

**Tempel und Skulpturen Indiens in den Bildern  
von Thomas und William Daniell**

Zur Rezeption hinduistischer und buddhistischer Kunst um 1800

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht  
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften  
der Freien Universität Berlin  
im Dezember 2007

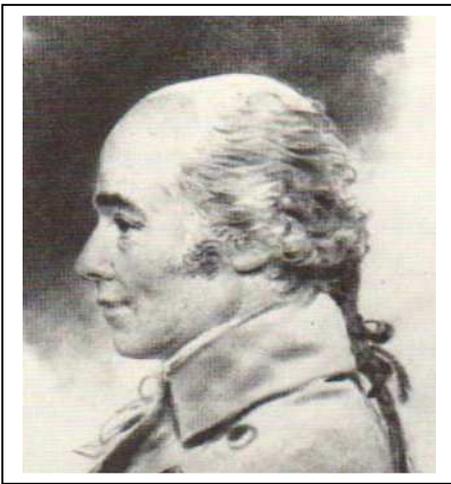
vorgelegt von Volker Ritter  
aus Berlin

1. Gutachter: Univ. Prof. Dr. Adalbert J. Gail

2. Gutachter: Univ. Prof. Dr. Erberhard König

Tag der Disputation: 4. Juni 2008

# Teil I



## **Thomas und William Daniell**

gezeichnet von John Downman 1799

## Vorwort

Mein Interesse an der Indischen Kunstgeschichte geht auf die Eindrücke mehrerer Indien-Reisen seit 1982 zurück. Nachdem ich schon in den 90er Jahren gelegentlich Lehrveranstaltungen des Instituts für Indische Philologie und Kunstgeschichte als Gasthörer besucht hatte, fand ich - mittlerweile im Ruhestand - ab 2003 die Zeit für ein reguläres Studium. Die Teilnahme an einer Exkursion nach Indien unter der Leitung von Prof. Dr. A. J. Gail gab wohl den Ausschlag dazu.

Nun sehe ich mit der vorliegenden Dissertation einen Wunsch in Erfüllung gehen, nämlich einigen unter den vielen und beeindruckenden Gegenständen Indischer Kunst, die mir meine Lehrer am Institut nahe gebracht haben, meine ganze Aufmerksamkeit zu schenken. Immer wieder habe ich in ihren Vorlesungen und Seminaren feststellen können, dass ihr Zugang zur Indischen Kunst in einer besonderen Weise der Aneignung stattfindet, die Person und Sache so eng verbindet. Auch diese Erfahrung hat sich in der Wahl und der Konzeption des Themas meiner Arbeit ausgewirkt. Noch vor gut zweihundert Jahren war die Rezeption Indischer Kunst ein Abenteuer, und die beiden britischen Maler, um deren Bilder es hier gehen wird, sahen die Monumente des alten Indiens mit dem europäischen Auge. *Wie* sie sich das Fremde zu Eigen machten, davon sprechen ihre Abbildungen von Tempeln und Skulpturen.

Ganz besonders möchte ich Herrn Professor Dr. Adalbert. J. Gail für die Förderung meines Studiums und für seinen Rat danken. Ohne seine stetige Ermutigung und seine Denkanstöße wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Für die freundliche Hilfsbereitschaft und Unterstützung bei der Bereitstellung von Bildmaterial danke ich der Staatsbibliothek zu Berlin, Frau Dr. Isabella Studer und Herrn Achim Schäfer M.A. vom Museum für Völkerkunde in St. Gallen/Schweiz sowie Frau Ainsley Cameron von den Oriental & India Office Collections der British Library in London. Bei der Korrektur der Arbeit und der technischen Bearbeitung des Bildmaterials haben mir meine Mitstreiter Herr Joachim Kühn M.A. und Herr André Bierwisch wertvolle Hilfe geleistet, für die ich mich ebenfalls bedanke.

Schließlich sei meiner Lebensgefährtin Adelheid Skoluda gedankt, die mit ihrem kunstgeschichtlichen Sachverstand meinen Weg durch das Studium und die Arbeit begleitet hat.

Berlin, den 30. November 2007

Volker Ritter

## Benutzungshinweise

Die Bearbeitung des Themas erfordert die Analyse zahlreicher Bilder und Bildausschnitte. Die zu diesem Zweck in den Text eingefügten Bilder (Fig. 1 – 124; Abb. 1 - 48) sollen eine direkte Text-Bild-Beziehung herstellen, so dass ein flüssiges Lesen des Textes möglich wird. Die Abbildungen in Teil II (Abb. 1 – 48) sind in der Regel den ganzseitigen Bildern vorbehalten, damit diese Bildgegenstände in ihrer Ganzheit besser erkennbar werden. Die Trennung von Teil I und Teil II ermöglicht eine gleichzeitige Sicht auf Text und Bilder von Teil I sowie die Bilder von Teil II - ohne das umständliche Nachschlagen.

Die verwendete Sanskrit-Terminologie ist durch *Kursive* kenntlich gemacht und folgt dem üblichen Regeln der Transliteration mit Diakritika. Der Sanskritindex in Teil II (Appendix II) erleichtert den Zugriff auf die deutsche Übersetzung.

Die *Kursive* dient gelegentlich auch der Hervorhebung eines Gedankens oder der Kenntlichmachung von Fremdwörtern. Alle englischen Zitate erscheinen in Anführung, aber im sonst üblichen Schrifttyp.

Die Bildanalyse bezieht sich gelegentlich auf kleinste Details und auf Merkmale, die selbst in den Originalen nur mit Hilfe der Lupe erkennbar sind. Die Computervergrößerung kann dieses Handikap ausgleichen; aber in der Druckfassung sind solche Merkmale der in den Text eingefügten und verkleinerten Abbildungen (Fig.) mitunter nur recht undeutlich zu sehen. Der Verfasser bittet um Nachsicht. Die Benutzung der DVD-Fassung ist hier zu empfehlen (in der Appendix/Innenseite des Umschlags).

Das umfangreiche Bildmaterial ist in Hinblick auf Bildgegenstand, Urheber und Herkunft (Quelle) in der Appendix nachgewiesen.

Die im Teil II enthaltenen Appendices gliedern sich wie folgt (vgl. auch Inhaltsverzeichnis):

- Appendix I: Verzeichnis der Abbildungen aus Teil I und Teil II  
(Fig. 1 – 126; Abb. 1 – 48)
- Appendix II: Sanskritindex, Literaturliste und Abkürzungsverzeichnis
- Appendix III: Abbildungen 1 – 48

# Inhaltsverzeichnis

## Teil I

<b>Vorwort .....</b>	<b>II</b>
<b>Benutzungshinweise .....</b>	<b>III</b>
<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>1</b>
<b>2. DER REZEPTIONSHORIZONT: BILD-KONZEPTE UND ARBEITSBEDINGUNGEN.....</b>	<b>3</b>
2.1. „Picturesque“, „sublime“ und die topografische Landschaft.....	4
2.2. Indien am Ende des 18. Jahrhunderts – Arbeitsbedingungen auf den Reisen.....	6
2.3 Förderer, Freunde, Informanten.....	10
<b>3. TEMPEL UND SKULPTUREN IM WERK.....</b>	<b>14</b>
<b>3.1 Das Motiv hinduistischer und buddhistischer Tempelarchitektur im Gesamtwerk – eine Übersicht.....</b>	<b>14</b>
3.1.1 Stellenwert und Gewicht im Gesamtwerk.....	14
3.1.2 Vorkommen und Behandlung des Motivs in den Darstellungsweisen/Techniken.....	16
3.1.2.1 Handzeichnungen und Skizzenbuch.....	16
3.1.2.2 Aquarelle.....	17
3.1.2.3 Aquatinten.....	18
3.1.2.4 Ölbilder.....	20
<b>3.2 Arbeitsweise und Bildkonzept:</b>	
<b>Das Herstellungsverfahren der Bilder und der künstlerische Wirklichkeitszugriff.....</b>	<b>20</b>
<b>4. DIE REZEPTION DER TEMPELARCHITEKTUR (ANALYSEN).....</b>	<b>24</b>
<b>4.1 Vorbemerkung.....</b>	<b>24</b>
<b>4.2 Erste Reise: Nord-Indien (1788 - 1791).....</b>	<b>24</b>
4.2.1 Die Rezeption des nordindische Nāgara-Typs.....	24
4.2.1.1 Der <i>Madana Mohana</i> –Tempel von Brindaban/Mathurā (roter Sandstein, 16. Jh.).....	25
Die bildnerische Gesamtkonzeption.....	25
Die Rezeption der Bauform.....	26
Die Rezeption des Ornaments.....	28
Zusammenfassung.....	32
4.2.1.2 Der <i>Rāja Mān Singh</i> –Tempel von Rohtasgarh/Bihar (grauer Granit, 16. Jh.).....	33
Die bildnerische Gesamtkonzeption.....	33
Die Rezeption der Tempelarchitektur.....	34
Zusammenfassung.....	36
4.2.1.3 Der Tempel von Deo; Gayā/Bihar (grauer Granit, 7./10. Jh.).....	36
Die Rezeption der Tempelarchitektur (außen).....	37
Die bildnerische Gesamtkonzeption des Innenraums.....	41
Pfeiler und Ornament.....	42
Zusammenfassung.....	43

<b>4.3 Zweite Reise: Süd-Indien (1792 – 1793)</b> .....	<b>44</b>
4.3.1 Die Rezeption des südindischen Drāvīda-Typs.....	44
4.3.1.1 Der Rājārājeśvara-Tempel von Tañjāvūr (um 1000, Cola).....	44
Die bildnerische Gesamtkonzeption.....	48
Die Rezeption der Tempelarchitektur.....	48
Zusammenfassung.....	52
4.3.1.2 Die Pañca Rathas von Mamallapuram (7. Jh., Pallavas).....	53
Die bildnerische Gesamtkonzeption.....	53
Die Rezeption der Architektur und des Ornaments.....	54
Zusammenfassung.....	60
<b>4.4 Dritte Reise: West-Indien (1793-1794)</b> .....	<b>60</b>
4.4.1 Die Rezeption buddhistischer Kulthöhlen.....	61
4.4.1.1 Die Caitya-Hallen von Kanherī, Karla und Ellora.....	62
Bildnerische Konzeption des Innenraums und seine Auswirkungen auf die dargestellte Architektur.....	62
Die Chaitya-Halle von Kanherī.....	63
Die Chaitya-Halle von Karla.....	64
Viśvakarma (Ellora).....	65
Zusammenfassung.....	67
Die Außenansicht der Chaitya-Halle von Kanherī.....	68
Die Chaitya-Halle Nr. 10 („Viśvakarma“) von Ellora.....	70
<b>Exkurs:</b> „Gondel und Girlande“ – Zur Bedeutung kontextualen Wissens bei der Deutung figuraler Dekor-Formen.....	74
4.4.2 Die Rezeption des Kailāsa-Tempels von Ellora (2. Hälfte 8. Jh.).....	77
Zusammenfassung.....	83
<b>5. DIE REZEPTION DER SKULPTUREN (ANALYSEN)</b> .....	<b>86</b>
<b>5.1 Paradigmenwechsel in der Skulpturen-Rezeption des 18. Jahrhunderts</b> .....	<b>88</b>
<b>5.2 Hinduistische und buddhistische Skulpturen im Rezeptionshorizont von Zeitgenossen vor 1800</b> .....	<b>93</b>
<b>5.3 Figurendarstellungen und Grundlagen der Skulpturen-Rezeption bei den Daniells</b> .....	<b>95</b>
5.3.1 Figurendarstellungen.....	95
5.3.2 Die Grundlagen der Skulpturen-Rezeption.....	99
5.3.3 Annäherung an die indische Formensprache von Skulpturen: Das „Große Relief“ von Mamallapuram.....	103
Die Zeichnung (Abb. 47).....	105
Das Ölbild (Abb. 32).....	109
<b>5.4 Die Rezeption der menschlichen Figur in den Skulpturen-Darstellungen</b> .....	<b>115</b>
5.4.1 Konzepte von der menschlichen Figur.....	115
Das europäische Konzept.....	116
Das indische Konzept.....	117
<b>5.5 Hinduistische Skulpturen</b> .....	<b>126</b>
5.5.1 Tempel-integrierte Götter-Darstellungen.....	127
5.5.2 Die Skulpturen-Rezeption im Skizzenbuch.....	131
5.5.2.1 Kṛṣṇa veṅugopāla.....	132
5.5.2.2 Skanda.....	136
5.5.2.3 Viṣṇu- und Harihara-Stelen.....	139
Zusammenfassung.....	151
<b>5.6 Buddhistische Skulpturen</b> .....	<b>153</b>
5.6.1 Buddha-Darstellungen.....	154
5.6.1.1 Buddha-Triade.....	154
5.6.1.2 Stehender Buddha.....	156
Der Buddha von Kanherī.....	158
Zusammenfassung.....	161
5.6.2 Die Darstellungen des Buddha-Kopfes.....	162

<b>6 DIE WIRKUNGSGESCHICHTE DES INDIEN-WERKS.....</b>	<b>169</b>
<b>7 ZUSAMMENFASSUNG UND ERGEBNIS.....</b>	<b>175</b>
Das theoretische Konzept.....	175
Das Bild als Kunstwerk und Dokument.....	176
Die Rezeption der Architektur.....	176
Die Rezeption der Skulpturen.....	179

## **T e i l II : Appendices**

<b>APPENDIX I: VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN AUS TEIL I UND TEIL II.....</b>	<b>1</b>
Figuren 1-124.....	1
Abbildungen 1-48.....	6
<b>APPENDIX II: SANSKRITINDEX, LITERATURLISTE &amp; ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>9</b>
Literaturliste.....	14
Primärliteratur.....	14
Sekundärliteratur.....	14
Abkürzungsverzeichnis.....	19
<b>APPENDIX III: ABBILDUNGEN 1- 48</b>	

# 1. Einleitung

Das Indien-Werk von Thomas und William Daniell ist mehrfach durch Ausstellungen der Öffentlichkeit bekannt geworden. Allein in den letzten zehn Jahren hat man die Bilder der beiden britischen Künstler, insbesondere Aquarelle und Aquatinten-Drucke der „Oriental Sceneries“, in Florenz (1999), Weimar (2000) und Paris (2005) in Sonderausstellungen betrachten können. In weiteren Ausstellungen erschienen einige ihrer Bilder im Zusammenhang mit den Werken anderer Künstler. In den dazugehörigen Ausstellungskatalogen<sup>1</sup> finden sich viele wertvolle Hinweise zu den einzelnen Bildern, so dass der Betrachter einen Einblick in Landschaft, Lebenswelt und Kultur Indiens am Ende des 18. Jahrhunderts erhält. Ein besonderer Reiz ist spürbar, wenn neben diesen Abbildungen, den Ergebnissen eines achtjährigen Aufenthalts in Indien (1786 – 1794), Fotografien gezeigt werden, die den Bildgegenstand in seinem heutigen Zustand wiedergeben.<sup>2</sup>

Der Vergleich fordert zu verschiedenen Reaktionen auf die Spanne von 200 Jahren heraus, die zwischen der gegenwärtigen und der vergangenen Ansicht liegen. Man ist erstaunt, wie in manchen Fällen eine Moschee oder ein hinduistischer Tempel in fast demselben Zustand erhalten ist wie früher. Aber auch das Umgekehrte fällt auf. Die heutigen Straßen Kolkatas haben mit dem historischen Dokument aus der britischen Kolonialzeit so gut wie keine Ähnlichkeit mehr. Die eigentliche Überraschung liegt aber darin, dass die Fotografien die Landschaften und Monumente Indiens ganz anders wiedergeben. Das automatische Bildgebungsverfahren der Gegenwart, so aufwändig und meisterhaft es auch eingesetzt wird, besitzt nicht den unschätzbaren Wert, den das Kunstwerk durch die Bewahrung des Subjektiven enthält. Auch der Fotograf verfügt über Gestaltungsspielräume, aber in den Bildern der Daniells teilt sich eine besondere Auffassung von den abgebildeten Objekten mit. Man empfindet viel stärker, wie sich in der bildnerischen Wiedergabe die mitgebrachten, konservierten Konzepte des europäischen Auges mit dem fremdartigen Aussehen der indischen Monumente verbinden. Untrennbar ist die Rezeption des Fremden mit den vorgeformten Anschauungsmustern verbunden.

Diese Beobachtung hat den Verfasser dazu geführt, die meist nur dem geistigen Auge zugängliche „Schnittstelle“ zwischen europäischer Anschauung und der Wirklichkeit der indischen Monumente genauer zu untersuchen. Die Mehrzahl der Publikationen zu den Bildern der Daniells schenkt den hinduistischen und buddhistischen Kunstwerken weit weniger Beachtung als zum Beispiel der muslimischen Architektur.<sup>3</sup> Es scheint, als könne man es mit kurzen Hinweisen zur Baugeschichte der Tempel und Chaitya-Hallen und ihrer Lokalisierung, Datierung und Benennung bewenden lassen.

Deswegen konzentriert sich diese Arbeit auf Tempel und Skulpturen der Hindus und Buddhisten mit dem Ziel, die Bilder aus einer zweifachen Perspektive eingehender zu betrachten.

---

<sup>1</sup> Ausstellungskataloge: BAUTZE, J. K. (u.a.) 1998, *Indian and Western Painting 1780-1910*, The Ehrenfeld Collection, Alexandria/Virginia; CHIMIRRI, Lucia (ed.) 1999, *Oriental scenery: imagini dell'India nelle incisioni dei secoli XVII-XIX*, Firenze; STEFFAN, Roland (ed.) 1990/91, *Malerische Reise durch Indien 1786-1794*. Aquarelle von Thomas und William Daniell, St. Gallen; Ausstellung in Weimar 2000 unter selbem Titel; MARTINELLI, Antonio / MICHELL, George (eds.) 2005, *Passages en Inde. Hier et aujourd'hui*, Conciergerie, Paris

<sup>2</sup> MARTINELLI, Antonio / MICHELL, George 1998, *Voyage en Inde, Aquatintes de Thomas & William Daniell*, Paris. Die Idee einer Gegenüberstellung von Aquatinta und Foto mit dem selben Motiv geht zurück auf ARCHER, M. 1973, *Architecture of Oriental Genius. With the Daniells in South India*; *Country Life*, Nov. 8, S. 1454 ff. und SHELLIM, Maurice 1973: 11

<sup>3</sup> Ausnahme ist: JAGMOHAN, Mahajan 1983, *Picturesque India: Sketches and Travels of Thomas and William Daniell*, New Delhi

1. Die Indische Kunstgeschichte hält die Kenntnis über die historischen, konstruktiven und stilistischen Merkmale der Sakralbauten und ihrer Funktion im Rahmen des Kults bereit. Sie vermittelt das Wissen zur Ikonografie und zur mythologisch-religiösen Bedeutung der Bildplastik, also der Skulpturen des hinduistischen und buddhistischen Pantheons. Sie schafft die Grundlage für eine Bildanalyse und ermöglicht überhaupt erst, den besonderen Wirklichkeitszugriff der Künstler auf diese Realität sachgerecht und terminologisch exakt zu erfassen („Sachebene“ des Objekts).

2. Die beiden Daniells, aber besonders Thomas, der Lehrmeister seines Neffen, waren mit ihrem Blick auf Tempel und Skulpturen Indiens vor 1800 von bestimmten europäischen Anschauungen geleitet. Es sind ästhetische Konzepte der Komposition und Bildauffassung, die in der europäischen Tradition der Malerei und der Kulturgeschichte Europas angelegt sind, aber auch tiefer sitzende Rezeptionsmuster, die die Wahrnehmung eines Europäers beeinflussen. Deshalb ist bei der Bildanalyse dieser subjektive Anteil, das europäische Auge der Künstler, bei der Rezeption von großer Bedeutung („Rezeptionsebene“ des Subjekts).

Mit der zweifachen Perspektive auf die Bilder der Daniells bekommt erst das interkulturelle Problem die nötige Beachtung, das sich in ihren Darstellungen der Tempel und Skulpturen abzeichnet. Dieses Problem ist bisher weitgehend unberücksichtigt geblieben.

Die vorliegende Arbeit geht wegen der Fülle des vorhandenen Bildmaterials, das das Indien-Werk der Daniells ausmacht, exemplarisch und problemorientiert vor. Es werden solche Abbildungen hinduistischer und buddhistischer Kunst ausgewählt, an denen besonders typisch die Merkmale der Rezeption sichtbar werden. Dabei hat es sich als zweckmäßig erwiesen, die beiden Bereiche von Architektur und Skulptur getrennt zu behandeln, obwohl an einem unversehrten Tempel die Skulptur immer sein integraler Bestandteil ist.

Eine unverzichtbare Hilfe für das genaue Studium des Bild-Materials, dem Werk der Daniells, und für die Biografie der beiden Künstler und ihre Reisen durch Indien sind vor allem die Publikationen von Mildred ARCHER und Maurice SHELLIM. Sie bilden die Voraussetzung dafür, dass eine spezielle Untersuchung wie diese sich auf der sicheren Grundlage der Fakten, des Textmaterials und der Bilder selbst bewegen kann.

Für die kunsthistorischen Probleme ihrer Indien-Rezeption sind die Untersuchungen von G.H.R. TILLOTSON<sup>4</sup> und für die kulturhistorischen Entwicklungen der europäischen Skulpturen-Rezeption die Publikation von Partha MITTER<sup>5</sup> ein unentbehrlicher Leitfaden.

Eine wesentliche Unterstützung für die gesamte Analyse der Abbildungen bieten die Einsichten und scharfsinnigen Beobachtungen Ernst GOMBRICHS zur Kunst.<sup>6</sup> Seine Art der Kunstbetrachtung macht das Handeln des Künstlers bei der Rezeption nachvollziehbar und erklärbar. Insofern begleitet seine wahrnehmungspsychologische Theorie die Analyse überall dort, wo der Prozess der Wahrnehmung in den Abbildungen der Daniells freigelegt wird, um die Schwierigkeiten bei der Annäherung an die fremde, indische Kunst zu zeigen. Auf eine systematische Darstellung der Theorie GOMBRICHS wird verzichtet. Sie erscheint in seinem Werk ohnehin meist in engem Zusammenhang mit der konkreten Behandlung von Bildern, Stilen, Epochen und Problemen der Kunstgeschichte. Ein solches induktives Vorgehen, nämlich bei der Analyse eines Bildes auf die allgemeinen Funktionsweisen der visuellen Wahrnehmung eines Kunstgegenstandes hinzuweisen, entspricht auch der Vorgehensweise

---

<sup>4</sup> TILLOTSON, G.H.R., *The Indian Picturesque: Images of India in British landscape Painting, 1780-1880*, in: BAYLY, C. A. (ed.) 1990, *The Raj. India and the British 1600-1947*, London, S. 141-151

<sup>5</sup> MITTER, P. 1977, *Much maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art*, Oxford

<sup>6</sup> GOMBRICH, E. H. 2002, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Englische Erstausgabe 1960, Sechste deutsche Ausgabe (mit neuem Vorwort), Berlin; GOMBRICH, E. H. 1984, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of decorative Art*, first published 1979, second edition, London

dieser Arbeit. Überall dort, wo die Analyse auf bestimmte Phänomene der Theorie trifft, werden diese Theoreme kurz aus GOMBRICH'S Werk entwickelt.

Auf diese Weise werden die beachtlichen Möglichkeiten und Fortschritte der Daniells, aber auch ihre Grenzen sichtbar, auf die sie bei der Wiedergabe der Tempel und Skulpturen stoßen. Die heutige Sicht auf Tempel und Skulpturen, ohne die Fotografie kaum vorstellbar, profitiert noch von diesen ersten Versuchen einer wirklichkeitsnahen Dokumentation. Wie schwer sie der fremden Formensprache abgerungen wurden, werden die Analysen zeigen.

## 2. Der Rezeptionshorizont: Bild-Konzepte und Arbeitsbedingungen

Im Vorwort zu seiner „Geschichte der Indischen Architektur“ macht James FERGUSSON auf die schwierige Perspektive eines Europäers aufmerksam, der sich mit Indischer Kunst beschäftigt:

„How different is the state of feeling, when from this familiar home we turn to such a country as India! ...its arts (are) a quaint perplexity.“<sup>7</sup>

Auch Thomas und William Daniell waren mit dieser seltsamen, fremdartigen Kunst konfrontiert, während sie in den acht Jahren ihres Indien-Aufenthalts das Land und seine Monumente erkundeten und in ihren Bildern festhielten. Sie gehörten zu jener ersten Generation von Briten, die ihren ganzen Ehrgeiz daran setzten „to learn the forms of a new world, demanding both care and study“<sup>8</sup>. Dieser Aufgabe, die FERGUSSON für die Indien-Wissenschaft reklamierte, haben sich die Daniells mit immensem Fleiß und Können bei der Vermittlung des Sichtbaren gestellt, als Maler, die die visuelle Realität erfassen, neben den vielen anderen Vertretern einer europäischen Aufklärung, die im Sanskrit, der Mythologie oder der Natur und Geografie den Gegenstand ihrer Forschung sahen.

Für das Verständnis ihrer Abbildungen von indischen Monumenten ist es unerlässlich, dass der Standort sichtbar wird, von dem aus sie ihre Bildgegenstände wahrnehmen und zu Motiven ihrer Kunst machen. Es geht um ihren Rezeptionshorizont.

Dazu gehört das ästhetische Konzept ihrer Bilder, die äußeren Bedingungen ihrer Arbeit in Indien und die Kenntnisse, die sie von ihren Bildgegenständen hatten.

### 2.1. „Picturesque“, „sublime“ und die topografische Landschaft

Thomas Daniell (1749 – 1840) war bereits 36 Jahre alt, als er mit seinem Neffen William (1769 – 1837) indischen Boden betrat. Er war derjenige, der im Zusammenwirken mit seinem Schüler den Ton angab. Zunächst leistete William die einfachen Vorarbeiten für die Arbeit vor Ort, oft das Zeichnen mit der *camera obscura*, deren Rohfassung nachträglich von Thomas überarbeitet wurde. Aber recht schnell entwickelte er so viel zeichnerische und malerische Fähigkeiten, dass er seinem Onkel insbesondere beim Druck der Aquatinten zu einem unentbehrlichen Partner wurde. Für das ästhetische Konzept der Indien-Bilder war aber von Anfang an Thomas richtungsweisend.

Die Absicht, sich mit Bildern aus dem fernen Indien einen Namen zu machen und gleichzeitig damit seinen wirtschaftlichen Erfolg zu sichern, wurde durch die Bilder William Hodges'

<sup>7</sup> FERGUSSON, J. 1910, History of Indian and Eastern Architecture, vol.I., London, S.3

<sup>8</sup> FERGUSSON 1910, S. 4

(1744 – 1794) beeinflusst<sup>9</sup>, die in Calcutta eintrafen, als die Daniells sich dort in die Verhältnisse erst langsam einfanden. Sie eiferten seinem Beispiel nach und wollten ihn sogar in der Wirklichkeitstreue gegenüber den abgebildeten Monumenten noch übertreffen. Mit diesem Vorbild vor Augen – man führte sogar einige seiner Bilder auf der Reise im Norden mit – fiel eine Entscheidung für das ästhetische Konzept, in welcher Weise der interessierten britischen Öffentlichkeit die Bilder zu präsentieren waren. Denn zusammen mit dem Bestreben einer möglichst realistischen Wiedergabe der indischen Ansichten („views“) wusste Thomas sehr wohl, dass der Verkauf seiner Bilder nicht nur vom wachsenden Interesse an Indien, sondern von dem Zeitgeschmack seiner Kunden abhing.

Die aufkommende Landschaftsmalerei der Briten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders in den Bildern von Richard Wilson (1713(?) – 1782), hatte ihre großen Vorbilder zunächst noch in der „klassischen“, idealistischen, teilweise recht stimmungsgeladenen Malerei von Claude Lorrain und Nicolas Poussin sowie der holländischen Landschaftsmalerei. Dazu gehörten feste Grundauffassungen über den Bildaufbau und die Erzeugung der Raumtiefe. Vorder-, Mittel- und Hintergrund hatten auf bestimmte Weise sich zu einer tiefenräumlichen Wirkung zu verbinden, die dem Betrachter eine Blickführung durch die verschiedenen Bildgründe ermöglichte („tripartite space“). Diese Regeln blieben auch für das „picturesque“ erhalten, das durch William Gilpin (1724 – 1804) nun für alle Landschaftsmaler zur *formula* wurde und für die Anfertigung einer Landschaft besondere Merkmale angab: „that particular quality which makes objects chiefly pleasing in painting“<sup>10</sup>. Jedoch nicht die im Atelier entstandene ideale Landschaft aus antikisierenden Vorstellungen, sondern das persönlich erlebte Naturerlebnis beim Umherstreifen in der Landschaft sollte den Maler beeindrucken und zum bevorzugten Bildgegenstand werden.

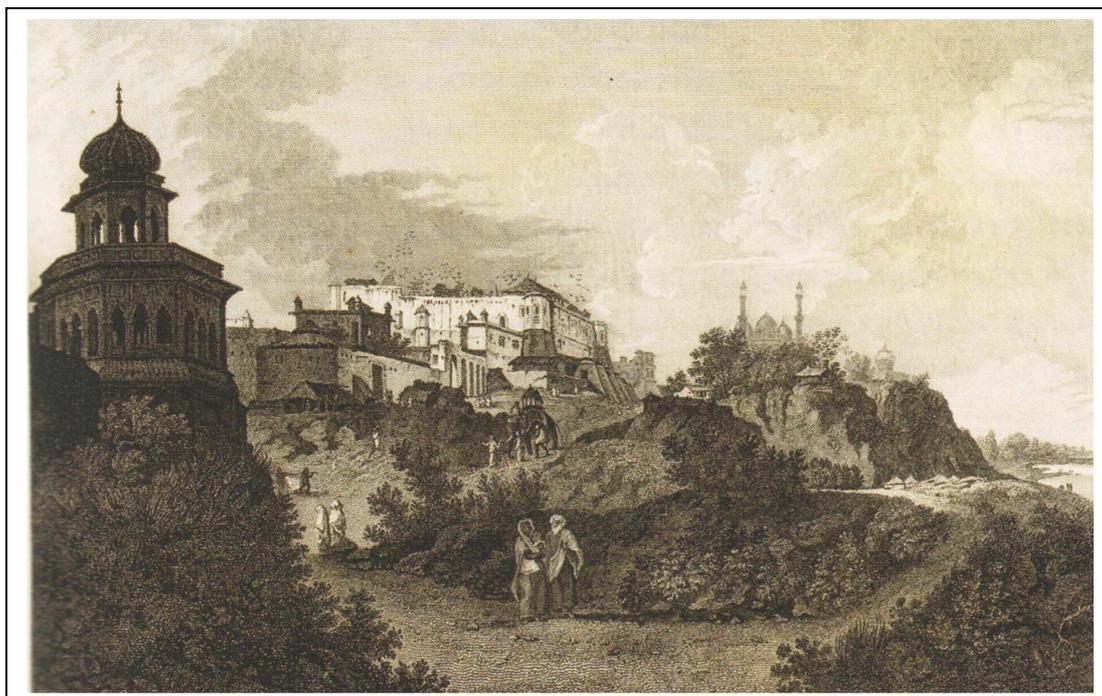


Fig. 1: William Hodges, A View of the Palace of the Nabob Asoph ul Dowlah at Lucknow  
(Nachdruck J. Fittler, 1793)

<sup>9</sup> HODGES, W. 1785, *Select Views of India drawn on the Spot in the Years 1780, 1781, 1782, and 1783*, London

<sup>10</sup> GILPIN, W. 1794, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, S. 6

Für Thomas Daniell war also eine bereits gegen die klassische Ausgewogenheit gerichtete romantische Bildauffassung bestimmend, wie man sie schon in den Bildern von Hodges finden konnte. In ihnen verband sich nämlich die Gilpinsche *formula* mit den Bildgegenständen aus der neu entdeckten Welt. Das „Malerische“ bildete einen Teil des ästhetischen Konzepts, in dem die Menschen in Großbritannien die aufregenden Neuigkeiten aus der fernen Welt vermittelt bekamen. Sie hatten Teil an der Expansion der Nation und ihrer Präsenz in Indien.

In den 1793 erschienenen „Travels in India“ von Hodges findet sich eine Bildbeschreibung, die die Elemente des ästhetischen Konzepts mit dem Hinweis auf das real Erlebte verbindet:

„...on the foreground of the pictures is one of the pavilions, and on a high bank is a mosque, with two minarets; and adjoining is a durgaw, or burial place, with a view of the river. The picture from which the print was engraved was painted on the spot.“<sup>11</sup>

Der zweite neue Leitbegriff neben dem „picturesque“ war das „sublime“. Das Ungewöhnliche und Aufregende, das Außergewöhnliche und Erhabene („sublime“) sollte die Bildgegenstände bestimmen. Ein ambivalenter Affekt von Furcht und Faszination gegenüber einer übermächtigen Natur definierte nun ein neues Schönheitsideal („beauty“) und löste die idealisierte Abgeklärtheit klassischer Landschaften ab. Hochgebirge, Gewitter, Ruinen, aber auch die geheimnisvollen Monumente aus fernen Ländern sollten in den Bildern den Betrachter fesseln. „This stress on an emotional response, closely associated with the age of Romanticism, was to have an important effect on reactions to Indian architecture“.<sup>12</sup> Eigenartige Parallelen wurden hergestellt.

