

einfachen, klaren, bestimmten, gesetzlichen Form zurückgezogen; sie steht noch nicht auf ihrem eigenen Boden, sondern wetteifert vielmehr mit dem Luxus einer südlichen Natur, und sucht die Schönheit durch schwerfällige Massen oder durch symbolische Beziehungen zu ersetzen.

Man hat es versucht, an den Monumenten der indischen Architektur die Perioden ihrer Entwicklung, ja sogar verschiedene Säulenordnungen bestimmt zu unterscheiden¹⁾. Allein theils ist unsere Kenntniss von den Details dieser Bauten noch immer zu unvollkommen, theils aber ist es auch nach dem ganzen Geiste dieser Architektur kaum denkbar, dass sie bestimmte Gattungen und Style erzeugt habe. Ohne Zweifel werden sich bei weiterer Erforschung des indischen Alterthums noch mancherlei chronologische und geographische Verschiedenheiten der indischen Kunst ergeben; aber es ist nicht zu erwarten, dass dieselben aus ihr selbst hervorgegangen, sondern mehr, dass sie durch äussere, nicht im Wesen der Kunst selbst begründete Beziehungen oder durch lokale Zufälligkeiten bedingt sein werden. Der Charakter dieser Architektur ist der des Unbestimmten und des Wechsels, und auch bei näherer Kenntniss der Details wird daher das Resultat der Betrachtung sich schwerlich anders, als wir es gefunden haben, darstellen.

Drittes Kapitel.

Plastik und Malerei der Inder.

Die Hindus gehören, auch nach unseren Begriffen, zu den schöneren Völkern. Sie sind von zierlichen und geistreichen Zügen, lebendigem Auge, der Kopf ist meist länglich, der Körper gross und schlank gebaut, aber dabei wenig muskulös und höchst zart, von kleinen Füßen und Händen. Die Natur hat daher das Ihrige gethan, um ihren Schönheits-sinn zu wecken. Auch sprechen sie viel von Schönheit, und ihr Geschmack ist besser als der der meisten anderen Orientalen. Während bei diesen namentlich an den Frauen eine gewisse Corpulenz ohne weiteren Unterschied für Schönheit gilt, machen die Hindus feinere, ja selbst übertriebene Ansprüche. Wir finden, dass die kundigen Brahmanen, welche der Prinz in einem alten Gedichte zur Besichtigung der Auserwählten

¹⁾ v. Böhlen, a. a. O. II. 94 ff.

absendet, nicht weniger als sechs und vierzig Zeichen der Schönheit an ihr wahrnehmen. Auch die heutigen indischen Grossen sind nicht minder delicat, und es ist nicht ohne Interesse, die Anforderungen zu hören, welche die Bewohner von Ceylon an das Ideal einer vollkommen schönen Frau machen. Sie habe, sagen sie, reiches Haar, wie der Schweif des Pfaues, bis auf die Kniee in Locken herabhängend, Augenbrauen gleich dem Regenbogen, Augen gleich dem Saphir, eine Habichtsnase, Lippen wie Korallen, Zähne klein wie Jasminknospen. Der Hals soll dick und rund sein, die Brust wie die junge Kokosnuss, die Taille schmal und mit der Hand zu umspannen, aber die Hüften breit, die Glieder spindelförmig zulaufend, die Fusssohle ohne Höhlung, die Haut ohne Knochenvorsprünge¹⁾.

In den alten Gedichten wird die Schönheit, besonders wiederum der Frauen, häufig geschildert oder durch sehr zarte Vergleichen versinnlicht. Die allgemeinste, oft wiederholte Bezeichnung schöner Gestalten ist die, dass sie schlanken Leibes, mit langem Auge sind. Oft aber werden dann auch die einzelnen Theile aufgezählt, Brauen, Haar, Hüften, Haut, Mund und Zähne als schön gerühmt. Der gewöhnlichste Vergleich für Frauen ist der mit dem Monde. Die schöne Damajanti²⁾ ist „die überaus zartgliedrige, langaugige, schlankwüchsige, die mit der Klarheit des Gesichts den Schein des Mondes verdunkelt“; getrennt von dem Gatten und im Unglück „leuchtet sie in dem schlechten Gewande, wie hinter Wolken des Mondes Licht“, oder „wie wenn des Neumonds schmaler Streif verhüllt erscheint von schwarzem Gewölke, wie eine Lilie zart und fein, die aus dem klaren Teiche gerissen, vom Sonnenstrahle getroffen wird.“ Sehr häufig sind auch die Vergleiche mit dem Lotos, sowohl für die ganze Erscheinung der Frauen, als besonders für den hellen Glanz des Auges; es wird ohne Weiteres gewöhnlich das Lotosauge genannt. Der Brahmane, welcher die Königin in der Wüste findet, vergleicht sie mit einem versiegenden Strom, mit einem geängstigten Vogel, mit einem ausgerissenen Lotoszweig, mit einem Lotosbusch, welchen der Rüssel des Elephanten bespritzt. Wir sehen, überall wird das Zarte besonders hervorgehoben. An der Çakuntala ist die Schwäche ihres Körpers ein sehr wesentlicher Zug, der den Reiz ihrer Gestalt erhöht. Der Vergleich mit Pflanzen herrscht vor; ihre Lippe glüht wie ein zartes Blumenblatt, ihre kleinen Füße sind wie Wasserlilien, ihre zierlichen Arme werden besonders häufig erwähnt, und stets als biegsame Stengel bezeichnet. Auch für die männliche

1) Ritter, a. a. O. VI. 227.

2) König Nal, Indische Sagen, übers. von Ad. Holtzmann. 2. Aufl. (1854). II. 9, 43, 48.

Gestalt dienen die Pflanzen zum Vergleich. Der hohe schlanke Amra-
baum wird von den jungen Mädchen vorzugsweise der Bräutigam ge-
nannt, und mit zärtlicher Neigung gepflegt; Çakuntala meint, dass er
mit den Fingerspitzen seiner Blätter ihr winke, ihr ein Geheimniss zu-
zufüstern habe. Bei Fürsten und Helden treten dann schon stärkere
Vergleichungen ein. Der Tugendglanz auf Duschmanta's Angesicht
strahlt wie ein schön geschliffener Diamant; das Antlitz des Fürsten
leuchtet wie die Gestirne am Firmamente. Im Kampfe wird der Held
auch mit dem Löwen verglichen, und da der Tiger der König des
Waldes ist, so heisst der königliche Held schlechtweg der Manntiger.
Indessen geht dieser Vergleich nur auf die Macht; wo es sich um
Schönheit handelt, werden immer die weichen und zarten Züge hervor-
gehoben.

