**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 39 (1959-1960)
**Heft:** 9

**Artikel:** Was kann uns die indische Kunst bedeuten?
**Autor:** Goetz, Hermann
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-160986

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

philologe Schütz, Herausgeber der Allgemeinen Literatur-Zeitung, seine Kollegen davor warnte, in «Mikrologie» zu verfallen. — Es siegte dann zuletzt auch nicht die mit einem so köstlichen Fremdwort gekennzeichnete Kleinlichkeit der Gesinnung. — Auf Anraten nämlich des Theologen Paulus, der Landsmann und Freund des Verlästerten war, ließ man Schiller durch den Senior der Theologischen Fakultät, Professor Grisebach, in freundlicher Form auf sein Versehen hinweisen — worauf dieser eine entsprechende Erklärung abgab: er habe sich des Titels Professor der Geschichte nur aus Unwissenheit bedient und versprach, er werde sich bei kommenden Veröffentlichungen der ihm zukommenden Bezeichnung «Professor der Weltweisheit» bedienen.

Nach Beendigung des leidigen Streits blieb Schiller zwar noch ein etwas bitterer Nachgeschmack zurück. Er empfand das Verhalten der Fakultät und das seines Spezialkollegen Heinrich als Schikane, kam aber doch allmählich über seinen Ärger hinweg und schlug im Umgang mit seinen Freunden in Jena bald festere Wurzeln.

Die Eheschließung mit Charlotte von Lengefeld (Februar 1790) schenkte ihm das Glück einer eigenen Häuslichkeit. Kurz darauf, nur drei Monate später und noch im selben Jahr findet Schiller, der als erster die Reihe ganz großer Namen der Universität eröffnet, in einem Brief an seinen Schwager Reinwald sogar das Wort: «*Zum akademischen Leben ist Jena der beste Ort!*»

# WAS KANN UNS DIE INDISCHE KUNST BEDEUTEN?

VON HERMANN GOETZ

Jede Auseinandersetzung zwischen Kulturen hat nur dann einen Sinn, wenn sie neue Lebenswerte schafft, ein neues Weltbild eröffnet, Impulse zu neuem fruchtbaren Gestalten auslöst. Heute, wo Indien immer mehr in unsere politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme einbezogen wird, müssen wir endlich auch diese Frage an seine Kunst stellen. Denn hier ist unendlich viel Schutt alter Legenden hinwegzuräumen, von einem Wunderlande, in eine mystische Religiosität, Sinnlichkeit und Phantastik versponnen, Legenden, an welchen wohl etwas Wahres ist, die aber doch nur gewisse Seiten einer ungemein reichen und vielgestaltigen Kultur einseitig herausstreichen, vor allem auf Grund des Eindrucks der chaotischen Verfallszeit, welche der britischen Herrschaft voraus-

ging. Denn dabei wurde vergessen, daß auch bei uns im Zeitalter der Religionskriege und des Absolutismus dieselbe Sittenlosigkeit, derselbe religiöse Fanatismus und Aberglaube und dieselbe oft abstruse Phantasie sich ausgetobt hatten. Wir wissen heute genug von dem wirklichen Leben dieses Riesenlandes, von seiner Geschichte und Kultur, um uns ein ruhigeres Urteil zu formen. In dieser Perspektive kommen wir auch zu einer gerechteren Bewertung der indischen Kunst und können so eine Einschätzung dessen wagen, was sie uns zu bieten hat und wie wir am besten zu ihrem Verständnis gelangen können.

Am geläufigsten sind uns natürlich die Tempel und die Pagoden (die buddhistischen Reliquienschreine). Das ist freilich ein höchst einseitiges Bild. Denn wohin wir in der Welt blicken, haben sich religiöse Bauten am besten erhalten, weil sie, als für die Ewigkeit geplante Werke des Glaubens solider gebaut, mehr geachtet und beschützt und sogar nach ihrem Verfall aus Aberglauben gefürchtet waren. Aber so gut wie heute hat es auch in der indischen Vergangenheit eine reiche weltliche Kunst gegeben, aus dem letzten halben Jahrtausend noch leidlich erhalten, davor aber fast völlig verschwunden, wo der Spaten des Ausgräbers sie noch nicht wieder ans Licht gebracht hat. Denn die größte Schöpfung dieser Architektur war, wie in einem tropischen Klima nur zu verständlich, der Garten und Gartenpalast, aus Holz auf Steinterrassen inmitten von Teichen und — oft künstlichen — Hügeln und Höhlen angelegt. Was wir heute den «englischen» Gartenstil nennen, war im 18. Jahrhundert aus China eingeführt worden, geht aber letzten Endes auf Indien zurück. Reste einiger derartiger Anlagen finden sich noch in Ceylon, Java und Kambodscha. Und auch der «italienische», bzw. «französische» Gartenstil, welcher über das arabische Spanien und Sizilien aus Iran und Irak gekommen war, wo seine geometrische Planung durch ein minutiöses Bewässerungssystem bedingt gewesen war, hat in Indien seine höchste Blüte in den Mogul-Gärten erlebt. Wie dabei das Wasser für «Klima-Anlagen» benutzt wurde, ist der höchsten Bewunderung würdig.