Die Strömung, die in der Zeit vor 1800 die Wiederbelebung der Gotik („gothic revival“) gegen die Ausgewogenheit des Klassizismus begünstigte, entwickelte zugleich einen Faible für alles Fremde und ließ im Bewusstsein ihrer Anhänger eine Entsprechung zwischen hinduistischer Architektur und dem gotischen Stil entstehen. Auch hier kann Hodges als Beleg herangezogen werden. Einer seiner Buchtitel lautet: „Dissertation on the Prototypes of Architecture, Hindoo, Moorish, and Gothic“.<sup>13</sup>

Mit der Aquarellmalerei *en plein air* schärfte sich der Blick der herumwandernden Maler zum Ende des 18. Jahrhunderts. In der „topografischen“ Landschaftsmalerei kam es darauf an, die Beobachtungen in freier Natur auf das Genaueste wiederzugeben („simple literal truth“<sup>14</sup>). Eine topografische Ansicht hatte also besonders wirklichkeitsnah die geografischen Verhältnisse, Wetter, Licht und die Menschen zu berücksichtigen, die in der Gegend lebten. Das Momentane und Singuläre wurde im „view“ oder „prospect“ in allen wichtigen Details festgehalten, im Prinzip ohne jede ästhetisierende Veränderung. Der erreichte Genauigkeitsgrad dieser Aquarelle ist teilweise erstaunlich groß und kommt in manchen Fällen fotografischen Abbildungen gleich.

Auch diese Entwicklung eines auf Naturstudium beruhenden Empirismus lässt sich im Bild-Konzept der Daniells wiederfinden, aber die topografische Idee musste sich dem Konzept des „picturesque“ unterordnen. Die penible Akkuratess ihrer Stadtansichten, der Straßenfluchten und Gebäude, und mancher Figurengruppen, die ihre Bilder belebten, und nicht zuletzt die Abbildung der Tempelarchitektur war der Frühphase der Topographie verpflichtet. Wenigstens subjektiv und ihrer Absicht nach wollten sie auch zum getreuen Vermittler indischer Ansichten werden. Aber man hat doch insgesamt in ihren Bildern den Eindruck, dass sie ein Misch-Konzept verwendeten, das die Bildformeln einer malerischen Natur zur Kulisse für die exakt wiedergegebenen Bauwerke machte. Diese manchmal nur auf bestimmte Objekte beschränkte Wirklichkeitstreue inmitten einer malerischen

<sup>11</sup> HODGES 1793, S. 102

<sup>12</sup> MITTER 1977, S. 123

<sup>13</sup> HODGES 1787

<sup>14</sup> REDGRAVE, R u. S. 1866, A Century of Painters of the English School, London, S. 374

Gesamtauffassung des Bildes lässt sogar ein wenig etwas Kollagenhaftes anklingen, wenn man die Aquatintendrucke ihrer „Oriental Scenery“<sup>15</sup> genau betrachtet. Dagegen sind die meisten Ölbilder einheitlicher in der Bildauffassung und stärker an den ästhetischen Vorgaben des „pictureque“ und „sublime“ orientiert.

## **2.2. Indien am Ende des 18. Jahrhunderts – Arbeitsbedingungen auf den Reisen**

Neben den konzeptionellen Vorstellungen, *wie* eine malerische Ansicht mit indischen Motiven auszusehen habe, hing die Realisierung ihrer Bilder von den tatsächlichen Verhältnissen in Indien ab. Die Wahl ihrer Bildobjekte, außerhalb des „familiar home“ (FERGUSSON), war entscheidend von der Sicherheitslage an den Standorten und - modern gesprochen – von der Logistik ihres Unternehmens abhängig. Denn es ging den Daniells darum, auch weit über die küstennahen Sicherheitszonen der East India Company hinaus ins Landesinnere vorzudringen und den bisher bekannten topografischen Horizont deutlich auszudehnen. Für die Augen ihrer späteren Kunden wollten sie nicht nur Maler, sondern auch Entdecker eines für Europa noch unbekanntes Indien sein.

Als die Daniells etwa Anfang des Jahres 1786 in Indien eintrafen, war die Position der East India Company (EIC) in Bengalen gefestigt, im Süden (damals die „Karnatik“) in der Region um Madras noch ungesichert und im Westen mit der Gegend um Bombay nur auf ein kleines Territorium beschränkt. Dennoch zeigen schon die letzten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts die britische Präsenz auf dem sicheren Weg zu einer fortschreitenden Durchdringung des Subkontinents, ehe mit der Eroberung Delhis (1803) im Zweiten Marathen-Krieg und dem endgültigen Zerfall des Mogul-Reiches Großbritannien zur führenden politischen Macht in Indien wurde. Doch die Herrschaft der EIC war zuvor selbst in Bengalen keineswegs ohne das Zusammenwirken mit lokalen Herrschern möglich. Erst mit Warren Hastings als „Governor-General“ kam die Verfügungsgewalt über Steuern und Rechtsprechung („dual goverment“) endgültig in die Hand der EIC.

Zunächst richteten sich die Daniells in Calcutta, der Verwaltungsmetropole der EIC ein, berieten sich über die Reisebedingungen im Lande und bereiteten ihre erste Reise in den Norden vor. Ohne die freundliche Aufnahme in die „community“ Calcuttas und Bengalens<sup>16</sup> und ohne den Kontakt zu hilfreichen Freunden und Förderern wäre ihr anspruchsvolles Projekt undurchführbar geblieben.

Von vornherein hatten sie darauf gesetzt, mit der Herstellung und dem Verkauf von Aquatinten-Drucken, „made on the spot“, sich in den „communities“ eine breitere Käuferschicht zu erschließen. Gleichzeitig wollten sie einzelne solvente Kunden für ihre Ölgemälde gewinnen. Nach ihrer Rückkehr nach Großbritannien planten sie sowieso die Einrichtung einer großen Druckwerkstatt in London. Ein solches Unternehmen war allein von dieser Seite, der Anfertigung und dem Verkauf von Drucken und Ölbildern, ein nicht geringes unternehmerisches Risiko.

Die andere, weit schwierigere Seite ihres Vorhabens lag darin, die Bildgegenstände und Motive aufzusuchen, von denen sie hofften, dass sie auf große Resonanz stoßen würden. Wie die vielen malenden Künstler, die in England und Europa, ja in der Welt umherzogen, um Ansichten zu Bildern zu verarbeiten, mussten sie also in Indien über weite Strecken und meist durch unwegsames Gelände reisen. Ihr „Rezeptionshorizont“ war deshalb ganz

<sup>15</sup> im Folgenden abgekürzt: OS, mit Serien- (I-VI) und Bildnummern (1-24)

<sup>16</sup> Zu Sozialstruktur und Lebensverhältnissen der „British community“ vgl. GHOSH, S. Ch. 1998: The British in Bengal. A Study of British Society and Life in the Late Eighteenth Century, New Delhi; ferner PAL, P. / DEHEJIA, V.: 1986, From Merchants to Emperors. British Artists and India 1757 – 1930, London

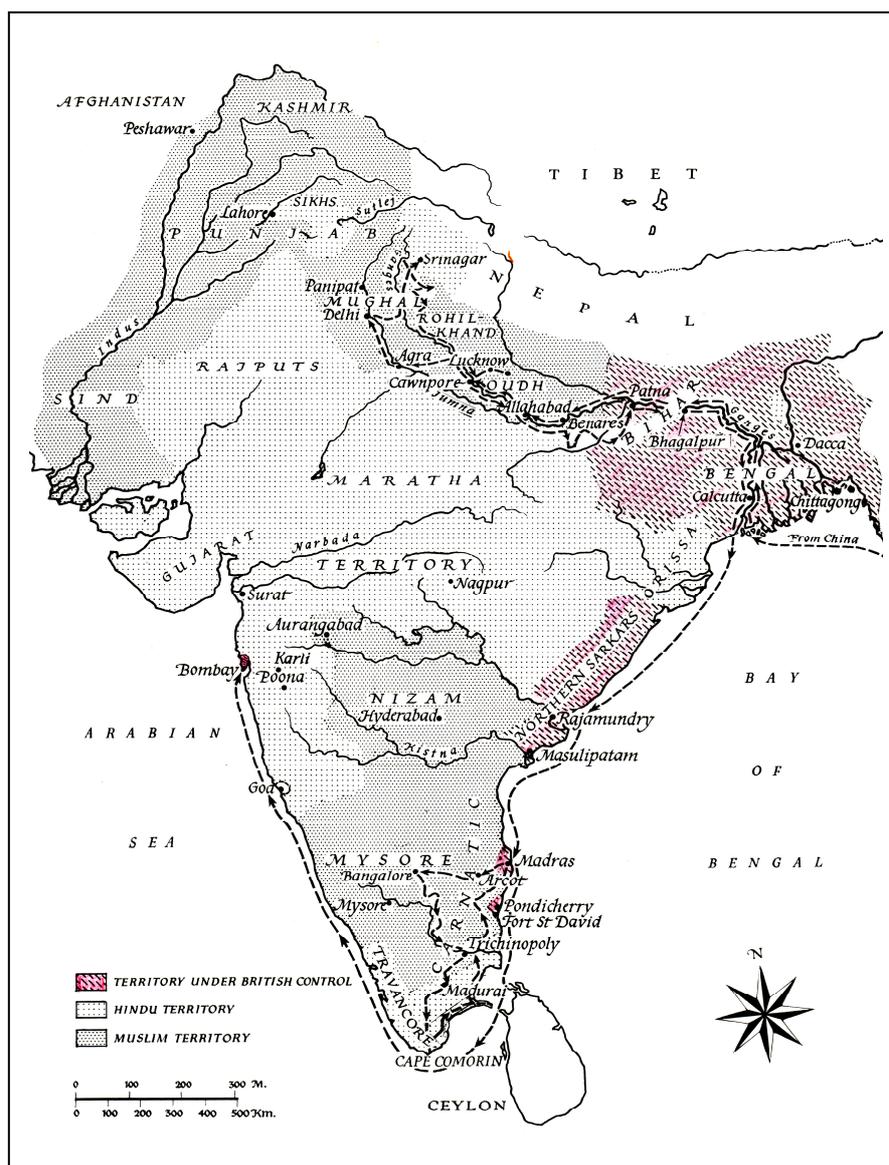


Fig. 2:  
Die Karte Indiens zeigt  
die Reiserouten der Daniells  
und die Ausdehnung  
des britischen  
Einflussgebietes  
in den Jahren zwischen  
1780 und 1795  
(ARCHER 1980 : 6)

wesentlich durch die vorgefundenen realen Gegebenheiten im Lande bestimmt: vom Wetter, Klima und der Haltung regionaler Herrscher, den Nawabs. Dabei bestand das Hauptproblem nicht darin, welche Standorte sie gerne aufsuchen wollten, sondern welche sie ohne größere Gefahr an Leib und Leben überhaupt erreichen konnten.<sup>17</sup> Selbst wer im heutigen Indien auf eigene Faust in entlegenen und dünn besiedelten Gebieten umherreist, kann nur annähernd die Schwierigkeiten ermessen, mit denen die Daniells während ihrer drei Reisen zu kämpfen hatten.

Ein Ziel hatten sie sehr genau im Auge. Sie wählten zunächst eine Reiseroute, die vor ihnen William Hodges eingeschlagen hatte und die sie an eben jene Stellen führen sollte, von denen aus Hodges seine „views“ angefertigt hatte.<sup>18</sup> Der Ehrgeiz, seine Bilder an Genauigkeit in der

<sup>17</sup> Ausführliche Darstellungen zum Indien-Aufenthalt und den Reisen der Daniells findet man bei HARDIE, M. and CLAYTON, M.:1932, Thomas and William Daniell: their life and work, *Walkers Quarterly* nos.35-36; ARCHER 1980; ARCHER, M. 1979: *India and British Portraiture*, London, besonders Kap. I („The Lure of India“); JAGMOHAN, M.: 1983

<sup>18</sup> Als Begleiter von Warren Hastings besuchte Hodges diejenigen Standorte, die leicht mit dem Schiff zu erreichen waren wie: Bhagalpur, Benares, Allahabad, Faizabad und Agra.

Darstellung zu übertreffen, ist nicht zu übersehen, wenn William Daniell im Tagebuch notierte: „Compared Hodges View of the fort with the original & which like all his others is exceedingly faulty.“(24. Januar 1789).<sup>19</sup> Im Vergleich mit der Situation europäischer Abenteurer und Forschungsreisender in den Jahrhunderten zuvor war ihre Sicherheitslage insgesamt aber deutlich besser und, was noch höher zu bewerten ist, ihr Aktionsradius größer. Nämlich überall dort, wo die EIC mit kleineren Niederlassungen und militärischen Stützpunkten die Gegend kontrollierte, waren Versorgung und Schutz gewährleistet. Anders stellte sich die Lage dar, wenn sie sich unterwegs in einer unbekanntem, geografisch noch nicht genau erfassten Region auf Motivsuche befanden, wie in Hardwar und Srinagar, wo sie überhaupt die ersten europäischen Besucher waren und großes Erstaunen hervorriefen. Selbst in Begleitung von gut informierten und erfahrenen Führern, britischen Offizieren und Vertretern der britischen Krone in Indien mussten ihre Unternehmungen zum Abenteuer werden. Der direkte Einfluss der EIC, das von ihr kontrollierte Gebiet, reichte im Norden Indiens nicht allzu weit, vielleicht Ganges-aufwärts bis in die Gegend von Patna. Deshalb wählten sie für einen größeren Teil ihrer Reiseroute im Norden den sicheren Schiffsweg mit einer Pinasse auf dem Ganges. Einige Male mussten sie um ihr Leben fürchten und sich mit der Waffe in der Hand gegen Überfälle schützen. Im Süden war die Lage anders, aber nicht minder gespannt. Britische Truppen befanden sich im Krieg mit Tipu Sultan (3. Mysore-Krieg 1790-1791), und die Daniells wurden selbst noch Zeugen der letzten Kriegsphase. Ihre Abbildungen von Forts und Standorten der siegreichen britischen Armee wurden in Großbritannien mit Begeisterung aufgenommen und haben das öffentliche Interesse an Indien in kurzer Zeit anwachsen lassen.

Trotz dieser Schwierigkeiten und Dank ihres Mutes und ihrer außerordentlich robusten und belastbaren Natur sind sie wohlbehalten nach England zurückgekehrt.



Fig. 3: William Daniell: Die Daniells gegenüber dem Fort von Bijaigarh, 1790 (Ausschnitt), Privatbesitz; aus MARTINELLI, A., Frontispiz

<sup>19</sup> HARDIE, M. und CLAYTON, M. 1932, S. 46

Ein weiteres Problem neben der persönlichen Sicherheit waren Transportmittel und Ausrüstung. Im Norden konnten die Daniells ein bis zwei Dutzend Hilfskräfte, vom Maultierreiber bis zum Koch und Dolmetscher, sowie Versorgungsgüter und Gerätschaften noch auf dem Schiff mitführen. Bei der Suche nach entlegenen und besonders interessanten Motiven abseits der Schiffroute mussten sie aber einen großen Teil der Ausrüstung auf dem Landwege transportieren. Vielen wunderbaren Landschaftsbildern aus dem Norden und Süden sieht man es nicht an, welcher beträchtliche Aufwand nötig war, damit diese Zeichnungen und Aquarelle entstehen konnten. Ein ganzer Tross war unterwegs. Die Daniells ritten zu Pferde oder ließen sich in schwierigem Gelände in Sänften tragen. Das Gepäck trugen Packesel. Auf ihrer Reise durch den Süden schwoll der gesamte Zug auf nahezu 50 Personen an. Dazu gehörten die mitgeführten Zelte, Versorgungsgüter, Lasttiere und Ochsenkarren.<sup>20</sup> Von unmittelbarem Interesse für die Entstehung der Bilder sind die technischen Gerätschaften und Arbeitsmittel.

Man benutzte klappbare Arbeitstische, eine *camera obscura*, ein Fernrohr sowie reichhaltiges Zeichenmaterial: großformatiges Zeichenpapier, Dutzende von Bleistiften, Leinwand, Rahmen, Pinsel und die Öl- und Aquarellfarben. Die mitgeführte *camera obscura* war für die Arbeitsweise der beiden Zeichner eine unerlässliche Voraussetzung. Sie bot zwei Vorteile: Sie hielt buchstäblich der Natur den Spiegel vor und sie garantierte ein präzises und schnelles Festhalten des Bildgegenstandes auf dem Papier. So konnte z.B. ein indischer Palastbau innerhalb von 15 Minuten perspektivisch richtig und mit allen Details erfasst werden. Wie auf dem Bild oben zu sehen ist, hat sich William mit seinem Onkel bei der Arbeit abgebildet. Einige Hilfskräfte sorgen für den nötigen Schatten, damit Thomas beim Zeichnen vor der

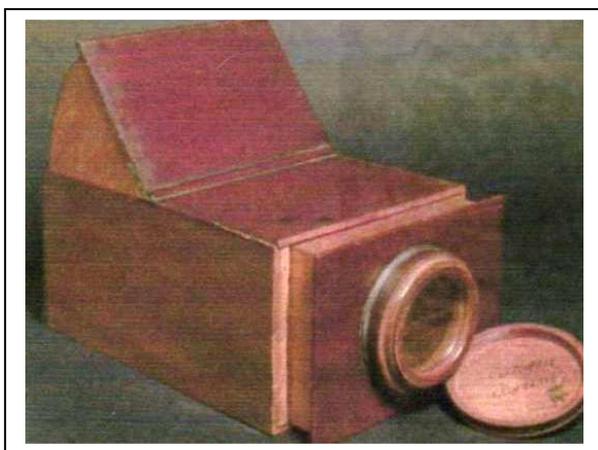


Fig. 4: *camera obscura*  
Englisches Modell um 1800, Wilgus-  
Collection, Großbritannien

Sonne geschützt wird. Ein Hund liegt neben ihm, während William mit dem Fernrohr das gegenüberliegende Fort betrachtet. In vielen Fällen mussten die Daniells in bergigem Terrain längere Wege zu Fuß gehen, um eine günstige Position für eine malerische Ansicht zu finden. Nach einem anstrengenden Arbeitstag entstanden noch abends im Zelt die ersten Aquarelle. Einige Zeichnungen wurden in „grey wash“ laviert. Nur an sicheren Plätzen mit größerem Komfort fertigten die Daniells bereits Ölbilder an, wie in Bhagalpur, als sie fast ein Jahr (1790/91) lang bei ihrem Freund Samuel Davis zu Gast waren. Die Mehrzahl der in Indien gemalten Ölbilder entstand in Calcutta und Madras auf der Grundlage der vielen Zeichnungen, die sie von der Reise mitbrachten.

<sup>20</sup> HARDIE, M. und CLAYTON, M. 1932, S. 76/77. William vermerkt im Tagebuch vom 9. April 1792 die gesamte Liste.

## 2.3 Förderer, Freunde, Informanten

Ohne die Hilfe und den Rat von Landsleuten aus den „communities“ der beiden großen Verwaltungsmetropolen wäre die erfolgreiche Durchführung der großen Touren durch den Norden und den Süden nicht möglich gewesen. Am Schluss ihres Indien-Aufenthalts, im Westen, führte James Wales, ein befreundeter Maler, die Daniells von Bombay aus zu den hinduistischen und buddhistischen Kulthöhlen (Elefanta und Kanherī). Hier ist am deutlichsten ein bestimmter Einfluss auf das Werk der Daniells zu beobachten, weil Wales, ein passionierter Antiquar, sich auf die Erkundung der Höhlen spezialisiert hatte, sie mit großem Eifer vermaß und Grundrisse anfertigte.<sup>21</sup> Von seinen Bildern profitierten die Daniells erheblich, denn gerade am Schluss ihres Indien-Aufenthalts richtete sich ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Monumente der Hindus und Buddhisten, was vorher in dieser Konzentration nicht der Fall war.

Auf der ersten Reise von Calcutta aus waren die Daniells aber noch unerfahrene Neulinge. Doch traten sie die erste, immerhin dreijährige Reise in den Norden nicht an, ohne sich vorher gründlich bei verschiedenen Personen informiert zu haben. So konnten die äußeren Bedingungen für ihr Vorhaben einigermaßen abgeschätzt werden, so dass die Aussicht bestand, auch von bisher nur schwer zugänglichen Städten und Regionen mit einem Vorrat an noch völlig unbekanntem Ansichten zurückzukehren.

Drei Personen waren es, die während der Jahre in Nord-Indien mit ihrem Wissen und ihrer Erfahrung für die Daniells eine besonders wertvolle Hilfe waren: Samuel Davis (1756 – 1819), Colonel Claud Martin (1735 – 1800) in Lucknow und Charles Wilkins (1749 – 1836). Die Karriere von Samuel Davis begann 1780 in Madras als Offizier in den Diensten der EIC. Als Zivilangestellter der „company“ begleitete er den britischen Botschafter auf dessen Weg nach Tibet bis nach Bhutan. Wie die Daniells war er als Amateur-Maler von derselben Leidenschaft ergriffen. Seine Bhutan-Zeichnungen wurden später in London von ihnen zu Drucken verarbeitet (1800). Davis' Erfahrungen auf seinen Reisen durch Nord-Indien, insbesondere auch über die Kultur des Landes, haben sie während eines kurzen Aufenthalts bei ihm in Bhalgapur am Anfang der Reise begierig aufgenommen. Auf der Rückreise nach Calcutta waren sie während der Regenzeit fast ein Jahr lang (1790) Gäste in seinem Landhaus, von dem aus sie gemeinsam Teile Bihars durchstreiften. Eine Bootsfahrt führte sie zum „Fakeer's rock“ bei Sultanganj, einem Felsen mit hinduistischen Reliefs (OS V, 9 u. 10). Eine ähnlich polyglotte Persönlichkeit war Colonel Claud Martin, der als Franzose im Militärdienst der EIC, später beim Nawab von Oudh, und durch eigene Geschäftsverbindungen zu einem riesigen Vermögen kam und die Daniells ebenfalls für längere Zeit in seinem Hause in Lucknow (1789) beherbergte. Wie Davis war auch Martin ein passionierter Antiquar und dazu Kunstsammler. Seine Skulpturen- und Bilder-Sammlung war damals schon in Indien bekannt und zog viele interessierte Besucher an. Hier konnte sich also ein erstes, anfängliches Wissen über buddhistische und hinduistische Bildplastik bei den Daniells entwickeln, denn für sie war gerade die alte Kultur der Hindus und Buddhisten völliges Neuland und lag zunächst nur ganz am Rande ihrer künstlerischen Interessen.

Noch in Calcutta bekamen die Daniells vom Sanskritforscher Charles Wilkins den gezielten Hinweis auf die *Kṛṣṇa*-Tempel von Brindāban (Mathurā).<sup>22</sup> 1785 hatte Wilkins auf Kosten der EIC seine Übersetzung der *Bhagavad-gītā* drucken lassen – mit dem Titel „*The Bhagavat-Geeta, or dialogues of Krēṣhna and Arjōn*“.<sup>23</sup> Mit Wilkins hatten die Daniells einen Ratgeber, der überhaupt einen für sie neuen Blickwinkel auf die Monumente Indiens zuließ

<sup>21</sup> ARCHER, M. 1979: Works by William Alexander and James Wales, in: SIMMONDS, St. und DIGBY, S. (eds.), The Royal Asiatic Society; its history and treasures, Leiden, S. 122-125

<sup>22</sup> PAL, P. / DEHEJIA, V. 1986: 106

<sup>23</sup> LIGHTBOWN, R. W. 1982, in: ARCHER, M. / LIGHTBOWN, R. W., India Observed, London, S. 17

und ihre Aufmerksamkeit auch auf hinduistische Tempel lenkte. Sicher wurden durch die Kontakte zu Wilkins in der kurzen Zeit in Calcutta die Daniells nicht zu gut informierten Kennern hinduistischer Mythologie – ihre Kommentare zu Tempeln und Skulpturen bleiben recht oberflächlich und sind mit Fehlern behaftet -, aber erste Grundkenntnisse lassen doch erkennen, dass im Norden Indiens trotz der Dominanz muslimischer Bauwerke auch Hindu-Tempel ein attraktives Motiv für ihre Bilder sein konnten.

Der freundschaftliche Kontakt und die Gespräche mit diesen Menschen verdeutlichen vielleicht besonders beispielhaft, in welcher Weise aus dem Zirkel weniger Personen mit ähnlichen und sich ergänzenden kulturellen Interessen eine erster Wissensaustausch entstand, den man im weitesten Sinne als „Indologie“ bezeichnen könnte. Was sich hier im Kleinen formierte, hatte seine Entsprechung im Großen. Man begann damit, die Ergebnisse der gerade entstehenden Teildisziplinen indischer Philologie und Mythologie sowie der systematischen Erforschung von Tempeln und Skulpturen durch Amateur-Archäologen aufeinander zu beziehen und sich durch neu gegründete Zeitschriften<sup>24</sup> ein gemeinsames Forum zu schaffen. Für James FERGUSSON war dies bereits eine Selbstverständlichkeit.

Denn eines der schwer erschließbaren Probleme für die Analyse buddhistischer und hinduistischer Kunst im Werk der Daniells ist die Frage, wie weit die mimetische Leistung ihrer Abbildungen – immerhin unter dem hohen Anspruch wirklichkeitsgetreuer abzubilden als William Hodges – auch von Verständnis für diese Objekte abhing. Hodges strebte die Rolle eines „gentleman of taste and learning“ an.<sup>25</sup> Seine Reflexionen über europäische und indische Architektur zeigen ein eigenes, intellektuell anspruchsvolles Interesse an indischer Kunst, die allerdings nicht frei waren von Vorurteilen und Fehleinschätzungen. Dagegen war der nüchterne Empirismus der Daniells ein Erkenntnisfortschritt im visuellen Bereich, weil ihr ästhetisches Konzept den abgebildeten Monumenten noch Platz für ein „realistisches Eigenleben“ ließ. Es ist in diesem Zusammenhang zu vermuten, dass ihr begrenzter „indologischer Horizont“ - neben anderen Ursachen - ihnen den Zugang zur hinduistischen und buddhistischen Bildplastik erheblich erschwert hat. Sie hatten noch keine zufrieden stellend sichere *Kenntnisgrundlage* als Hilfe für ihre Abbildungen der Tempel und Skulpturen.

Aus den Kommentaren<sup>26</sup> zu den Serien der „Oriental Scenery“, die als Büchlein ihrem Hauptwerk beigelegt waren, wird ziemlich genau der Widerspruch zwischen dem Bemühen, dem Betrachter der Bild-Serie eine enzyklopädische Kurznotiz mitzuliefern, und den Grenzen ihres Wissens ersichtlich.

Ein Beispiel verdeutlicht dies.

1790 besuchten die Daniells zusammen mit Samuel Davis während einer Bootsfahrt auf dem Ganges Jahāngīra, wo im Uferbereich zwei riesige Felsen aus dem Wasser ragen, die bis zum heutigen Tag von den Hindus als Heiligtum verehrt werden. Auf den Felswänden befinden sich Reliefdarstellungen. In George MICHELLS „Monuments of India“<sup>27</sup> findet sich dazu nur ein kurzer Hinweis: „They date mostly from the 8th century and depict various aspects of Shiva and Vishnu. One earlier relief shows Vishnu on the serpent.“

Zu OS V, 10 heißt es bei den Daniells: „This assemblage of rocks has been long considered as one of the most sacred places on the River Ganges, and much resorted to by religious Hindoos, not only for its reported sanctity, but on account of a much celebrated figure of Narayan (Brahma) [sic!], over which is erected a building, probably, either to honour or

<sup>24</sup> Mit der Gründung der „Asiatic Society of Bengal“ (1784) durch Sir William Jones (1740 – 1794) erschien das „Journal of the Asiatic Society of Bengal“ und die „Asiatick Researches“ (ab 1789).

<sup>25</sup> TOBIN, B. F. 2004, S. 46, The Artist's „I“ in Hodges's Travels in India., Ausstellungskatalog zu W. Hodges, Greenwich u. New Haven

<sup>26</sup> ARCHER, M. 1980: Im Vorwort (S. 8) befinden sich Hinweise auf die Herkunft der Erläuterungen, die im „octavo boocklets of comments“ erscheinen.

<sup>27</sup> MICHELL, G. 1990: Vol. I, S. 257

preserve the idol. There are several other figures of Narayan to be seen here, as well as those of Seeva, Vichnou, and Sooroj [Sūryā].“<sup>28</sup>

Der Text stellt also zunächst den Bezug zur Abbildung her und gibt den offenbar starken Eindruck von einem seit Jahrhunderten lebendigen Kult der Hindus wieder. Man darf bei allen Bildern der Daniells nicht vergessen, dass sie Indien keineswegs nur mit einer auf Kulturgüter und Monumente eingeschränkten Optik wahrnahmen. Der ausdrückliche Hinweis auf *Nārāyaṇa*, der im Mittelpunkt der Verehrung stand, weist aber nicht auf das abgebildete Felsrelief im Vordergrund, sondern auf die hintere Felsengruppe bzw. den kleinen Tempel hin, in dem sich das *Nārāyaṇa*-Relief als „Idol“ befindet. Insofern ist also der Text-Bild-Bezug wie in den meisten Bildern der Daniells sehr lose und hat eher anmutende als aufklärende Funktion.

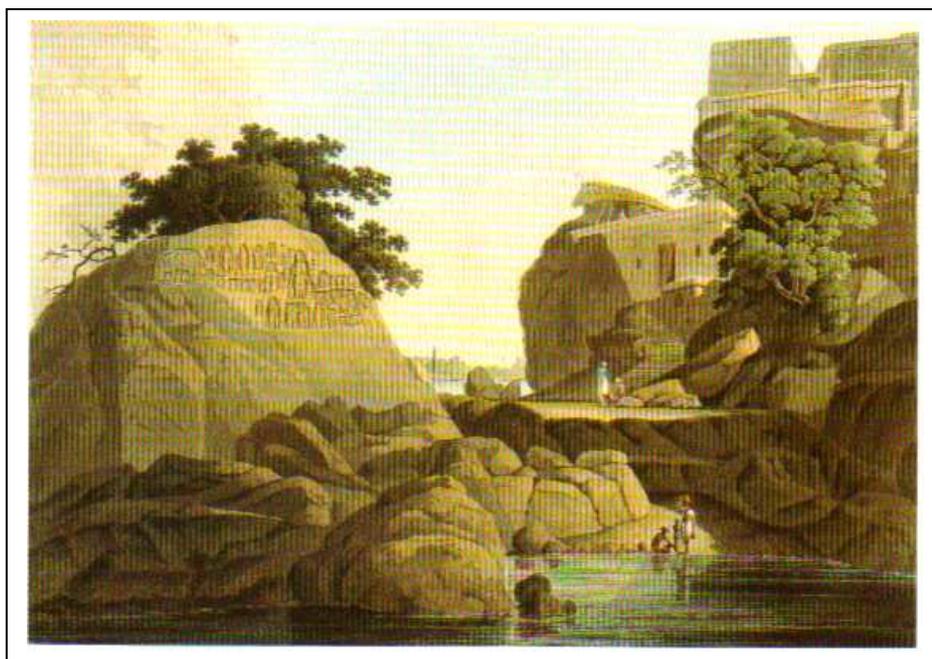


Fig. 5: OS V, 10

Der eigentliche Anlass, den Text genauer zu nehmen, besteht aber in der hinzugefügten Klammer. Ein Leser ohne Vorkenntnisse würde in der Bezeichnung „Brahma“ ein Synonym für *Nārāyaṇa* sehen. Dies wäre aber eine falsche Bezeichnung. Denn *Brahmā* ist nicht *Viṣṇu/Nārāyaṇa*, sondern er sitzt auf dem Lotos, der aus dem Nabel des schlafenden Gottes kommt, und wartet auf die Neuschöpfung der Welt. Die Unklarheit mag wohl entstanden sein, als die Daniells zu Hause in London (Druck: April 1800) den Text für die Serie redigierten und ihnen dieser Fehler unterlief, weil ihre wenigen Kenntnisse der hinduistischen Ikonografie bereits am Verblassen waren. Sie hätten also nur der Bezeichnung „Brahma“ das Wort „mit“ voranstellen müssen, damit die Bezeichnung korrekt ist.

Immerhin müssen sie den weniger geläufigen Namen für *Viṣṇu* aufgegriffen und ihn in Zusammenhang mit dem schlafenden *Viṣṇus* gebracht haben. Dass er eine andere Namensbezeichnung (*Nārāyaṇa*) für *Viṣṇu* ist, wussten sie womöglich gar nicht. Denn im nächsten Satz wird *Viṣṇu* ausdrücklich nochmals mit *Śiva* und *Sūrya* genannt, so dass man vermuten könnte, sie wollten an dieser Stelle verschiedene wichtige Gottheiten des hinduistischen Pantheons für ihre Leser aufführen. Das Nennen der Namen von Götterfiguren

<sup>28</sup> ARCHER 1980: no. 90

war ihnen wohl ein Anliegen, aber dass sie durch die Namen auf bestimmte Figuren der Bilder verwiesen und sie dadurch identifizierten, war eine andere Sache. Ihr Wissen war gering und, wie man an diesem und vielen andern Fällen sehen kann, beim Anwenden mit Unklarheiten behaftet.