Diese weiche Schönheit konnte natürlich für die Götter nicht ge-
nügen; der Ausdruck ihrer Macht musste auf andere Weise gegeben
werden. Nach den Beschreibungen in den Gedichten, zeichnen sie sich
vor den Menschen nicht bloss durch ihre Grösse aus, sondern auch
dadurch, dass sie keinen Schatten werfen, ihre Augen starr und ohne
Blinzeln sind, ihre Füsse den Boden nicht berühren, dass sie endlich
— und diese Bemerkung bleibt nicht leicht unerwähnt — frei sind von
Staub und Schweiss¹⁾. Sie tragen kostbaren Schmuck und unverwelk-
liche Kränze. An ihren Wagen tönen die Räder nicht, unfühlbar ist
es, wenn sie die Erde berühren, kein Staub steigt von ihnen auf. In
den Bildwerken wird die übermenschliche Macht der Götter in ihrer
Gestalt durch eine Vermehrung der Glieder ausgedrückt. Brahma und
Vischnu werden vierköpfig und mit einer verhältnissmässigen Zahl der
Arme dargestellt, auch dem Çiva werden bald vier bald fünf Gesichter
beigelegt, doch kommt er auch mit einem Kopfe, dann aber dreiäugig
mit einem Auge auf der Stirne vor (vgl. Fig. 17 auf S. 142). Selbst
Ravana, der Tyrann von Ceylon und Gegner Rama's, also ein feind-
licher Dämon, wird mit zehn Häuptern und zwanzig Armen dargestellt.
Bei anderen Gottheiten wird die Kraft durch einzelne Glieder mächtiger
Thiere angedeutet; Vischnu kommt einige Male mit dem Kopfe des
Löwen und des Ebers vor, und der Gott Ganesa wird stets mit einem
Elephantenkopfe abgebildet²⁾. Wir können aus all diesem schon die
charakteristische Eigenthümlichkeit des indischen Schönheitssinnes ent-
nehmen. Er ist rege und empfänglich, aber er neigt sich zum Zarten
und Weichlichen. Der Begriff von Kraft ist nicht mit dem der Schön-

¹⁾ König Nal, a. a. O. II. 17.

²⁾ Edw. Moor, The Hindu Pantheon. Pl. 44, 45, 102.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. I.

heit verbunden, es bedarf daher symbolischer Zusätze, um die Vorstellung des Mächtigen zu erwecken, welche, da sie aus anderer Quelle kommen, der schönen Form mehr oder weniger fremd sind.

An den Bildwerken finden wir diese Bemerkung bestätigt. Die Urtheile derjenigen, welche die grossen Tempelbauten selbst sahen, sind zwar sehr verschieden. Einige fanden die Sculpturen in denselben des griechischen Meissels nicht unwürdig, andere verglichen sie mit den ägyptischen Monumenten und zogen sie denselben vor. Indessen sind die wenigsten dieser Beschreiber kunstverständlich genug, um ihnen ein zuverlässiges Urtheil zuzutrauen, zumal da es schwer sein mag, dem gewaltigen und unerwarteten Eindrücke dieser alten Kunstwerke, in den Wildnissen, welche sie umgeben, dem Reize des Neuen, welchen dieses immer noch verhältnissmässig wenig bekannte Alterthum für uns besitzt, und der natürlichen Vorliebe für ein liebenswürdiges und hochbegabtes Volk nicht einen allzu grossen Einfluss einzuräumen. Wir dürfen hoffen, aus den Abbildungen, aus den verschiedenen kleinen Bildwerken, besonders aus Bronze, welche uns in den Museen Europa's zugänglich sind, und aus den Nachrichten der Reisenden uns ein richtigeres Bild von der Eigenthümlichkeit der indischen Plastik und ihrem Verhältnisse zur ägyptischen und griechischen machen zu können.

Die Körperformen der Bildwerke sind nicht unschön. Das Gesicht ist voll, Lippen und Kinn stark gerundet, die Schultern breit, die Brust hoch gewölbt, der ganze Körper fleischig, obgleich ohne nähere Bezeichnung der Muskeln. Gegen das Ebenmaass und die Verhältnisse der Körpertheile ist wenig zu erinnern, doch herrscht die Neigung zum Schlanken vor. Arme und Beine sind eher zu lang, und weibliche Gestalten sind gewöhnlich bei sehr vollen Hüften von überaus schwächlichem Leibe. Die Götter werden meistens in Ruhe dargestellt, liegend oder sitzend, mit untergeschlagenen Beinen, die Hände auf der Brust oder im Schoosse. Bei Stehenden findet sich stets eine nachlässige Haltung, so dass der Oberkörper sich nach einer Seite hinneigt, die entgegengesetzte Hüfte heraustritt, und die ganze Gestalt eine sanft gebogene Linie darstellt. Wir geben als Beleg hiefür in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 13) eine Statue der indischen Schönheitsgöttin, Lakschmi, welche in den Ruinen einer der Pagoden von Mahamalaipur gefunden wurde¹⁾ und in zahlreichen kleinen Bildwerken unserer Museen wiederkehrt. Die Biegungen, besonders der Beine an Sitzenden, sind gewöhnlich stärker und weicher, als es die feste Verbindung der Glieder und das gewöhnliche Maass der Dehnbarkeit der

1) Langlès, Mon. de l'Hind. II. pl. 25. p. 54.

Sehnen gestattet. Selbst die Knochen sind oft wie biegsam behandelt und die Körper neigen sich, als ob die Schwere des Kopfes sie abwärts ziehe, wie der volle Kelch der Blume den dünnen Stengel. Die Gewänder sind zwar eng anliegend und wenig bemerkbar, aber der herabgefallene Gürtel verräth eine künstliche Nachlässigkeit, während die Pracht des Schmuckes auf üppigen Reichthum hindeutet. Bei manchen Bildwerken, besonders bei kleineren, ist diese Behandlung nicht ohne Reiz, indem sie einen Zustand weicher Ruhe und ungetrübten Genusses anmuthig genug versinnlicht, wie wir etwas Aehnliches bei manchen orientalischen Märchen empfinden. Dagegen erscheint sie bei den kolossalen Götterbildern der Felsengrotten als ein entschiedener Mangel. Diese Gestalten, meist dreizehn bis sechzehn Fuss hoch, also zwei bis dreimal so gross als gewöhnliche Menschen, entsprechen so ziemlich der Schilderung des indischen Dichters, deren wir oben erwähnten. Sie sind starren Auges und berühren den Boden nicht. Fast ganz erhaben gearbeitet, nur mit dem Rücken an der Wand haftend, von breiten, schweren Formen in kolossaler Grösse, mit ihren grossen, todtten, starren Augen, ihren breiten Lippen, müssen sie oft einen grauenhaften Anblick gewähren. Bei so grossen Verhältnissen

würde nur eine ernste Ausführung des Einzelnen oder eine architektonisch strenge Haltung der Masse einen entsprechenden Geist verleihen, während die mächtigen Glieder in so weichlicher Behandlung der fleischigen Theile, ohne deutliche Bezeichnung des Knochenbaues und der Muskeln, nur den Eindruck widerlicher Schlaffheit, machtloser Sinnlichkeit oder eines gespenstischen Wesens machen. Noch grauenhafter wird dies dann bei Kämpfen oder bewegten Darstellungen, wo sich diese knochenlosen Gestalten wie gewaltige Schlangen gebärden; das Grauenhafte geht unmittelbar aus dem Weichlichen hervor. Ein aufmerksamer und wohlwollender Beobachter der Hindus bemerkt selbst, in Beziehung auf die Bildwerke von Elephanta, welche nach anderen

Fig. 13.