Der Symbolismus der Pagode und des Tempels ist uns freilich fremd, weil er auf einem Weltbild beruht, worin Sonne und Sterne sich um den Weltberg (Olymp, Turm von Babel) im Mittelpunkt einer flachen Erdscheibe drehten. Die Pagode (Dhātugarbha = Reliquienschrein), meist Stūpa (Tope) genannt, hatte sich ja aus dem Fürstengrab zu einem Weltmodell (Mikrokosmos) entwickelt, dessen Halbkugel das Himmelsgewölbe, dessen Aufbau (Harmikā) den untersten, dessen «Sonnenschirme» die oberen Himmel, dessen Steinkreis die Stunden und Tage, dessen Tore die Himmelsrichtungen und Jahreszeiten symbolisierten. Später, als dieses Weltbild zusammenbrach, wurden seine Teile Symbole der verschiedenen Elemente des Kosmos. Ähnliche Ideen finden sich in Europa nicht nur in Stonehenge, sondern auch in der Symbolik mancher romanischer Kreuzgänge, vor allem in Nordspanien. Die mit diesen Stūpen

verbundenen Versammlungshallen der buddhistischen Mönche, dreischiffig, mit einem Schrein im Zentrum einer halbrunden Apsis, einer Musikgallerie und großem Fenster («Rosette») über dem manchmal von «Türmen» flankierten Eingang erinnern so auffallend an unsere, fast ein Jahrtausend späteren mittelalterlichen Kirchen, daß ein Einfluß über das koptische Ägypten schon behauptet worden ist, wenn auch ein eingehendes Studium dieser Beziehungen noch fehlt.

Auch der Hindu-Tempel, aus dem kleinen Dorfschrein ebenfalls zu einem «Weltmodell» ausgearbeitet, wurde zuerst ein Weltberg (ohne Himmelssphäre) auf einem Opferaltar, entwickelte sich dann aber mehr und mehr als «himmlischer Palast», mit Kult- und Vorhallen, Hof, Torbau usw., um schließlich, seit dem 16. Jahrhundert, die Weltbergsymbolik völlig fallen zu lassen. Auch die christliche Kirche des Mittelalters ist ein solches Weltmodell gewesen, und zwar des himmlischen Jerusalem, und als solches wurde sie mit Statuen und Reliefs der ganzen Heilsgeschichte, von den Erzvätern und jüdischen Königen bis zu den Propheten, Aposteln, Heiligen, der Madonna, Christus und Gottvater, geschmückt. Der Hindu-Tempel ist gleichermaßen reich mit Statuen und Reliefs ausgestattet, von Dämonen, Nixen und Zwergen und Szenen aus dem Tier- und Menschenleben auf seinem Sockel, zu denen der himmlischen Nymphen (Engel) und der auf dieser Erde waltenden Götter auf seinem Mittelbau, bis zu den Schöpfergöttern und der großen Gottheit, Urgrund allen Seins, in seinen Oberstockwerken. Freilich scheint sich der Tempel von der Kirche dadurch zu unterscheiden, daß er überwiegend Außenarchitektur ist, wie die Kirche Innenraum. Jedoch formt in dem Tropenklima Indiens der offene Hof um den Tempel den Gemeinderaum, während der Tempel selber unserem Chor, Lettner und Hochaltar entspricht.

Diese Tempelskulpturen (die sich übrigens einst auch an weltlichen Bauten befanden) und Malereien (von welchen heute nur geringe Reste in ein paar Höhlenklöstern und Tempeln erhalten sind) stellen die Höchstleistung der altindischen Kunst dar. Schon aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. haben wir, meist kleine, Porträtstatuen, welche eine gewisse Verwandtschaft mit altsumerischen Schöpfungen zeigen. Ein zu Harappā entdecktes, kaum mehr als fingergroßes Steinfigürchen eines Tänzers wirkt jedoch wie ein Vorläufer klassisch-griechischer Athletenfiguren, und eine zu Mohenjo-Dāro ausgegrabene kleine «Bronze» eines tanzenden nackten, aber mit schweren Schmuckreifen geschmückten Mädchens ist so lebendig, daß man ihren Steptanz förmlich sieht. Dieses Gefühl für das Tänzerische, für den Rhythmus geht durch die ganze darstellende Kunst Indiens. Freilich folgte auf diese ersten Meisterleistungen eine lange Periode, von der wir nichts wissen, eine Zeit des Rückfalls in die Barbarei der halbnomadischen arischen Eroberer, wo man sich mit primitiven Symbolen, dann mit Lehmfiguren und Holzschnitzereien begnügte. Erst seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. tauchen wieder Bildwerke in Stein auf,