Solche Indizien für diffuse und rudimentäre Kenntnisse der Daniells über die mythologische und ikonografische Bedeutung ihrer Bildinhalte wiederholen sich. Sie begnügen sich mit allgemeinen Hinweisen, wie man sie auch in heutigen Reiseführern bei weniger prominenten Monumenten zu lesen bekommt.

Für die Zeit ihres Indien-Aufenthalts blieb eine genauere Kenntnis gegenüber der Ikonografie nur auf wenige, spezialisierte Gelehrte wie Jones und Wilkens und einige Sammler beschränkt. Am Beispiel von Colonel Claud Martin kann man sehen, dass man überhaupt erst im Begriff war, Sammlungen mit indischer Kunst anzulegen, die eine direkte Schulung des Auges mit indischer Kunst ermöglichen konnte, ohne entlegene Tempel aufsuchen zu müssen. In Großbritannien war bereits die Townley-Collection bekannt.<sup>29</sup> Für die spätere Zeit stellte sich der direkte gegenseitige Bezug von Philologie und Ikonografie als besonders wirksames Vorgehen heraus, die Sakralarchitektur und die Skulpturen des buddhistischen und hinduistischen Pantheons gründlicher zu verstehen; für die Daniells war dieser Bezug noch nicht weit genug entwickelt, um ihnen von größerem Nutzen zu sein.

In späteren Jahrzehnten gab es erstaunliche Beispiele dafür, dass der Mangel an *genauen* Abbildungen und damit Kenntnisgrundlagen zur Ikonografie selbst bei großen Geistern wie Goethe und Hegel zu krassen Fehleinschätzungen der indischen Bildplastik und damit der indischen Kunst insgesamt führte.<sup>30</sup> Es war ihr vager Eindruck von einer „quaint perplexity“ (FERGUSSON), der dazu führte. Insofern leisteten also die Bilder der Daniells einen unverzichtbaren Beitrag für alle spätere Vermittlung eines genauen, nämlich auch empirisch gestützten Indien-Bildes. Ihre Rezeption von Tempeln und Skulpturen Indiens waren unverzichtbare Schritte auf dem Weg zu einer visuellen Dokumentation indischer Kunst.

---

<sup>29</sup> Dazu MITTER 1977: 87/88

<sup>30</sup> GAIL, A. J. 2007, Hegel and the *Trimurti*, Festschrift BHATTACHARYA (im Druck), macht auf Hegels Fehldeutung des *sadāśiva* von Elefanta aufmerksam, weil dieser von einer schlechten Bildvorlage ausging. J.W. Goethe: „Nehme sie niemand zum Exempel / Die Elefanten- und Fratzen-Tempel“ (zitiert nach: KADE-LUTHRA, V. 2006 : 83)

### 3. Tempel und Skulpturen im Werk

#### 3.1 Das Motiv hinduistischer und buddhistischer Tempelarchitektur im Gesamtwerk – eine Übersicht

Thomas und William Daniell haben beide ein großes, sehr umfangreiches Lebenswerk hinterlassen. Ihre gemeinsame Indien-Reise führte infolge ihrer außerordentlich engen Zusammenarbeit, insbesondere bei den Aquatinten-Drucken, teilweise zu einem Gemeinschaftswerk, in dem nicht immer klar der jeweilige Arbeitsanteil und die Urheberschaft zu klären sind. Fest steht jedoch, dass der Synergieeffekt ihrer Einzelleistungen in den Serien-Drucken, besonders in den Abbildungen der „Oriental Scenery“, zu einem herausragenden Ergebnis führte und die Nachwelt im Blick auf ihr Indien-œvre veranlasste, von „den Daniells“ zu sprechen.

Wenn in den nächsten Abschnitten einzelne ausgewählte Darstellungen der Daniells von Tempeln und Skulpturen analysiert und ausgewertet werden, sollte ein solches exemplarisches und problemorientiertes Vorgehen (vgl. Einleitung) zur Erarbeitung von kennzeichnenden Merkmalen der Rezeption hinduistischer und buddhistischer Kunst führen. Dieses Vorhaben ist nur sinnvoll, wenn den Einzeluntersuchungen eine kurze Übersicht über *den* Teil des Werks vorausgeht, in dem Tempel und Skulpturen das Bild-beherrschende Motiv sind und *alle* künstlerischen Darstellungsweisen (Techniken) berücksichtigt sind, die von den Daniells bei der Anfertigung dieser Bilder verwendet wurden. Das Motiv von Tempeln und Skulpturen erscheint nämlich in der Vielzahl der Indien-Bilder als Handzeichnung in unterschiedlichem Ausführungsgrad (Skizze, Studie, Vorzeichnung, Entwurf), als Aquarell, Aquatinten-Druck und Ölgemälde. Dieses Motiv ist also im Blick auf die vielen anderen Bildgegenstände (z. B. Landschaften, Mogul-Architektur, Schauplätze britischer Präsenz in Indien) nur ein *Teilaspekt des Ganzen*.

Die folgende Übersicht möchte also

- a) Vorkommen, Stellenwert und Gewicht des Motivs im indischen Gesamtwerk und
- b) die dabei verwendeten Darstellungsweisen bzw. Techniken verdeutlichen.

Im Abschnitt über den Arbeitsprozess wird dann der innere Zusammenhang der Darstellungsweisen beim Herstellungsverfahren der Bilder genauer geklärt.

##### 3.1.1 Stellenwert und Gewicht im Gesamtwerk

Die Sicht der Daniells auf Indien ist in Hinblick auf die Bildgegenstände und Motive von vornherein breit angelegt. Hinduistische und buddhistische Monumente sind neben zahlreichen anderen Bildmotiven nur ein Bildgegenstand unter vielen, z.B. neben Darstellungen von Landschaften und Stadtansichten. Tempel mit Skulpturen erscheinen aber meist als integrierter Bestandteil in einem komplexen *Bildkonzept*, das seinen Ursprung in den Vorstellungen des „picturesque“ und „sublime“ der britischen Landschaftsmalerei hat. Erst in den letzten Jahren des Indien-Aufenthalts häufen sich merklich die Abbildungen von Sakralbauten der Hindus und Buddhisten, indem im Rahmen des „picturesque“ die Sichtweise des „Antiquars“ ein deutlich stärkeres Gewicht bekommt.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> TILLOTSON 1990: „As is evident from the aquatints, the artists had a serious achaeological interest too.“, S. 147

Die Darstellung hinduistischer und buddhistischer Tempelarchitektur mitsamt ihrem Skulpturenschmuck nimmt als Bild-beherrschendes Motiv im Blick auf das Gesamtwerk beider Daniells - insgesamt gesehen - einen wichtigen, aber im Quantum geringeren Platz ein. Dies gilt umso mehr, wenn man nicht nur ihre Indien-Bilder, sondern auch alle außerhalb Indiens entstandenen Bildmotive bzw. Sujets berücksichtigt. Was jedoch ihren Ruhm und Erfolg in Großbritannien begründete, waren nicht die Bilder aus der britischen Heimat. Es waren die Bilder aus Indien.

Nimmt man nur die Indien-Bilder insgesamt in den Blick, dann beträgt der Anteil an Darstellungen mit hinduistischer und buddhistischer Tempelarchitektur als Bild-beherrschendes Motiv unter den Zeichnungen, Aquarellen, Aquatinten und Ölbildern – grob überschlagen - deutlich weniger als ein Drittel. Es dominieren Landschaftsdarstellungen, häufig in Verbindung mit Stadtansichten, die Abbildungen britischer Residenzen („Views of Calcutta“, 1786-1788) und vor allem moslemische Palast- und Sakralarchitektur. Doch ist auffällig, dass die Ansichten hinduistischer Tempelarchitektur unter den Bildern aus dem Süden Indiens zahlreicher werden, ja auf der Reise im Westen des Subkontinents mit den hinduistischen und buddhistischen Kulthöhlen zum ausschließlichen Bildgegenstand werden. Insgesamt überwiegen aber Darstellungen muslimischer und britischer Bauwerke gegenüber Motiven mit der Sakralarchitektur der Hindus und Buddhisten.

Zwei Gründe sind dafür ausschlaggebend. Zum einen trafen die Daniells auf ein Indien, dessen Erscheinungsbild - auch noch in der Phase des Niedergangs des Mogulreiches - vor allem im Norden von imposanten Bauwerken muslimischer Herkunft wie dem *Taj Mahal* in Agra oder der *Jami Masjid* in Delhi beherrscht war. Zum anderen waren sie immer entschieden an den Erwartungen ihrer potentiellen Käufer orientiert, die den Absatz ihrer in höherer Auflage erscheinenden Aquatinten-Serien garantieren sollten. Diese Zielgruppe bestand aus zahlungskräftigen Angehörigen der East India Company oder höher gestellten Persönlichkeiten, die in Indien ihren Dienst leisteten und nach ihrer Rückkehr mit Stolz in den Bildern ihre Erinnerungen und die britische Präsenz in Indien wiederfanden. So waren neben den malerischen Landschaften z.B. die Forts im Süden, Schauplätze der britischen Kolonialkriege, von besonderem Interesse. Den meisten Briten erschienen zudem die hinduistischen Monumente völlig neu und nicht immer im gleichen Maße attraktiv und vertraut wie die islamische Architektur, also wie die beeindruckenden und prächtigen Bauwerke der Moguln. Die Bewunderung und Wertschätzung für hinduistische und buddhistische Sakralbauten blieb zunächst wenigen, aber einflussreichen Kennern vorbehalten. Diese Zielgruppe wurde dann durch die 1803 in London angefertigten Aquatintenserien („Oriental Scenery“ VI und die Sonderserie „Antiquities of India“) besonders angesprochen.

Wie im vorangegangenen Abschnitt schon angedeutet, fußen fast alle bildlichen Darstellungen der Daniells, die während des achtjährigen Indienaufenthaltes oder später in London entstanden, auf ihren Handzeichnungen, die sie vor Ort anfertigten. Sie sind gewissermaßen der Fundus. Welche Bilder die Daniells daraus auswählten und in welcher Technik sie für den späteren Verkauf ausgeführt wurden, ergab sich aus ihren groß angelegten und weitreichenden planerischen Absichten. Denn neben der künstlerischen Aktivität in der Werkstatt und ihrem persönlichen Ehrgeiz entwickelten sie auch ein erstaunliches Maß an Geschäftssinn.

Was die Präsentation hinduistischer und buddhistischer Tempel und ihrer Skulpturen betrifft, so sind diese Motive am häufigsten in den sechs Serien der „Oriental Scenery“ (1795-1808), den „Antiquities of India“ (1803) und einer kleinformatigen Ausgabe der „Oriental Scenery“

in Schwarz/Weiß (1812-1815) vertreten. Für alle Abbildungen in den Serien verwenden die Daniells die neue Technik des Aquatinten-Drucks, in die sie sich ziemlich rasch einarbeiten. Dazu kommen die zahlreichen Ölgemälde, die bereits in Indien, aber dann vermehrt zu Hause im Londoner Atelier entstanden sind. Als Vorlage für sie dienten entweder Handzeichnungen, Studien aus dem Skizzenbuch oder Aquarelle.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Einsicht, dass die Chronologie der Bildentstehung auf den drei Reisen vor Ort - durch zeitliche und topographische Angaben auf den Blättern und durch Hinweise im Tagebuch belegbar - keineswegs mit der redaktionellen Anordnung und Reihenfolge der Abbildungen in den Serien identisch ist. Der Reiseverlauf spiegelt sich nur ausnahmsweise in der Anordnung der „Oriental Scenery“ (z.B. in OS VI für den Aufenthalt in Maharashtra) wider. Überhaupt bleibt der innere Erlebniszusammenhang von Reisechronologie und den abgebildeten Objekten in den Serien nicht erhalten, wie es sonst häufig in der Reiseliteratur der Fall ist. Die Begleittexte zum jeweiligen Bild geben knappe Erläuterungen, stellen aber kein Kontinuum dar. Die Anordnung der Bilder wird in der Londoner Werkstatt als attraktives Mixtum (24 Abbildungen pro Serie) auf die vermuteten Erwartungen und Interessen von Käufern ausgerichtet.

Insbesondere bei den Ölbildern bestimmen Kundenaufträge und das Streben nach Reputation die Auswahl von Bildmotiven; sie beteiligen sich fast jedes Jahr an den Ausstellungen der Royal Academy und bewerben sich für die Mitgliedschaft. Es geht vor allem darum, ob ein Bild gefällt, und deswegen haben die Bilder aus Indien ihren Zusammenhang zur Chronologie der *Bildentstehung vor Ort* verloren.

Weil sich bei der Rezeption des Bildgegenstandes die Verwendung mehrerer Darstellungsweisen bzw. Techniken im Werk - Zeichnung, Aquarell, Aquatinta, Ölbild - unterschiedlich auswirkt, ihr jeweiliger Wirklichkeitszugriff also auch in technischer Hinsicht unterschiedliche Möglichkeiten der Motiv-Verarbeitung im Bild eröffnet, sollen sie in gebotener Kürze nacheinander vorgestellt werden. Denn die verschiedenen Darstellungsweisen werden in den anschließenden Bildanalysen von Bedeutung sein, wenn es um die Bildkonzeption im Ganzen und die Behandlung von Bild-Details geht.

### **3.1.2 Vorkommen und Behandlung des Motivs in den Darstellungsweisen/Techniken**

#### **3.1.2.1 Handzeichnungen und Skizzenbuch**

Das gemeinsame Merkmal der Handzeichnungen und Skizzen, aber auch vieler Aquarelle ist der unmittelbare Wirklichkeitszugriff: Sie sind „made on the spot“. Bezogen auf die Wiedergabe von Architektur und ihrer Details, aber auch für das Erfassen der Skulpturen bedeutet dies, dass man in den Handzeichnungen und Skizzen die authentischsten Darstellungen findet, unabhängig von dem Grad ihrer Genauigkeit. Im Gegensatz zur Handzeichnung, die schon im Format als Vorarbeit zu den „views“ der Aquatinten angelegt ist, sind die Skizzen, die Thomas hauptsächlich im Skizzenbuch zu einzelnen, isolierten Objekten anfertigte, meist Studien zu verschiedensten Bildgegenständen, unter ihnen auch Architekturdetails und Skulpturendarstellungen. Häufig dient die Skizze, meist schnell und im Strich flüchtig ausgeführt, als Erkenntnis- und Gedächtnishilfe für spätere Zwecke. Beide zeichnerischen Techniken aber konservieren gewissermaßen für alle späteren Versionen von Bildausführungen den ursprünglichen Eindruck (manchmal nur als Rohfassung) und sind deswegen für die Analyse der dargestellten Objekte von größter Bedeutung. Dieser einfachen Tatsache ist bei der Präsentation von Werken der Daniells in den diversen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte so

gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt worden, weil man sich verständlicherweise am Reiz der wohl ausgeführten, farbigen Aquatinten und der Ölbilder orientierte und die „unfertige“ Vorstufe des Arbeitsprozesses unberücksichtigt ließ.

Für das grafische Werk also, die Handzeichnungen und die Skizzen aus dem Skizzenbuch, gibt es bis heute keine Edition, auch nicht in Teilen oder unter einem bestimmten thematischen Aspekt. Sehr vereinzelt wird gelegentlich auf ihre Existenz hingewiesen. Ein gewichtiger Grund mag in dem Umstand liegen, dass die Zeichnungen und die Blätter des Skizzenbuchs seit dem Tod von Thomas Daniells 1840 in vielen verschiedenen Sammlungen, darunter kleineren Privatsammlungen, verstreut sind, was eine kommentierende Edition erschweren würde. In der Zusammenstellung von M. SHELLIM 79 (Appendix XIV, S. 140f.) werden die verschiedenen Sammlungen aufgeführt. Sie enthalten den heute bekannten Bestand und stellen mit mehreren tausend Blättern (!) die größte Gruppe im Werk der Daniells dar.

Für diese Arbeit sind mehrere dieser Blätter mit Handzeichnungen, Vorstufen für die Aquatinten, und eine Reihe von Skizzen bzw. Studien aus dem Skizzenbuch Thomas Daniells - alle aus der Sammlung der British Library - herangezogen worden (im folgenden zitiert unter den Seriennummern der B.L.: WD 1721 [Großes Felsrelief] und 1752-1800). Sie sind fast alle von der Hand von Thomas. Für ihre inhaltliche Kennzeichnung in den Mappen wurden sie von der B.L. nachträglich mit einem Bildtitel (gelegentlich mit einer Ortsangabe) versehen und tragen das Datum ihrer Entstehung. Diese Daten beruhen auf den knappen Notizen, soweit sie Thomas Daniell mit eigener Hand auf den Blättern gemacht hat.

### 3.1.2.2 Aquarelle

Eine zahlenmäßig recht kleine Gruppe sind die Aquarelle. Ihre Bedeutung für die Bildanalysen kann nicht hoch genug bewertet werden, da die Aquarelle mit den Zeichnungen vor Ort ein Bindeglied zu den später angefertigten farbigen Aquatinten bzw. Ölbildern darstellen. Das Aquarell selbst ist zunächst aus einer Vorzeichnung mit Bleistift und ggf. auch Feder hervorgegangen, ehe die meist flächigen Lasuren in gedämpften Farbtönen aufgetragen wurden. Die grafische Behandlung der Objekte, ihre Umrisse und Formen, sind – wie die vielen Handzeichnungen – gewissermaßen ein Prüfstein für die Ausführung der in den Aquatintendruckten dargestellten Objekte. Für die Herstellung der „Oriental Scenery“ sind die Aquarelle ebenso eine Erkenntnishilfe gewesen wie die großen Handzeichnungen. Sie sind wie die Zeichnungen und Skizzen ebenfalls Unikate.

Seit der Entdeckung zweier Mappen mit 65 Aquarellen in den Beständen des St. Gallener Völkerkundemuseums und der bald darauf erfolgten Ausstellung der Bilder 1990/91 (vgl. Ausstellungskatalog, Roland STEFFAN) sind diese zu einer wertvollen Quelle gerade für das Motiv von Tempeln und Skulpturen der Hindus und Buddhisten geworden. Das Gros der Bilder stammt von den Daniells, einige wenige sind von James Wales und von Henry Salt. Die St. Gallener Aquarelle scheinen offenbar *en bloc* vom (unbekannten) Sammler, vielleicht in Kenntnis der Aquatinten, erworben worden zu sein. Sie beschränken sich eindeutig auf Motive der Aquatinten-Serien, besonders mit muslimischer, hinduistischer und buddhistischer Architektur.

Wie bei ihren großformatigen Handzeichnungen ist auch für die Aquarelle die Urheberschaft von Thomas oder William schwerer bestimmbar. In der Regel hat William mit Hilfe der *camera obscura* die Vorzeichnung für die Komposition gemacht. Danach hat Thomas, der versiertere von beiden, die Feinheiten mit Bleistift und Feder hinzugefügt und dann die tonigen oder farbigen Lasuren angebracht.

Die genaue Untersuchung der für diese Arbeit ausgewählten Motive hat der Verfasser im Völkerkundemuseum von St. Gallen vorgenommen. Die Ergebnisse sind in die folgenden Bildanalysen eingeflossen.

### 3.1.2.3 Aquatinten

Die Gruppe der Aquatinten im Werk der Daniells kann zu Recht als das bedeutendste Medium für die Vermittlung der indischen Landschaft, der indischen Lebenswelt einschließlich seiner Menschen sowie der indischen Monumente und Kunst für die Zeit um 1800 angesehen werden. Von vornherein plante Thomas Daniell die Herstellung von Drucken, da ihm bekannt war, dass selbst in Indien eine gewisse Anzahl von Stechern und Graveuren in den britischen Hochburgen tätig war und der Verkauf der Drucke lukrativ erschien. Die schon in Calcutta einsetzende Arbeit an den ersten Druck-Serien (1786) setzte sich nach der Rückkehr in London bis ins Jahr 1816 mit den nicht-kolorierten Nachdrucken der „Oriental Scenery“ fort.

Der Aquatinta-Druck vereinigt die Frische und Farbigkeit des Aquarells mit der Möglichkeit, dass man von einer Druckplatte eine große Anzahl von Abdrucken anfertigen kann. Tatsächlich haben die Daniells in der Regel pro Platte etwa 100 Abdrücke gefertigt. Das ergab zwar rechnerisch bei 144 Ansichten eine Summe von 14 400 Abdrucken, doch nicht alle Serien hatten diese hohe Auflage wegen des unterschiedlich starken Interesses.

Eine vollständige Liste aller Aquatinten-Serien findet man bei M. ARCHER 1980 (Appendix I, S. 234 ff.). Für diese Arbeit verwende ich die Einteilung und Nummerierung der Daniells, wie sie auch in der Publikation von M. ARCHER erscheint. Die Originale lagen mir in der Staatsbibliothek zu Berlin (OS I – III) und in der British Library London (OS I – VI) vor.

Die erste Serie in Indien enthält unter dem Titel „Views of Calcutta“ (1786-1788) 12 Ansichten von der bengalischen Metropole. In der neuen Technik noch ungeübt, erprobte Thomas das schwierige Druckverfahren, indem er zugleich seinen Neffen darin anleitete. Die britischen „public buildings“ und Stadtansichten zeigen eine erstaunlich kompetente Wiedergabe der Palladio-Architektur. Die Präzision und Wirklichkeitstreue, wie sie beim Erfassen dieser aus England vertrauten Architektur in allen ihren typischen Merkmalen offensichtlich ist, bestimmt ganz wesentlich die spätere Rezeption hinduistischer und buddhistischer Sakralbauten und bildet die handwerkliche Basis für alle späteren Architekturdarstellungen. Diese Fähigkeit zum genauen und realitätsgerechten Erfassen und Darstellen auch von „fremder“ Architektur hat hier ihren Ursprung.

Das berühmte Hauptwerk der Daniells sind die sechs Serien der „Oriental Scenery“. Sie bestehen aus jeweils 24 Ansichten („Twenty-Four Views in Hindoostan“). Ihr einheitlich großes Druckformat hat ca. 18 x 24 inches bzw. 45 x 61 cm auf Großfolio-Papier. Die Daniells nummerierten die sechs Serien (I bis VI), die darin jeweils enthaltenen 24 Ansichten (I-XXIV) und fügten unter jedem Abdruck einen Bildtitel sowie das Datum der Herstellung, anfangs nur mit Monats- und Jahresangabe, hinzu. Jede Serie enthält zudem eine Widmung für Vertreter von Institutionen oder hochgestellten Förderern der Daniells.<sup>32</sup> Wie sich die Urhebererschaft der Arbeit an den Drucken auf die beiden Daniells verteilt, geht aus weiteren Angaben hervor. Zunächst wird Thomas als Urheber *beider* Arbeitsschritte („drawn and engraved“) allein genannt, dann mit William zusammen. Hierzu Näheres in 3.2 (Arbeitsweise). Die ersten beiden Drucke (OS 1, 2) werden im März 1796 in London fertig, die letzten im Dezember 1808 (OS V, 23, 24). Dazwischen liegen 12 Jahre intensiver Arbeit.

In der Wahl der Serientitel ergibt sich hinsichtlich des themaleitenden Motivs eine interessante

<sup>32</sup> Darunter die Direktoren der East India Company, die „Society of Antiquaries of London“ und Sir Charles Warren Malet, der brit. Botschafter am Hof von Poona, dem die Daniells den Nachlass von James Wales verdanken.

Beobachtung. Die ersten drei Serien bekommen den Titel „Oriental Scenery“, und so werden auch alle sechs zusammen später unter diesem Sammeltitle benannt. Die vierte Serie bekommt aber den Titel „Twenty-Four Landscapes“, die fünfte „Antiquities of India“ und die sechste „Hindoo Excavations“. Die Bezeichnung der letzten drei Titel zeigt bereits deutlich die redaktionelle Absicht: Was auf den Reisen als Handzeichnungen angesammelt wurde, wird nun in den Serien inhaltlich-thematisch neu gruppiert. Tatsächlich konzentriert sich das Gros von Darstellungen hinduistischer und buddhistischer Monumente in den beiden letzten Serien. Die zeitliche Reihenfolge der Zeichnungen vor Ort, durch den Verlauf der Reiseroute bestimmt<sup>33</sup>, unterliegt also für die inzwischen angefertigten Drucke in London einer Neuordnung. Mit den beiden letzten Serien wollten die Daniells gezielt ihr eigenes Faible für das ‚Antiquarische‘ mit dem aufkommenden Interesse an indischen Altertümern in Großbritannien verbinden. Zugleich erfüllten sie in der sechsten Serie ihre Ehrerbietung für ihren Malerfreund James Wales und seine künstlerische Hinterlassenschaft. Denn auf dem Titeldruck für diese letzte Serie steht ausdrücklich: „Engraved from the Drawings of James Wales, By and Under the Direction of Thomas Daniell, London June 1, 1803“. (vgl. dazu 2.3)

Ebenfalls von Wales stammen die Vorlagen zu einem Ergänzungssatz von Aquatinten aus dem Jahr 1803 mit gleichem Titel wie in OS V: „Antiquities of India“. Alle 9 Abbildungen (außer Nr. 4) haben Motive von buddhistischen Kulthöhlen in der näheren und weiteren Umgebung von Bombay zum Gegenstand.

Dieser Sachverhalt ist wiederum ein Indiz dafür, dass mit der Konzeption und Redaktion der Serien ein intentionaler Wandel in der Verwendung des Bildmotivs „Tempel und Skulpturen“ eingetreten ist. Am deutlichsten ist dies in der Zusammenstellung der Abbildungen in OS V „Antiquities of India“ abzulesen (zwei Teile: 1799/1800 und 1808 fertiggestellt).<sup>34</sup> Die Daniells werden spätestens auf der dritten Reise (Febr. 1793- Sept. 1794) infolge des Zusammentreffens mit James Wales – wenigstens vorübergehend – zu Antiquaren. Auch wenn in einigen Darstellungen indischer Tempel und Skulpturen in den ersten Serien (I und II) dieses Motiv bereits eine größere Aufmerksamkeit erhält und hin und wieder schon zum Bild bestimmenden Motiv wird, so dominiert doch in den meisten Ansichten, vor allem bei Landschaften, das traditionelle Konzept des Malerischen. Erst die Abbildungen der Kulthöhlen im Westen Indiens zeigen die neue Intention in aller Deutlichkeit: Das hinduistische bzw. buddhistische Monument soll als eigene „Entität“ dokumentiert werden. Nicht umsonst haben die Daniells die von Wales angefertigten Grundrisse von den Höhlen beigelegt, und die Adressaten dieser Bilder sind nicht mehr nur Kunstliebhaber, sondern „Antiquare“. Dem widerspricht nicht der Umstand, dass gerade diese letzte Serie nicht im selben Maße ein Publikumserfolg wurde. Nur wenige Blätter von den „Hindoo Excavations“ wurden verkauft. Dies zeigt jedoch nur, dass das antiquarische Interesse beim breiten Publikum nicht genauso stark ausgeprägt war wie sein Verlangen nach malerischen Motiven aus dem fernen Indien.

Ein weiteres Spezifikum der Aquatinten sind die Erläuterungen, die jeder Abbildung beigelegt sind. In ihnen drückt sich zunächst die Absicht der Daniells aus, dem Betrachter die Authentizität der Ansichten und abgebildeten Objekte durch Bezeichnung des Objekts und des Ortes deutlich zu machen. Wie in der zeitgenössischen Reiseliteratur Illustrationen vom Text erläutert werden oder wie Abbildungen in zahlreichen Reproduktionsstichwerken im Text

<sup>33</sup> M. ARCHER verfolgt in ihrer Publikation den Weg, die spätere Redaktion der OS wieder aufzulösen und die Reihenfolge der Abbildungen nach dem Ablauf der Reisen zu ordnen. Sie stützt sich dabei auf die Bleistiftnotizen auf der Rückseite der Handzeichnungen sowie auf das Tagebuch Williams. Beide Ordnungsprinzipien folgen unterschiedlichen Absichten. Die Chronologie der Reise fördert die Konzentration auf Entwicklungen in Indien unter dem Gesichtspunkt der *Rezeption*, die Redaktion in London berücksichtigt dagegen stärker die *Wirkung* der Bilder auf die Käufer (Subskription!)

<sup>34</sup> ARCHER 1980 : 235

eingehend und zusammenhängend behandelt werden, so wollten die Daniells auch als bildende Künstler nicht auf ein Minimum an enzyklopädisch-aufgeklärter Wissensvermittlung verzichten. Denn die Präsentation einer fremden Kultur in Bildern verlangte um 1800 nach solchen Erläuterungen.

Diese erläuternden Texte zu den Serien-Bildern stellen, wie vorher gezeigt wurde, zusammen mit dem Tagebuch eine ausgezeichnete Quelle für die außerbildliche Rezeption „indologisches Wissens“ der Daniells dar. Aus der Art und Weise, wie die Daniells die Beziehung zwischen Text und Bild gestalten, sind Rückschlüsse darauf möglich, in welchen Grenzen der „Rezeptionshorizont“ der beiden Künstler verläuft. (vgl. S.13 u. 152/3). In den folgenden Einzelanalysen werden die Erläuterungen zu den Aquatinten eine wichtige Rolle spielen.

### 3.1.2.4 Ölbilder

In der Ölmalerei gehen Thomas und William eigene Wege. Von beiden gibt es eine stattliche Anzahl von „oils“; M. SHELLIM zählt insgesamt 433 Gemälde, davon 87, die in keiner Ausstellungsliste zu finden sind und wohl schon früh in Privatsammlungen verschwanden. Bilder mit Darstellungen hinduistischer und buddhistischer Tempel und Skulpturen findet man aber fast ausschließlich bei Thomas, ganz selten bei William, der hauptsächlich Motive mit muslimischer Architektur bevorzugte. In ihrer Ölmalerei zeigt sich auch, wie sich beide Maler, die so lange in Indien und der Londoner Druck-Werkstatt eng zusammenarbeiteten, sich nach 1808 langsam auseinander entwickeln.

Noch in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, 1823 und 1827 (TD 106 und TD 119), werden von Thomas vereinzelt Architektur-Motive von Tempeln und Kulthöhlen verwendet. Das Besondere daran ist die gleich bleibende Qualität in der Genauigkeit der Architektur-Details und der bis zum Schluss seines aktiven Malerlebens beibehaltene konservative Grundzug seines Bildkonzeptes. Denn für Thomas war die Anwendung seiner profunden Kenntnis der hinduistischen Architektur kein Widerspruch zum Konzept des „picturesque“. Mühelos konnte er das Konkrete, das er ja mit seinen eigenen Augen in Indien gesehen hatte, in ein wohl abgestimmtes Bildganzes einfügen, so dass man bei den Ölbildern sogar den Eindruck bekommt, dass die malerischen Möglichkeiten der Öltechnik eine größere Einheit von dokumentiertem Monument und romantisch-exotischem Bildkonzept herstellen, als dies in vielen druckgrafischen Arbeiten der Fall ist.

## **3. 2 Arbeitsweise und Bildkonzept: Das Herstellungsverfahren der Bilder und der künstlerische Wirklichkeitszugriff**

Die Indien-Bilder der Daniells sind das Ergebnis eines wohlüberlegten Vorhabens, das von Anfang an ein Ziel hatte: Thomas und William wollten sich mit diesen Bildern einen Namen machen und deswegen mit den heimgebrachten Arbeiten ein möglichst großes, zahlungskräftiges und speziell interessiertes Käuferpotential erreichen. Sie entgingen damit dem Schicksal vieler Maler in England, die infolge der großen Konkurrenz untereinander bedeutungslos und arm blieben. Weder konnten ehrgeizige, junge Maler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Portrait- oder Landschaftsmaler so leicht ihren Lebensunterhalt sichern noch hoffen, jemals bei der in Frage kommenden Käuferschicht bekannt zu werden. Ein Beispiel, wie schwierig der Erfolg zu erringen und zu erhalten war, ist sogar William Hodges, der nach England zurückgekehrt bald in Vergessenheit geriet und die Jahre vor seinem Tode ein ärmliches Leben auf dem Lande führte.

Durch den Vorsatz, mit Bildern aus dem fernen Indien zu reüssieren, legten sie bereits früh die Weichenstellung für mehrere grundsätzliche Entscheidungen: für die Wahl der Motive bzw. Bildgegenstände (das exotische, fremde Indien), für das Konzept, die Gestaltungsweise der Bilder („picturesque“ und „sublime“ verbunden mit der genauen Wiedergabe neuer, noch unbekannter Bildgegenstände) und für ihre technisch-künstlerischen Mittel zur Ausführung der Bilder (hier insbesondere der auflagenstarke Aquatinten-Druck).