Indische Göttin der Schönheit.

Beschreibungen als die einfachsten und grandiosesten erscheinen, dass auch hier diese kolossalen Statuen in Muskulatur und Energie des schönen Gliederbaues den herkulischen Gestalten des Occidents keineswegs entsprechen, dass ihnen vielmehr eine gewisse Zahnheit und Schlawheit eigen sei, ein Traumleben, das mehr an den ägyptischen Styl, als an das geistige griechische Wesen erinnere¹⁾. Noch viel weniger befriedigend kann daher die indische Plastik bei noch grösseren Dimensionen sein, wie bei den Buddhabil dern, die man auf der Insel Ceylon und in anderen Gegenden dieses Cultus findet, und die 80 Fuss und mehr erreichen. Bei den Idolen der Brahmanen kommt hiezu noch die Vermehrung der Glieder, unter allen phantastischen Veränderungen der menschlichen Gestalt die hässlichste. Die Verbindung mit einzelnen thierischen Gliedern ist bei Weitem nicht so störend, besonders wenn, wie bei den griechischen Kentauren, die edleren Theile menschlich und un-

entstellt bleiben. Wenn aber die Glieder vermehrt werden, wie auf dem nebenstehenden Relief in Ellora (Fig. 14), so wird die natürliche Verbindung aufgehoben; mehrere Köpfe haben zwischen den Schultern nicht Raum, mehrere Arme fordern eine Breite, welche der Körper nicht hat, die natürlichen Verhältnisse werden also dadurch verzerrt. Auf den Reliefs sind diese vielköpfigen und vielarmigen Götter gewöhnlich so dargestellt, dass eine ganze Figur mit

Fig. 14.



Relief in Ellora.

natürlicher Gliederzahl in der Vorderansicht, und die anderen überzähligen Köpfe und Arme nur im Profil, wie von der Seite vorgestreckt, gezeigt sind, ohne dass man die Art und Weise der Anfügung dieser fremden Glieder an den Mittelkörper sieht. Wie diese Anfügung beschaffen ist, bleibt also im Dunkeln, und diese Unbestimmtheit — obgleich in anderer

1) Forbes bei Ritter, a. a. O. VI. 1094.

Beziehung ein ungünstiges Zeichen für den plastischen Sinn der Hindus — macht die Hässlichkeit der ganzen Vorstellung einigermaassen erträglich. Dennoch sträubt sich unsere Phantasie gegen die Zumuthung einer so monströsen Verbindung. Zusammensetzungen des menschlichen Körpers mit thierischen Gliedern sind weniger häufig und scheinen meistens nur darin zu bestehen, dass dem menschlichen Körper ein thierischer Kopf aufgesetzt wird¹⁾, während in der griechischen Plastik umgekehrt nur die unteren Theile des Körpers thierisch gebildet werden. Es ist einleuchtend, wie viel unschöner das erste ist. Die untergeordneten Theile dulden schon eher einen Uebergang in das Thierwesen, da ihre Functionen animalisch sind, während ein thierisches Haupt eines menschlichen oder übermenschlichen Wesens unwürdig und den zarten Formen des menschlichen Leibes widersprechend ist. Vor allen aber contrastirt der Kopf des Elephanten, den die indische Gottheit Ganesa führt, durch sein Uebergewicht gegen die schlanke aufrechte Gestalt.

Die indische Sitte fordert Bekleidung des ganzen Körpers, daher sind auch ihre Götter gewöhnlich nicht nackt, sondern, wie die oben abgebildete Göttin aus Mahamalaipur, in reicher Tracht, mit mehreren Schnüren von Perlen und Korallen, mit Ohrgehängen und auf dem Kopfe mit einer reich besetzten Tiara oder mit Geschmeide versehen. Nur Buddha wird stets als Vorbild der Gymnosophisten, der nackten Wüstenheiligen, unbekleidet dargestellt, mit krausem Haar und tonsurirtem Scheitel. Endlich erscheinen die Götter fast nie ohne bestimmte Attribute, Thier, Waffe, Blume oder Baum. Buddha sitzt stets unter einer Art von Baldachin, an Stelle des heiligen Feigenbaumes, unter welchem er in selige Beschauung versank.

Von einer genügenden Ausbildung moralisch verschiedener Individualitäten, wie die Göttergestalten der griechischen Kunst, kann in der indischen Plastik nicht die Rede sein. Die Gestalten an sich haben höchstens die natürlichen Verschiedenheiten des Geschlechtes und des Alters, der geistige Charakter ist eigentlich überall derselbe. Kraft und Macht können in der Gestalt nur durch die geistige Hoheit der Gesichtszüge oder durch den Ausdruck früher Uebung und Thätigkeit des Körpers ausgesprochen werden. Beides aber ist der weichen Ruhe des indischen Schönheitsbegriffes fremd, und die Verschiedenheit geistiger Wesen konnte daher plastisch nur durch äusserliche und symbolische Zusätze angedeutet werden. So unterscheidet sich hier der Gott von

¹⁾ Doch kommt in Ellora auch ein Löwe mit einem Mannskopf vor. v. Bohlen, a. a. O. II. 205; Creuzer, Symbolik I. 410.

dem Menschen nicht durch die höhere, geistigere Bildung seiner Gestalt, sondern durch kolossale Dimensionen, unnatürliche Vermehrung der menschlichen oder Vertauschung derselben mit thierischen Gliedern. Mehrere Köpfe und Arme, oder das Elefantenhaupt auf dem menschlichen Körper geben nicht das Gefühl einer wahrhaft höheren Natur, sondern nur einer äusserlich anhaftenden grösseren Macht. Unter den Göttern selbst werden wiederum die verschiedenen Individualitäten weniger durch die Formen, als durch die hergebrachten Attribute dargestellt.

