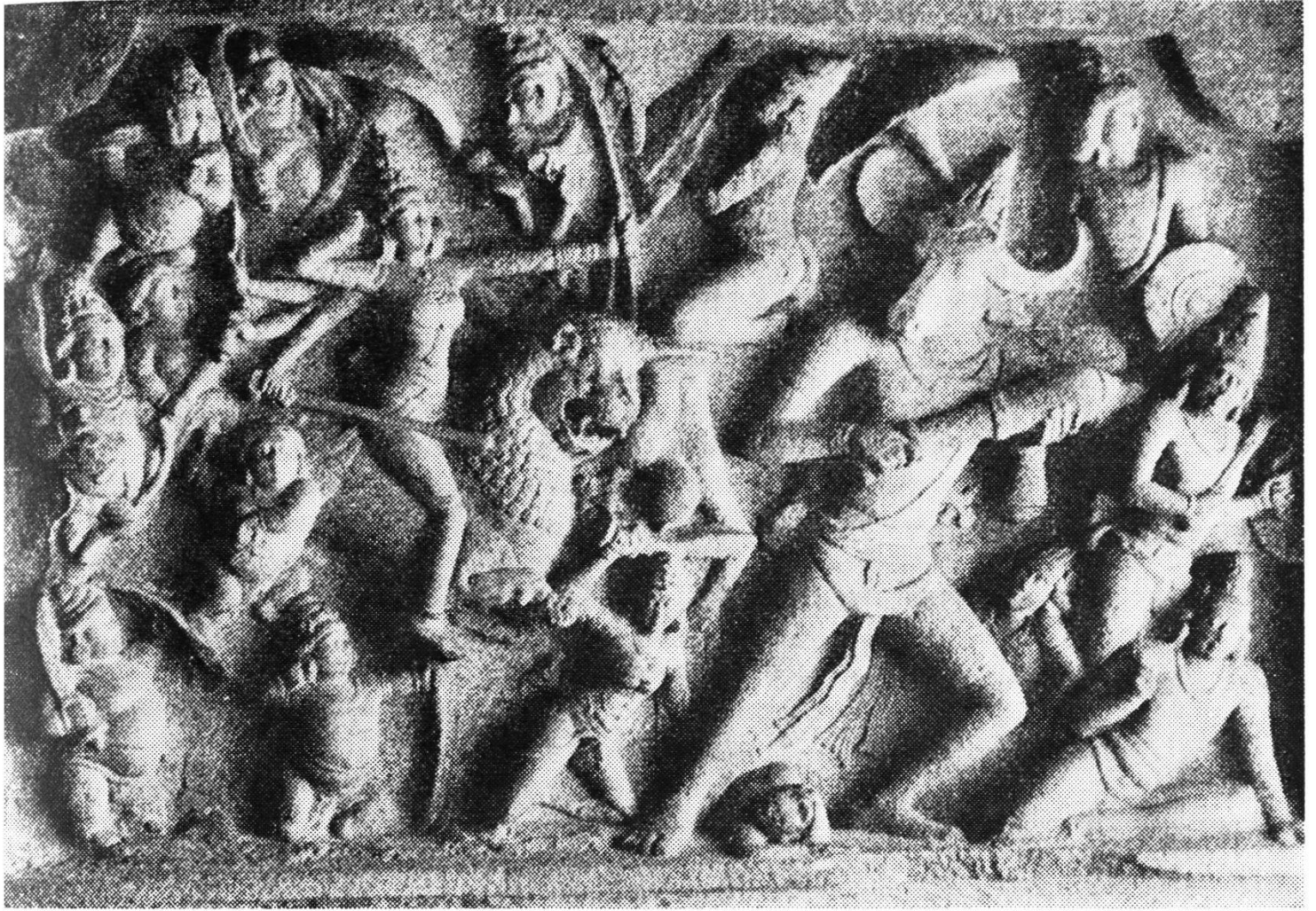


Abb. 4

Durchmesser unterteilt. Von den Punkten, wo die durch die ersten schrägen Durchmesser bestimmten vertikalen Verbindungslinien die horizontale Mittellinie schneiden, sind zwei weitere Kreise gezogen; sie grenzen das Bild nach außen hin ab.

Die schräge Richtungslinie des Dämons ist so stark und ungebrochen, daß sie alles in dessen Rückzug mitreißt. Sie wird auf der linken Seite durch eine feinere, gebrochene Echolinie ausgewogen, wodurch die Spannung besonders wirksam wird. Die Bewegung der Götter treibt nach vorwärts und wird durch die Neigung vieler Formen hervorgerufen, besonders durch den Löwen und die Amazone der unteren Mitte. Der Schild am rechten Bildrand hält den Anprall auf. Die Göttin selbst ist auffallenderweise auf die Vertikale ausgerichtet, und zwar auf die Mittellinie des linken Kreises. Dieses formale Mittel gibt ihr die Stabilität und unterstreicht das Siegesgefühl. Trotz dieser Abweichung bleibt die Ordnung gewährleistet; andere, kleinere Formen geben den symmetrischen Ausgleich. Der Zu-

sammenprall der Gegner geschieht oben zwischen den beiden Kriegerern der Mitte. Der Fall eines Kriegers spaltet das Spannungsfeld. Die Formsequenzen, die auf die dynamischen Richtungslinien Bezug haben und zum Rhythmus und formalen Ausdruck des Bildes beitragen, sind zu zahlreich, um sie alle aufzeigen zu können. Die unendlich feinen Formkomplexe der Götterwelt, die von Beweglichkeit nur so sprühen, sind den eckigen, scharfen und schweren des Gegenspielers entgegengesetzt. So wird zum Ausdruck gebracht, wie die materielle brutale Kraft vor dem Licht des Geistes machtlos wird. Durch die Verschlingung der drei Kreise ist hingegen die Einheit des Universums angezeigt. Der ewige Dualismus ist notwendig, die positiven und negativen Kräfte halten sich die Waage, zusammen manifestieren sie das Welt-Ei, Brahmanda, die Totalität des Kosmos (Abb. 4).

So bringt uns Alice Boner dem Geheimnis der Faszination der großen Felsbilder Indiens recht nahe. Die Kompositionsprinzipien, die sie im fesselnd geschriebenen Buch in souveräner Schau darlegt, geben in seltener Weise Einsicht in das Wesen der Künstlerschaft, in die Wirksamkeit der Formensprache und, darüber hinaus, in das Geistige eines Meisterwerks. Denn nur wo Disziplin herrscht, entsteht gültige sakrale Kunst.

ELSY LEUZINGER