Daraus ergab sich ein Projekt, dessen „Logistik“ kompliziert war. Ihre Ausrüstung mit den Zeichen- und Mal-Utensilien, abgestimmt auf eine beschwerliche Situation des Reisens in Indien, wurde bereits beschrieben (2.2). Die gesamte Vorgehensweise bei der künstlerischen Rezeption hatte System: Die verschiedenen Darstellungsweisen und Techniken standen nicht nebeneinander, sondern in einem wohl überlegten, ausgeklügelten und zusammenhängenden Arbeitsprozess, der von der Materialbeschaffung über Transportprobleme bis zu Arbeitsweisen vor Ort bereits vom Ergebnis her organisiert war: Der geplante Aquatinten-Druck als umfangreicher Kern des Werks erforderte eine geradezu manufaktuelle Produktion, die sich nur lohnte, wenn viele Bilder auf der Reise gezeichnet und später weiterverarbeitet wurden. Dies stellte wiederum Bedingungen für das Arbeitstempo vor Ort. Die meisten Ansichten – auch die von Tempeln und Skulpturen – wurden relativ rasch (in ca.15 bis 20 Minuten!) zunächst als Bleistiftzeichnung auf Großfolio festgehalten, bei größeren Objekten wie z.B. Tempeln immer mit Hilfe der Camera obscura. Dieses Gerät vereinigte mehrere Vorzüge. Es ermöglichte ein schnelles Arbeiten, ein perspektivisch richtiges Erfassen von Architektur und Architekturensembles und ihrer Proportionen inmitten eines Bildraumes. Auf diese Weise konnte die zeichnerische Grundlage für alle späteren Arbeitsschritte gelegt werden. Denn bestimmte Details, ob an der Architektur selbst oder dem Reliefschmuck, konnten mühelos in die Vorzeichnung eingesetzt werden. Eine besondere Rolle spielte in dieser Arbeitsphase das Skizzenbuch von Thomas Daniell. Alle für ihn in Hinblick auf spätere Verwendung hin festgehaltenen Skizzen und Einzelstudien konnten verwendet werden, wenn die großformatige Bleistiftzeichnung ergänzt und differenziert und besonders - noch Jahre nach der tatsächlichen Bildrezeption vor Ort - die Druck-Graphik hergestellt bzw. ein Ölgemälde angefertigt wurde. Das Skizzenbuch ist gewissermaßen das konservierte und grafisch manifeste Detail-Gedächtnis von Thomas Daniell, dem eben auch das akribische Erfassen seiner Bildgegenstände ein großes Bedürfnis war.

Aus der planvollen und durchdachten Anfertigung von Skizzen und Detailstudien und der manchmal nachträglichen Überarbeitung der Handzeichnung durch Ausdifferenzieren von Details vor Ort, abends im Zelt, auf dem Schiff oder Tage später in einer festen und sicheren Behausung wird ein Grundzug der Daniells gegenüber ihren Bildgegenständen sichtbar: ihr *realistischer Wirklichkeitszugriff*. Auch wenn das aus England im Geiste mitgebrachte Bild-Konzept des Malerischen für die Gesamtkomposition bestimmend war, so hat es doch gerade Thomas verstanden, sein dokumentarisches Interesse an den Tempeln und ihrer Reliefplastik mit diesem traditionellen ästhetischen Konzept in Einklang zu bringen. Ohne die grafische Darstellungsweise am Beginn, ohne diese zeichnerische Vorleistung beim unmittelbaren Erfassen des Bild-Objekts vor Ort und ohne den Einsatz der *camera obscura* wäre das herausragende Ergebnis von Tempel- und Skulpturendarstellungen in den Aquatinten der Serien nicht zustande gekommen.

Ein erster Prüfstein für die Rezeption von Tempeln und Skulpturen sind die *Aquarelle* als vorläufiges Ergebnis. Sie sind zugleich Vorstufe *und* fertiges Ergebnis; Vorstufe deswegen, weil die Daniells die Farbigekeit und Plastizität der Objekte, aber auch die Farbgebung des gesamten Bildraumes für die späteren Drucke im Aquarell „notierten“. Sie sind häufig fertiges Ergebnis, weil sie im Sinne der britischen Aquarell-Tradition bereits alle Eigenschaften eines vollständigen Bildes besitzen. Wäre nicht das Problem, dass ein Aquarell ein Unikat ist, dann hätten sich die Daniells in Indien wohl mit der Herstellung von Aquarellen begnügen können. Aber sie wollten ja gerade den Vervielfältigungsprozess des Druckens für die Verbreitung ihrer

Bilder nutzen, und dies hieß: Herstellung von Aquatinten-Drucken. Diese kommen nämlich in ihren Eigenschaften dem elaborierten Aquarell sehr nahe.

Für die Bildanalyse sind besonders zwei Merkmale ihrer Aquarelle wichtig: die scharfrandige, grafische Kontur durch Bleistift (Vorzeichnung) und Feder (ggf. nachträglich) und die durch abgestufte Helligkeitswerte der Lasuren hergestellte Plastizität. Beide *Mittel* ermöglichen einen realistischen Wirklichkeitszugriff, vorausgesetzt das Objekt und seine „Formensprache“ werden vom Künstler in seiner Darstellung richtig erfasst und „gelesen“ und er bemüht sich - über einen flüchtigen Eindruck hinaus - um die entsprechende Genauigkeit.

Man weiß von der modernen Architekturzeichnung (Aufriss) und den Umzeichnungen von plastischen Figuren, dass in solcher linearen Reduktion das Wesentliche einer Form mitunter klarer erscheint als auf einem schlechten Foto. Die Aquarelle, die noch von der Frische des Eindrucks vor Ort leben, zeigen die Tempel besonders klar, die Skulpturen aber in der Regel flüchtiger und schemenhaft, und dies aus besonderen Gründen, von denen später noch die Rede sein wird. Gerade im Aquarell der Daniells verbinden sich beim *dokumentierenden* Wirklichkeitszugriff auf Tempel die Präzision der Grafik und die lichte Klarheit flächig lasierter Helligkeitsabstufungen zu einer Einheit, die besonders den Baukörper einer Architektur in seiner Plastizität hervorheben. Andererseits zeigen die Aquarelle auch die Eile bei der Rezeption: Bleistift, Feder oder spitzer Pinsel „notieren“ bisweilen nur und lassen z.B. ganze Flächen leer, wenn eine sich wiederholende Zierform, ein Ornament, nur an einer Stelle genauer erfasst ist. Die Umrisse von Figurendarstellungen des hinduistischen und buddhistischen Pantheons wirken schemenhaft, flüchtig und verzerrt. Sie vermitteln insgesamt keinen verlässlichen Eindruck von der Bildplastik, ganz im Gegensatz zur Wiedergabe der Tempelarchitektur.

Die Aquarelle sind als Vorstufe von Aquatinten und Ölbildern ein zusätzliches Hilfsmittel, um die unterschiedliche Rezeption von Architektur und Skulptur in ihrem Werdegang genauer zu verfolgen.

Die Herstellung von *Aquatinten* ist neben den Ölbildern das wichtigste Ziel der Daniells. Bis auf die erste „Calcutta-Serie“ beginnt ihre Arbeit daran erst ab 1795, gleich nach der Ankunft in London. Im März 1795 sind die ersten beiden Drucke der „Oriental Scenery“ fertig.

Über die Druckwerkstatt, die Arbeitsteilung zwischen den Daniells und weiteren angestellten Fachkräften (Graveure, Drucker) sowie das eigentliche Druckverfahren gibt es eine reichhaltige Literatur. Für unsere Problemstellung (Rezeption) sind die *Auswirkungen* wichtig, die das Druckverfahren für die Darstellung der Objekte, der Tempel und Skulpturen, hat. Neben dem Vorteil einer kolorierten Abbildung sind jedoch die technischen Möglichkeiten zum präzisen Abbilden linearer Strukturen entscheidend. Betrachtet man die Drucke stark vergrößert (Lupe, bis 5fache Vergrößerung im Computer), so stellt man folgendes fest:

1. Auch die Ätzzradierung liefert Linien und scharfe Konturen, die in der Qualität dem Bleistift oder der Zeichenfeder fast ebenbürtig sind, weil die Feinkörnigkeit der geätzten Vertiefungen so groß ist, dass für das bloße Auge kaum eine Zerfaserung des Strichs in Bildpunkte erkennbar ist. Auch ist eine klare lineare Trennschärfe bei Flächenrändern, die zueinander in einem großen Helligkeitskontrast stehen, zu erzielen, wenn z.B. Architekturelemente und die Binnengliederung von Architektur erfasst werden sollen.
2. Selbst feinste Linien, die nicht betont werden sollen und sehr hell sind, z.B. im Hintergrund oder als Kontur-bildender Rand von hellen Flächen, kommen einem dünnen Bleistiftstrich oder einem mit dünner Tinte geführten Zeichenfederstrich recht nahe.
3. Dickere „Striche“ bis ins tiefe Schwarzbraun liefert die Ätzzradierung besonders gut, um Figuren (auch Skulpturen) aus einer Farbfläche herauszuheben und zu betonen. D.h. auch die Fähigkeit des Stifts, durch kontrollierten Druck der Hand eine Linie feiner oder

dicker, heller oder dunkler erscheinen zu lassen, kann durch den Aquatinten-Druck nachgeahmt werden.

4. Die Aquatinten-Technik übertrifft die Zeichnung darin, Bildtiefe und Plastizität zu erzeugen. Weiche, fließende Übergänge im Hell-Dunkel von Bleistiftzeichnungen können Plastizität erzeugen, werden aber wegen der raschen Vorgehensweise der Daniells beim Zeichnen kaum eingesetzt. So dominieren in ihren Zeichnungen der Strich und die flüchtige Schraffierung, um Schatten und Dunkel-Zonen zu erzielen, oder es werden zu diesem Zwecke Lasuren auf die Zeichnung aufgetragen. Insgesamt wirken viele Handzeichnungen sehr linear und seltsam flach, wenn nicht erste sparsame Lasuren in Sepia oder Grau für Raumtiefe und Plastizität sorgen. Diesen Zweck erreichen sie aber mit der Druck-Technik noch besser. Durch mehrere neben- bzw. übereinandergesetzte Farbaufträge entsteht eine Abstufung in den Helligkeitswerten, die z.B. den Architekturschmuck an Tempeln oder Wandreliefs und Skulpturen in Nischen plastisch hervortreten lässt. Je enger die Abstufungszonen nebeneinander liegen, desto stärker kann sogar ein malerischer Effekt eintreten, wie z. B. am Blattwerk von Bäumen zu beobachten ist. Dies ist der Grund, warum die Aquatinta zu einer ebenbürtigen Konkurrentin des Aquarells wird.

Die auflagenstarken Drucke hatten den Vorteil, viele Käufer zu finden. Ein Nachteil lag darin, dass das aufwändige Verfahren ihrer Herstellung zunächst hohe Materialkosten verschlang. Die Daniells lösten dieses finanzielle Problem, indem sie eine Serie zur Subskription („lotteries“) ausschrieben und den halben Gesamtbetrag bei der Vorbestellung kassierten, die andere Hälfte dann erst nach Lieferung der ersten zwölf Blätter.

Parallel zur Produktion der Drucke entstanden aus den Handzeichnungen auch die zahlreichen **Ölbilder**. Wie man aus den Bilder-Listen in den lokalen Zeitungen entnehmen kann, begann der Verkauf etwas schleppend in Calcutta (Januar 1792), besser in Madras (Dezember 1792) und mit wachsendem Erfolg durch die regelmäßigen Ausstellungen an der Royal Academy in London (1795-1828). Die meisten von ihnen mit indischen Motiven sind von Thomas. Neben dem öffentlichen Verkauf wurden einige Bilder als Auftragswerk auch direkt an Privatleute verkauft.

Die überwiegend großformatigen Ölgemälde orientieren sich wieder stärker am Geschmack der Käufer. Es waren vor allem hochgestellte, gebildete und mit den indischen Verhältnissen meist wohl vertraute Persönlichkeiten wie z.B. Warren Hastings, der erste „Governor-General of Bengal“ (1774-1785).

Wenn man eine Synopse motivgleicher Abbildungen von der Handzeichnung, dem Aquarell, der Aquatinta und schließlich dem Ölbild herstellt, was bei einigen prominenten Motiven möglich ist, dann stellt man folgendes fest:

1. Die Gesamtwirkung des Öl-Bildes erscheint wieder stärker malerisch, was dem Bildkonzept des „picturesque“ entgegenkommt.
2. Die Wiedergabe von Tempeln und Skulpturen verliert dann etwas den dokumentarischen Charakter und fügt sich stärker ins Bildganze ein.

Man muss aber bei den Ölbildern von Fall zu Fall darauf achten, ob das Malerische tatsächlich immer bei der Wiedergabe von Tempeln und Skulpturen zum „Verwischen“ und Auflösen der klaren Konturen führt und Bildinhalte stärker unter kompositorischen Erwägungen ins Bild gesetzt werden, wie dies an einem *capriccio* (TD 38, 1799) am augenfälligsten deutlich wird. Denn zu jeder Zeit hatte Thomas Daniell die Gelegenheit, seine Handzeichnungen und Skizzen heranzuziehen, um eine sachgerechte Darstellung mit der nötigen Präzision herzustellen, wie dies z. B. TD 65 („Choultry at Minakshi Temple. Madurai. T.N.“) von 1808 zeigt. Insgesamt ist doch aber festzustellen, dass die Ölbilder nicht mehr den kühlen, aufgeklärten Geist des Dokumentarischen und Topographischen atmen und wieder stärker unter den Einfluss der traditionellen Bild-Ästhetik des „picturesque“ geraten.

## 4. Die Rezeption der Tempelarchitektur (Analysen)

### 4.1 Vorbemerkung

Die Rezeption hinduistischer und buddhistischer Kunst durch die Daniells beschränkt sich hauptsächlich auf diejenigen Tempel und Skulpturen, die sie auf den drei Reisen im Norden, Süden und Westen Indiens selbst angetroffen haben. Nur die Höhlentempel von Karla und Ellora, abgebildet in den „Antiquities of India“ und den „Oriental Scenery VI“, wurden ihnen durch die Zeichnungen von James Wales zugänglich. Die Anzahl und Auswahl der Monumente, die sie in ihren Bildern festgehalten haben, ist selbstverständlich von vielen Zufälligkeiten ihres Reiseverlaufs und den Hinweisen ihrer Informanten abhängig. Insofern gibt ihr Werk aus heutiger Sicht nur einen begrenzten Ausschnitt indischer Kunst wieder. Trotzdem ist dieser Ausschnitt noch bemerkenswert breit gefächert und enthält fast alle wichtigen Erscheinungsformen der indischen Tempelarchitektur: die Kulthöhle bzw. den Höhlentempel, den monolithischen Tempel sowie den Hausteintempel. Letzterer ist in seiner nordindischen und südindischen Form vertreten.

Bei der Auswahl von Beispielen für die Rezeption der indischen Kunst durch die Daniells war zum einen entscheidend, welchen Erkenntniswert die behandelten Tempel und ihre Skulpturen für die Erarbeitung eines allgemeingültigen und typischen Rezeptionsmusters haben. Kennzeichnende Merkmale ihrer Rezeption lassen sich an bestimmten Tempel-Darstellungen besonders deutlich erkennen. Dies betrifft beides: die *Vorgehensweise* der Rezeption – der Wirklichkeitszugriff – wie ihre *Gegenstände* selbst. Zum anderen sind einige Tempel deshalb als Beispiel gewählt, weil sie schon allein als *Objekt* der Rezeption von besonderer Bedeutung sind. Denn die Auswahl soll auch die wichtigsten Erscheinungsformen der indischen Tempelarchitektur im bildnerischen Werk der Daniells repräsentieren.

### 4.2 Erste Reise: Nord-Indien (1788 - 1791)

#### 4.2.1 Die Rezeption des nordindische Nāgara-Typs

Auf der langen Reise durch den Norden Indiens stießen die Daniells in den drei Jahren auf verhältnismäßig wenige hinduistische Tempel, verglichen mit der Anzahl an muslimischen Bauwerken. Die Ursachen liegen bekanntlich darin, dass seit dem Eindringen muslimischer Herrscher nach Nord-Indien, jedenfalls im flachen Schwemmland von Yamunā und Ganges, viele Tempel von der Bildfläche verschwanden: „multilated by the profane Mohametans, who take every opportunity of shewing their contempts of the Hindoo worship“.<sup>35</sup> Drei Tempel des nordindischen Nāgara- (Prāsāda-)Typus sind Zeugnis für ein erstes Erfassen einer hinduistischen Tempelarchitektur: der *Madana Mohana* Tempel von *Vṛndāvana* (Brindāban) [OS I, 2; Abb.1], der sogenannte *Rāja-Mān-Singh*-Tempel von Rohtasgarh/Bihār [OS I, 11] und der Śiva-Tempel bei Deo/Bihar [OS V, 5].

---

<sup>35</sup> PENNANT, Th., „The View of Hindoostan“ 1798; zitiert nach M. SUTTON 1954 : 64. PENNANT ist Zeitgenosse der Daniells und in seinem Reisebericht kenntnisreicher Berichterstatter ihrer Vorhaben.

#### 4.2.1.1 Der *Madana Mohana* –Tempel von Brindāban/Mathurā (roter Sandstein, 16. Jh.)

Der Tempel (Abb.2) liegt in einer Gegend, in der seit langem der *Kṛṣṇa*-Kult beheimatet ist, weil sich hier der Legende nach der Schauplatz für die Episoden des „*Madana Gopāla*“, des Hirten der Liebe, befand.<sup>36</sup> Der ca. 20 Meter hohe Turm ist wie der unmittelbar benachbarte kleinere *Jagat-Kishore*-Tempel ein achteckiger (*aṣṭāśra*), kurvi-linearer *śikhara*. Ein Portikus befindet sich auf der dem Betrachter abgewandten Seite. Um 1590 von Rāja Mān Singh von Amber erbaut, ist er wegen seiner für einen Hindu-Tempel recht ungewöhnlichen Bauform und wegen seines Ornaments ein Beispiel für den Einfluss muslimischer Baukunst der Akbar-Zeit. Außerdem ist er für die Wirkungsgeschichte der Tempelabbildungen der Daniells interessant. Er erscheint nämlich 1815 zusammen mit anderen muslimischen und hinduistischen Bauwerken der „*Oriental Scenery*“ als Motiv auf einer französischen Tapete<sup>37</sup> sowie in einem Entwurf für eine riesige Voliere im Park des britischen Prinzregenten.<sup>38</sup> Seine Form dürfte damals für viele Briten eine normative Wirkung auf ihre Vorstellungen von einem hinduistischen Tempel gehabt haben. Vor allem aber ist dieser hinduistische Tempel der erste, der weit reichende Einsichten in den Rezeptionsprozess der Daniells zulässt und der sich für eine Exposition der Fragestellung nach der Rezeption besonders eignet.

#### *Die bildnerische Gesamtkonzeption*

Mit einem Ölgemälde (Abb. 3) dieses Tempels aus einer anderen Perspektive [TD36]<sup>39</sup> bewarb sich Thomas Daniell 1797 mit Erfolg bei der Royal Academy um seine Aufnahme. In kluger Einschätzung des Zeitgeschmacks der Jury wählte er dasjenige Motiv, das die beiden *śikharas* weniger stark in den Mittelpunkt des Bildes rückt als in OS I, 2.

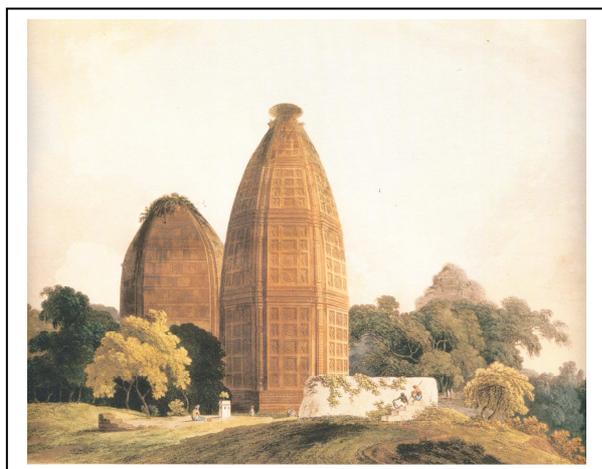


Fig. 6: OS I, 2 (1795)

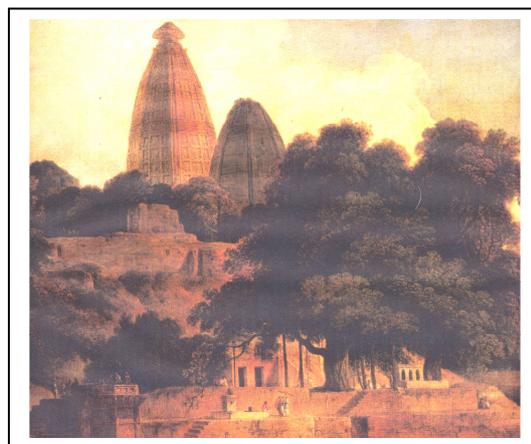


Fig. 7: TD36 (1797, Rand angeschnitten)

Ein nahezu identisches Aquarell von Februar 1789 war Vorlage für OS I, 2.<sup>40</sup> Für TD36 lag ebenfalls ein Aquarell und wahrscheinlich eine andere Handzeichnung vor. Ein Vergleich zwischen der Aquatinta und dem Ölbild macht bereits auf eine Grundproblematik in der Rezeption von Tempelarchitektur aufmerksam. Später angefertigte Versionen von derselben Ansicht sind meist stärker Adressaten-orientiert als der zeichnerische Zugriff vor Ort. Mit der

<sup>36</sup> ENTWISTLE, A.W 1987, Braj. Centre of Krishna Pilgrimage, Groningen, S. 402; Foto S. 457

<sup>37</sup> DUFOUR, J., « Paysage Indien » oder « Vue de l'Inde », Whitworth Gallery, University of Manchester

<sup>38</sup> Der Bau nach dem Entwurf Humphry Reptons von 1808 wurde aus Geldmangel nicht realisiert.

<sup>39</sup> SHELLIM 1979 : 53. Vorlage dazu ist ein Aquarell vom 4./5. Febr. 1789 (auf seiner Rückseite: ‚Nr. 54 Brindabund‘, CB), siehe auch Fig. 9 auf S. 27

<sup>40</sup> R. STEFFAN 1990 : 20

unterschiedlichen Darstellung verfolgten die Daniells verschiedene Intentionen: Das Ölgemälde zeigt die Tempelarchitektur als integrierten Teil innerhalb eines Bild-Konzepts des „picturesque“ und „sublime“. Die Tempeltürme ragen – monumentalisiert – in den Abendhimmel, stehen aber nicht im Bildmittelpunkt wie in OS I, 2. Von den ins schräge Sonnenlicht getauchten *ghats* aus mit den kontrastierenden dunklen Bäumen in der Mitte wird der Blick nach oben gelenkt, der weiteren Bebauung folgend im Zick-Zack aufwärts in die Höhe bis zu den Tempeltürmen. Diese „malerische“ Version, die ganz den Anweisungen von Gilpin folgt, sollte also die kleine, aber hoch geschätzte Elite der malenden Standesgenossen der Royal Academy beeindrucken – offenbar mit Erfolg. Thomas wurde 1797 Mitglied und konnte seinem Namen hinzufügen: Thomas Daniell R.A.

Anders erscheint der Adressaten-Bezug in der Aquatinta. Die dramatische Lichtregie des Ölbildes fehlt ganz in der Aquatinta („Hindoo Temples at Bindrabund on the River Jumna“ [OS I, 2]). Der fast gleichmäßig helle Tageshimmel, die lichte Farbgebung von Vegetation und Architektur ziehen einen eher nüchternen Blick auf den größeren der beiden *sikharas* in der Bildmitte. Er dominiert - alles andere in seiner Umgebung scheint nur Beiwerk und Staffage. Seine Monumentalität lässt die Menschen vor ihm besonders klein erscheinen. Der Kontrast zwischen ‚wilder‘ Natur und ‚disziplinierter‘ Architektur könnte nicht größer sein. Dient die Tempelarchitektur im Ölbild also stärker dem Bildkonzept des ‚Malerischen‘, so wird in der Aquatinta bereits das hinweisende, dokumentierende Interesse ausgedrückt: Der Maler scheint den Betrachtern ausdrücken zu wollen: Seht her, so sieht ein hinduistischer Tempel aus.<sup>41</sup> Deswegen widmet er seiner Aquatinta-Darstellung so viel Sorgfalt bis ins kleinste Detail der Konstruktion und der Oberflächengliederung. Die Blickweise auf den Tempel ist also von vornherein verändert und drückt sich in einer Betrachter-orientierten Bild-Konzeption aus, in der das Interesse des ‚Antiquars‘ an architektonischen Details besonders berücksichtigt ist. Dass die Daniels unterschiedliche Adressatengruppen mit verschiedenen Bild-Konzeptionen „bedienen“ konnten, hat seine Grundlagen in den kunstgeschichtlichen Strömungen, die nebeneinander und gleichzeitig die Szene in Großbritannien bestimmten (vgl. dazu 2.1). Dieses Konzept-Repertoire kennzeichnet ihr gesamtes Indien-Werk und damit die Variationsbreite ihrer Rezeption, insbesondere bei der Darstellung von Architektur.

### ***Die Rezeption der Bauform***

Konstruktion und Ornament des *Madana Mohana*-Tempels sind auf eine besondere Weise eng miteinander verbunden und prägen die stilistische Eigenart des Tempels.<sup>42</sup> Sein Ornament ist nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern es ist in die Architektur so einbezogen, dass es die Konstruktion betont und die Außenfläche des Baus gliedert. Vertikal verlaufende Schmuck-Pilaster heben die Kanten des Baukörpers hervor, horizontale Ornament-Bänder deuten die Stockwerke des Baus an und einheitlich kassettierte Dekor-Motive füllen die Außenflächen.<sup>43</sup> Diese Schlichtheit und Regelmäßigkeit haben die Daniells bemerkt und konnten gerade mit ihren linearen, grafischen Mitteln bei der Wiedergabe des Tempels eine bildnerische Einheit von Detail und Gesamtkonstruktion, von Dekor und Architektur herstellen, wie sie auch in späteren Tempel-Abbildungen selten wieder in dieser rationalen Klarheit erreicht wurde. Dies hängt im Wesentlichen mit dem Vorherrschen des Geometrischen an diesem Tempel *und* dem rationalen Grundzug ihres traditionell europäischen Könnens zusammen, die reale, aber *abstrakt-geometrische* Erscheinung von

<sup>41</sup> KEMP, W. 1991: 244, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionstheoretische Ansatz. In: Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin Rezeptionsästhetik sucht nach dem impliziten Betrachter, dem „Betrachter im Bild“.

<sup>42</sup> GOMBRICH 1984 : 209: „Ornament serves to facilitate the grasp of the object it decorates“

<sup>43</sup> GOMBRICH 1984 : 75 nennt dieses Ordnungsprinzip „framing“ und „filling“

Architektur und Ornament zeichnerisch in die *Regelmäßigkeit* von Raum-Perspektive, genauen Proportionen und Dekor-Formen zu übersetzen, so dass sie den Erfordernissen einer sachgerechten Architekturzeichnung hätten gerecht werden können. Doch so richtig sie im ganzen das geistige Prinzip des Dekors, seine „purity“<sup>44</sup>, und die gliedernde Gesamtstruktur des Tempel-Ornaments erfassen, so sehr unterliegen sie einem Deutungszwang, der die Architektur als Ganze betrifft: Sie „gotisieren“ das Bauwerk.<sup>45</sup>

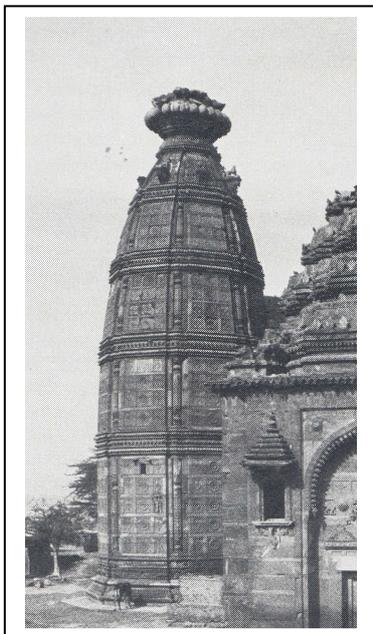


Fig. 8: ENTWISTLE 1987, (Ausschnitt) S.457; vgl. Abb. 2

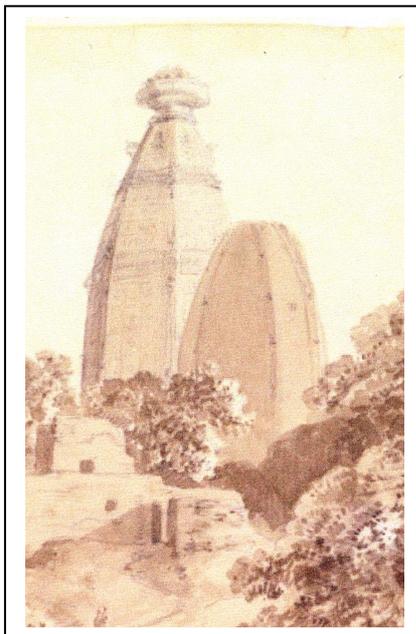


Fig. 9: Aquarellskizze (Ausschnitt) „No. 54. Bindrabund“ (CB)

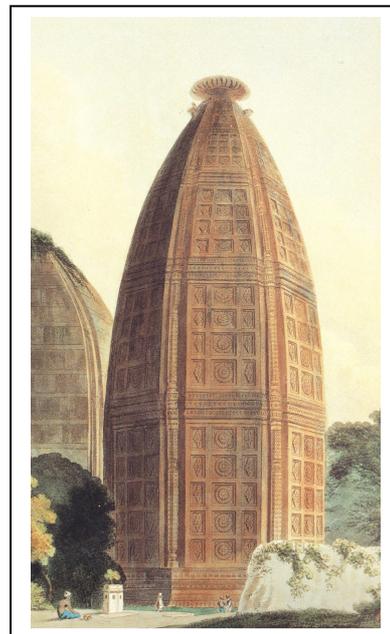


Fig. 10: OS I, 2 (Ausschnitt) vgl. Abb. 1

Ein direkter Vergleich zwischen Foto und zwei Versionen der Daniells (Aquarellskizze und Aquatinta) macht den Unterschied deutlich, auch wenn der *sikhara* aus verschiedenen Positionen zu sehen ist.

Der tatsächliche Bau, wie er bei ENTWISTLE dokumentiert ist (Abb.2), erhebt sich auf einem acht-eckigen Grundriss ca. 20 Meter in die Höhe (*aṣṭāśra sikhara*). Fünf *talas* über einem relativ niedrigen *adhiṣṭhāna* ähneln dem *latina*-Typus, allerdings ohne Schulter mit nur schwach gekrümmten Profil, dessen Linie gleich in einer ziemlich breiten *grīvā* übergeht, ehe darüber ein wuchtiger *āmalaka* mit Resten einer Spitze den Abschluss bildet. Unterhalb der *grīvā* befinden sich Konsolen, die nur teilweise noch mit *udyata siṃha* (aufgerichtete Löwen) besetzt sind. Die acht Kanten des *sikhara* sind eingezogen und geben Platz für schlanke, achteckige, in jedem *tala* vielfach gegliederte Schmuck-Pilaster, wie sie am *jaṅghā* ostindischer *sikharas* anzutreffen sind. Sie betonen hier, wenn auch zurückhaltend, die Vertikale. Dagegen werden die einzelnen Geschosse durch markant vorspringende profilierte Wülste - alle drei horizontal umlaufend - sehr deutlich voneinander getrennt, weil sie aus der Profillinie von Kanten bzw. Außenflächen herausragen und diese optisch unterbrechen. Auffällig sind die von den vertikalen und horizontal verlaufenden Schmuck“bändern“ eingerahmten Flächen. Das stereotyp darin wiederholte Ornament gliedert sich in kassetierte Zonen, in denen – vertikal betrachtet - ein Band quadratischer Kassetten von rechteckigen Kassetten-Bändern mit einem *vajra-ratna*-Motiv eingeschlossen wird – ein Schema, das nur durch die verminderte Anzahl der Reihen in den Zonen übereinander verändert wird.

<sup>44</sup> GOMBRICH 1984 : 209

<sup>45</sup> vgl. MITTER , P. 1977 : 141

Schon die Aquarellskizze zeigt gegenüber dem Foto eine vertikale Streckung dieser Zonen. Der *āmalaka* ist zwar fast ebenso groß, aber die Profillinien laufen zu einem etwas engeren Hals zusammen. Die Tendenz, durch engere Zusammenführung der Profillinien die Vorstellung einer imaginären Bogenspitze knapp unterhalb des *āmalaka* zu erzeugen, setzt sich in der Aquatinta fort. Der verkleinerte *āmalaka* wirkt aus der Untersicht wie eine flache Schale und verliert seine massige Schwere. Alle horizontal gliedernden Wülste werden von den Daniells zu Bändern, die den glatten Verlauf des nun stärker gekrümmten *śikhara*-Profils nicht stören. Der Tempelturm nähert sich der Form eines gotischen Spitzbogens, nur dass die Bögen ganz oben keine wirkliche Spitze bilden. Der Unterschied zum Aquarell, das gewissermaßen eine stilistische Zwischenstufe zwischen Foto und Aquatinta bildet, lässt nur den Schluss zu, dass die Daniells durch schwächere Betonung der horizontalen Gliederungselemente die „Gotisierung“ des *śikhara* in der Aquatinta mit voller Absicht betrieben haben. Die Erklärung dafür könnte sein, dass zumindest der erfahrene Thomas die romantische Neigung der Briten im „Gothic Revival“ bewusst aufgegriffen hat und hier möglicherweise eine vermeintliche stilistische Konvergenz eines europäischen und eines indischen Stils vorführen wollte. Aber diesem Deutungs-„Zwang“ werden viele andere, durchaus realistisch erfassten Elemente dieser Architektur eben nicht unterworfen. Die Analyse des Ornaments zeigt, mit welcher Akkuratess und dem Willen zur realistischen Darstellung die Daniells gearbeitet haben.