Statuen lokaler Schutzgottheiten oder religiös interpretierte Volksmärchen, als Schmuck auf den Steingeländern um die buddhistischen Reliquienschreine und an den Kulthallen. Ein halbes Jahrtausend genügte, daß sich aus diesen plumpen, ungelenken, magisch-dumpfen Schöpfungen erst eine jugendfrohe, all den Reichtum der Welt mit freudigem Staunen aufnehmende, dann eine elegante, fast illusionistisch-naturalistische, schließlich eine höchst raffinierte und ihrer Ziele und Mittel sehr bewußte Hochkunst entfaltete. Zwischen dem 2. und 5. Jahrhundert bildeten sich ein dem klassisch-griechischen paralleler Kanon, eine entsprechende Typologie und eine tief durchdachte Ästhetik aus.

Aber deren Ideale waren von derjenigen unserer klassischen Kunst so verschieden, wie die Landschaft und das Klima Indiens vom Mittelmeergebiet und dessen Menschenschlag abweichen. Man kann sich sogar des Eindrucks nicht erwehren, daß die endgültige Formulierung dieser Ideale sehr bewußt, in Kenntnis der klassisch-antiken Kunst und Literatur, aber in nationalistischem Gegensatz dazu, erfolgt ist. Dieser Kontakt mit dem Abendlande hatte nur sehr indirekte Beziehungen zu Alexander des Großen Indienfeldzug, welcher sich vorerst nur im angrenzenden Afghanistan ausgewirkt hatte. Später waren auch griechische Heere tief ins Innere Indiens vorgestoßen, aber sie waren Fremde geblieben, die mehr von indischer Kultur empfingen als sie ihr geben konnten. Erst in nachchristlicher Zeit entwickelte sich ein fruchtbarer Kulturaustausch, erst unter skythischer Fremdherrschaft über die hellenisierte «Gandhāra»-Kunst Afghanistans und die griechische Metropole Seleucia im parthischen Irak, dann durch Flüchtlinge vor der Theodosianischen Heidenverfolgung, unter der nationalistischen Herrschaft der Gupta-Kaiser.

Wenn die Inder auch auf diesem Wege viel von der Antike übernahmen, letzten Endes waren sie ihr gegenüber ablehnend. Als Produkt armer, verhältnismäßig trockener Länder war die griechisch-römische Kunst städtisch, klar, gemäßigt, erotisch ziemlich indifferent, weitgehend politisch. In der tropischen Üppigkeit Indiens — damals noch nicht so abgeholzt wie heute — blieb der Mensch in viel engerer Berührung mit einer alles beherrschenden Natur. Selbst die Städte waren voll von weiten Gärten, und Bäume, Blumen und allerlei Getier waren auch im Hause des Ärmsten zu finden. Diese Natur, die Hitze, die meist dunstige Atmosphäre reizen die Phantasie, stimmen zum Träumen, zum Spekulieren. Der menschliche Körper entwickelt sich anders, viel üppiger in der Jugend, wenn auch früh verblüht. Die Macht der Sinne ist viel überwältigender, in der Liebe bis zum Tode wie in der ausschweifenden Lust, die Auflehnung dagegen um so extremer, sei es in der Veredelung, sei es in der Verneinung und Unterdrückung der Sinne. Die Weite des Landes hat schon früh zur Verdrängung aller republikanischen Staaten durch weitausgedehnte, sich auf Söldner und Berufsbeamte stützende Monarchien geführt. Aber eben darum blieb die lokale Selbstverwaltung ziem-

lich unangetastet, weil Nachrichtendienst und Verkehrsmittel zu unentwickelt waren, als daß die Zentralregierung sich in alle Angelegenheiten des Privatlebens hätte einmischen können. Der Durchschnittsbürger kümmerte sich daher wenig um eine Politik, der gegenüber er völlig machtlos war, die jedoch ihrerseits sein Privatleben nicht berührte. Infolgedessen richtete sich das Interesse des Menschen und damit auch der Kunst vor allem auf die privaten Lebensprobleme, Luxus, Frauenschönheit, Nachwuchs, Religion. Und wie die ersteren die Jahre der Jugend und Reife beherrschten, so die Religion die des Alters.