Wo der Ausdruck der Charaktere ungenügend ist, kann auch der Ausdruck der momentanen Handlung nur schwach sein, denn jener ist der Ausgangspunkt für diesen. Es kommt aber noch dazu, dass die Richtung auf das Weichliche und Schläffe, welche der indischen Kunst eigenthümlich ist, ihr die volle Entwicklung der handelnden Kraft nicht gestattet. Sie liebt daher die Darstellung ruhiger Momente und auch da, wo sie Kämpfe oder sonst mehr bewegte Scenen darstellt, behält sie einen Zug der Ruhe bei, welcher mit den weichen Formen harmonirt, und daher nicht unangenehm erscheint.

Damit hängt denn auch eine gewisse Unveränderlichkeit der Auffassung zusammen. Bei anderen Völkern, besonders bei den Griechen, erkennen wir verschiedene Perioden der plastischen Auffassung, in denen bald das Allgemeine und Ruhige, bald das Individuelle und Bewegte, bald das Gewaltsame und Heftige, bald das Weiche und Liebliche vorherrscht. Ueberdies machen sich verschiedene Künstlernaturen geltend, welche den herrschenden Styl nach ihrer Eigenthümlichkeit modificiren. Bei den Indern ist eine so wechselnde Entwicklung nicht vorhanden. Wenn man auch in den älteren Werken einen Fortschritt vom Roheren zum Besseren, und dagegen in den späteren, nach dem Einflusse der Muhammedaner entstandenen, Spuren des Verfalles bemerkt hat¹⁾, so bezieht sich dies nur auf die Fertigkeit und Sorgfalt der Ausführung, nicht auf eine Verschiedenheit der Auffassung. Diese ist vielmehr von den ältesten Zeiten her bis auf die Gegenwart dieselbe geblieben. Den Grund dieser Erscheinung hat man wohl in der Religiosität der Inder gesucht, welche sie abgehalten habe, von den hergebrachten, aus den epischen Gedichten entnommenen Vorstellungen der Götter abzuweichen, so dass diese Tradition einen äusseren Zwang auf das bildende Vermögen ausgeübt habe. Allein in der That ist nicht einmal eine solche Gleichförmigkeit da, vielmehr ist es charakteristisch, dass die indische Phantasie wechselte; Çiva, sahen wir, ward bald dreiäugig mit einem Haupte, bald vier- oder gar fünfköpfig dargestellt.

¹⁾ Ritter, a. a. O. VI. 816.

Und ebenso wenig war die Plastik an das poetische Bild gebunden; denn Indra heisst in den Gedichten der Tausendäugige, und doch hat man niemals einen Versuch gemacht, dies im Bilde anzudeuten. Wäre aber der bildnerische Sinn wirklich thätig gewesen, so hätte er Raum genug gefunden, die charakteristischen Züge mehr und in neuen Beziehungen auszuprägen, ohne der hergebrachten religiösen und poetischen Auffassung irgend zu nahe zu treten. Denn die Charakteristik des Bildes nimmt nicht völlig dasselbe Gebiet ein, wie die der poetischen Vorstellung, und die Thätigkeit des bildenden Vermögens beginnt erst da, wo diese vollendet hat. Auch bei den Griechen waren Homer und Hesiod die Vorgänger und Lehrer der plastischen Kunst, ohne dass diese dadurch in ihrer Freiheit litt. Also nicht in diesem Verhältnisse, sondern in der Verschiedenheit der geistigen Richtung beider Völker liegt die Ursache des abweichenden Resultates. Bei den Griechen sind schon die Dichter plastisch, sie zeichnen die Gestalten bestimmt, menschlich, individuell. Deshalb konnten denn auch die Bildner, indem sie von den Poeten lernten, über ihre Vorstellungen hinausgehen. Sie nahmen das Plastische aus denselben an, streiften das Ungeheuerliche und Phantastische ab, und strebten frei nach ihrem eigenen Ziele, ohne von jenen sich loszusagen. Bei den Indern dagegen können wir den Mangel des plastischen Sinnes schon in den Dichtern erkennen. Schon ihre Charaktere sind nicht scharf ausgeprägt und unterschieden. Mit Ausnahme der erklärt feindlichen und bösen Gewalten sind sie meistens in ziemlich gleicher Temperatur von Edelmuth, Weisheit, sanftem Sinn und Thatkraft gehalten. Höchstens von den Frauen erhalten wir ein lebendiges und eigenthümliches Bild. Die meisten Figuren werden auch in der Poesie durch Aeusserlichkeiten, durch die Situation, durch eine willkürliche Begabung, durch Rang, Gefolge und dgl. charakterisirt. Der Mangel an individuell plastischer Auffassung ist aber in der Poesie viel weniger nachtheilig, weil sie nicht auf vereinzelte Gestalten angewiesen ist, sondern ihre wesentlichste Schönheit in den Verhältnissen derselben zu einander ruht; er wird in der Plastik erst recht fühlbar. In diesem Mangel liegt aber auch der Grund der anscheinenden Unveränderlichkeit der bildenden Kunst. Wenn in ihr noch nicht der Sinn für charakteristische Individualisirung erwacht ist, so fehlt ihr das geistige und bewegende Princip. Wenn die Kunst danach strebt, einen Charakter in seinem Mittelpunkte zu erfassen und aus diesem heraus die Gestalt zu construiren, dann ist es nicht blös möglich, sondern fast nothwendig, dass jeder folgende Künstler nach seiner Persönlichkeit einen anderen Standpunkt einnimmt oder über den Gesichtskreis seines Vorgängers hinaus sieht. Wo dagegen der Schönheitsbegriff nur auf das Allgemeine

und Ruhige gerichtet ist, und die einzelnen Gestalten durch äussere Zeichen unterschieden sind, da ist keine Veranlassung zu einer veränderten Auffassung, ja diese ist sogar undenkbar, denn sie würde die Gestalt unverständlich machen. Bei einer solchen Richtung wird die Kunst nicht dadurch stationär, dass eine conventionelle religiöse Rücksicht sie hemmte, sondern ihr Lebensprincip ist schon seinem Ursprunge nach zu schwach, um sich weiter zu entwickeln, und das Conventielle, welches allerdings ein weiteres Fortschreiten nicht gestattet, wird von ihr selbst herbeigezogen, weil sie sich ohne solche Hilfsmittel nicht genügt. Es mag übrigens sein, dass diese Unveränderlichkeit damit zusammenhängt, dass die Werkmeister nur Leute der dritten Kaste, und mithin ohne die geistige Bildung der Brahmanen und ohne das Selbstgefühl des Kriegerstandes, bloss auf Handwerksmässiges angewiesen waren. Allein auch dies ist nicht bloss wie eine äussere Ursache zu betrachten. Eine Nation, welche die individuelle Freiheit im politischen Leben so wenig achtet, dass sie dieselbe durch den Zufall der Geburt bindet, kann auch in der Kunst keinen Sinn für das Charakteristische und Individuelle haben. Hätte dieser Sinn nicht gefehlt, so hätten auch die oberen Kasten die Kunst nicht verschmäht.