### *Die Rezeption des Ornaments*

Ein genauer Blick auf die Funktion des Ornaments an diesem Tempel verdeutlicht, dass bei der Rezeption ihres ersten Hindu-Tempels die Daniells auf einer anderen Betrachtungsebene seinen besonderen Charakter präzise erfassen und *trotz* der „gotisierenden“ Tendenz in ihrer Aquatinta angemessen dokumentieren. Dabei entwickeln sie Fähigkeiten, die ihnen später bei weit schwierigeren Aufgaben zugute kamen.

Es ist also wichtig zu unterscheiden, auf welcher Betrachtungsebene die Annäherung an die fremde Formsprache gelingt. Und gerade bei der Rezeption des Ornaments scheint der Ikonizitätsgrad, die Ähnlichkeit von Vorbild und Abbild oder Bild und Wirklichkeit, bedeutend größer zu sein als bei der Wiedergabe des „gotisierten“ Baukörpers.

Wenn E. H. GOMBRICHS These „Ornament serves to facilitate the grasp of the object it decorates“ (s.o.) Geltung bekommen kann, dann im Fall des *Madana-Mohana*-Tempels. Drei Merkmale des Ornaments werden von den Daniells genau rezipiert: Das Repetitive, das Geometrische und das Anordnungsschema von „framing and filling“ (s.o.) Damit erfassen sie intuitiv den Einfluss muslimischer Stilelemente auf einen hinduistischen Tempel.

Das stereotyp wiederholte Ornament – im motivgleichen Aquarell werden wegen der Eile vor Ort nur drei Kassetten mit den Schmuckmotiven ausgeführt, die anderen bleiben gewissermaßen leer – wird an den drei unterschiedlich verschatteten Außenflächen von unten bis oben grafisch präzise ausgeführt. Oberhalb von *pīṭha* und *vedībandha* beginnt eine Zone, die sich aus drei vertikal nebeneinander laufenden Kassetten-Bändern zusammensetzt und, durch die Krümmung verjüngt, bis zur *grīvā* reicht. Die quadratischen Kassetten mit Rosetten-Motiv werden von zwei Bändern mit Rechtecken eingeschlossen, die alle ein *vajra-ratna* enthalten.



Fig. 11:  
padma, EITA  
V.C.2.a, 458



Fig. 12:  
ratna, EITA  
II D 1, 671

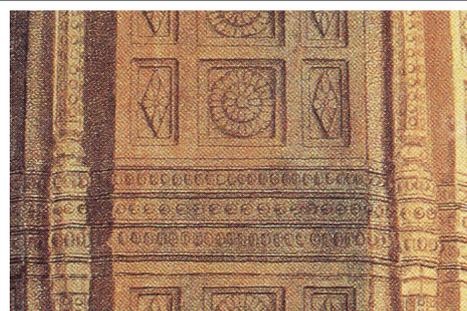


Fig. 13: OS I, 2 Ausschnitt

Beide Motive kommen häufig und in ähnlichen Varianten an hinduistischen Tempeln vor, die Rosette allerdings in der meist klar identifizierbaren Form der geöffneten Lotos-Blüte, als *padma*. Thomas Daniell hatte schon zuvor in Allahabad und Fatehpur Sikri in zahlreichen Studien verschiedene Formen muslimischer Ornamente festgehalten<sup>46</sup> und war in Brindaban bereits erfahren genug, um das Wesentliche eines Ornament-Motivs zu erfassen. Aber wie nahe das Dekor dieses Tempels den muslimischen Ornamentformen steht, war ihm wohl (noch) nicht bewusst<sup>47</sup>: Offensichtlich zeigt dieses Schmuck-Motiv muslimischen Einfluss und ist von der Form des *padmapatta* weiter entfernt und zu einer geometrisierten Blumen-Rosette geworden. Denn die breiten und spitz zulaufenden Blütenblätter des Lotos werden hier durch konzentrische Blättchen-Kränze quasi geometrisiert. Deswegen notiert William

auch in seinem Tagebuch am 10. Febr. 1789: „beautiful & singular Pagodas. They are most elegantly sculptured; certain carved ribs go equidistant into small figures [hier: Formen] prettily filled with rosettes.“<sup>48</sup> Ein Jahr später treffen die Daniells im Innenraum des *Chaturbhuj*a-Tempels in Deo (OS V, 5) auf ein Dekor, das sie so beschreiben: „In the center of the ceiling is a sculptured *Lotos*“.<sup>49</sup> Man darf also sehr wohl vermuten, dass sie bei diesem Motiv sowohl in der Wahrnehmung als auch in der Bezeichnung des Wahrgenommenen genau differenzieren konnten.

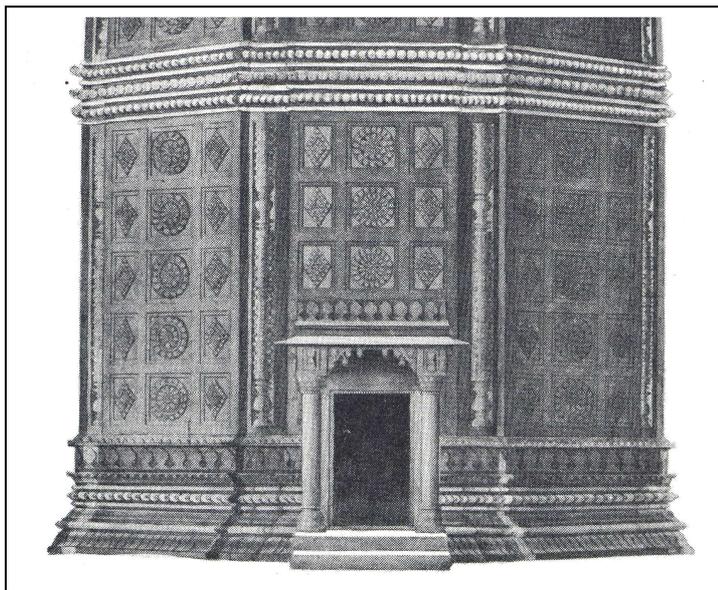


Fig. 14: „View by a Delhi or Agra artist“ um 1837, nach ARCHER  
vgl. Abb. 4

Die exakte Wiedergabe der Ornament-Motive ist nicht nur am Foto (Abb.2), sondern auch an einer deutlich späteren, ebenso sorgfältigen Abbildung des *śikhara* („view by a Delhi or Agra artist, about 1837“, „pen and coloured wash“<sup>50</sup>) zu belegen (Abb.4).

Auch das Ornament auf den drei profilierten Schmuckbändern (jedes eingefasst von schmalen Wülsten) ist in OS I, 2 grafisch angemessen, aber nicht hervorstechend und pedantisch-detaillistisch (wie oben) wiedergegeben.<sup>51</sup> Die umlaufenden Bänder rahmen („framing“) die Kassetten- Zonen („filling“) horizontal ein und deuten zugleich die Stockwerke des Tempels an.

Sie bestehen aus einer Kette plastischer Rundungen - außen oval, in der Mitte kreisförmig -, ähnlich einem griechischen Eierstabmotiv. Selbst die schlanken, achteckigen Pilaster, die an

<sup>46</sup> Die minutiöse Wiedergabe muslimischer Motive in den Skizzen aus Allahabad und Fatehpur Sikri liefert den Beweis dafür, dass Th. Daniell seine rezeptive Kompetenz schon an ihnen schulte.

<sup>47</sup> Hier unterscheiden sich die Daniells von Hodges, der die Stile zum Gegenstand seiner theoretischen Reflexionen machte, vgl. HODGES 1787: „*Dissertation on the Prototypes of Architecture...*“

<sup>48</sup> nach ARCHER 1980, Nr. 32

<sup>49</sup> nach ARCHER 1980, Nr. 85

<sup>50</sup> ARCHER 1968 : 54

<sup>51</sup> Die Zahl der zum Schmuckband aufgereihten halplastischen Ovale unterscheidet sich: obere Reihe 23, untere Reihe 21. In der Realität müsste sie gleich sein. Vgl. dazu GOMBRICH, E., 1984 : 96. In der „Economy of Vision“ unterscheidet er Sehen von Achtgeben. Die Darstellung von repetitiv geordnetem Dekor verlangt deshalb meist keine achtgebende, fokussierende Aufmerksamkeit. Eine „simple sequence“ kann also kleine Unregelmäßigkeiten vertragen. Anders ist dies bei wenigen und komplexeren Elementen einer „Reihe“.

den acht Kanten des *śikhara*s in den Rücksprung der Ecke eingelassenen sind und die vertikalen Kanten des achteckigen Baukörpers vom *adhiṣṭhāna* bis *grīva* optisch betonen, haben dieses Schmuck-Motiv. So unscheinbar und nebensächlich diese Beobachtungen zunächst erscheinen mögen: In den meisten Tempel-Darstellungen der Daniells ist insgesamt eine ziemlich genaue Beobachtung des Dekors festzustellen, solange es eine geometrische Tendenz hat. Hier folgen sie den Absichten der Handwerker, die es im 16. Jahrhundert als Gliederungselement der Architektur und zur optischen Betonung der Baukonstruktion (Achteck, Stockwerke) eingesetzt haben und mit dem Rosetten- und Rhomben-Motiv an den Außenflächen die geometrisch-repetitive Schlichtheit sichtbar machen wollten: Die Daniells erfassen in ihrer Darstellung intuitiv den „Geist“ muslimischer Stilelemente beim Ornament. Aber sie verändern die Form des *śikhara*. Obwohl seine Silhouette durch die Streckung monumentalisiert und durch die Tendenz zum Spitzbogen gotisiert ist, wird davon die Wiedergabe des filigranen und kleinteiligen Ornaments nicht beeinträchtigt.

Das Besondere bei der Wiedergabe dieses Tempels liegt darin, das kleinteilige Ornament nur so stark zu betonen, dass die Gesamtform des Baukörpers nicht zerfällt, seine Plastizität (man beachte die Lichtverhältnisse an den kassettierten Außenflächen!) und die bauliche und ornamentale Schlichtheit seiner Außenflächen hervortritt. Auf eine seltsame Weise mischen sich hier „Gothic Revival“ und die Wiedergabe muslimischer Stilelemente an einem Hindu-Tempel. Immer dann, wenn das Bild-Konzept es verlangte und das Mühen um Genauigkeit in ihrer vollen Absicht lag, strebt die Rezeption des Dekors am Tempel nach Klarheit der Form - im Großen wie im Kleinen. Sie wird später (mit wenigen Ausnahmen!) auch im Süden

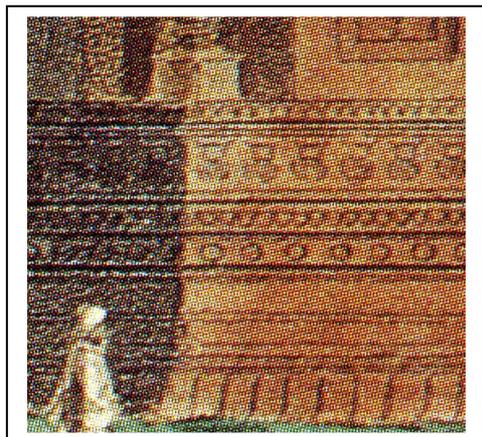


Fig. 15: OS I, 2 (Ausschnitt, 4fach vergrößert)

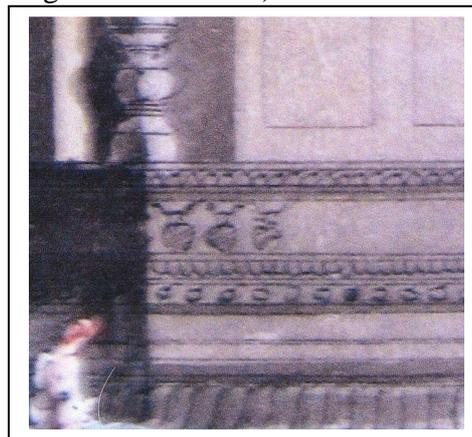


Fig. 16: Aquarell, Ausschnitt, STEFFAN 1990 : 20

Indiens - bei gewachsener Aneignungskompetenz - auch den weit komplexeren Architekturschmuck am *vimāna* meist sachgerecht erfassen, ohne die *Gesamtwirkung* des Baus im Bild zu stören.

Zwei Dekor-Motive im Bereich des Sockels (*adhiṣṭhāna*), ein typisch hinduistisches und ein (höchstwahrscheinlich) muslimisches, machen auf ein weiteres Rezeptionsproblem aufmerksam. Der unterste Teil, das *upāna*, zeigt ein geläufiges Lotosblatt-Dekor, wie es an vielen hinduistischen Tempeln üblich ist (*padmopāna*). Hier gibt es für den Zeichner kein Problem beim Erfassen der Form, denn sie ist - nach GOMBRICH - eine „simple sequence“.<sup>52</sup> Doch das breite *antarapatta* im *vēdibandha* enthält wohl ein Ornament aus der dekorativen Kunst muslimischer Bauten: Die stilisierte Form einer Palmette kommt in der Akbar-Zeit häufig an Brüstungen und als Zinnenbekrönung vor, z.B. an der Balustrade des Humayun-Grabmals oder als Zinne an der Aurangzeb-Moschee in Delhi.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> GOMBRICH, E. 1984 : 74

<sup>53</sup> Die Form ist eine der sehr zahlreichen stilisierten Varianten des *boteh*- Motivs (iran. „Laubwedel“, „Strauch“). Vgl. FORD, P. R. J. 1982 : 52, Der Orientteppich und seine Motive, Herford



Fig. 17: Foto, Palmetten-Motiv,  
Delhi, Aurangzeb-Moschee (Ausschnitt)



Fig. 18: Foto RITTER 2005  
Grabmal Humayuns, Ballustrade,

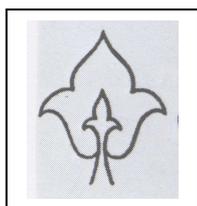


Fig. 19:  
geometrisierte Palmette

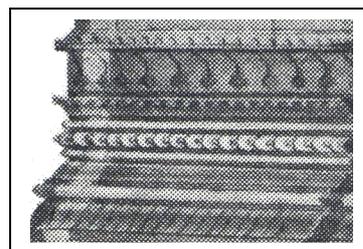


Fig. 20: ARCHER 1968 : 54

Die Rezeption vor Ort (Febr. 1789), im Aquarell noch sichtbar durch die unvollständige Ausführung der Zeichnung (Tuschkfeder), macht allerdings auf Unsicherheiten bei der Deutung der Form aufmerksam, die sich in der Aquatinta (März 1795) fortsetzt. Denn was in der Aquatinta als Positiv-Form erscheint, ist noch halbwegs klar. Doch die tiefer liegende Negativ-Form könnte vielleicht auch als Topf (*kumbha*) aufgefasst werden. Die unklar rezipierte Form dieses Ornaments im Bild deutet darauf hin, dass sie dem Zeichner noch nicht geläufig war, wie z.B. das *padmopāna*. Obwohl die Aquatinten aus Sikander/Agra [OS I,9] und Allahabad [OS I,22] mit Mogul-Architektur das Motiv in voller Klarheit zeigen, wie dies auch in der Darstellung des unbekanntes Künstlers von 1837 zu sehen ist (Abb.4), bleibt hier, im Kontext eines hinduistischen Tempels, die Darstellung der Daniells flüchtig und vage.

Daraus ergibt sich ein grundsätzliches Problem für die Rezeption. Eine unklar dargestellte Form, ob am Sockelornament oder an der *śikhara*-Spitze, muss nicht in jedem Fall auf „fehlerhafte“ Wahrnehmung zurückzuführen sein (vgl. oben). Sie kann durchaus als bildnerisches Mittel mit voller Absicht eingesetzt werden. Allerdings gibt es doch einen Unterschied bei Verunklarung und Vereinfachung der Form, nämlich ob sie auf Kenntnis oder Unkenntnis der Ursprungsform beruht. Man sieht es der verunklarten Form meist noch an, ob sie das Produkt ungenauer, fehlerhafter Wahrnehmung (Sockelornament) oder ein bewusst eingesetztes Mittel zur Herstellung von Raumtiefe ist (Spitze). Dieses Problem wird besonders am Beispiel des *vimānas* des *Rājarājeśvara*-Tempels in Tanjore behandelt werden. Es reflektiert einerseits einen unauflösbaren Konflikt bei der Darstellung eines Objekts. Soll das Objekt integraler Teil eines Bildes sein (Bildkonzept!), dann müssen ggf. zwangsläufig die Details ungenau werden, oder soll Detailgenauigkeit erzielt werden, dann zerstört eine genaue „Architekturzeichnung“ die Stimmigkeit des Bildkonzepts. Andererseits geht es um ein Wahrnehmungsproblem. Hier ist häufig die Unkenntnis der Ursprungsform der Grund für eine diffuse, vage Darstellung. Die Vereinfachung und Verunklarung der Form aus Gründen der Bild-Konzeption verläuft dagegen meist bewusst.

In aller Regel haben die Daniells Bauform und Ornamente des Tempels ziemlich wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, wenn es in ihrer Absicht lag und wenn die Form einfach oder geometrisch deutbar war. Je komplexer und fremder eine skulpturale Form ist, ob Ornament oder Figur, desto größere Schwierigkeiten entstehen für die Rezeption. Eine Grenze

zwischen „vertraut“ und „unvertraut“, zwischen „geläufig“ und „fremd“ richtet sich dabei auf. Sie kann zu einem echten Hindernis werden, wenn es keine „Erkenntnisbrücken“ zum „Fremden“ gibt, wie sie die Geometrie bietet.

Die Analyse des *Madana-Mohana*-Tempels eröffnet in mehrfacher Hinsicht den Zugang zum vielschichtigen Problem der Rezeption und liefert erste Einblicke in das „Rezeptionsmuster“ der Daniells. Was am Beispiel dieses Tempels und seinem Ornament sichtbar wird, wiederholt sich in ähnlicher Weise auch an den folgenden Analyse-Beispielen. Denn der Wirklichkeitszugriff der Daniells an *diesem* Tempel liefert einen Beitrag dafür, wie neben der reinen *Objekt*-Rezeption die *Verfahrensweise* der Rezeption, sozusagen ihre Methodik, strukturiert ist.

### **Zusammenfassung**

Grundlegend für die Rezeption einer Tempelarchitektur und ihrer Teilelemente bis hin zum Aufgreifen der ornamentalen Gestaltung ist die besonders in Europa entwickelte Fähigkeit zum *rationalen* Erfassen der Gesamtkonstruktion eines Baukörpers, seiner Teile und der am Bau befindlichen Schmuckelemente. Der rationale, exakte Wirklichkeitszugriff gehört - neben dem Bildkonzept (s.o.) - zum Repertoire der Daniells und hat seinen klarsten Ausdruck in der realistischen Aquarellmalerei Englands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie den weit verbreiteten Reproduktionsstichwerken. Solche rationale Verarbeitung von Architektur ist bei den Daniells schon an der Rezeption europäischer und muslimischer Architektur in Indien belegbar (vgl. „Views of Calcutta“; OS I, 1)). Mit denselben Mitteln arbeiten sie auch bei der Darstellung hinduistischer Tempel. Sie sind damit so lange erfolgreich, wie sie in der Lage sind, die „fremde“ Formsprache mit der vertraut europäischen in Einklang zu bringen. Da war es womöglich ein Glücksfall, dass sie bei der Darstellung ihres ersten hinduistischen Tempels auf eine Variante stießen, die stark von muslimischen Ordnungsprinzipien beeinflusst ist. Denn neben ihrem durchaus malerischen Verständnis eines „views“ ist der Sinn für das Regelmäßige und Geordnete weit entwickelt und von größter Bedeutung für alle weitere Architektur Rezeption. Dieser Sinn bildet die *Erkenntnisbrücke* zur visuellen Formensprache der fremden, unvertrauten Kultur Indiens. So kann man in der Darstellung des *Madana-Mohana*-Tempels mit seiner auffällig klaren und regelmäßigen Anordnung der architektonischen und ornamentalen Formen bereits den Schlüssel zu ihrer späteren Architektur-Rezeption sehen. Dieser weitgehend erfolgreiche Weg, Architektur zu dokumentieren, hat aber auch seine *Grenzen*.

Zwei Gründe sind dafür zu nennen. Die rationale Vorgehensweise beim Aufgreifen der geometrischen Ordnung und Regelmäßigkeit der Architektur lässt sich nicht mehr mit gleichem Erfolg auf organisch-figurative Formen übertragen. Das europäische Auge *kann* dann eine fremde Form nur europäisch deuten. Ein solcher Deutungszwang erfolgt meist unbewusst. Nur mühsam und unvollkommen gelingt die Annäherung an figürliche Formen (vgl. Skulpturen-Rezeption).

Die Grenzen einer realistischen Rezeption werden aber auch dort sichtbar, wo vermeintlich *ähnliche* Formen dazu verführen, an der interkulturellen Schnittstelle zwischen europäischer und indischer Formsprache einen europäischen Akzent zu setzen: Die Form eines Hindu-Tempels wird *absichtlich* einem europäischen Stil angepasst, um einem bestimmten Zeitgeschmack entgegenzukommen. Dies kann so stark sein, dass die Interpretation der Architekturform ebenfalls einem Deutungszwang unterliegt („Gothic Revival“), von dem sich die Künstler nur lösen können, wenn sie die fremde Form kritisch und unvoreingenommen als realistische, naturalistische Form erfassen *wollen*.

Anders als bei der Wiedergabe von Figuren kommt es bei den Formen von Architektur und teilweise auch von Ornament für den aufgeklärten, visuell geschulten Europäer auf das geometrische Erfassen des Objekts an. Für erfahrene und geübte Zeichner, wie es die Daniells

sind, ist um 1800 die geometrische Abstraktion die Erkenntnisbrücke zu fremden, unbekanntem Bauformen und Dekors.

Wo also im Dekor die Stilisierung und Geometrisierung vorherrscht und nicht das naturalistische Detail, werden Tempel und ihr dekorativer Schmuck überwiegend realistisch erfasst.

#### 4.2.1.2 Der *Rāja Mān Singh*-Tempel von Rohtasgarh/Bihar (grauer Granit, 16. Jh.)

Während der Tempel von Brindāban wegen des muslimischen Einflusses vom nordindischen Typus in wichtigen Merkmalen abweicht, entspricht die Abbildung „An Ancient Hindoo Temple, in the Fort of Rotas, Bahar“ [OS I, 11; Abb.5] ganz überwiegend dem Prāsāda-Typ, obwohl auch er erst im 16. Jahrhundert erbaut wurde.

Im Februar 1790 - schon auf dem Weg zurück nach Calcutta – trafen die Daniells auf diesen kleinen Tempel im weitläufigen Gelände des Forts von Rotas (Abb.7). Auch sein Bauherr ist Rāja Mān Singh von Amber, und wie bei OS I,2 (*Madana Mohana*) diente auch diese Aquatinta als Vorlage für einen Tempelnachbau, als „memorial“ für Warren Hastings, ehemals „governor general“ der EIC und Förderer von William Hodges (vgl. 2.1 u. 2.2).

Der Aquatinten-Druck [OS, I, 11] ist jedoch deswegen von besonderem Interesse, weil er als einziges erhaltenes Dokument für die spätere Restaurierung des Tempels am Beginn des 20. Jahrhunderts herangezogen wurde. Das durch ein Erdbeben im 19. Jahrhundert stark zerstörte Bauwerk konnte vom „Archæological Survey of India“ wenigstens teilweise rekonstruiert werden (Abb.8). Dies macht deutlich, dass offenbar die Darstellung der Architektur im Bild so realistisch war, dass sie für die indischen Archäologen hinreichend verlässliche Anhaltspunkte für eine Teil-Rekonstruktion lieferte. Thomas Sutton, der wichtigste Biograph der Daniells, stellt fest: „A striking tribute to the accuracy of the Daniells...“ [...], these peripatetic artists...“<sup>54</sup> Der Kurzbericht der „Annual Reports“<sup>55</sup> von nur wenigen Sätzen (T. BLOCH, 1904) enthält ein Foto des Tempels in Seitenansicht (Abb. 8). Das Foto von MARTINELLI (1998)<sup>56</sup> zeigt den Tempel schräg von vorn. Ein Vergleich der Fotos mit der Abbildung der Daniells wirft einige Fragen für die Rezeption des Tempels im Zustand von 1790 auf.

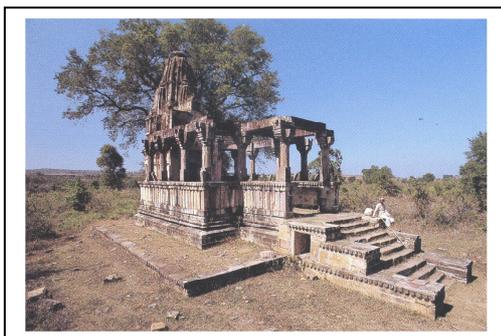


Abb. 7

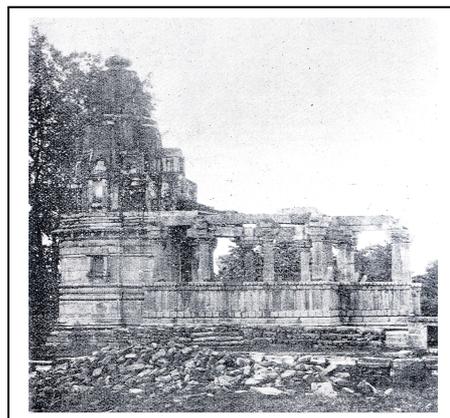


Abb. 8

#### *Die bildnerische Gesamtkonzeption*

Thomas Daniell hat selbst in seinen eigenen Notizen die Ansicht des Tempels kurz geschildert und darin einige Hinweise gegeben, die die Wirkung des Ortes auf ihn verdeutlichen: „This building, composed of grey granite, is of singular construction, and has the appearance of great antiquity.“ Es ist die Sicht des „Antiquars“, genau und mit architektonisch geschultem

<sup>54</sup> SUTTON, Th. 1954 : 63/64

<sup>55</sup> Archaeological Survey of India. Annual Report 1902-03, Calcutta 1904, S. 59

<sup>56</sup> MARTINELLI, A. 1998 : 56

Sachverstand, denn es fällt ihm die Einzigartigkeit der hinduistischen Tempelarchitektur im Vergleich mit den vorher angetroffenen Bauwerken auf. Genau erfasst er Baumaterial und Konstruktion, nur höchst vage das Alter des Tempels, nicht wissend, dass dieser erst ca. 200 Jahre alt ist. Dann aber preist er den Reiz des Standortes: „the situation being delightful“.<sup>57</sup>

Wie in der Aquatinta OS I, 2 steht auch hier die Architektur als Bild-beherrschendes Objekt im Mittelpunkt des Bildes, sorgfältig in einer Perspektive mit zwei Fluchtpunkten dargestellt (Übereck-Perspektive). Der Tempelplatz ist zwar durch eine quer durchs Bild verlaufende Mauer von den Baumgruppen des Hintergrundes abgetrennt; der Tempel selbst wird jedoch von ihnen eingerahmt, ohne dass dem Blick auf den Baukörper wesentliche Teile entgehen. Wieder fällt das Licht von der rechten Seite ein, so dass die räumliche Plastizität des Baus durch Licht und Schatten besonders herausgearbeitet ist. Die Spitzen von *śikhara*, *maṇḍapa* und Portikus ragen in einen hellen Himmel und machen auf die Dachsilhouette aufmerksam. Der Platz vor dem Tempel ist frei. Der Blick des Betrachters wird auf den Eingang gelenkt, neben dessen Stufen zwei männliche Figuren plaziert sind. Die Daniells haben dem Bau große Aufmerksamkeit geschenkt, indem sie trotz seiner Integration in eine malerisch gestaltete Natur zu einer recht genauen Darstellung aller seiner Architekturteile kommen. Die demonstrative Betonung des Tempels in der Bildmitte bestimmt den Charakter des Bildes: Es will ein Monument dokumentieren - inmitten seiner malerischen Umgebung als deutlich erfassten Baukörper.

### ***Die Rezeption der Tempelarchitektur***

Auch zu dieser Zeit weist der Tempel bereits einige, wenn auch nebensächliche Beschädigungen auf. Sie beschränken sich aber nur auf die fehlenden Platten der Dachtraufe und die nach außen geneigten Platten einer Brüstung an den *maṇḍapas*. Jedenfalls würde es gelingen, mit Hilfe der Tempelabbildung auf der Aquatinta den Grundriss und Aufriss ohne große Schwierigkeiten herzustellen – die wesentliche Voraussetzung für die Rekonstruktion eines Bauwerks.

Aus dem Vergleich von OS I, 11 mit den beiden Fotos lassen sich mehrere Unterschiede zwischen der Rekonstruktion und der Aquatinta-Abbildung feststellen.

Der Tempel besteht aus drei Bauteilen: *śikhara*, *raṅgamaṇḍapa* und *mukhamaṇḍapa* bzw. *mukhacatuṣkī* (Portikus). Sie stehen auf einer erhöhten Plinthe bzw. Sockelpartie, die über eine Treppe zugänglich ist. Pfeilerhalle und Portikus haben beide ein Pyramidaldach mit einem *āmalaka* als Spitze. Das Dach des *raṅgamaṇḍapa* ist steiler und größer, so dass gewissermaßen eine Steigerung in Höhe und Gewichtung der Spitzen zum *śikhara* hin deutlich wird. Dieser intakte Gesamteindruck eines Tempels der späten Pala-Zeit ist auf den Fotos (Abb.7) nicht mehr vorhanden, weil oberhalb des *uttaraṅga* alle weiteren Teile des *prastara* sowie die Dächer fehlen. Ihre Überreste waren vielleicht noch um 1900 in den herumliegenden Trümmern vor dem Tempel verstreut oder sind verloren gegangen. Dagegen konnte die *vedikā* von Pfeilerhalle und Portikus komplett wiederhergestellt werden. Der heutige Zustand belegt, dass die Rekonstruktion unvollständig geblieben ist und nur OS I, 11 und eine Aquarellskizze (Abb.7) einige bedeutende Details dokumentieren, die wohl auf immer verloren sind, insbesondere die Pyramidal-Dächer.<sup>58</sup> So kann man aus der Aquatinta noch erkennen, dass die Dachumrandung aus einem Kranz von Zinnen bestand. Dieses Dekor muslimischer Herkunft wurde wohl hier, am Ende des 16. Jahrhunderts, als höchst ungewöhnliches Schmuckelement für einen Hindu-Tempel verwendet.

<sup>57</sup> zitiert nach ARCHER 1980, No. 82

<sup>58</sup> T. BLOCH, ASIAR 1903 : 59

Wie der ursprüngliche Zustand des Tempels [OS I, 11 u. Abb.6] zudem belegt, ist der Tempelturm noch vollständig erhalten: ein *triratha-sikhara* des *latina*-Typus. Offenbar blieb diese Form auch nach der Rekonstruktion unverändert, denn auf beiden Fotos erkennt man z.B. die *śekhārī-sikharas*, wie sie an Chandella-Tempeln vorkommen. Der recht kompliziert gegliederte Baukörper erscheint in der Darstellung der Daniells allerdings leicht vereinfacht: Am *latā* von zwei *talas* wurden die *śikharikā* nur aufgeblendet, ohne eine weitergehende Differenzierung der Außenflächen des Tempelturms.

Von besonderem Interesse für die Rezeption der Architektur dürfte aber die Wiedergabe von *mandapa* und Portikus sein. In Hinblick auf ihre **statisch-konstruktive Funktion** erfassen die Daniells die Architektur des Tempels ziemlich perfekt, was beim Vergleichen mit der Rekonstruktion gut zu ersehen ist.

Die dem *śikhara* vorgelagerte offene Pfeilerhalle (*raṅgamandapa*) hat einen ausladenden quadratischen Grundriss (vgl. Abb.). Die 12 Stützen (10 *stambhas* und 2 Pilaster am Eingang des *garbhagṛha*), stützen Gesims (*prastara*) und Pyramidaldach. Für den vorgesetzten Portikus (hier: *mukhacatuṣkī*), mit kleinerem quadratischen Grundriss, wird am Eingang ein Paar der selben Stützelemente gleicher Höhe und Tragbalken (Architrave) etwa gleicher Länge verwendet. Pfeiler (*stambha*) und Tragbalken (*uttaraṅga*) bilden das Gerüst der Hallenkonstruktion und zeigen in ihrer Anordnung eine große Regelmäßigkeit. Die Übereinstimmung der Aquatinta mit der Konstruktion ist außerordentlich groß (vgl. schematischen Grundriss unten). Wieder wird deutlich, wie die Struktur der Architektur klar erfasst wird – eine Fähigkeit, die auf einer geometrisch-rationalen Analyse beruht und mittels derer die Daniells auch komplexere Baukörper sachgerecht darstellen konnten, wie dies in der europäischen Architekturmalerei des 18. Jahrhunderts bereits voll entwickelt war.