In ihren weltlichen Idealen ist die indische Kunst der vormohammedanischen Zeit eher barock. Der athletische Mann, die fruchtbare Frau, schlank und doch drall, mit schweren Hüften und Brüsten und schmachtenden Augen — dieser Typ findet sich häufig bei geschlechtsreifen Mädchen —, aber immer Mutter, ob Kurtisane oder Ehefrau. Bei Männern und Frauen eine große Freude am Goldschmuck, Juwelen, reichgemusterten Kleidern dünn wie Spinnweb. Freude an der Natur, nicht so sehr an der meist im Dunst verfließenden Landschaft als an saftigen Lotusblumen und Blättern, feucht und fest wie Frauenfleisch, an schwül duftenden Blüten, an Bäumen mit schweren Früchten, an wildem und zahmem Getier, Löwen, Elefanten, Rehen, Affen, Papageien, Kokilas (indischen «Nachtigallen»), Pfauen. Und jenseits die Götter, ins Leben eingreifend, von den überall hausenden Dämonen bis zu den Himmelskönigen Indra, Brahma und Vishnu, den Buddhas und Jinas, alle in ihren Erscheinungsformen auch nur erhabene Projektionen des Menschenbildes, in der Tat dem Menschen wesensgleich, nur durch ihre Geburt in höheren Sphären, ihr unendlich langes Leben, ihre unendlich größere Macht überlegen. All das rhythmisiert, in wundervollen Linien, in tänzerischen Bewegungen, musikalisch bis ins letzte. In der Tat ist diese figurale Kunst aus dem Tanz entwickelt worden, einem Tanz, wo jede Haltung, jede Geste eine «pantomimische» Bedeutung hat.

Denn der indische Tanz, obwohl in den letzten Jahrhunderten erstarrt und verkitscht, ist unserem Ballett weit überlegen. Während das letztere, aus dem Renaissance-Festspiel entstanden, erst relativ spät sich zum Tanz entwickelte, und erst in diesem Jahrhundert auch den Volkstanz wieder absorbiert hat, geht das Bhārat Nātyam auf zwei Wurzeln zurück, den sehr formenreichen indischen Volkstanz (nicht von den Zehen, sondern, der Sandalen wegen, von der Ferse aufgebaut) und die Pantomime der römischen Kaiserzeit, welche ihrerseits die ganze Gestensymbolik der altorientalischen Kulte verarbeitet hatte. Infolgedessen ist seine choreographische Orchestrierung so reich, daß eine Tänzerin durch ihr Gesten-, Hände- und Fußspiel auch ihre fiktiven Partner, Szenerie, unterbewußten Reaktionen, Erinnerungen und Nebengedanken, welche das eigentliche pantomimische Spiel nicht ausdrücken kann, doch so anzudeuten vermag, daß der damit vertraute Zuschauer sie verstehen kann. Es ist wie

eine Wagner- oder Mahler-Partitur, mit all ihren nuancierten Nebenmotiven, ins Tänzerische übertragen. Das ist aber etwas, womit auch wir musikalisch vertraut sind; das ist, was die Reformer unseres modernen Balletts, z. B. Mary Wigman, Rudolf von Laban, Martha Graham und andere, anstreben.

Die figurale Kunst des klassischen Indiens aber ist nur solcher Tanz, in Stein oder in Linie und Farbe auf die Kalkwand, auf Holz oder Leinwand (oder richtiger: Baumwollgewebe) übertragen. Und dies ist wiederum eine unserer Zeit wesensverwandte Haltung. Wie wir heute oft genug ein Oratorium, eine Oper «getanzt» sehen, so daß der feierliche oder leichte Rhythmus der Darstellung die Musik unterstreicht, die von ihr zum Ausdruck gebrachten Empfindungen bildlich widerspiegelt, so spielt der Rhythmus auch in unserem Kunstgeschmack und Kunstschaffen wieder eine entscheidende Rolle. Man denke nur an die Wiederentdeckung der byzantinischen Kunst und des Manierismus, an Blake und Füssli, an die Skulpturen von Lehmbruck, Kolbe, Barlach, Nadelmann, an Manet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat unter den älteren, Hodler, Kandinsky, Matisse, Marc, Kirchner, Feininger, Picasso unter den neueren Malern, schließlich Chagall, Soulages, Vieira da Silva in unserer eigenen Zeit. Das klassische indische Körper-Ideal aber kehrt, abgesehen von Rubens, bei Maillol und Renoir, Zorach, Lipchitz wieder, das des mittelalterlichen Südindien bei Gauguin. Diese Ideale sind im allgemeinen auch durch das indische Mittelalter gültig geblieben. Denn wenn auch in einer feudalen, vom Militäradel und mächtigen Priesterkollegien beherrschten Gesellschaft die Religion — wie auch bei uns — Leben und Kultur beherrschte, so waren die Priester nur an der theologischen Seite der Kunst, das heißt am Inhalt des Tempelschmucks, interessiert, während die ästhetische sich nach dem Geschmack der Stifter, das heißt der Könige und ihrer luxuriösen Höfe richtete.