Eine geschichtliche Sonderung und Gruppierung der plastischen Denkmäler Indiens muss unter solchen Umständen ihre grossen Schwierigkeiten haben, besonders in allen denjenigen Fällen, welche nicht durch Inschriften oder sonstige Kriterien äusserer Art eine nähere Bestimmung erhalten. Abgesehen von den sitzenden Löwengestalten, welche die Säulen des Açoka zieren, reichen vor allen die Reliefs an den oben beschriebenen Portalgerüsten des grossen Tope's von Sanchi bis in die Frühepoche des buddhistischen Herrscherthums zurück. Diese Bildwerke sind besonders deshalb hier erwähnenswerth, weil sie durch ihren rein historischen Inhalt und eine dem entsprechende, durchaus realistische Behandlungsweise der phantastischen Traumwelt der indischen Plastik als eine merkwürdige Ausnahmserscheinung entgentreten und, wie man treffend bemerkt hat, in dieser ihrer chronikartigen Beschaffenheit vielmehr an die Reliefsulpturen der westasiatischen Völker erinnern¹⁾. Wir sehen dort unter Anderem hochumwallte Städte mit stufenförmig ausgezacktem Zinnenkranz, gegen deren Besatzung Reiterschaaren auf Elephanten und Rossen, sowie anderes Kriegsvolk, mit Keulen, Bogen und Lanzen bewehrt, einen Angriff machen. Einige der Belagerten schleudern gewaltige Steine auf die Feinde herab. Andere scheinen aus den vorgeschobenen Pavillons, deren ausgeschweifte Hufeisendächer und

¹⁾ F. Kugler, Handb. d. Kunstgesch. 4. Aufl. I. 275; Lübke, Gesch. d. Plastik 13.

Balkons auffallend an die Fenster über den Musikgalerien der indischen Grottenbauten erinnern, auf das Kriegsgetümmel müßig herabzuschauen. Zur Würdigung der stylistischen Eigenthümlichkeiten dieser in sehr kleinen Dimensionen ausgeführten Reliefs fehlen bisher die genügenden Anhaltspunkte; und namentlich fragt es sich, ob auf die Entwicklung der indischen Plastik überhaupt, wie sie uns hier in ihrer nachweislich ältesten Gestalt entgegentritt, äusserer Einfluss oder jene mächtige Umwälzung, welche durch den Buddhismus in den Tiefen des indischen Geisteslebens hervorgerufen ward, wesentlich entscheidend eingewirkt habe. Dass der Buddhismus, wenn er auch das Verdienst in Anspruch nehmen darf, im Allgemeinen auf die Beförderung der Künste von günstigem Einfluss gewesen zu sein, doch keinen bilderlosen Cultus vorgefunden haben kann, wurde schon oben hervorgehoben. Damit ist wenigstens der Anfang der religiösen Plastik, deren Werke wir uns wohl in der Mehrzahl als bemalte Schnitzbilder zu denken haben, für die ältere brahmanische Zeit gesichert. Im Wesen des Buddhismus liegtes dagegen, dass er ursprünglich keine Mythologie und folglich auch keine mythologische Plastik hatte, sondern in dieser Beziehung vielmehr dem Fortwirken des brahmanischen Elementes in Indien ausgesetzt blieb. Dafür mögen freilich der Legendenreichthum und die Reliquienverehrung der Buddhisten zur Entwicklung einer chronikartigen Reliefplastik und sonstigen Kleinkunst mannigfachen Anlass gegeben haben, so dass wir uns die beiden grossen Religionsgenossenschaften wechselseitig, eine jede in ihrer Art, bei der Förderung der bildenden Kunst betheilig denken können. Bald scheint denn auch eine vollkommene Solidarität zwischen dem plastischen Schaffen derselben eingetreten zu sein. In den Grottenbauten, wo wir buddhistische und brahmanische Werke neben einander finden, lässt sich von einer strengen Scheidung zweier bestimmter Style nicht reden. Schon der Buddhismus zeigt in diesen Sculpturen jenen flüssigen, weichlichen Styl, der in Indien überhaupt der herrschende ist. Mit dem Wiederhereinbrechen des Brahmaismus wurden demselben nur noch mehr Impulse zu einer immer üppigeren und reicheren Gestaltung dargeboten. An der phantastischen Ausartung, welcher die Plastik damit anheimfiel, nahm dann aber auch der Buddhismus Theil. Ob die Bildnerei der Dschaina-Sekte sich zu einem besonderen Styl emporgeschwungen habe, lässt sich nicht entscheiden; doch ist es mehr als fraglich. Von den Anfängen der indischen Plastik bis zu ihrer völligen Entwicklung sind ohne Zweifel viele Jahrhunderte verflossen. Ihre Blüthe fällt ungefähr mit der unserer mittelalterlichen Kunst im dreizehnten Jahrhundert zusammen. Doch kommen auch noch im siebzehnten Jahrhundert und selbst in unserer neuesten Zeit, nament-

lich in kleineren Dimensionen, indische Sculpturen von trefflicher, durchaus im alten Style der brahmanischen Kunst gehaltener Arbeit vor.

Das höchste Alter nach den Reliefs am Tope von Sanchi dürfen die Steinsculpturen in den Grotten von Gaja, Orissa und in den ältesten Felsenhöhlen von Ajunta in Anspruch nehmen. Brahmanische Götter, welche sich unter die Sculpturen buddhistischen Inhalts mischen, lassen jedoch über die Zeit der Vollendung dieser Werke mannigfache Zweifel übrig. Am sichersten dürfen, den beigefügten Inschriften zufolge, die Reliefs mit Schlachtscenen am Frieße der sogenannten Elephantenhöhle von Orissa als Werke des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bezeichnet werden. In dieselbe Zeit gehören die Bildwerke, mit welchen König Duschtagamani das Heiligthum seiner Hauptstadt auf Ceylon schmücken liess, darunter eine goldene Statue des Buddha, in der sitzenden Haltung dargestellt, in welcher sich Çakjamuni unter dem Bodhibaum zu Uruvilva in die Betrachtung der höchsten Erkenntniss versenkt haben

Fig. 15.