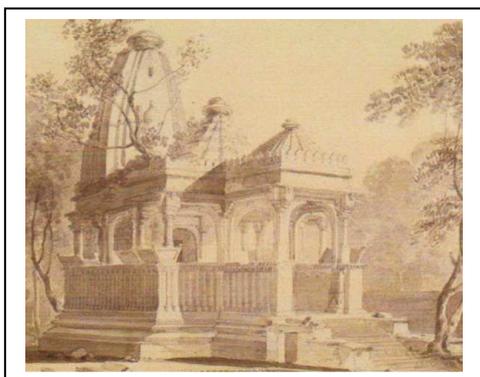


Abb. 6, Ausschnitt

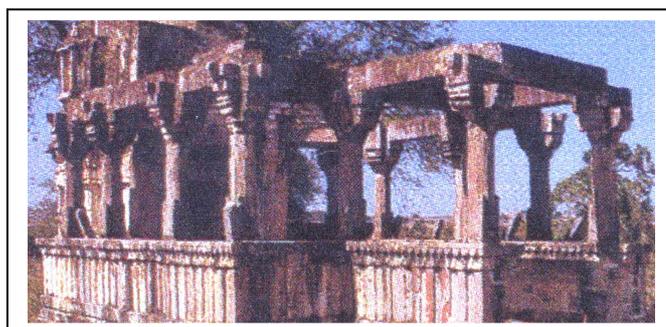


Abb.7, Ausschnitt

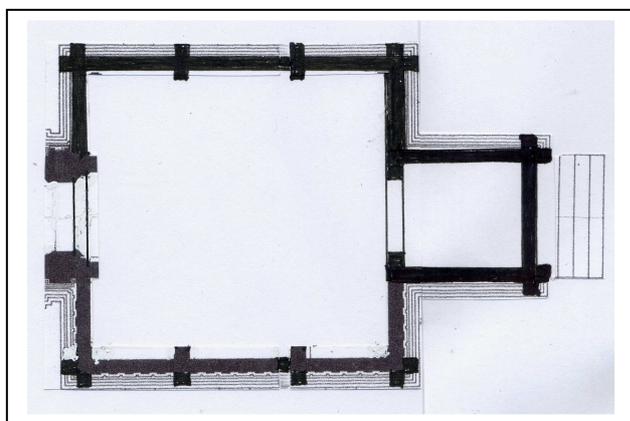
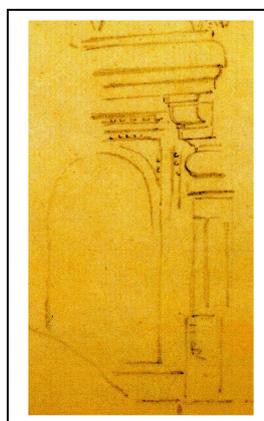
Fig. 21: Grundriss: Tragkonstruktion u. *vēdikā*

Abb.9 Studie, WD1784

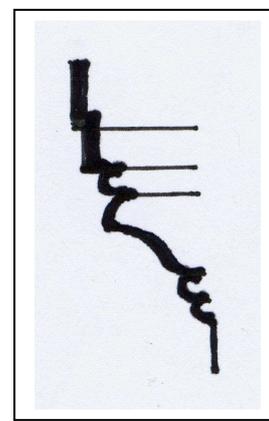


Fig. 22: Konsolenprofil

(Skizzenbuch)

Ein Detail der Aquatinten-Darstellung macht aber auch auf ein wachsendes Können der Daniells bei der Übertragung von komplizierteren Architekturformen aufmerksam: Der beobachtete Pfeilertyp wird unterschiedlich verwendet. Am Portikus und zwischen den mittleren Pfeilern des *maṇḍapa* treten zusätzlich flache, leicht zurück gesetzten Rundbögen auf und füllen das Interkolumnium aus, indem sie die Pfeiler verstärken. Sie fehlen auf dem Foto.

Aus dem Foto der Rekonstruktion, wie sie heute zu sehen ist (MARTINELLI 1998 : 56), lässt sich mit etwas Mühe der Pfeiler-Typ erkennen. Der Schaft ist an der Basis quadratisch, darüber achteckig; die *pōtikā* erweitert sich weiter vorkragend zum *uttara* hin (vgl. Profilzeichnung). Abgesehen von der enormen Mühe und dem Zeitaufwand, diese Einzelheiten in allen Feinheiten zeichnerisch genau zu erfassen (und dies an allen Pfeilern!): die plastischen Details sind schon mehr als nur eine Andeutung. Trotz der Eile vor Ort beim Zeichnen war eine filigrane Wiedergabe möglich. Viele Detailstudien der Daniells von Architekturelementen, wie z.B. von Pilastern an Nischen (vgl. Architekturstudie aus dem Skizzenbuch, Abb. 9) zeigen, dass beim räumlich-geometrischen Erfassen eine große Präzision erzielt wird, so dass man wohl die eine oder andere Ungenauigkeit hier eher der Eile beim Zeichnen zuschreiben muss. Fest steht aber, dass gerade die Stützfunktion der Konsolen, z.B. an den Ecken, besonders gut sichtbar wird. Wie oben schon bemerkt, lässt sich aus OS I, 11 ein bemerkenswerter Gegensatz zu den Fotos entnehmen, dass beim Portikus und zwischen dem mittleren Pfeilerpaar des *maṇḍapa* eine leicht zurückgesetzte Verstärkung der Pfeiler durch einen Rundbogen zu sehen ist. Solche Bögen an *raṅgamaṇḍapas* sind äußerst selten und hier nur durch muslimische Einflüsse (wie auch beim Zinnenkranz) zu erklären. Die Daniells haben dies dokumentiert.

#### **Zusammenfassung:**

Die Verwendung der Aquatinta für die Rekonstruktion des *Archaeological Survey of India* hat auf praktische Weise gezeigt, dass die Wiedergabe der Konstruktion, insbesondere von Säulenhalle und Portikus, ziemlich genau ist. Am Beispiel dieses Tempels lässt sich daher besonders gut das Verständnis der Daniells gegenüber den konstruktiven Elementen des Baus zeigen. Diese Fähigkeit, quasi mit den Augen eines Architekten die tragenden Teile des Baukörpers, seine Stützelemente und Architrave, zu betrachten, ist in allen ihren Darstellungen, auch bei den großen Säulenhallen des Südens anzutreffen. Wieder bestätigt sich der Eindruck vom ersten Beispiel (OS I, 2)), dass der rationale Zugriff mit einem genauen Sinn für statisch-architektonische Zusammenhänge verbunden ist.

#### **4.2.1.3 Der Tempel von Deo; Gayā/Bihar (grauer Granit, 7./10. Jh.)**

Als die Daniells im Februar 1790 auf dem Rückweg nach Calcutta in der Region Gayā auf das Dörfchen Deo stießen, ahnten sie nicht, dass sie hier den ältesten und am reinsten ausgeprägten *nāgara*-Tempel Nordindiens unter ihren später abgebildeten Bauwerken der „Oriental Scenery“ vor sich hatten. Ihn haben sie in zwei Aquatinten [OS V, 5 und 6; vgl. Abb. 10 u. 12] in Außenansicht und als Innenraum-Darstellung in ihre Serie aufgenommen: „*An Hindoo Temple, at Deo, in Bahar*“ und „*Part of the Interior of an Hindoo Temple, at Deo, in Bahar*“ (beide erst Januar 1800 gedruckt!). Wie sehr sie sich selbst noch 10 Jahre später in der Rolle des forschenden Antiquars gesehen haben, geht aus dem Sondertitel „*Antiquities of India*“ der Serie V hervor.

### **Die Rezeption der Tempelarchitektur (außen)**

Thomas Daniell kommentiert im Oktav-Büchlein, das den OS nach dem Druck beigefügt wurde, die Architektur folgendermaßen:

„The Temple is dedicated to Seeva, and reported to be of considerable antiquity, ... (being of hard grey granite), it is but little impaired by time: a coping, however, projecting from above the pilasters, had evidently...sheltered the entrance; the ornamental parts in some places have likewise given way. It appears to have had formerly a covering of stucco, the remaining part of which is become of much darker colour than the stone.“<sup>59</sup>

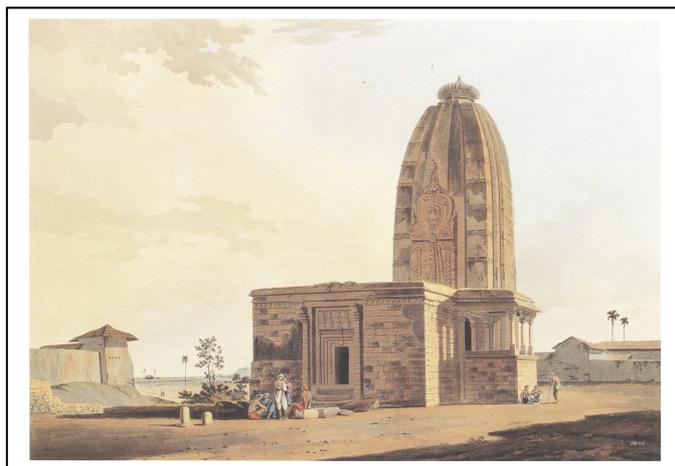


Abb. 10: OS V, 5

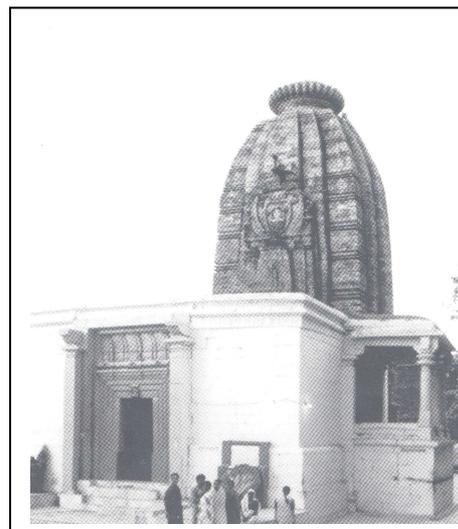


Fig. 23: KHARE 2005 : 55

Diese wenigen Sätze sind insofern von Wichtigkeit, als sie die Beobachtungen am Tempel, den bewussten Sehvorgang, kommentieren. Die herstellbare Text-Bild-Beziehung verdeutlicht über die reine bildnerische Darstellung hinaus, wie unterschiedlich stark die Wahrnehmung von kenntnisreicher Reflexion begleitet war bzw. aus Unkenntnis fehlerhaft beeinflusst wurde. Der Text verweist also auf den „indologischen Horizont“ der Daniells, der um die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts doch recht eng bemessen war und auch regelrecht falsche Vorkenntnisse einschloss. Der Grundsatz „Man sieht nur, was man weiß“ bezeichnet aber eine Grenze, die nicht gänzlich festgelegt ist, sondern gerade durch das forschende Auge - und noch besser in Begleitung fortschreitenden Wissens - ausgedehnt werden kann und so der visuellen Wahrheit näher rückt.

Insofern könnte man aus heutiger Sicht sagen, dass sich in den Darstellungen der Daniells die ersten Schritte einer sich langsam formierenden Indologie abbilden und Zeugnis für das Ineinandergreifen von Wissen und Sehen beim Erfassen eines indischen Kunstwerks sind.

Die Annäherung an die Ikonizität des Tempels gelingt in OS V, 11 und dem St. Gallerer Aquarell [StG B 4280/26, Abb. 11)] in recht unterschiedlichem Maße:

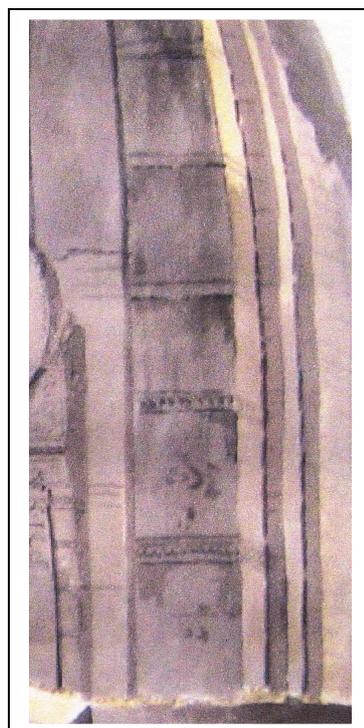
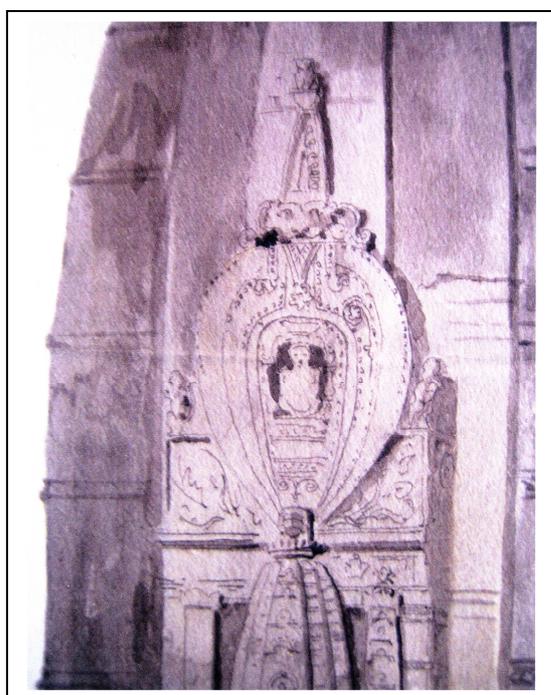
1. Unabhängig vom Vorwissen wird der Baukörper als Ganzes klar und realitätsgerecht erfasst. 2. Einige Architekturdetails werden vor Ort nur angedeutet und bleiben auch später im Druck undeutlich. 3. Die flüchtige „Notiz“ der Ikonografie im Aquarell gibt die Großstruktur des *vajra mastaka* nur annähernd wieder, ist teilweise im Detail flüchtig und neigt speziell in den Figurendarstellungen zu Verzerrungen.

Thomas Daniell konnte aus der Ikonographie des Tempels selbst nicht erkennen, dass es sich um einen Śiva-Tempel handelt; er hat dies wohl erfragt. Seine flüchtige, ein wenig missglückte Darstellung der Nischenfigur im *gavākṣa*-Motiv an der Eingangsseite des *śikhara*

<sup>59</sup> zitiert nach ARCHER 1980, No. 84 u. 85

soll wohl *Śiva mahāyogin* darstellen. Jedenfalls ist es kein Sūrya-Tempel, wie A. KHARE behauptet.<sup>60</sup> Thomas' kommentierende Beobachtungen zur Tempel-Architektur bewegen sich aber auf dem sicheren Boden des bewussten Empirikers.

alle Abbildungen  
StG B 4280/26, Abb.11 (Details)



Seine Hinweise auf das Material, die Bezeichnung der Architekturelemente mit der passenden Fachsprache („coping“, „pilaster“), das stark erodierte „stucco“-Ornament des Tempelturms, all dies deutet die Reichweite eines „Erkenntnishorizontes“ an, in dem allerdings auch Unkenntnis enthalten ist. Der heutige Zustand zeigt den Tempel frei von einem damals möglicherweise vorhandenen dicken Belag einer Jahrzehnte alten Schicht durch Kälken (vgl. Fotos, KHARE 2005 : 55). Die Darstellung des *śikharas* aber, im Aquarell und in der Aquatinta, vereinfacht Teilbereiche seiner Oberfläche. Dies kann drei Ursachen haben: 1. Die Daniells haben tatsächlich eine von einer dicken Schicht überzogene Tempeloberfläche angetroffen, die (für sie!) das Ornament und die bauliche Differenzierung nicht richtig erkennbar werden lassen. 2. Sie vereinfachen, weil sie mit dem architektonischen Formenreichtum dieses *nāgara*-Typs<sup>61</sup> noch keine Erfahrung haben. 3. Sie betonen die Gesamtwirkung des Bauwerks und opfern deswegen die Herausarbeitung von Details. Im Gegensatz zur recht filigranen Darstellung des *gavākṣa*-Motivs an der *madhyalatā* sind die

<sup>60</sup> KHARE , A. 2005 : 55/56

<sup>61</sup> vgl. dazu die ausführliche Analyse eines ähnlichen *śikharas* bei GAIL 2001 : 66

benachbarten *pratilatā* des *triratha*-Aufbaus, insbesondere auch der *karnaratha*, nur pauschalisierend dargestellt. Darauf verweisen besonders im Aquarell die teilweise nur angedeuteten *bhumi āmalakas* und die durch einfache dunkle Linien markierten *salilāntara*, die als *eingezogene Rinnen* gar nicht erkennbar sind. Auch wenn man unterstellt, dass Thomas der bereits eingeübten Gewohnheit folgt, die kleinteilig ornamentierte und differenzierte Oberfläche in bestimmten Teilen flächig zu pauschalisieren, um die Gesamtwirkung der Bauform und ihren Abstand zum Betrachter zu betonen, kann man nicht die Tatsache übersehen, dass im Aquarell bestimmte Details wie eine Kurznotiz genauer festgehalten sind. Denn immerhin ist die Spitze des Zentralbandes (*madhyalatā*) wie in der Realität über den Halsansatz hinaus dargestellt (vgl. Abb.11, Ausschnitt Spitze), während die typischen Rinnen zwischen *madhyalatā* und *pratilatā* nur höchst vage erscheinen sowie die Horizontalgliederung der *karnarathas* durch *bhumi āmalakas* in der bildlichen Darstellung nur an wenigen Stellen deutlich ausgeführt und in der Aquatinta nur angedeutet ist.

Die geringere Detailgenauigkeit solcher einzelner Teilbereiche darf aber nicht zu einem falschen Gesamteindruck von der Darstellung des Tempels insgesamt führen. Die eben beschriebenen Abweichungen von der fotografischen Realität als schwerwiegenden Mangel herauszustellen, würde erstens dem Kunstwerk, das es immer auch ist, nicht gerecht werden. Zweitens ist aber für die Frage nach der Rezeption insgesamt doch entscheidend, dass die Daniells den Tempel in seinen wesentlichen Teilen und als Baukörper im ganzen sehr genau abgebildet haben, insbesondere die für den Norden so typische Form des *śikhara*. Sein kurvilineare Profil und die Proportionen zum *maṇḍapa* sind vollkommen richtig getroffen, so dass das Bauwerk als Ganzes, als räumliches Gebilde in der Aquatinta und dem Aquarell klarer erscheint als auf mancher verzerrten Fotografie. Man könnte sogar noch weiter gehen und darauf hinweisen, dass die Vereinfachung der Tempeldarstellung den Eindruck einer raumkörperlichen Idealität erzeugt, die die Darstellung des Tempels - zusammen mit den linearen Hervorhebungen konstruktiver Details wie z.B. Portal, Dachtraufe und *latās* - für den analysierenden Betrachter leichter „lesbar“ macht, wie es bei einem Architektur-Modell der Fall ist.

Gerade wegen *dieses* Merkmals seiner Bilder galt Thomas Daniell in Großbritannien als Experte für indische Architektur.

Eine Besonderheit stellt in OS V, 11 die Verarbeitung des teilweise *figürlichen* Dekors am *śikhara* dar. Anders als am *Madana Mohana* Tempel hilft dem Zeichner nicht eine geometrische Anordnung der Schmuckformen (vgl. OS I, 2). Er muss sich hier das erste Mal einer typisch indischen Formsprache stellen: einem *vajra mastaka*<sup>62</sup>, das an der Eingangsseite auf der Höhe des dritten und vierten *bhumi* das mittlere Vertikalband des Tempelturms breit überdeckt.

Ein *kirtī mukha* „emaniert“ aus seinem Maul ein herzförmiges *gavākṣa*-Motiv, das eine Nische mit einer Darstellung des *Śiva mahāyogī* umschließt. Von der Bedeutung dieser Ikonografie wussten die Daniells nichts; Thomas erwähnt nur, dass der Tempel dem Gott Śiva geweiht ist. Sie waren also allein auf ihre Beobachtung angewiesen. Aber noch ungeübt beim genauen Lesen eines „Musters“, das durch ein fremdes Ordnungsprinzip bestimmt ist, haben sie große Schritte zur Annäherung an das fremde Schmuck-Motiv getan.

Man muss an dieser Stelle auf die besonderen technischen Schwierigkeiten aufmerksam machen, die generell eine hochwertige Dokumentation von Tempeldekoren vor Probleme stellt, wenn es sich in größerer Höhe und bedeutendem Abstand zum Betrachter befindet. Selbst auf Fotos können durch die Untersicht unerwünschte Verzerrungen eintreten. Nur aus größerer Entfernung oder von einem Gerüst aus könnte man ein zufriedenstellendes Ergebnis erzielen.

<sup>62</sup> vgl. dazu DONALDSON, Development of the *Vajra-Mastaka* on Orissan Temple, East and West, New Series, Vol 26 – Nos.3-4, Sept.-Dez.. 1976, S. 419ff.

Starke Vergrößerungen aus Fotos führen nicht selten zum „Verschwimmen“ sonst klarer Konturen (Foto KHARE); ungünstige Lichtverhältnisse wie Schlagschatten können den Aussagewert eines Fotos erheblich beeinträchtigen. Den Daniells stand für einen solchen Fall ein Fernrohr zur Verfügung, mit dem sie Einzelheiten des Dekors erkennen konnten. Sie konnten dadurch auch filigrane Strukturen erkennen und ins Bild übernehmen. Die *camera obscura* lieferte ihnen eine naturgetreue Perspektive und half die Proportionen richtig zu erfassen. Darin lag also nicht das Problem, das sie zu lösen hatten. Ihr forschendes Auge sollte in möglichst kurzer Zeit – *ohne* das vorstrukturierende Wissen über die abzubildenden Gegenstände – das komplexe Ornament aufgreifen, die anscheinend bekannte Löwen-Protome richtig erfassen und dazu noch – bei aller Kleinteiligkeit des Details – die fast winzige Nischenfigur des *Śiva mahāyogī* angemessen wiedergeben.

Wieder vermittelt das Aquarell mit der Tuschfederzeichnung das momentane Ergebnis, die Aquatinta eine sorgfältig überarbeitete Version 10 Jahre später. Beide entsprechen der ikonografischen Realität nur annäherungsweise, aber in unterschiedlichem Grade.

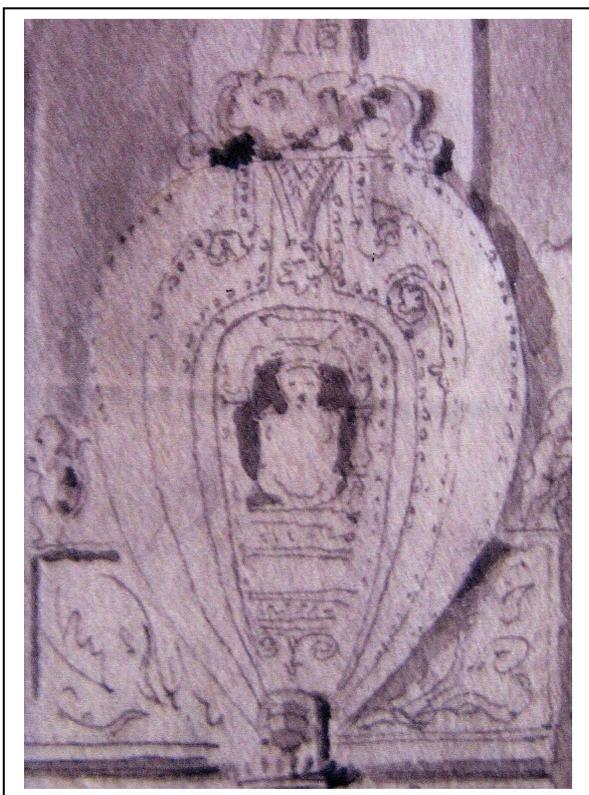


Fig. 24: Aquarell, *gavākṣa*-Motiv



Fig. 25: Aquatinta, *gavākṣa*-Motiv

Das liegt zunächst darin, dass Zeichnung und Aquatintendruck als grafische Technik die plastische Dimension nur andeuten können. Druck und Zeichnung sind nur eine „Übersetzung“ aus der Realität.

Das Aquarell notiert flüchtig; ein hoher Ikonititätsgrad ist in diesem Stadium auch nicht beabsichtigt. Zum Beispiel wird das *gavākṣa*-Motiv, achsensymmetrisch eigentlich gut erfassbar, in seiner Herzform unten zu stark verengt, die Konturen nur teilweise mit Perlenschnüren ausgeführt, die Binnengliederung mit flüchtigen Strichen festgehalten.

Die Maskerone des *kīrtti-mukha* ist in die Breite gezogen. Regelrecht missglückt ist die Wiedergabe der Nischenfigur (Körperachsen, Sitzhaltung). Im Druck versuchen die Daniells diese Schwächen durch Glättung und Perfektionierung der Zeichnung zu überspielen. Sie wussten beide nicht, welche Figur sie abbildeten. Doch wiederholt wird deutlich, dass sich besonders bei Thomas die Grenzen seines „indologischen Wissens“ weniger nachteilig bei der

Rezeption der Architektur als bei der Wiedergabe des applizierten Figurenschmucks bemerkbar machen (vgl. dazu Skulpturen-Analyse).

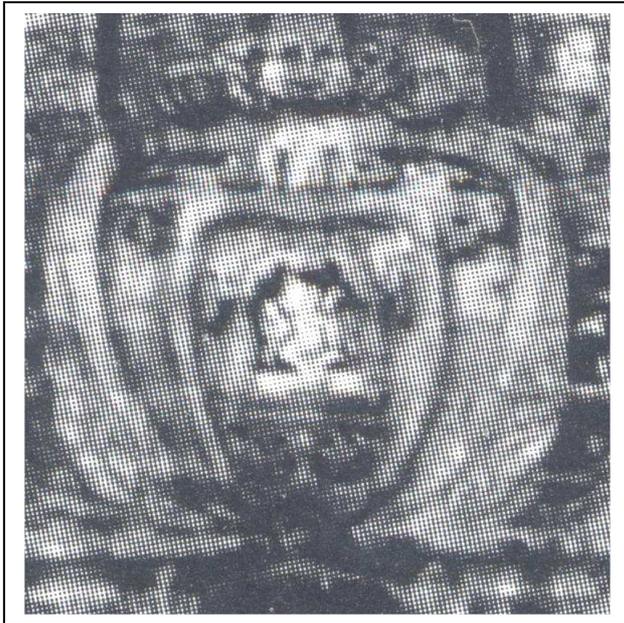


Fig. 26: Foto: KHARE



Abb.11 (Details)



### ***Die bildnerische Gesamtkonzeption des Innenraums***

Mit OS V, 6 (Abb. 12) haben die Daniells den Innenraum des *gūḍhamandapa* mit Blick auf den *garbhagrha* abgebildet. Die Zuordnung von Außen- und Innenansicht ergibt sich aus den Öffnungen des *mandapa* durch zwei Loggien zu beiden Seiten, die für den Lichteinfall sorgen. Die eine ist in OS V, 5 außen am *mandapa* erkennbar. Die Halle schließt unmittelbar an den Tempelturm an, wie dies am bekannten *Paraśurameśvara*-Tempel von Bhubaneswar schon fürs 7. Jh. belegt ist. Das *mandapa* ist wohl der ältere Teil des Tempels (7. Jh.) und zeigt in seiner schlichten Form eher Merkmale der Nach-Gupta-Zeit, während der *śikhara* wegen seines elaborierten Äußeren (s.o.) ins 10. Jahrhundert (Gurjara-Pratihāras) zu datieren wäre.

Die Aquatinta ist eine der ersten Innenraumabbildungen der Daniells. Schon im Norden Indiens beginnen sie, das Geheimnisvolle eines Tempelinneren festzuhalten und dem Betrachter in Europa erstmals Einblicke in eine vorher unbekannte Kult-Welt zu geben. Hier mischt sich die optische „Schilderung“ des Erhabenen („sublime“) mit der Rolle des forschenden Aufklärers, Licht ins Dunkel zu bringen. Das Motiv des Innenraums wird dann während des gesamten Indien-Aufenthalts immer wieder in ihren Bildern erscheinen, über die großen *mandapas* von Madurai bis zu den Kulthöhlen der Buddhisten in Maharastra.

Wieder ist die Konstruktion mit großer Präzision angefertigt, fast im Stil einer kolorierten Architekturzeichnung. Die konsequente Ausrichtung des Fluchtpunktes auf den Eingang zum *garbhagrha*, die lineare Schärfe der Konturen von Architekturelementen und ihre geradezu geometrische Plastizität, fast idealisiert wirkende Lichtverhältnisse mit einer regelmäßigen Tönung der Flächen in kontrastierenden Hell-Dunkel-Abstufungen – dies ist von einem rationalen Geist bestimmt, dem sich der mystische „Gegenstand“ eines Tempelinneren unterwerfen muss. Selbst die wenigen Personen, die sich im Kultraum zur *pūjā* aufhalten,

können hier nicht den Eindruck verändern, dass das „reine Gebäude“ der eigentliche Gegenstand des Bildes ist.<sup>63</sup>

Was also mit der Darstellung der Außenflächen des Madana Mohana Tempels von Brindaban begonnen hat und auch bei der Wiedergabe der Konstruktion des Tempels von Rohtasgarh so klar erscheint, setzt sich nun in der Innenraumdarstellung des Tempels von Deo fort. Der Wille zur Dokumentation und die rationalen Darstellungsmittel erzeugen außen wie innen den Eindruck von einer „Idealität“ des Raumkörpers.

### *Pfeiler und Ornament*

Diese Rezeptionshaltung gegenüber einem Sakralbau erscheint ebenso in der Wiedergabe der Pfeiler. Die vier Stützpfeiler in der Mitte des *maṇḍapas*, die Pilaster an den Wänden und die Säulen der Loggia sind so wiedergegeben, als wenn sie aus einem Modell-Buch entnommen sind. In Wirklichkeit hat Thomas Daniell sie von vornherein so „gesehen“, mehr oder weniger bewusst vom Konzept einer Architekturzeichnung geleitet.

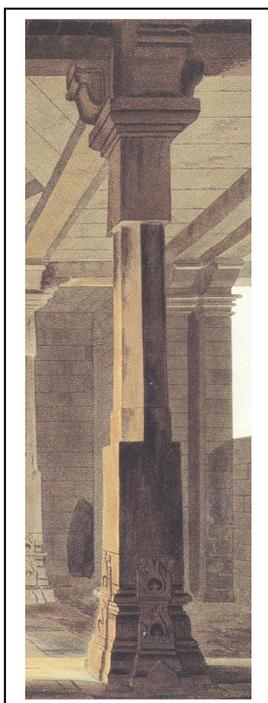


Fig. 27: OS V, 11

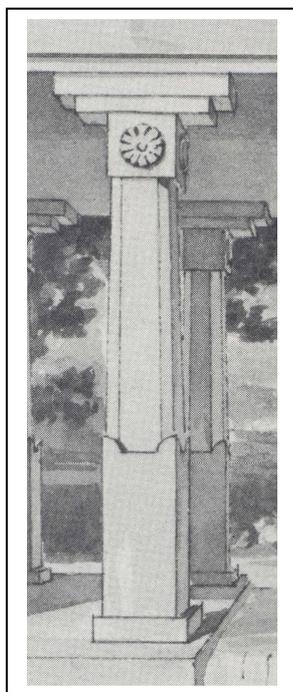


Fig. 28: ARCHER 1968 : 28/29

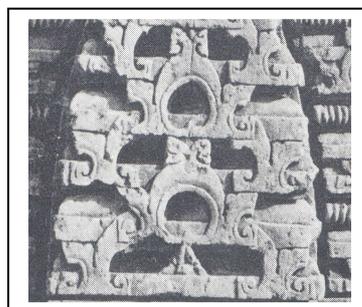


Fig. 29: EITA III.C.4 : 535

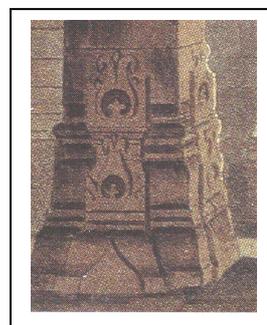


Fig. 30: OS V,6 (Detail)

Sein rationaler Wirklichkeitszugriff bildet in Indien gewissermaßen ein abstrakt-geometrisches Architekturgedächtnis aus, aus dem er noch Jahre später schöpft. Für den Auftrag eines Bauherrn zeichnet er 1811 in Großbritannien einen Entwurf für eine Brücke, deren Pfeiler in der grafischen Darstellungsweise, weniger im Typus, denen seiner Aquatinta von 1790 recht ähnlich sind. (vgl. S.174)

Der *stambha* der Aquatinta stellt einen elaborierten Pfeiler-Typus (*brahma-kānta*) dar, dessen mittlerer Schaftabschnitt oktogonal (*viṣṇu-kānta*) ist. Fuß, *phalaka* und *potikā* sind stärker differenziert.

<sup>63</sup> Gerade an einer solchen Innenraum-Darstellung werden Methode und Leitbild des Wirklichkeitszugriffs sichtbar: Die *camera obscura* und der Gebrauch des Lineals (in den Aquarellen gut sichtbar!) geben der Vorzeichnung in Bleistift die geometrische Präzision vor. Leitbild solch klarer Architekturformen ist der Klassizismus.

Die Basis zeigt das weit verbreitete Ornament des *gavākṣa*. Der überaus große Reichtum an Varianten, insbesondere auch durch Reihung und Staffelung, macht das Motiv zum bevorzugten Ornament für die Außenflächen eines *śikhara*; generell ist sein Auftreten nahezu ubiquitär.

Seine Wiedergabe am *stambha* zeichnet sich wieder durch klare Umrisse aus. Mehrfach haben die Daniells dieses Ornament studiert und als Skizze festgehalten. Mit der Rezeption hat es keine Probleme gegeben, weil es auch als Relief-Schmuck ein flächiges, zweidimensionales Muster darstellt und trotz des Variantenreichtums leicht zu erfassen ist.