Erst die mohammedanische Zeit brachte da einschneidende Veränderungen. Die bisherige Hindu-Gesellschaft wurde zerschlagen, und neue Klassen kamen nach oben, welche sich in fast allen Äußerlichkeiten, Kleidung, Wohnungseinrichtung, Bewaffnung, Palast- und Festungsbau der von den Mohammedanern eingeführten Kultur Vorderasiens anpassen mußten. Der Buddhismus verschwand. Die Hindu-Religion wurde volkstümlich, appellierte mehr an das Herz als an den Kult und das theologische Wissen. Die Götter verschwanden zwar nicht, wurden aber uninteressante Diener des einen großen Gottes der Liebe. Und dieser Gott wurde menschlich, anheimelnd, im Bilde des schelmischen Hirtengottes oder der treuen Ehepaare Rāma und Sītā, bzw. Siva und Pārvatī. Die Magie der Tempelmikrokosmen hatte nur noch archäologisches Interesse. Die Vielgestalt der Götter wich Szenen aus dem Dorf- und Hofleben im zeitgenössischen, das heißt überwiegend von den Mohammedanern übernommenen Kostüm. Aber an der künstlerischen Grundhal-

tung änderte sich nichts: Rhythmus der Linie, der Bewegung, jetzt jedoch vor allem der bekleideten Figur, der lang fließenden Haare und Gewänder, Farben in schlichten, harmonischen Kontrapunkten, Ausdruck wiederum durch Haltung und Bewegung, aber denen einer ritterlichen Welt mit ihrer Diskretion gegenüber der Frau, der keuschen Zurückhaltung und Ergebenheit der letzteren. Die Erotik wird romantisiert und verinnerlicht. Nicht der Körper der Frau, sondern ihre Reaktion auf die Liebe interessiert, sei es im Rahmen von «Ritter-Romanen», sei es in einer Lyrik, welche diese Erlebnisse mit den Stimmungen der Natur, der Tages- und Jahreszeiten und der Bildersprache der Mystik koordinierte. Denn wie die himmlische Liebe sich im Gleichnis der irdischen offenbart, so ist die irdische der Abglanz der himmlischen. In der Malerei, welche diese Themen behandelt, ist es oft schwer zu sagen, welche von beiden sie meinen. Und in der Tat war diese Grenzlinie fast unerkennbar. Denn in einer feudalen Zeit, mit den intimen Tragödien großer Harems und den großen blutiger, ungeheuer verlustreicher Schlachten, konnte der Schritt von den Freuden dieser Welt zur Flucht in die Religion, in Askese und Mystik täglich fällig werden. Der Stil dieser Kunst klingt daher an den derselben Kulturstufe bei uns an, in der Zeichnung und Farbe an Cimabue, Giotto und Simone Martini, gefühlsmäßig an das Stundenbuch des Duc de Berry, die berühmten Einhornteppiche des Cluny-Museums und ähnliche Werke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Erst die Mohammedaner brachten eine andere, nüchternere Geisteshaltung. Miniaturen der älteren Großmogul-Zeit lassen oft an flämische Miniaturen oder an Dürer denken.

Das indische Kunstgewerbe ist von Haus aus schlicht. Viel Mobiliar ist unerwünscht, nicht nur als Staubfänger und Unterschlupf von Ungeziefer, sondern auch weil der dauernde Wechsel von Außen- und Innentemperatur ein dauerndes Umziehen vor Sonne und Regen ins Haus und aus der Schwüle der Zimmer wieder auf die abendlichen Terrassen und in die Gärten mit sich bringt. Der kühle Boden ist der angenehmste Platz zum Sitzen, Schlafen, Arbeiten, die einzigen Möbel waren erhöhte Ehrensitze, außerordentlich leichte Betten und Koffer. Der meiste Besitz wurde in Wandnischen oder -fächern untergebracht, dort auch die Lampen und Götterbilder aufgestellt. Der Hausrat bestand hauptsächlich aus Metall- oder Tongeschirr, Kissen, Decken, Teppichen, Waffen usw. Nur in den Adelshäusern waren diese reich verziert, hatten freilich auch oft weite, schlichte Räume zu beleben. Erst unter britischer Herrschaft kam ein vom viktorianischen Europa beeinflußter, überladener Geschmack auf. Am schönsten sind natürlich Festgewänder und Paradewaffen, die leuchtend farbigen Stoffe (vor allem der nur um den Frauenkörper gewickelten Sārīs), reich mit Gold- und Silberblumenmustern durchwoben oder bestickt, die Waffen graviert, tauschiert oder mit Edel- und Halbedelsteinen besetzt.