Relief in Ajunta.

so darf man dieses Relief in der That mit den Werken der klassischen Kunst vergleichen. Auch in Ajunta kommt der brahmanische Götterkreis, den wir hiemit betreten haben, ausnahmsweise vor, z. B. in der

sollte¹⁾. In seiner kräftigsten und lebendigsten Gestaltung zeigt sich der plastische Styl der Inder in einigen Grottenreliefs von Ellora, z. B. in dem oben (S. 132) mitgetheilten Bilde des göttlichen Riesen Vira-Bhadra oder Çiva, der, eine Kette von Todtenschädeln um den Leib, seine acht gewaltigen Arme drohend gegen die Feinde der Götter erhebt²⁾. Wenn die Darstellung des englischen Capitäns, nach der unser Bild gezeichnet ist, den Styl des Werkes nicht stark verschönert hat,

¹⁾ Lassen, a. a. O. II. 70, 426.

²⁾ J. Tod, Transactions of the R. As. Soc. II. 328 ff., mit Abbildungen.

nebenstehenden Reliefsulptur (Fig. 15) einer kleinen Tschaitja-Grotte, in welcher Vischnu, unter einem schlangenumbordeten Baldachin sitzend, zwischen der Göttin Sarasvati und einem anderen dienenden Wesen dargestellt ist. Im Gegensatze zu der kräftigen Bewegung der vorhin erwähnten Figur liegt hier der Ausdruck einer weichen, sinnlichen Erschlaffung über allen Gestalten ausgebreitet; die Augen sind müde geschlossen und aus den knochen- und muskellosen Gliedern athmet eine unverwüsthliche Lethargie. Beide Werke dürften schwerlich älter sein als die früheren Jahrhunderte unseres Mittelalters. Später noch entstanden die zahllosen Felsreliefs in Mahamalaipur¹⁾. Hier sind ganze Felswände mit einem wüsten Knäuel wild bewegter Sculpturen bedeckt. Kolossale Thiergestalten, Elephanten, Schlangen, Büffel u. a. wechseln mit Göttern und Menschen ab. Die Planlosigkeit in der Füllung des Raumes und in der Anordnung der Massen grenzt an absolute Willkür bald scheint Alles wie vom Veitstanz besessen, bald wieder in apathische Ruhe versenkt. In der Behandlung des Nackten herrscht eine übertriebene Weichlichkeit und sinnliche Fülle.

Dasselbe gilt von den Tempelsulpturen der indischen Grenzgebiete, besonders Java's. Wir theilen in der beigefügten Illustration (Fig. 16) den Kopf eines von dorther stammenden Bildwerkes mit, auf dessen verschwommenen, schläfrigen Zügen die ganze Schwere der indischen Weltanschauung lastet²⁾. Hin und wieder erhebt sich ein kleineres Werk zu gefälligeren und frischeren Formen. Aber die Grazie bleibt nur ein leerer Schein, dem es an innerer Beseelung und Lebensfülle mangelt.

Vergleicht man die indische Plastik, wie man es oft gethan, mit der griechischen, so ist eine Verwandtschaft nur in den allgemeinen und unbestimmten Grundzügen, nur in dem, was die erste Anlage des plastischen Sinnes ausmacht, vorhanden: in dem Gefühl für Ebenmaass und Verhältniss, und auch da nur so weit es sich auf das Anmuthige,

Fig. 16.



Javanischer Kopf.

¹⁾ B. G. Babington, Transactions of the R. As. Soc. II. 258 ff., mit Abbildungen.

²⁾ Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. XXIste Deel. Eerste Gedeelte. Pl. I. No. 2. Ganz ähnlich der Kopf bei Raffles, Hist. of Java II. 42. Fig. 2, 3.

Sinnliche, Weichliche, nicht aber auf das Kräftige, Ernste und Bestimmte bezieht. Mit etwas grösserem Rechte kann man die indischen Bildwerke mit den ägyptischen vergleichen; indessen ist auch diese Aehnlichkeit nur sehr bedingt anzuerkennen. Bei beiden ist dieselbe Unveränderlichkeit, derselbe Mangel an freier Persönlichkeit, und der Schönheitssinn hält sich mehr in der Sphäre des allgemeinen Naturlebens. Allein überall wo die indischen Formen in das Weiche, Anmuthige, Völlige übergehen und ausschweifen, hält sich die ägyptische Kunst streng, ernst und steif. Diese hat mehr Regel und Styl, jene mehr Mannigfaltigkeit und Natur.

Die Malerei hat in Indien weder das Alter noch die Bedeutung der Plastik. In den Felsentempeln finden sich zwar häufig die plastischen Figuren mit einem Farbenüberzuge versehen, indessen lässt dies natürlich noch nicht auf eigentliche Malerei schliessen. Nur in den Grotten von Ajunta hat man neuerlich Frescomalerei auf dem Stucküberzuge der Wände gefunden, Scenen aus dem Leben der Inder, sehr gut gezeichnet, die menschlichen Figuren zwei bis drei Fuss hoch und hellfleischroth gefärbt. Von den am besten erhaltenen Gemälden der rechten Seitenwand erkennt man noch deutlich einen festlichen Aufzug, bei dem u. a. auch ein weisser Elephant vorkommt. Im Hintergrunde sind Jagdscenen und allerhand Kämpfe dargestellt. Ueber dem Eingange sitzen Figuren mit untergeschlagenen Beinen, die üblichen Bilder frommer Beschaulichkeit. Bisher liegen uns über diese merkwürdigen Reste monumentaler Malerei nur die Berichte von englischen Reisenden vor¹⁾; doch soll ein englischer Offizier getreue Nachbildungen davon angefertigt und in London ausgestellt haben, deren Veröffentlichung sehr zu wünschen wäre²⁾. Der grosse Felsentempel von Karli war ohne Zweifel ebenfalls mit Frescomalereien geschmückt, von denen jedoch nur noch die Stucco-Grundirung übrig ist.

In den dramatischen Werken der Hindus finden wir mehrfache Erwähnungen von Bildern. Die Liebe eines Frauenzimmers wird dadurch entdeckt, dass sie das Miniaturbild ihres Geliebten gemalt hat³⁾, und der trauernde Duschmanta in der Çakuntala lässt zu seinem Troste ein Gemälde, auf welchem sie vorkommt, anfertigen. Bei dieser Gelegenheit scheint es, dass man ziemlich bedeutende Ansprüche auf Landschaftsmalerei machte. Duschmanta ist nämlich durch das Bild nicht völlig befriedigt. In dieser Landschaft, sagt er, wünsche ich den Ma-

1) J. E. Alexander bei Ritter, a. a. O. V. 686; Lassen, a. a. O. IV. 854.

2) J. Fergusson, *The Rock-cut Temples of India*. 1864. Preface. p. IV.

3) Wilson, *Theater der Hindus* I. 62, 153. v. Bohlen a. a. O. II. 202.

linistrom abgebildet zu sehen, mit den verliebten Flamingo's an seinem grünen Gestade. Weiter zurück müssen einige Hügel ohnweit des Gebirges Himalaja erscheinen, mit Heerden von Tschamaraziegen umgeben. Im Vordergrunde ein dunkler Baum mit weit umhergebreiteten Aesten, an denen einige Mäntel von gewebter Rinde im Sonnenschein hängen und trocknen. Ein paar schwarze Antilopen liegen unter seinem Schatten, und das Weibchen reibt sich sanft die Stirne am Horn des Männchens.