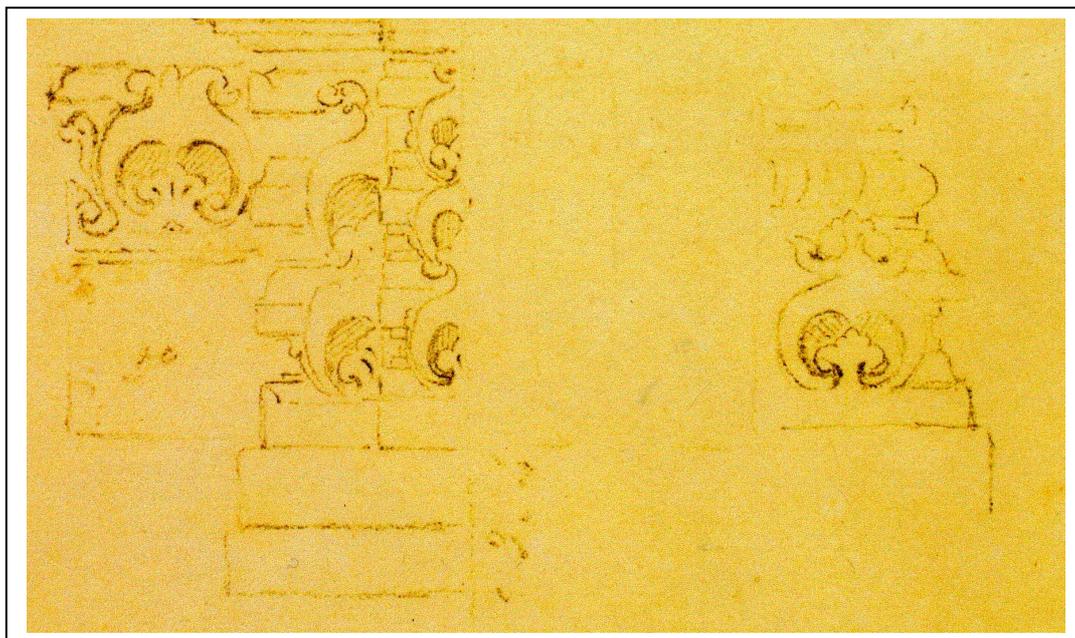


Fig. 31: *gavākṣa*-Motiv (Skizzenbuch), WD 1784

### **Zusammenfassung**

In der Abbildung des Tempels von Deo zeigt sich an mehreren Stellen der vielschichtige Charakter des komplexen Rezeptionsvorgangs, der sich quasi als „Suchbewegung“ in der bildnerischen Darstellung niederschlägt. Der dokumentierende Maler, befangen in seinem begrenzten Wissenshorizont, befindet sich hier in einem Prozess der Rezeption, wo er unterschiedlich erfolgreich die bildnerische Annäherung an seinen Gegenstand vorantreibt: Er erreicht inzwischen bei der Wiedergabe der Bauform als ganzer, aber auch des Innenraumes (*maṇḍapa*) Klarheit und Präzision in hohem Maße, auch in einigen konstruktiven Details (Eingang, *maṇḍapa*, *śikhara*-Spitze; Pfeiler). Er erfasst das *gavākṣa*-Motiv außen in der Großform noch angemessen, im ikonografischen Detail aber vage und unsicher, am Pfeiler des Innenraums jedoch genau. Der Śiva-Tempel von Deo ist ein Dokument dafür, dass unter verschiedenen Aspekten der Tempelarchitektur – Aufbau, Binnendifferenzierung, Ornament, Ikonografie – der Grad der Ikonizität aus mehreren Gründen unterschiedlich gut gelungen ist.

## 4.3 Zweite Reise: Süd-Indien (1792 – 1793)

### 4.3.1 Die Rezeption des südindischen Drāvīda-Typs

Nur ein knappes Jahr lang führte die weite und nicht minder gefährvolle Reise die Daniells durch den Süden Indiens. Ausgangspunkt und Zielort war Madras. Nur kurz zuvor beendeten britische Truppen mit dem Sieg über Tipu Sultan den Dritten Mysore-Krieg, so dass Thomas und William mit ihrem ca. 50 Mann starken Tross in Begleitung britischer Militärs diese Region bereisen konnten. Kein britischer Maler hatte diese Gegend jemals zuvor zu Gesicht bekommen. Am 5. April 1792 sahen sie den ersten südindischen Hindu-Tempel vom Drāvīda-Typ in Kanchipuram. Im Tagebuch notierte William: „My uncle & self made drawings each. (It) is the most considerable of any we have seen of the *highly ornamented stile*.“ Und nach den zurückliegenden Eindrücken aus dem Norden schreibt er weiter: „the general effect was very rich & in many parts well designed, but not equal in execution of some we have seen in the upper parts of Hindoostan.“<sup>64</sup> Die Besonderheit der südindischen Gopurams ist ihnen also sofort aufgefallen, und tatsächlich nahmen sie von vielen prominenten Orten die Ansichten dieser Tempel in ihr Werk auf.<sup>65</sup> Im Süden begegneten die Daniells einer Vielzahl von Tempeln von imposanter Größe, und dieser Unterschied zu den wenigen und meist kleinen Tempeln des Nordens stellte sie als Zeichner und Maler vor eine Aufgabe, die sich bereits im Norden als schwierig erwiesen hatte: Wie war das Monumentale der Architektur mit dem Streben nach Genauigkeit im Detail vereinbar? Und in welcher Weise ließ sich der Realismus des dokumentierenden Zeichners und Malers in die Konzeptionen des „picturesque“ und „sublime“ einfügen? Denn nach wie vor orientierten sich die Daniells an *beiden* Zielsetzungen. Sie wollten einerseits im „antiquarischen“ Interesse dokumentieren und andererseits den fremden Reiz der indischen Monumente in ein „malerisch“ gestaltetes *Kunstwerk* einfügen.

#### 4.3.1.1 Der Rājarājeśvara-Tempel von Tañjāvūr (um 1000, Cola)

Noch unter dem Eindruck der großen drāvīdischen Tempel von Kanchipuram und Madurai erreichten sie im September 1792 Tañjāvūr. Dennoch muss der fast 66 Meter hohe *vimāna* des Rājarājeśvara-Tempels (auch Brhadīśvara-Tempel genannt) eine besonders tiefe Wirkung bei ihnen hinterlassen haben (Abb. 20). Zwei der bekanntesten Aquatinten sind von dem größten der Cola-Tempel entstanden: „The Great Bull, an Hindoo Idol, at Tanjore“ [Juli 1798, OS II, 22] und „The Great Pagoda, Tanjore“ [Dezember 1798, OS II, 24; Abb.13]. Sie fußen auf den motivgleichen Aquarellen.

Mehrere bedeutende Indien-Reisende aus Großbritannien haben in diesen Jahren den Tempel gemalt oder über ihn geschrieben. Zu den letzteren gehörte der irische Adlige George Annesley, Viscount Valentia, der bereits in Kenntnis der Oriental Sceneries der Daniells 1804 den Tempel besuchte und ihn charakterisierte: „...the finest specimen of the *pyramidal* temple in India“.<sup>66</sup> Valentia wurde begleitet von dem Maler Henry Salt (1780-1827), der den Cola-Tempel in einem Aquarell festhielt.<sup>67</sup> Bereits zu dieser Zeit hatten die Bilder der Daniells unter Kennern einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht, und insbesondere Thomas wurde wegen der Genauigkeit gelobt, mit der er den Tempel dargestellt hatte.

<sup>64</sup> zitiert nach SUTTON 1954 : 69/70

<sup>65</sup> RITTER 2006 : 202

<sup>66</sup> zitiert nach ARCHER, Nr. 125

<sup>67</sup> SALT, H., Twenty-four views taken in St. Helena, the Cape, India, Ceylon, the Red Sea, Abyssinia, and Egypt, London , 1809

Die Analyse von OS II, 24 legt diesmal einen Schwerpunkt auf die Rezeptionsleistung der Daniells *im Vergleich mit ihren Konkurrenten*, ihren Vorläufern und Nachfolgern. Erst in der Relation zu anderen Künstlern, im historischen Vergleich, zeigt sich der Qualitätssprung im Wirklichkeitszugriff ihrer Abbildungen.

Während Henry Salt den inzwischen arrivierten Daniells auf der Spur war, versuchten die Daniells etwas ähnliches, indem sie auf ihrer Route durch Indien den Weg eines anderen Malers verfolgten, der vor ihnen Indien bereiste: William Hodges (1744-97) präsentierte mit den ersten wirklichkeitsnahen Abbildungen („Select views of India“, London 1785-88) den Briten einen halbwegs realistischen Eindruck von indischen Bauwerken.

Gerade aber die Darstellungen des Rājarājesvara-Tempels durch Hodges und Salt zeigen, wie sehr Anspruch und Wirklichkeit auseinander klaffen, wenn es um *mimesis* in der Kunst geht.

Im Gegensatz zum eher nüchternen Empirismus der Daniells beschäftigten den weit gereisten und gebildeten Hodges Fragen nach einer interkulturellen Theorie der Architektur.<sup>68</sup> Häufig reflektierte er die Arbeit des Malers beim Rezeptionsvorgang: „...and certainly it is the finding out the real and natural character which is required; for should a painter be possessed of the talents of a Raphael, and were he to represent a Chinese with the beauty of a Grecian character and form, however excellent his work might be, it would still have no pretensions to reputation as characteristic of that nation.“<sup>69</sup>

Mit dieser bemerkenswerten Einsicht in den komplexen Wahrnehmungs- und Rezeptionsvorgang des Künstlers gegenüber den Gegenständen einer fremden Kultur stellte er sich selbst hohe Anforderungen, denen er in der Praxis nicht immer gerecht wurde. Ein besonders augenfälliges Beispiel für einen laxen Umgang mit der Realität ist seine Wiedergabe des Tempels von Tañjāvūr in einem Druck („A View of the Great Pagoda at Tanjore“, 1787) und in einer Aquatinta aus der Serie „48 Select Views in India“ (1785-88).

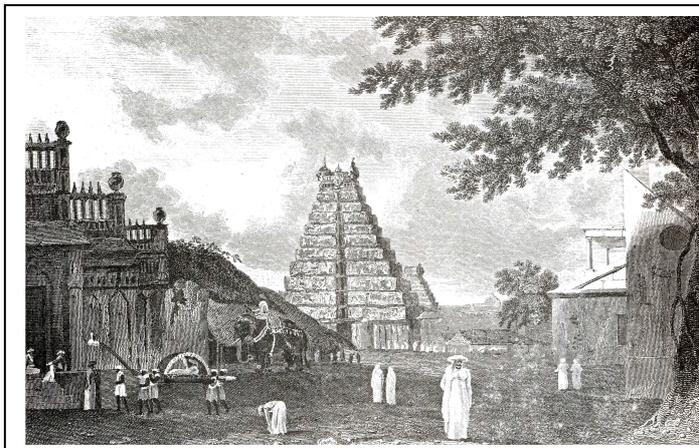


Fig. 32: Hodges „A View of the Great Pagoda at Tanjore“, 1787

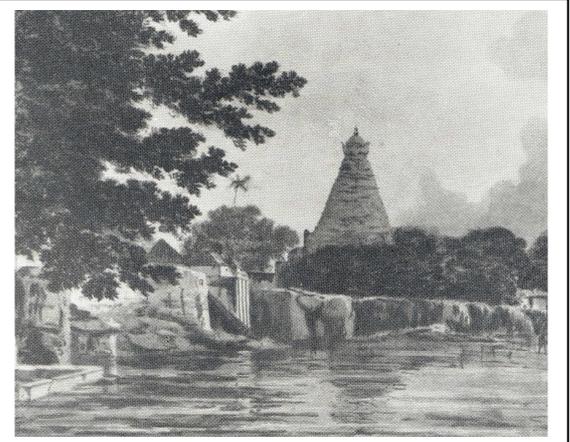


Fig. 33: Aquatinta aus „48 Select Views in India“ (1785-88)

Hodges hat nach eigenen Angaben eine akkurate Zeichnung des Tempels angefertigt; dieses Original ging aber beim Versand nach Großbritannien verloren. Der Schwarz-Weiß-Druck (links) fußt auf einer Zeichnung von Michael Topping, einem Freund von Hodges<sup>70</sup>; die farbige Aquatinta (rechts) ist nicht vor Ort entstanden. Wie sehr die Erinnerung trügen und wie wenig man sich auf eine Vorlage verlassen kann, zeigen die beiden Bilder.

Man sieht den Tempel etwa von Westen, so dass im linken Bild noch eines der *gopurams* aus der späten Cola-Zeit zu sehen ist. Auf dem anderen Bild fällt der Blick von Norden auf den

<sup>68</sup> HODGES, W, A dissertation on the prototypes of architecture, Hindoo, Moorish, and Gothic, London 1787

<sup>69</sup> HODGES, W, Travels in India, during the years 1780-83, London 1793, S. 115

<sup>70</sup> HODGES 1793, S. 11: „The annexed plate, a view of the Great Pagoda at Tanjore, is from a picture which I painted from an accurate drawing made by Mr. Topping“.

*vimāna*. Beide Tempelabbildungen zeigen deutliche Abweichungen von der Realität. Der Druck aus den „travels“ versucht auf dilettantische Weise die pyramidal geschichteten Stockwerke wiederzugeben, hat dazu eine falsche Spitze, die eher der eines *gopurams* gleicht. Die Aquatinta dürfte aus einer verblassten Erinnerung stammen, gibt aber immerhin die Silhouette und den *sikhara* annähernd richtig wieder. In beiden Abbildungen ist der hohe Tempelturm zwar Blickfang, doch gilt ihm nicht die alleinige Aufmerksamkeit. Er ist in stärkerem Maße in das bekannte Konzept des „picturesque“ integriert, das für Hodges in noch stärkerem Maße die Komposition bestimmte als bei den Daniells.<sup>71</sup> Jedenfalls hat man nicht den Eindruck, dass mit diesen Darstellungen vorrangig eine Präsentation des Bauwerks beabsichtigt ist.

Henry Salt hat dagegen die Absicht, im Aquarell die Tempelanlage realistisch wiederzugeben (Abb. 18), so nämlich, wie er es auf den Abbildungen der Daniells gesehen hatte. Das malerische Beiwerk (z.B. Wolken und Baumgruppe im Vordergrund) ist zwar dem beherrschenden Motiv des Tempels untergeordnet, aber es bestimmt immer noch den Charakter des Bildes, wie dies auch in der Monumentalisierung des Turms durch Streckung der Vertikale zum Ausdruck kommt. Auch Salt ist noch wie Hodges dem Konzept des „picturesque“ und „sublime“ verpflichtet, obwohl er der Architektur des *vimāna* und seiner Binnendifferenzierung mehr Aufmerksamkeit schenkt. Der Vergleich mit dem Aquarell der Daniells (rechtes Bild) zeigt aber, wie sehr Salts Ergebnis – in Kenntnis von OS II, 24 –

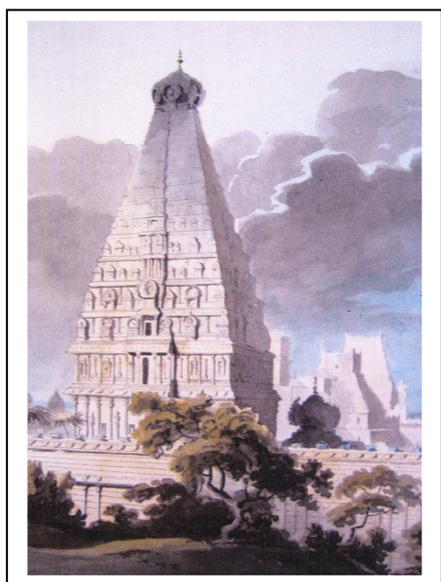


Abb. 18 StG B 4280/XI (Ausschnitt);  
H. SALT

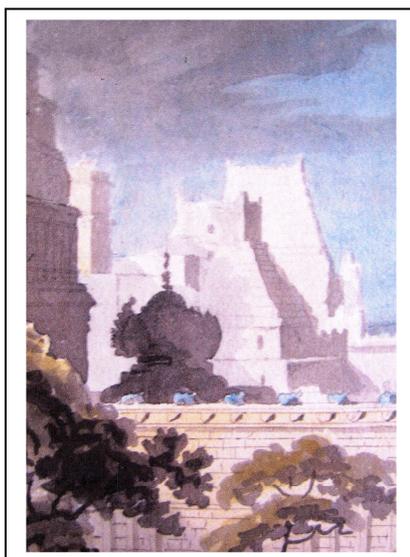


Abb. 18 (Ausschnitt); H. SALT

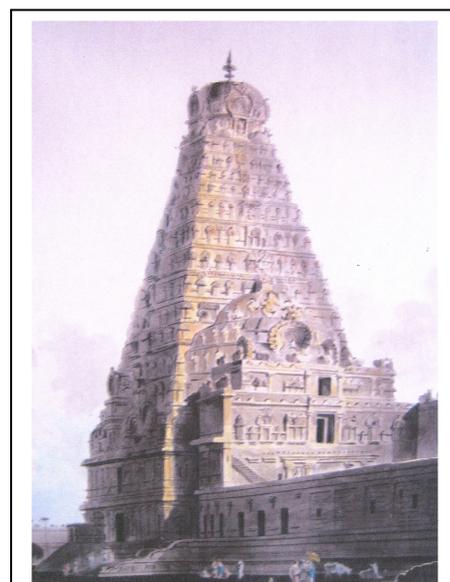


Abb. 15 Th. u. W. DANIELL

gegenüber diesem hohen Ikonizitätsgrad wieder zurückfällt. Dies betrifft die fehlerhafte raumkörperliche Wiedergabe der Architektur (Steigungswinkel, Proportionen, „Zwiebelkuppel“-*sikhara*!) sowie die unvollständige und undeutliche Herausarbeitung des Dekors am Pyramidaltempel. Noch offensichtlicher sind im Hintergrund die beiden *gopurams* verzerrt wiedergegeben. Hinter der vergrößerten Silhouette des *ganapati*-Schreins erscheinen sie deutlich in die Höhe gestreckt, das äußere 5-stöckige wie das innere 3-stöckige, was aber das Charakteristische der Eingangsgebäude, nämlich die markanten, die Breite betonenden

<sup>71</sup> Ein Curiosum sondergleichen stellt ein Ölbild von Hodges dar, das in der ersten Hälfte des 19. Jh. von einer fremden Hand überarbeitet wurde: Es zeigt den Tempelturm mit Windmühlenflügeln, offenbar eine Übermalung. Sie liefert den Beweis dafür, wie beliebig mit einem indischen Bauwerk verfahren werden kann, wenn jegliche Kenntnis davon verloren gegangen ist. Vgl. dazu SHELLIM, M. 1973 : 9, Patchwork to the Great Pagoda, Calcutta

*śālāsikharas* als Dachabschluss nur unangemessen trifft. Salt hat eben nicht den hinduistischen Tempel wie die Daniells mit den Augen des exakt arbeitenden Architekturmalers gesehen.

Nur einer ihrer Nachfolger, James FERGUSSON, hat sie alle im Bestreben um genaueste Dokumentation noch übertroffen (Abb. 19). In seinem Werk „History of Indian and Eastern Architecture“ (London 1876, S.364) befindet sich eine Abbildung des Tempels, „From a Photograph...“ Der Druck ist eine Holzstich („woodcut“) *nach einer Fotografie* und setzt einen vorläufigen Schluss in der langen Entwicklung der bildgebenden Verfahren. Die Irrtümer der Wahrnehmung und die handwerklichen Mängel des Künstlers spielen seit der Erfindung der Fotografie keine entscheidende Rolle mehr, und in diesen 8 Jahrzehnten hat sich gleichzeitig mit der Rezeption der Bilder die Indische Archaeologie zu einer respektablen Wissenschaft entwickelt. So wurde es u.a. möglich, den Rājarājeśvara-Tempel genau zu datieren und seinen Bau historisch und kunstgeschichtlich besser einzuordnen, nachdem Eugen Hultzsch die Übersetzung der Tempelinschriften gelang.

Für die Zeit kurz vor 1800 bestand die bemerkenswerte Leistung der Daniells darin, dass sie verstanden haben mussten, worin die besonderen Merkmale ihrer Objekte bestanden und auf welche Art und Weise sie diese im Bild festhalten konnten. Die bisherigen Analysen der nordindischen Tempel haben ergeben, dass ihr rationales, raumkörperliches Denken und ihr zeichnerisches Geschick überall dort zu einem hohen Ikonizitätsgrad führten, wo geometrische Regelmäßigkeit ihr Objekt bestimmte. Die Rezeption verlor ihre Genauigkeit in dem Maße, wie ihnen organisch-figurale Formen wegen der europäischen Sehgewohnheit fremd waren.

Die beiden Darstellungen des Bṛhadīśvara-Tempels (OS II, 24, Abb. 13; Aquarell, Abb. 15) sind ein weiteres

Beispiel dafür, mit welchen Methoden des zeichnerischen Wirklichkeitszugriffs sie ihre Absichten verfolgten, nämlich eine in Großform *und* Detail aufklärend-sachgerechte Annäherung an ihren Bildgegenstand zu erreichen. Sie wählten dabei einen eigentlich verblüffend einfachen Weg, zu dem eine automatisch funktionierende Fotokamera nicht in der Lage wäre. Sie gaben die architektonische Großform des Tempels wieder, wie es die *camera obscura* ihnen vorgab (Umrisse, Proportionen), fügten dieser nach eigenem Augenschein die markanten Gliederungsformen des Bauwerks gemäß dem konstruktiven Aufbau einer Architektur ein, z.B. die Gliederung des *vimāna* in Stockwerken. Bei der Wiedergabe der Details, dem Dekor am Tempel, mussten sie von einer naturalistischen Lösung abweichen. Denn die naturalistische Wiedergabe hätte den alten Konflikt wiederbelebt, nämlich dass bei zunehmender Entfernung zum Tempelturm kleine Objekte in den höher gelegenen Stockwerken verschwimmen. Sie setzten sich über diese Grundregel malender und zeichnender Künstler hinweg im Bestreben, einzelne Elemente hervorzuheben: eine gewissermaßen *naiv-pointierte*, aber intendierte (*pseudo-nahe*) Auffassung der Kleinteiligkeit, die aber zum gewünschten Ergebnis führte. Noch bis ins oberste Stockwerk kann man auf ihren Bildern die einzelnen Formen des Architekturschmucks erkennen, obwohl sie doch wegen der Ferne verschwimmen müssten. Die gelungene naturalistische Wiedergabe der Großform mischten sie also mit einer *naiv-rationalen* Überbetonung des Details, so dass nur beim genauen Hinsehen an manchen Stellen eine fast stümperhafte Reihung und Verflachung der Kleinformen zu beobachten ist, was aber die wirklichkeitsgerechte Wiedergabe des Tempel insgesamt kaum beeinträchtigt. Es ist eine kalkulierte Kombination zweier Methoden,

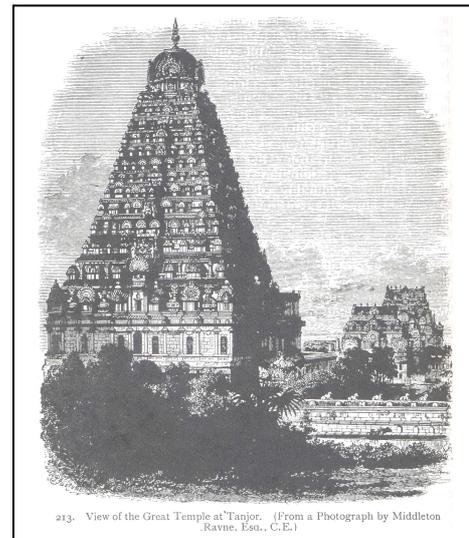


Abb. 19, FERGUSSON : 364

die nur im Kunstwerk möglich ist und deren didaktisch-aufklärerische Absicht dem ganzen Bild seinen Stempel aufdrückt: Naturalismus und dosierte didaktische Übertreibung in einem!<sup>72</sup>

Diese Vorgehensweise lässt sich am Aquarell und OS II, 24 mehrfach nachweisen.

### ***Die bildnerische Gesamtkonzeption***

In der Komposition des Bildes ist das Bauwerk so angeordnet, dass die vertikale Achse des Tempelturms im Goldenen Schnitt liegt. Zugleich sorgt der niedrig gewählte Horizont dafür, dass der *vimāna* weit in den hellen, klaren Himmel ragt. Der Gebäudekomplex liegt mit seiner Längsachse auf einer Fluchtlinie, deren Fluchtpunkt sich außerhalb des linken Bildrandes befindet, wodurch eine gemäßigte Verkürzung seiner Raumtiefe erzielt wird. Dies wiederum erzeugt Plastizität des Baukörpers mit einem ausgewogenen Anteil von Licht- und Schattenseiten, wobei die Südseite des Tempels im Schatten liegt und das Licht, sicher nicht unbeabsichtigt, auf die Ostseite, den Eingang von *vimāna* und Portikus fällt. Die Bäume und Menschengruppen am Tempel setzen wenige zurückhaltende Akzente und betonen die Mächtigkeit des Baus. Nicht durch einen dramatischen Himmel oder bizarre Baumkronen, wie es die britische Auffassung des Malerischen eigentlich verlangte, sondern wegen der Klarheit seiner Linien und des milden Pastelltons der Farben beeindruckt die Pyramidenform des Tempels den Betrachter. Die sachliche Strenge des Sakralbaus wird durch die *Komposition* des Bildes ins Monumentale und Erhabene gehoben.

Aber nicht nur die Erscheinung des Tempels im Ganzen erzeugt Aufmerksamkeit. Die hell beschienene Eingangsseite des *vimāna* bietet einen Blick auf die reich geschmückten Stockwerke und den Abschluss der Turmspitze, einen imponierenden Helm, geschaffen aus einem Monolithen.

Man wird also wohl zu Recht sagen dürfen, dass die Daniells den Rājarājesvara-Tempel in seiner Pracht und Größe durchaus in ein wohl durchdachtes, ästhetisch raffiniertes Bildganze eingefügt haben. Es sind - auch aus indologischer Sicht - besonders diese Architekturdarstellungen, die das Unverwechselbare ihrer Bilder ausdrücken.

### ***Die Rezeption der Tempelarchitektur***

Der Standort des Betrachters zur Architektur ist so gewählt, dass keine Verzerrungen der Winkel und Proportionen eintreten. Dies betrifft hauptsächlich den Tempelturm. Der größere Abstand ermöglicht eine Sicht auf den Tempel ohne stürzende Linien, ein Ergebnis, das z.B. beim Fotografieren aus kürzerer Distanz zwangsläufig eintritt und unerwünscht ist. Deswegen erscheint der Turm selbst in MARTINELLIS Foto (Abb. 14) gedrungener durch die Spreizung des Weitwinkelobjektivs. Wahrscheinlich haben die Daniells vom inneren Pultdach des *prākāra* aus, also in leicht erhöhter Position, die Zeichnung vor Ort angefertigt, die dann als Vorlage für Aquarell und Aquatinta diente.

Für die Analyse sollen beide Versionen dienen, obwohl die spätere Aquatinta durch Überarbeitung den ersten Eindruck des Aquarells (*in situ*), insbesondere bei den Klein-Formen, harmonisiert und den Turm leicht streckt.

---

<sup>72</sup> Das Problem des Verschwimmens ergibt sich leider auch bei der Verkleinerung von Fotografien im fortlaufenden Text, wenn dies aus Platzgründen nötig ist. Was das Auge an Details in einer Vergrößerung noch diskriminieren kann, verschwindet bis zur Unkenntlichkeit bei Verkleinerung.



Abb. 13, OS II, 24 (Aquatinta)



Abb. 14: Foto MARTINELLI : 172



Fig. 34: StG B 4280/39 (Aquarell)

Grundsätzlich gewinnt man beim Erfassen der Gesamtform des Gebäudes den Eindruck, dass die verschiedenen Gebäudeteile des Tempels in beiden Abbildungen richtig wiedergegeben werden. Der gesamte Tempel vom *mukhamaṇḍapa* bis zum *vimāna* erhebt sich auf einer Plinthe. Drei Treppenaufgänge führen zum *mukhamaṇḍapa*, hinter den Bäumen an der *kapota* erkennbar. Von den Zugängen zum *vimāna* sind auf dem Bild die beiden Treppenrampen der Südseite zu sehen. Das *mahāmaṇḍapa* vereinigt zwei Hallen, von außen durch die

unterschiedliche Fassadengliederung unterscheidbar. Das dreistöckige *ardhamandapa*, an seinen Schmalseiten etwas zurückgesetzt, erhebt sich weit über das *mandapa* und bildet den verbindenden Übergang zum *vimāna*. Dessen Gesamtform ist dank der erhöhten Position des Betrachters ohne Verzerrung in seiner ganzen Höhe, im Steigungswinkel wie in seinem Größenverhältnis zu den *mandapas* auf perfekte Weise getroffen. Auch der monolithische *śikhara* ist auf der oktogonalen *grīvā* ohne vertikale Verkürzung gut zu sehen. Beim Vergleich der *vimānas* stellt man jedoch fest, dass auf der Abbildung der Aquatinta der Turm etwas höher ist und *grīva* und *śikhara* etwas schlanker sind - eine nachträgliche Bearbeitung. Auch der Rājarājesvara-Tempel bestätigt wieder: die Darstellung der *Großform* des Sakralbaus trifft auch hier die Realität der Architektur – eine geradezu vorbildliche Präsentation eines Tempels, hält man die Abbildungen von Hodges und Salt daneben.

Bei der Wiedergabe der Binnendifferenzierung des *vimāna* (Abb. 17) und der *mandapa*-Fassade halten sich die Daniells nicht in gleicher Weise an die bauliche Realität. Aber hier muss man unterscheiden zwischen den Details, die auf den Baukörper bezogen sind, und denjenigen Details, die am Baukörper als Dekor appliziert sind.

Zunächst gibt die gliedernde Struktur des Baukörpers, insbesondere Stockwerke, Kanten, Simse sowie Tür- und Fensteröffnungen, ein Flächen-Raster am Baukörper vor, das durch Schmuck-Motive ausgefüllt wird.

„Framing“ und „filling“ sind auch für die Binnendifferenzierung des Tempels eine geeignete Modell-Vorstellung für die Vorgehensweise der Daniells (Abb. 16 u. 17). Den Rahmen („framing“) gibt die räumliche Geometrie des Baus vor, denn vom Sockel bis zur Spitze sind die Außenflächen des *vimāna* in genau erfasste Stockwerke unterteilt (mit 2-geschossigem *āditala* und 13 Geschossen der Pyramide). Diese übereinandergetürmten Zonen, die zwischen den gut markierten *prastaras* liegen, werden dann ausgefüllt („filling“), indem in diesen Zonen Schmuckelemente aus dem kanonisierten Bestand von Miniaturarchitekturen und Figuren des hinduistischen Pantheons angebracht werden. Die Daniells machen sich also in der bildnerischen Darstellung die genau erfasste Struktur des Baukörpers zunutze, um die darin vorgegebenen „Rahmenbedingungen“ mit den Schmuckelementen zu füllen, ganz ähnlich wie es bei der Errichtung des Tempels gewesen sein muss, nur dass das Vorgehen auf dem Papier auf leichtere Weise funktionierte als beim Bau in Stein.

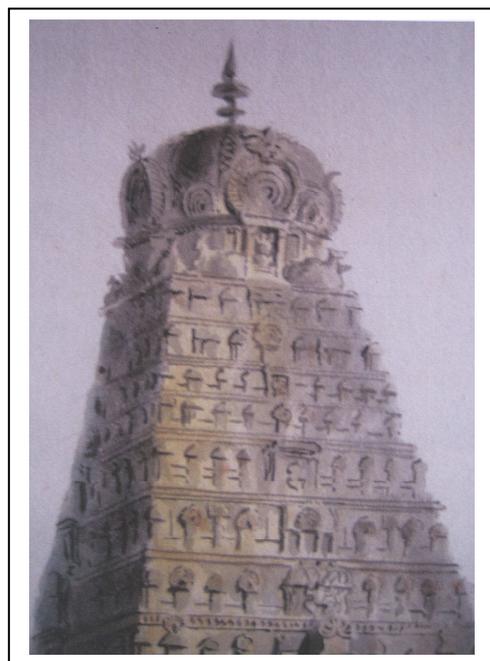


Abb.17 (*vimāna*)

Abweichungen von der Realität, die die Großform des Baus mit seinen Kanten, also den „Rahmen“, betreffen, sind überwiegend Vereinfachungen, die im wesentlichen mit der im vorigen Beispiel hervorgehobnen rationalen „Idealität“ zu tun hat. Mit ihr wird ja gerade das Wesentliche der Architektur hervorgehoben, wie es so oft später in wissenschaftlichen Publikationen mit den sogenannten Umzeichnungen der Fall ist.