Freilich ist es in den letzten Jahrzehnten Mode gewesen, fast nur die religiöse Seite der indischen Kunst zu betonen. Jedoch muß man auch dies in der richtigen Perspektive sehen. So tragisch irreligiöse Zeiten wie die unsrige hat es auch zuvor schon in der Weltgeschichte gegeben, so oft sich zwischen den traditionellen Religionsformen und der tatsächlichen Lebenserfahrung eine zu große Kluft auftat. Aber sie sind immer vorübergegangen, und normalerweise sind alle Kulturen von Religionen getragen worden, bzw. haben ihre Lebensideale in solchen ausgeprägt. Immer hat die Kunst diesen Religionen gedient; sogar die weltliche hat deren Typensprache, wenn auch abgeschwächt, herangezogen, als Schutzgottheiten oder mythischen Vorbildern des jeweiligen weltlichen Zwecks (etwa Bacchus auf dem Weinbecher, Venus auf dem Spiegel usw.) oder generell glückbringende Symbole. Aber dies hat nicht notwendigerweise etwas mit religiösen Erlebnissen zu tun. Religion ist ja auch eine soziale Angelegenheit, Deckmantel oft höchst weltlicher Empfindungen, von National- und Fürstenstolz, Unduldsamkeit, Eitelkeit, selbst Lüsternheit. Und die Kunst hat, als Dienerin der jeweils herrschenden Mächte, im Laufe der Jahrtausende alledem Gestalt verliehen. Das gilt auch von Indien. Es hat in diesem Lande tief inspirierte Kunstwerke gegeben, wie die Sārnāth-Buddhas, die Tempel von Elephanta und Elūrā, die frühen Rādschput-Miniaturen. Es hat auch solche gegeben, wo die Religion nur Vorwand für eine bewußt modisch-erotische Kunst war, wie die Tempel von Khadschurāho oder Konārka, oder viele spätere Rādschput-Miniaturen. Noch mehr solche, die Monumente politischer Macht sein sollten, wie die großen Tschola-Tempel. Und noch viele andere waren Produkte einer erstarrten Werkfrömmigkeit, «gute Werke», aber ohne irgendeine Inspiration aus einem lebendigen Glauben.

Die Tempelbilder waren natürlich nicht der freien Phantasie des Künstlers überlassen. Sie sollten eine sehr durchgearbeitete Theologie widerspiegeln, welche um so mehr auf eine richtige Formulierung achten mußte, weil es so viele Heterodoxien gab. Seit der späteren Gupta-Zeit, das heißt seit dem wesentlichen Abschluß der hauptsächlichsten theologischen Systeme, wurden daher dem Künstler alle Einzelheiten vorgeschrieben: Farbe, Tracht, Haltungen, Symbole der Gottheiten, ihre Gruppierung usw. Nur beim Beginn neuer Stile, von noch im Wachsen begriffenen religiösen Bewegungen inspiriert, gab es für kurze Zeit ein freieres Gestalten, welches freilich nur allzu bald in einer neuen Orthodoxie erstarrte. Solche Spannungen hat es auch im Abendlande gegeben. Wir alle kennen die Langweiligkeit der ewig wiederholten Typen der klassisch-antiken Kunst, so sehr auch viele Künstler sich bemüht hatten, ihnen durch Verinnerlichung Leben zu geben. Auch unser Mittelalter hat eine feste Formensprache entwickelt. Nach einem Einbruch freierer Ideen in der Renaissance hat die Inquisition die Formen erneut festgelegt, und sogar der protestantische Norden ist, nach einer erneuten «zeitgemäßen»