Noch zartere Landschaftsschilderungen, wenn auch ohne Beziehung auf Gemälde, finden sich in einem späteren Drama aus dem achten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Hier heisst es:

Die Dämm' rung hängt im Westen
Und an dem Saum des Horizontes stiehlt
Die Dunkelheit sich wie Tamala Blüten
Entlang; verschwunden sind der Erde Grenzen
Als wären sie von Wasser überfluthet. u. s. w.

An einer anderen Stelle wird die Aussicht des Vindhja-Gebirges beschrieben:

Wie weit dehnt sich die Aussicht! Berg und Thäler
Und Städte, Dörfer, Wälder, helle Ströme!
Dort wo der Para sich und Sindhu winden,
Erscheinen Padmavati's Thürme, Tempel,
Hallen und Thore in der Fluth verkehrt,
Gleich einer Stadt, die aus dem Himmel ward
Herabgeworfen in die Silberwellen. u. s. w.*)

Auch die Vergleichenngen der Frauen mit den Lichterscheinungen des Himmels zeigen oft eine grosse Empfänglichkeit für diese. Wir finden daher eine sehr entschiedene Richtung des Sinnes auf die maleische Schönheit in der Natur, mehr als bei anderen alten Völkern, wie sie im Laufe der Geschichte vielleicht nicht eher als bei den christlich-germanischen Stämmen wieder vorkommt. Dennoch bleibt es zweifelhaft, ob selbst jene Beschreibung des Gemäldes in der Çakuntala auf eine wirklich künstlerische Behandlung der Malerei schliessen lässt. Auffallend ist es, dass kein Maler, sondern eine Jungfrau das Bild anzufertigen beauftragt wird; da auch in den anderen Fällen die Frauen das Bild ihrer Geliebten malen, so scheint diese Art von Malerei vorzugsweise weibliche Arbeit zu sein. Noch auffallender ist, dass die Jungfrau jenen landschaftlichen Anforderungen des Königs Duschmanta auf der Stelle genügen soll und dazu sogleich das Farbengeräthe holt, wenngleich eine eifersüchtige Laune der Königin dazwischen kommt.

¹⁾ Aus dem Drama „Malati und Madhava oder die heimliche Heirath“ von Bhavabhuti, Theater der Hindus II. 57, 96. Es fragt sich allerdings, ob der englische Uebersetzer das letztere Bild nicht einigermassen ausgeschmückt hat.

Endlich befindet sich auf diesem Bilde das Porträt der Çakuntala, obgleich nach dem Gange des Stücks die Malerin sie nicht füglich gesehen haben kann. Auch die gemalten Buddhabilder, welche ausser den Reliquien des Religionsstifters in den ältesten Zeiten des Buddhismus die Hauptgegenstände der Verehrung bildeten, können nicht als Beweise höherer Kunstübung geltend gemacht werden. Denn neben diesen Bildern, auf einer und derselben Tafel, pflegten die Grundlehren des Buddhismus, wie eine Art Glaubensbekenntniss, geschrieben zu sein. Die Bilder dienten daher auch als Mittel der Bekehrung¹⁾. Die Miniaturmalerei hat in Indien bis auf die neueste Zeit eine weite Verbreitung gefunden. Theils sind es Darstellungen mythologischen Inhaltes, theils aus dem Leben gegriffene und von einem Anhauch der Dichtung beseelte

Fig. 17.



Miniaturbild des Çiva.

Schilderungen, welche bald grell und bunt mit Deckfarben gemalt, bald nur mit der Feder umrissen und leicht angetuscht sind, und uns durch ihre fleissige, wenn auch meistens fabrikmässige Ausführung von der technischen Fertigkeit des Volkes eine günstige Vorstellung erwecken. Als Beleg hiefür theilen wir nebenstehend eine Darstellung des Gottes Çiva mit (Fig. 16), welche einer jener mit blassen Farbtinten angetuschten indischen Federzeichnungen nachgebildet ist²⁾. Wir sehen hier den Gott, dreiäugig, mit einer Halskette

1) Lassen, a. a. O. II. 454.

2) Die Zeichnung ist in das auf der Wiener Hofbibliothek befindliche, aus dem Besitz eines englischen Gelehrten stammende Exemplar von Edw. Moore's Hindu Pantheon eingeklebt. Auf dem in der obigen Illustration nicht wiedergegebenen Theile der Zeichnung

empor. Der um sein Haupt geschlungene Ring dürfte die Ganga sein, welche der Gott, als der Herrscher der quellenreichen Berge gedacht, in seinen Haaren aufgefangen hatte. Die mit reichem Schmuck versehene Gestalt in ihrer weichen Körperfülle und ruhig meditirenden Haltung ist nicht ohne Grazie, ja selbst mit einer gewissen Würde dargestellt; die missliche Aufgabe der Anbringung eines dritten Auges ist mit Geschick und Stylgefühl gelöst, und die ganze Behandlung, besonders des Kopfes, zeugt von einer grossen Sicherheit und Feinheit der Technik. Allerdings gehört das Beispiel zu den bei weitem besten Erzeugnissen dieser Gattung; und wir wissen hier, wie bei den meisten dieser Miniaturen, deren Alter uns unbekannt ist, nicht zu sagen, inwiefern etwa die Einflüsse der europäischen Kunst dabei mitbetheiligt sind. Auf die Ausbildung einer wirklich künstlerischen Malerei im höchsten Sinne des Wortes darf daher aus dem Obigen keineswegs geschlossen werden. Es stehen vielmehr den Ausnahmefällen jener besseren Art so viele geist- und charakterlose Producte von steifer, seelenloser Zeichnung, ohne Perspective, nur auf bunten Farbensmuck berechnet, gegenüber, dass wir uns das Gesamtbild der indischen Malerei doch nicht viel anders als das der chinesischen, als künstliche Handarbeit, vorstellen können.

Es kann dies eigentlich auch nicht befremden; denn wenn wir auch in der Empfänglichkeit für landschaftliche Natur, in der zugleich auf Musik und auf das Ebenmaass der Gestalt gerichteten Entwicklung des Schönheitssinnes, selbst in der Ausbildung des Drama's Züge haben, welche auf eine gewisse malerische Anlage schliessen lassen, so fehlt doch gerade das, was diese Anlage zur Kunst machen könnte, der Sinn für Charakteristik und geisterfüllte, strenge Zeichnung. Wenn schon die Sculptur, wie wir sahen, sich zum Weichlichen hinneigte, so konnte in der Malerei der Sinn für das Ernste und Erhabene sich noch weniger geltend machen, und sie blieb im Wesentlichen immer nur ein zierliches und buntes Spiel.