Auslegung der Bibel, bald wieder in einer Routine geendet. Wie dabei Gottvater, Christus, die Madonna, die Engel und Heiligen durch Ausdruck, Typus, Gewand, Haltung und Abzeichen charakterisiert wurden, so ist dies auch in Indien geschehen, nur unendlich reicher, weil es nicht nur eine viel umfangreichere Mythologie gab, sondern auch, weil die Sprache des indischen Tanzes eine viel mannigfaltigere Ausdruckssprache zur Verfügung stellte. Diese Typologie stammt aus vier Lebenskreisen: Aus dem vorgeschichtlichen Schamanentum entwickelte sich die des Sivaismus, mit seinen «Dämonen» und «Dämoninnen» des Dschungels und seinen aschebeschmierten, in Ekstase versunkenen Yogis, nun zu den vielen Formen des bald gnädigen, bald schrecklichen Paares des «Großen Gottes» und der «Großen Göttin» geworden, mit ihrem Gefolge tierköpfiger Kinder, Dämonen, Hexen usw. Aus dem späteren Mönchtum entfaltete sich die buddhistische und Dschaina-Ikonographie, mit den Gestalten der Weltlehrer und Erlöser, umgeben von dienenden Göttern, Mönchen, Laienverehrern und Szenen ihrer Geburt, ihrer Wunder und Predigten, ihres Hinscheidens. Auf dem Hirtenleben baut sich die Bildersprache des Krischna-Kultes auf, mit Abenteuern im Walde, Liebesgeschichten, Tänzen usw. Um das Königstum gestaltete sich der Kult des Himmelskönigs Vischnu, mit seiner Gemahlin Sri-Lakschmī, seinem himmlischen Hofe usw. Aber immer ist sich der Gläubige bewußt, daß dies nur Vorstellungen einer transzendenten Gottheit sind, die keine Gestalt hat oder deren aktives Wesen nur durch solche Bilder beschrieben werden kann.

All diese Mythen erscheinen uns sehr fremdartig, jedenfalls solange wir nicht mit dem Lande ihres Ursprungs innig vertraut sind. Denn wie alle Mythen sind sie notwendigerweise aus dessen Natur gewachsen. Der Zauber des Großen Gottes und seiner herrlich-schrecklichen Gemahlin erfaßt jeden, der in diesem so üppigen und zugleich so drückenden, so weiten und doch so intimen Lande lebt. Die Stimmung der Askese überkommt jeden, welcher sich gegen dieses Übermaß von Wachstum und Zerstörung auflehnt. Die Idyllen der Krischna-Mythe sind jedem teuer, der das indische Dorf, seine Frauen, die Spiele seiner Kinder beim Weiden der schönen, zarten, ausdrucksreichen indischen Rinder draußen auf den Feldern, im Dschungel kennt. Aber das ist nicht das für uns Wesentliche. Indien ist ein Land der Religion, gerade mit all seinen, bei uns allzu sehr unterschätzten «weltlichen» Lebensseiten. Denn die Inder haben nie jenen scharfen Trennungsstrich wie das Christentum gezogen, weil das individuelle Leben nichts Einmaliges, Unwiderrufliches ist, sondern eine Welle in einem Strom unendlich vieler Existenzen, einem Auf und Ab nach den Wünschen und Begierden eines jeden. Alle Wesen gehen von dem transzendenten Göttlichen aus, kehren schließlich in es zurück. Jenes Göttliche aber ist nicht nur der ewige Frieden, sondern auch die ewige Fülle, die ewige Seligkeit. Jenes Göttliche, als die um des Schaffens willen

schöpferische Kraft, ist daher die Liebe im höchsten, beglückenden Sinne. Nur der Mensch (Dämon, Tier) kann es aus der Enge seines Egoismus, seines in Dunkelheit eingehüllten, egozentrischen, winzigen Schöpfertriebes mißverstehen, stellt sich so die ewige Liebe als Schreckensbild vor und zieht selber Unheil und Vernichtung auf sich, indem er sich gegen die kosmische Ordnung stellt. Aber diese selbe Vernichtung ist Erlösung; denn mit der Wiedererkenntnis der Herrlichkeit Gottes gliedert er sich erneut in die Weltordnung ein.