Dazu stimmt es vortrefflich, dass die decorativen Künste, welche das Nützliche zu veredeln und das Leben mit den Gegenständen eines den Sinnen wohlgefälligen Luxus anzufüllen bestimmt sind, bei den Indern einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten. Aus den alten Schauspielen lernen wir das üppige Leben der damaligen vornehmen Inder und die prächtige Ausstattung ihrer Wohnungen kennen;

bemerkt man zu Füssen des Gottes rechts noch den ihm geweihten Stier Nandi und links eine weibliche Gestalt in anbetender Haltung, wahrscheinlich die Göttin Sarasvati. Vgl. Lassen, a. a. O. I. 782; Duncker a. a. O. II. 232.

das oben ausgeführte Bild jener in Gold und Farben strahlenden Königsstädte, wie sie das Epos und die Berichte der Griechen schildern, ist ebenfalls ohne eine reich und fein entwickelte Kunstindustrie kaum denkbar. So wird uns denn auch bereits aus der Zeit des Königs Duschtagamani von einem kostbaren Reliquienkästchen berichtet, welches eine grosse Geschicklichkeit in der Mosaik bei den Singhalesen des 2. Jahrhunderts v. Chr. voraussetzen lässt¹⁾. In der kunstvollen Schmelzung und Bearbeitung der Metalle, sowie in der Herstellung feiner Lackarbeiten, ähnlich den chinesischen, waren die Inder von Alters her berühmt. Endlich wissen wir ja, dass ihre Webereien, besonders die feinen Baumwollstoffe, durch die schöne naturgemässe Appretur des Zeuges und durch die wunderbare Harmonie ihrer farbigen Muster, jetzt wie in den Tagen des frühesten Alterthums, im Wettstreite mit sämtlichen übrigen Völkern den Sieg davon zu tragen pflegen.

Ueberblicken wir die künstlerischen Leistungen der Inder, so finden wir die reichste Anlage, tiefes Gefühl, fein unterscheidenden Verstand, andächtige Stimmung, Schönheitssinn. In der Poesie befriedigen sie noch, wenigstens mit gewissen Beschränkungen; wir können nicht verkennen, dass grosse Schönheiten darin sind. Schon hier aber wird eine Neigung zum Schwülstigen und Weichlichen, ein Mangel gehaltener Kraft fühlbar, ohne welche die wahre Schönheit nicht besteht. Viel ungünstiger wirkt nun diese Richtung auf die bildenden Künste. Wir sehen hier in viel stärkerem Grade das Uebergewicht des Weichlichen und Sinnlichen; in der Architektur in der Häufung runder, schwellender Formen und in dem phantastischen, willkürlichen Wechsel; in der Plastik in der unvollkommenen Durchbildung der festen Formen des Körpers, in dem Mangel an charakteristischen Zügen, an Muskelkraft und Bewegung. Daneben finden wir dann wieder ein Bestreben nach grandioser, ernster Wirkung; in der Baukunst jene mächtigen, schauerlichen Hallen, die kühne Anhäufung überraschender, grosser Formen, die Tempelfelsen in der Wildniss, die hochgethürmten Pagoden und Kuppeln; in der Sculptur die kolossale Grösse, die symbolische Bildung übermenschlicher, vielgliederter Gestalten. Aber dies Bestreben ist absichtlich und gewaltsam, es verschmilzt nicht mit den Formen zu einem schönen Ganzen. Wir erkennen darin, wie die Neigung zum Sinnlichen und Weichlichen mit der Richtung auf das geistig Erhabene vereinbar ist, wie dies aber auch innere Widersprüche herbeiführt, die nur durch

¹⁾ Lassen, a. a. O. II. 427, 513.

das Entstehen der wahren und kräftigen Schönheit gelöst werden können. Die Schönheit ist Maass und Begränzung, sie kann nicht aufkommen, wo jedes Bestreben sogleich in das Uebermässige ausartet.

Gewiss sind die Inder ein Volk von hoher Begabung auch für die bildende Kunst, das aber unter dem Reichthum dieser Begabung selbst erliegt. Indem es das Schöne in den Reizen der Natur zuerst empfindet, wird es von ihrer sinnlichen Macht überwältigt und bleibt wie in einem begeisterten Rausche, wo grosse Anschauungen und Gedanken mit den wüsten Bildern einer üppigen und sinnlichen Phantasie wild abwechseln. Geistiges und Sinnliches, Mensch und Natur sind noch nicht klar gesondert. Auf dem Gebiete der Kunst gilt hier ganz dasselbe, wie auf dem Gebiete der Moral. Erst wenn der Mensch sich frei gemacht hat von der Herrschaft der sinnlichen Natur, kann er sein sittliches Wesen ausbilden, und erst dann zur Betrachtung der Natur und zur Begründung der Kunst zurückkehren. In sittlicher Beziehung ist es Haltung, Besonnenheit, Klarheit, welche diesem hochbegabten Volke mangelt. In künstlerischer Beziehung fehlt ihm noch jener höhere Sinn für Maass und Ordnung, durch welchen erst das Gebiet der Kunst gewonnen wird, jenes höhere Selbstgefühl des Menschen, mit welchem er sich von dem Einflusse der Sinnlichkeit befreit und das ganze Reich der Natur sich gegenüber betrachtet. Es fehlt noch jene Sonderung der Elemente, aus welcher die einzelnen Künste hervorgehen können, noch jene höhere Lostrennung des Menschen von der Natur. Daher streift hier auch noch jede Kunst in das Gebiet der anderen über. Die Architektur durch das freie, zwecklose Spiel der Phantasie und durch symbolische Beziehungen in das Gebiet der Poesie, durch ihre vollen und weichen Formen, durch das Uebermaass des Reichen und Anmuthigen in das Gebiet des Lebendigen, das nur der Plastik und Malerei zukommt; die Sculptur durch ihre sentimentale Weichheit in das Musikalische, durch ihre kolossale Grösse in das Architektonische und in das Poetisch-Symbolische zugleich. In materieller Uebung sind daher die Künste schon da, aber sie sind noch nicht von dem künstlerischen Geiste belebt, der ihnen allein ihre Würde verleiht. Die Geburtsstunde der Kunst ist noch nicht gekommen, sondern nur der ihr vorhergehende unruhige Traum, in welchem die Gestalten des Guten und Schönen aus dem Boden des Gefühles aufsteigen, aber sofort von der regellosen Phantasie getrieben, sich in das Weite und Maasslose ausdehnen und sich in wildem Taumel mit einander mischen.