Was wir aber heute im Abendlande brauchen, ist eine religiöse Wiedergeburt, ein Wiederverstehen der Mythensprache, welche nicht aus der abstrakten Logik, sondern aus dem überwältigenden «dichterischen», dem religiösen Erlebnis geboren worden war. Denn die Bilder des Mythos sind nicht einfach naiv, sie sind die einzig mögliche Ausdrucksform für eine Erfahrung, welche die innerste Persönlichkeit erschüttert. Die Bilder unseres eigenen religiösen Erlebens jedoch sind heute verniedlicht, seicht geworden, so daß sie ihren tieferen Inhalt verloren haben. Wer von uns betet noch wirklich: «Dein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit in Ewigkeit»? Denn wer es kann, weiß, daß sogar der Untergang unserer Kultur durch Atombomben, derjenige unserer Erde, ja unseres Sonnen- und Milchstraßensystems nichts sind vor der Herrlichkeit Gottes, in dem die Schöpfung unendlich vieler werdenden und vergehenden Sternensysteme in einem für uns unendlichen Raum, in unendlicher Zeit ewig vor sich geht. Die gestaltlose, eigenschaftslose Gottheit Indiens erscheint nicht minder abstrakt als das integrale kosmische Kraftfeld der modernen Naturwissenschaft. Aber der indische Mythos hat dieselbe Gottheit zugleich als den persönlichen (freilich nur für unser Vorstellungsvermögen im Menschenbilde erfaßbaren) Gott begriffen. Es ist das menschliche Herz, welches diese kosmische Macht als Liebe schöpferisch bejaht, sei es als Christ, sei es als Hindu; es ist dasselbe Menschenherz, welches, verdorrt, nur Sinnlosigkeit, Entwertung, Schrecken um sich sieht. Was Indien uns in dieser Hinsicht zu bieten mag, ist die Mannigfaltigkeit der geistigen Brücken zwischen unserer mythenlosen, entgotteten, entwerteten Welt und einem schöpferischen Glauben, der dennoch die Ergebnisse unserer modernen Wissenschaft bejahen kann. Was Indiens Glaube zu bieten hat, ist die Meditation, das Gebet, welches sich in das Kosmische versenken, einzufügen weiß. Was die indische Kunst bietet, ist eine solche mythische Bildersprache, die alles umfaßt, von den dunkelsten Schattenbildern des Unbewußten bis zum unaussprechlich überwältigenden Erlebnis des Göttlichen.

Aber alles Leben verlangt ständige Neugestaltung, Absterben und Werden neuer Formen. Auch die indische Religion, die indische Kunst in ihren traditionellen Formen sind heute ebenso im Verfall wie die des Abendlandes. Schon die Zeit vor der mohammedanischen Eroberung hatte eine Veräußerlichung ohnegleichen erlebt, und die lebendige Reli-

gion, die lebendige Kunst darnach waren eine Neugeburt, aus ursprünglichstem Erlebnis entsprungen, wenn sich auch der Bildersprache, der theologischen und philosophischen Begriffe der vorausgegangenen Jahrhunderte bedienend. Seit dem 17. Jahrhundert setzte ein neuer Verfall ein. Die Religion erstarrte, die Gesellschaft hörte auf, schöpferisch sich zu entwickeln, um schließlich in fanatischen Religionskriegen unterzugehen; die Kunst begnügte sich damit, die bestehenden Formen manieristisch aus- und umzugestalten, überladen, gekünstelt, schließlich wiederum tote Massenware. Das 19. und frühe 20. Jahrhundert waren nur eine Wiederaufwärmung alter Stile mit reicheren Hilfsmitteln, Nachahmung Europas, des klassischen und mittelalterlichen Indiens, Ostasiens, schließlich heute von Paris, wie bei uns der Klassizismus, die Nazarener und Präraphaeliten, die Neo-Gotik, Neo-Renaissance usw.

Wir sind heute am weltanschaulichen Nullpunkt angelangt, beim Existentialismus als letzter Verzweiflungslösung. Denn die «europäische» Kultur der «Neuzeit» liegt im Sterben, die Weltkultur des atomaren Zeitalters ist erst im Werden. Unsere darstellende Kunst haftet am oberflächlich Schönen oder Charakteristischen; unsere «religiöse» ist eine Karikatur geworden, worin Glaube und Liebe mit Dummheit und Hysterie gleichgesetzt werden; die Kunst, welche noch echt ist, drückt das Nichts oder die Angst vor dem Nichts, wenn auch in vollendeter Form, aus. Die Vergangenheit ist tot, die eigentliche Zukunft bereitet sich erst vor. Das Neue aber wird nur durch Befruchtung erzeugt, durch die Auflockerung unseres Erbes durch das heute aktuell werdende Erbe anderer Kulturen. Indiens alte Kultur liegt ebenfalls im Sterben, wie alle Kulturen des vorindustriellen, voratomaren Zeitalters. Aber sie enthält Keime, die in unserer Zeit wieder fruchtbar werden können. Entkleidet vom Schleier des Exotischen, ist gerade die indische Kunst voll von Elementen, die unserem heutigen Empfinden wieder nahestehen und die fruchtbare werden können, gerade weil die indische Kunst immer das Leben in seiner elementaren Fülle erfaßt hat, in allen Schattierungen vom Sinnlich-Irdischen bis zum überwältigenden Kosmischen, nicht als Gegenpole, sondern als ineinander übergleitende Möglichkeiten eines allumfassenden Lebensspektrums.