So tendieren die Daniells dazu, Vor- und Rücksprünge sowie Simsprofile weniger stark zu betonen, wodurch der Eindruck einer stärkeren Flächigkeit der Außenzonen entsteht. Damit wird zwar einem Europäer das Erfassen des Bauwerks erleichtert, aber auch das Bestreben der indischen Baumeister an den Rand gedrängt, die Flächigkeit der Außenzonen aufzubrechen, was doch den Reiz dieser auf den ersten verwirrenden Überfülle an Formen ausmacht. Das „didaktische Idealisieren“ mag ein bedeutender

Impuls für die Daniells gewesen sein und sich verbunden haben mit dem Bestreben, sich etwas von der kognitiven Last dieser Formenvielfalt zu entledigen. Handwerklich-zeichnerische Schwierigkeiten traten hinzu. Denn die relativ flach aufgetragenen Miniaturarchitekturen und Figuren wären bei größerer Plastizität schwerer zu zeichnen gewesen.

Deswegen kommt es bei der Rezeption der eigentlichen Schmuckelemente am Bau zu dem typischen Lösungsversuch der Daniells, der tendenziell in allen ihren Wiedergaben differenzierter Schmuckformen zu finden, hier aber besonders auffällig ist: Die im Grad unterschiedliche Adaption der Schmuckformen an die Realität steht einer wirklichkeitsnahen Wiedergabe der Großform gegenüber.

Dies lässt sich am Beispiel eines Stockwerks genauer zeigen (Abb. 16 und 17)).

Es verwundert wenig, dass die Daniells in ihrem genauen, rationalen Vorgehen jedes einzelne „ihrer“ Stockwerke mit genau derjenigen Anzahl von Klein-Architektur und Figuren ausgestattet haben, die auch im wirklichen *hāra* des Tempels vorhanden sind. Sie identifizieren also jedes Einzelelement *für sich*, können es auch in den unteren Stockwerken, aber häufig auch weiter oben, von ähnlichen Elementen wenigstens grob unterscheiden und bringen es etwa in die richtige Position.

Sie verfahren also nicht, wie bei einer „simple sequence“, mit der Anzahl qualitativ *gleicher* Elemente beliebig, wie dies schon an einfachen Bandornamenten zu sehen war. Da fiele nämlich in der Reihung ein Element mehr oder weniger nicht auf, wie z.B. bei den einfachen „Perlenschnüren“. Hier aber am Tempel zeigt der *hāra* jedoch eine Perlenschnur besonderer Zusammensetzung. Von *tala* zu *tala* können Anzahl und Art der Kleinarchitektur – auch in Verbindung mit Figurenschmuck – variieren. Während jedoch die Anzahl und Position der Elemente der „Kette“ richtig erfasst wird, sind Art, Größe und besonders Genauigkeit der gezeichneten Elemente deutlich schlechter getroffen. Trotz der „Zeilenhilfe“ der Stockwerke und trotz der symmetrischen Anordnung links und rechts von der Mittelposition der *śālā* wirken die *kūṭas* in der Form und in der Abstimmung zueinander missglückt. Es tritt eine gewisse Egalisierung der Formen („Pilze“) ein. Die verbindenden *hārāntaras* werden sogar nur als Band oder Strich angedeutet.

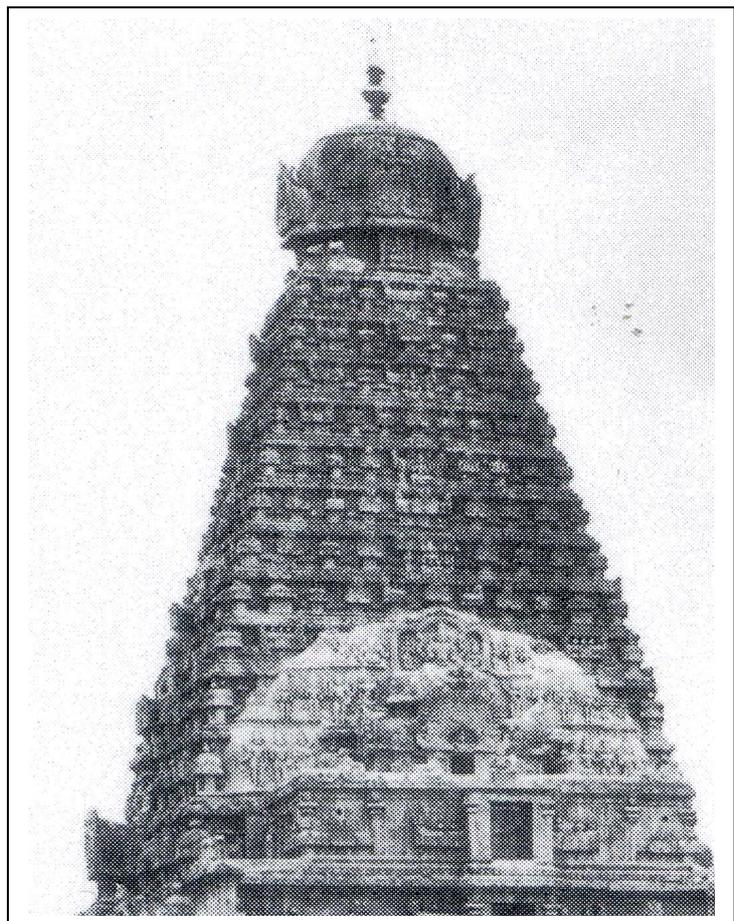


Fig. 35: L'HERNAULT 2002, plate 1

Abb. 15 (Ausschnitt)  
Aquarell



Abb. 13 (Ausschnitt)  
Aquatinta



### **Zusammenfassung**

Mit der Intention, den Rājarājeśvara-Tempel möglichst wirklichkeitsnah abzubilden, waren die Daniells vor eine besonders schwierige Aufgabe gestellt.

Mit großem Können haben sie die Großform der Tempelarchitektur dargestellt und wollten nun auch die Ordnung des Oberflächen-Schmucks so erfassen, dass der interessierte Betrachter in der Lage war, die Elemente und ihre Anordnung betrachten zu können. Sie haben sich also den Blickwinkel des forschenden Antiquars zu Eigen gemacht, in bester Absicht, aber ohne dass sie selbst ein klares Verständnis von der Komplexität und Formenvielfalt eines *hāras* hatten.

Sie hätten es sich - wie sonst auch - leichter machen können, in den oberen Talas des Tempelturms die vom bloßen Auge kaum unterscheidbaren Schmuckelemente verschwimmen zu lassen, wie es bei dieser Entfernung durchaus „realistisch“ ist. Dies hätte auch im Einklang mit ihrem malerischen Konzept gestanden. Aber der scharfe, forschende Blick sollte auch dort Aufklärung geben und Einzelheiten wiedergeben, wozu der menschliche Blick durch die Entfernung nicht mehr recht in der Lage war. Deswegen überlagern sich sozusagen zwei Konzepte und lösen die Einsinnigkeit eines Bildes aus *einer* Perspektive auf. Die *hāras* am Tempelturm werden buchstäblich mit dem Fernrohr betrachtet.<sup>73</sup>

Dieser Pseudo-Realismus hat zwei Ursachen. 1. Er ist in didaktischer Absicht ein naiver Realismus um jeden Preis, der sich über die natürliche Unschärfe hinwegsetzt, und 2. ist er das Ergebnis einer doch nicht so weit gediehenen Adaption an die komplizierte Formenvielfalt des *hāras*, die hier formal reduziert wird: zu flächig aufgetragenen „Pilzen“. Was sie abbilden, ist eine erste Hypothese von dem, was sie sehen.<sup>74</sup> Das Interessante an der Darstellung des Tempelturms ist die Tatsache, dass durch die Analyse ihres Vorgehens Stadien fortschreitender Abbildungskompetenz sichtbar gemacht werden können. In ihrer Darstellung bildet sich ihr *Studium* südindischer Miniaturarchitektur ab.

<sup>73</sup> Tatsächlich gehörte zur Ausrüstung der Daniells neben der obligaten *camera obscura* auch ein Fernrohr.

<sup>74</sup> Vgl. dazu GOMBRICH 1984 : 5. „...the minimal schema is first constructed before it is modified or corrected by matching it against reality.“

Der hier zutage tretende Konflikt zwischen zwei Konzepten ist insbesondere von TILLOTSON hervorgehoben worden: „there is a palpable tension between the informative intention and the Picturesque treatment.“<sup>75</sup>

Aber seine These, dass die Daniells keine Anstrengungen unternahmen „towards authenticity and exotism“<sup>76</sup>, wird durch ihr Vorgehen am Rājarājeśvara-Tempel eben nicht bestätigt.

Der Grund für die nur schematisch erreichte Wiedergabe der *hāras* ist keine grundsätzliche Unsicherheit in der Wahrnehmung und eine daraus folgende inadäquate Umsetzung, sondern ein Hinweis auf eine fortschreitende Adaption an die komplexen Formen des südindischen Tempel-Schmucks. Erst unter den besonderen Bedingungen in Mamallapuram werden sie mit der Rezeption dieser Schmuckelemente erfolgreich sein. Die Adaption an die Realität wird dort ihren Höhepunkt finden.

#### 4.3.1.2 Die Pañca Rathas von Mamallapuram (7. Jh., Pallavas)

Bevor Thomas und William Daniell im November 1792 am Ende ihrer Rundreise durch den Süden Indiens wieder Madras erreichten, haben sie in Mamallapuram die bedeutenden Monumente der Pallavas für ihr Werk festgehalten. Beim Anblick der Pañca Rathas schreibt Thomas nur kurz: „This view is a representation of several Rocks, which have been wrought by the Hindoos into curious architectural forms on the outside, and in the lower part excavated for the purpose of religious worship.“ Das Merkwürdige, das Besondere dieser Architekturen sowie die Härte des Gesteins („very hard, coarse granite“!) fielen auf und riefen eine gewisse Bewunderung hervor: „...nevertheless, the ornamental parts appear to have been executed with a considerable skill...“<sup>77</sup>

Beide Aspekte der Pallava-Architektur, die Bauform und die Ornamente, haben sie dann auch in ihrer Abbildung der Pañca Rathas („Sculptured Rocks, at Mavalipuram, on the Coast of Coromandel“, gedruckt am 15. Okt. 1799 [OS V, 1]) mit einer bis dahin nicht erreichten Genauigkeit festgehalten.



Fig 36: HARLE, S. 280

#### *Die bildnerische Gesamtkonzeption*

Die Aquatinta (Abb. 22) zeichnet sich durch ein exotisches, fast märchenhaftes Flair aus, das man in heutiger Zeit an diesem Ort nicht wieder antrifft. Trotz der beeindruckenden Einzigartigkeit der fünf Tempel vermittelt inzwischen die Anlage dieses Platzes – fast ohne Vegetation, das Terrain gleichmäßig eingeebnet und sorgsam eingefriedet – einen eher nüchternen Eindruck, der die Aufmerksamkeit des Besuchers ganz auf die Monumente lenkt. Die Daniells haben versucht, die Pañca Rathas in der Aquatinta in einen fast

<sup>75</sup> TILLOTSON 1990 : 146

<sup>76</sup> TILLOTSON 1990 : 147

<sup>77</sup> zit. nach ARCHER 1980, Nr. 127

bühnenbildartigen Raum zu stellen. Der rhythmische Wechsel von Artefakten und Vegetation, von hellen und dunklen Bildzonen und der Kontrast zu einem milchig-blauen Himmel erzeugen eine – man möchte fast sagen – numinose Atmosphäre. Blickfang sind zunächst die beiden mächtigen Tierskulpturen, besonders der riesige Löwe gegenüber von zwei klein wirkenden Betrachtern im Bild. Der Blick wandert zwischen den einzelnen Tempeln hin- und her und wird dann nach rechts in die Ferne zu einem Palmenwald geleitet.

Gegenüber der fotografischen Wirklichkeit zeigt der Farbdruck vom selben Standort aus einige Abweichungen, die wohl alle aus den Erfordernissen einer wohl kalkulierten Bildkomposition zu erklären sind. Die Daniells verändern die Anordnung der Gruppe zueinander kaum. Nur der Nakula Sahadeva Ratha wird durch leichte Drehung besser von seiner Längsseite sichtbar gemacht und verstärkt die Fluchtlinie zum rechten Hintergrund. Die bedeutendsten Veränderungen aber lassen sich an der Höhe der Rathas feststellen. Um von der linken Bildseite, also vom Draupadi Ratha her, eine ansteigende Silhouette der Tempel zur Bildmitte hin zu erzeugen, werden Bhīma Ratha und besonders Dharmarāja Ratha in die Höhe gestreckt, der Bhīma Ratha zudem nach Südosten gedreht; der Nakula Sahadeva Ratha bleibt in seiner natürlichen Höhe erhalten, wird aber über dem *āditala* in beiden Stockwerken mitsamt dem Tonnendach verschlankt. Sein pyramidaler Aufbau ist durch die optische Streckung überbetont. Dadurch erkennt man überdeutlich das getreppte „Halbprofil“ seiner Südwest-Ecke gegen den Himmel. Er ist der einzige der Fünfergruppe, dessen Standort und Proportionen in größerem Maße verändert sind. Insgesamt wird deutlich, dass die tiefenräumliche Staffelung der Rathas in der Aquarelle nicht der natürlichen Perspektive entspricht, weil vom Rand zur Bildmitte hin eine zunehmende Vertikalbetonung der Gebäude erfolgt. Solche leichten Anpassungen an eine übergeordnete Bildästhetik waren für die Daniells durchaus vereinbar mit ihrer Absicht, den unverwechselbaren Charakter der Monumente als „antiquarische“ Objekte zu vermitteln. Dies ist bei näherem Hinsehen auch klar zu erkennen.

### ***Die Rezeption der Architektur und des Ornaments***

„Curious architectural forms“, so nannte Thomas die Pañca Rathas von Mamallapuram. Was er nun aus nächster Nähe beobachten konnte, war auch für den fremden Europäer eine Art Muster-Buch südindischer Architektur.<sup>78</sup> Dies betrifft sowohl die Monolith-Tempel selbst als auch die vielgestaltigen Formen von Architektur als Schmuck am Bau. Noch am Tempel von Tañjāvūr hatte er Mühe, den Formenreichtum genauer zu unterscheiden und die verschiedenen Elemente miteinander zu verknüpfen. Hier hatten er und sein Neffe die einmalige Gelegenheit zu einem genauen Studium. Geht man davon aus, dass der Aufenthalt wohl nur wenige Tage dauerte – die Aufzeichnungen geben keine genaue Auskunft –, dann ist trotz der knappen Zeit ganz offensichtlich: Alle an dieser Stelle angefertigten Blätter und die 7 Jahre später entstandene Aquarelle geben das höchste Niveau ihrer Dokumentationsleistung wieder, wo es um Architektur und Ornament geht.

Äußerlich gesehen hat die Adaption der Daniells an unvertraute Formen („matching“) die größte Nähe erreicht. Die Ursachen dafür liegen aber nicht in verbesserter Zeichentechnik. Die genaue Beobachtung des „forschenden Auges“ bei der Übertragung der Objekte ins Bild wird vor dem Zeichenvorgang noch durch einen vorausgehenden Erkenntnisschritt geschärft.

Folgt man den theoretischen Überlegungen E. GOMBRICHS, um die Vorgehensweise der Daniells zu verstehen, dann erleichtert eine grundsätzliche Unterscheidung die Analyse. Mit dem schlichten Schema von „framing“ und „filling“ konnten sie bei der Wiedergabe der Tempel im Bild angesichts der beobachteten Dreidimensionalität der Baukörper *und* ihres Architekturornaments nicht erfolgreich sein. Auch konnten sie sich dieses Mal nicht damit behelfen, dass sie die schmückenden Architekturelemente in verflachter Form und repetierend

<sup>78</sup> MICHELL 1990 : 455: „models of different building types“; weitere Literatur dazu bei HARLE 1986 : 554

nur auf die Oberflächen zu applizieren brauchten (siehe Tañjāvūr). Dazu waren die äußeren Oberflächen der Baukörper in Mamallapuram – mit Ausnahme des Draupadī Rathas – zu stark plastisch gegliedert und fast greifbar nahe. Keine weite Entfernung zum Objekt konnte sie dazu verleiten, die Motive verschwimmen zu lassen. Sie haben das „Ornament“ insofern besonders ernst genommen, als sie wohl erkannten, dass es als Motiv – im Sinne GOMBRICHS - nicht nur schmückende Geometrie war, sondern auch etwas repräsentierte. Als geübte Architekturzeichner waren sie ja auch zeichnerisch dazu in der Lage, z.B. die Varianten der Kleinarchitektur angemessen zu erfassen.

Vom Ergebnis ihrer Darstellung aus gesehen, scheint die Vermutung sehr nahe zu liegen, dass sie spätestens in Mamallapuram einen *Erkenntnisschritt* gemacht haben, der auf einer fundamentalen Unterscheidung beruht.

„In principle, the two contrasting procedures which have emerged, that of planning from outside in (by sub-division) and that of building the pattern from inside out by repetition and extension, correspond to the distinction...between *decoration and composition*.“<sup>79</sup> Nicht um Adaption geht es hier (“matching”), also um das mehr oder weniger genaue Erfassen von Form und Gestalt der Miniaturarchitektur mit dem Zeichenstift, auch nicht um äußere Dekoration durch Muster (vgl. Thomas Daniell: „external decoration“, [Begleittext zu OS II, 24!]), sondern um die Unterscheidung, ob die schmückenden Architektur-Motive aus dem Geist der Architektur heraus komponiert, also als Objekte *entworfen* (GOMBRICH: „composed“) wurden. Denn so war es bei den indischen Handwerkern und Steinmetzen der Fall, wenn sie die traditionellen Formen des Hausbaus in Mamallapuram in Stein wiederholten, weil sie um den Ursprung der Schmuck-Motive wussten.

„The decorator starts with a given field, which he is expected to organize [*Madana Mohana* Tempel !]; the designer...starts from his motifs.“<sup>80</sup>

Der Unterschied in der Vorgehensweise wird am Vergleich der Beispiele von Brindaban und Mamallapuram deutlich. Die Bestätigung durch GOMBRICH ist frappierend: „I would say that the framing and linking devices tend to be geometrical, the filling motifs [im vorliegenden Fall] representational.“<sup>81</sup> Damit waren die Daniells gezwungen, sich mit dem auseinander zu setzen, was die Motive repräsentierte. Sie mussten ihre Bauart verstehen und nicht nur ihre Form abzeichnen. Nur so ist auch zu erklären, warum Thomas Daniell noch Jahre später in England für Bauherren indische Architekturen entwerfen konnte: Er hatte sie verstanden, weil er die Phase des „trial and error“ hinter sich gelassen hatte. Es scheint, als sei dies vor den Pañca Rathas geschehen.

Als Nachweis sollen zwei Beispiele dienen, an denen sich der „Erkenntnissprung“ nachweisen lässt. Zugleich werden aber an den Beispielen bereits bekannte Barrieren sichtbar, auf die die Daniells wieder stoßen.

Zunächst liegt zu OS V, 1 die formatgleiche Bleistiftzeichnung vor, die unmittelbar vor Ort angefertigt wurde (Abb.21). Sie ist mit der Aquatinta (Abb. 22) nahezu identisch, ist aber wegen ihrer bemerkenswert klaren Zeichnung von großem Wert für die Untersuchung der Architekturformen. Es scheint, dass nie zuvor während ihres Indien-Aufenthalts die Daniells so präzise dreidimensionale Objekte mit linear-grafischen Mitteln erfasst haben. Es ist kein Wunder, dass auf der Grundlage dieser Zeichnung die ebenso präzise Aquatinta entstand

<sup>79</sup> GOMBRICH 1984 : 79; Hervorhebungen im Zitat vom Verfasser der Arbeit

<sup>80</sup> GOMBRICH 1984 : 79

<sup>81</sup> Sein Beispiel des ägyptischen Decken-Musters weist auf die beiden Vorgehensweisen hin, Muster und indische Architektur als Ornament zu verwenden: ein äußerlich vorgegebener Rahmen wird mit Mustern gefüllt (Außenflächen des Tempels, Fassaden) oder die Schmuckform wird als komponiertes Design verwendet.

(1799), die bei fast gleicher Konturenschärfe die plastische Qualität hinzugewann, aber nicht mehr die rationale und sparsame Konzentration auf die „reine“ Architektur enthielt.<sup>82</sup>

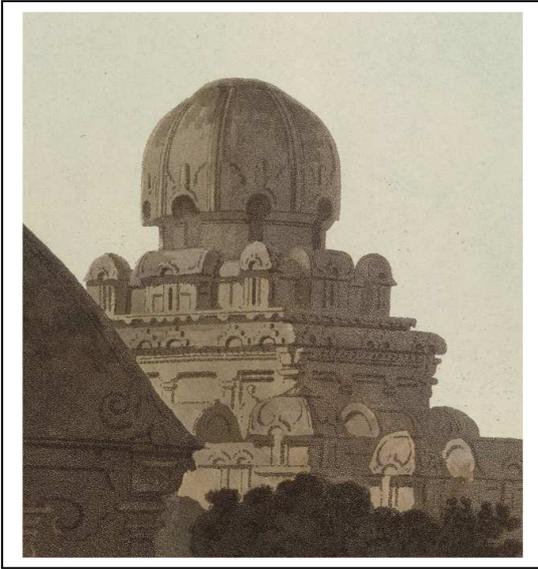


Abb. 23b: OS V,1: Arjuna Ratha (Ausschnitt)

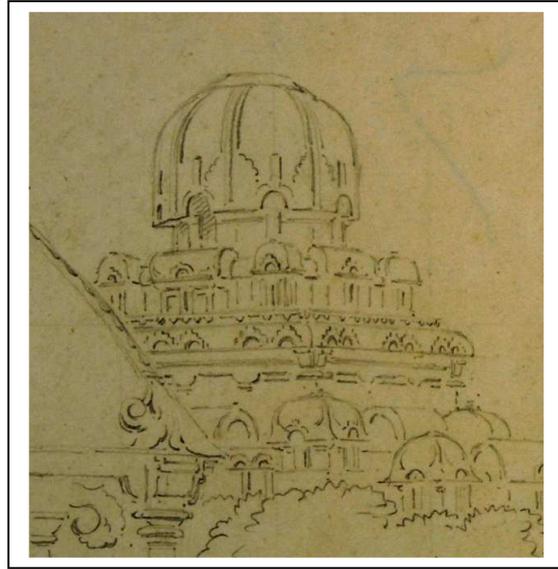


Abb. 23a: Handzeichnung, Bleistift (Ausschnitt)



Fig. 37: EITA, no. 4 (Arjuna Ratha)

<sup>82</sup> Die Gegenüberstellung des linearen Stils zum malerischen durch WOELFFLIN passt erstaunlich gut auf die Darstellungsweise der Daniells : lineare Klarheit in den Grafiken, Aufweichen der Konturen in den Ölbildern (vgl. Großes Relief, *hāra* des Höhlentempels)

Vom *āditāla* des Arjuna Rathas sind nur der obere Architekturschmuck des schmalen *mukhamāṇḍapas* und der *kapōṭa* mit paarweise angeordneten *nāsīs* zu sehen. Darüber erhebt sich das erste Stockwerk. Bereits hier, besser noch am zweiten Stockwerk, lässt sich die Wiedergabe der *hāras* studieren (Abb. 23 a & b). Zwischen den *kārṇa kūṭas* sind auf beiden sichtbaren Seiten die *śālās* zentral plaziert, im zweiten Stock gut erkennbar mit *hārāntaras* in den Rücksprüngen. Die Form und Anordnung dieser einzelnen Architekturelemente ist nun in jeder Hinsicht wirklichkeitsgetreu wiedergegeben: das gebogene Profil der leicht vorspringenden Dächer mit dem vorgeblendeten *gavākṣa*-Motiv, darunter die differenzierten Außenwände der *kūṭas* und *śālās* mit ihren vorspringendem *bhadras*. Dies alles erscheint in der Aquatinta in einem von links einfallenden Seitenlicht, das die stereometrische Struktur der Architekturkörper ganz deutlich werden lässt. So ist es auch mit *grīvā* und *śikhara*. Die achteckige Form des Helms (*viṣṇucchanda*) zeigt deutlich seine gebogenen Kanten und die zwischen ihnen liegenden *mahānāsīs* mit dem für die Pallavas so typischen „Spaten“. Dem aufmerksamen Betrachter wird auch nicht entgehen, wie Kanten und *nāsīs* noch durch Rankenwerk ornamentiert sind, das man allerdings nur durch eine angedeutete Kontur wahrnehmen kann.

Am Nakula Sahadeva Ratha ließen sich die Hinweise auf die Präzision der Wiedergabe von Architekturschmuck wiederholen. Die bisher aber meist zutreffende Feststellung, die Gesamtarchitektur sei besser erfasst als ihre Binnendifferenzierung, stimmt hier nicht. Es ist besonders die Verjüngung der Stockwerke, ihre nach oben hin fortschreitende Verschlanung, die eigentlich eine grobe Verzerrung des Gebäudes darstellt. Zuvor wurde schon auf die Absicht hingewiesen, dass mit dieser Veränderung der pyramidale Charakter des Monolithtempels hervorgehoben werden sollte, dessen Profil nun klarer seinen vertikalen Aufbau wiedergibt – die rechte, verschattete Seite im Kontrast zum Himmel, die linke, lichtbeschienene im Kontrast zum dunklen Blattwerk der Vegetation. Dies mag auch ästhetisch begründet sein, aber es ist doch auffällig, dass trotz der verzerrten Wiedergabe des Baukörpers diesmal mit großer Akribie die variantenreichen Schmuckformen detailgetreu wiedergegeben sind. Die naheliegende Begründung dafür ist, dass die Daniells in Mamallapuram den Pallavas die „Spielregeln“ zur Verwendung der Miniaturarchitektur an den Schreinen abgeschaut hatten. Das über genaue Beobachtung gewonnene *Verständnis* von ihrem Architektur-Charakter („representational elements“) führte zu dem Erkenntnisprung, dass die verschiedenen vorgefundenen Schmuckformen an den Tempeln das *Ergebnis von Variation und Kombination von Elementen* war, von einer komplizierten „Grammatik“ von Architekturformen, aber gut „lesbar“ an den konkreten Ausführungen am Bau selbst. So kann man deshalb mit einigem Recht vermuten, dass sich in den Darstellungen der Pañca Rathas ein neu gewonnenes Wissen über südindische Architektur kondensiert. Die letzte Gewissheit darüber muss aber offen bleiben, weil sich die Daniells *verbatim* nicht zu ihrem Rezeptionsfortschritt geäußert haben.

Die sachgerechte Dokumentation südindischer Tempel zeigt aber auch Barrieren. Eine solche war die eigenwillige Anpassung der Tempel an die Erfordernisse der Komposition. Dies wäre ein durchaus bewusster Vorgang. Im folgenden Beispiel könnte sich aber wieder ein europäisches „Vorurteil“ auswirken.

Die nach Norden gewandte Giebelseite des Bhīma Rathas bestätigt zunächst eine exakte Wiedergabe der Bauform im Ganzen sowie die treffende Darstellung der schmückenden Architekturelemente. Über dem *hāra*, das hier aus einer Reihung von *śālās* besteht, erhebt sich ein Stockwerk mit *śālāśikharas*, die Wiederholung der Form im Großen. Die Giebelfläche enthält in der Mitte einen Miniaturschrein (*ekātala* mit *rudracchanda-śikhara*), die bandartige Stirnseite des Giebelbogens schmückt ein Muster aus Blüten und Zierschlaufen (vgl. Umzeichnung von LONGHURST). Zwischen dem Ziergiebel und der Schmuckform der applizierten Nische mit *śikhara* verläuft unterhalb des Giebelbogens, etwas zurückgesetzt, eine Reihe von kleineren, durch Konsolen gestützte Bögen, drei auf jeder Seite. Im Aquarell sind

die Spitzen der Bögen nur angedeutet, in der Aquaretta sind es perfekte Spitzbögen. Im Vergleich zum Foto fällt nun auch die „Zuspitzung“ des großen Dachgiebels auf.

Wieder „gotisieren“ die Daniells die Bögen, die in der Realität rund bzw. gerundet sind. Sie greifen auf ein ihnen vertrautes Muster zurück, das die Wahrnehmung des Rundbogens überlagert.

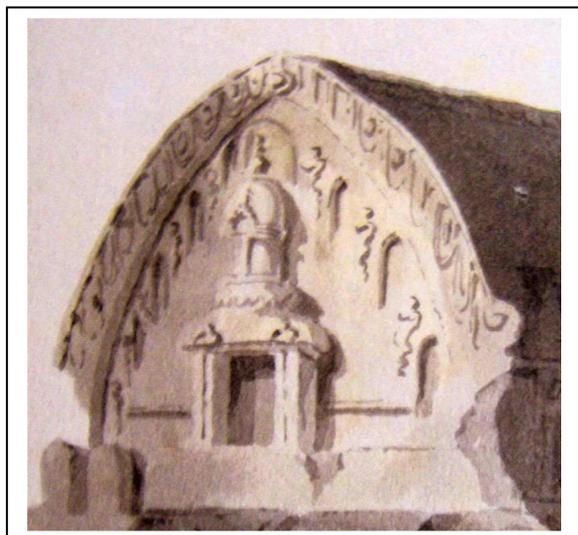


Fig. 38: StG B 4280/41 Aquarell (Ausschnitt)

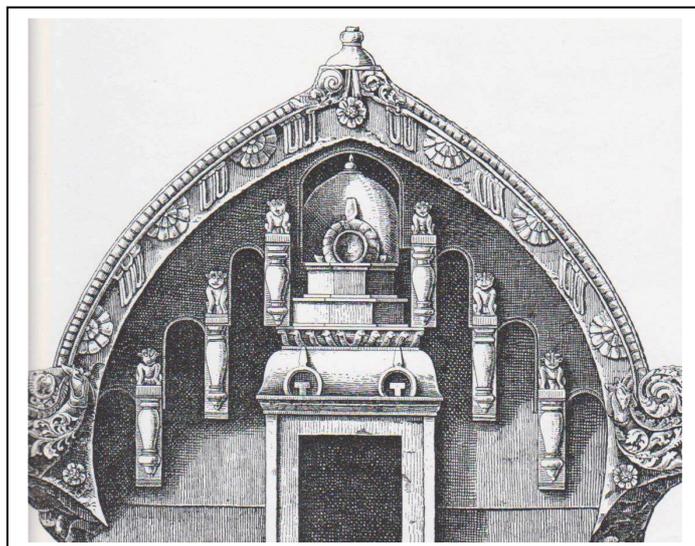


Fig. 39: LONGHURST, Pl. XIII

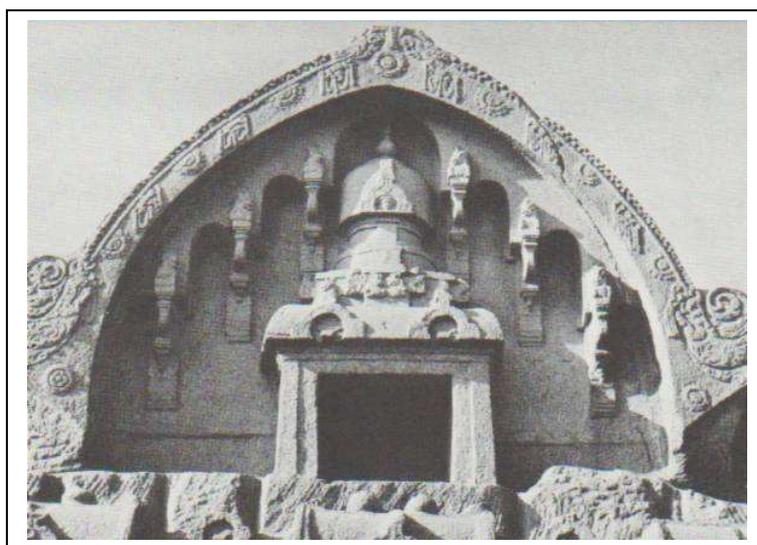


Fig. 40: EITA, I. A. 1., 10

Die „Gotisierung“ zeigt sich noch an einem weiteren Beispiel, dem *hāra* des Pancha-Pāndava-Tempels<sup>83</sup> neben dem Großen Relief von Mamallapuram. Die Veränderungen, die von der Bleistiftzeichnung vor Ort (1792) über die Aquaretta (OS V, 1, 1799) bis hin zum Ölbild (SHELLIM, TD 34, 1797) zu verfolgen sind, enttäuschen die Erwartungen, die Daniells hätten nach der genauen Wiedergabe der Miniaturformen am *hāra* ein für allemal die realistische Wiedergabe beibehalten. Gerade an dem Ort, wo sie einer realistischen Dokumentation am nächsten kommen, zeigt der *hāra* (und auch die Säulen!) am Höhlentempel von Beginn an die Tendenz zur Vertikalisierung. Aquaretta und Ölbild enthalten *śālās*, deren Tonnendächer zu Walmdächern abgeschrägt und deren Wände samt verbreiteter Mittelzone in die Höhe

<sup>83</sup> SRINIVASAN 1964, S. 164 f., Abb. Pl. LII

gestreckt werden. Am auffälligsten aber sind die gestreckten Pfeiler und die vier *stūpīs*, die nun wie gotische Fialen wirken: ein „Gothic Revival“ an indischer Architektur!

So ist im Wirklichkeitszugriff einerseits eine bedeutende Annäherung an die fremde Formsprache erreicht, andererseits fließen in den Rezeptionsprozess immer wieder die vorbewussten Muster europäischer Architekturstile in die Wahrnehmung ein.



Fig. 41: Foto CB, Mitte 19. Jh. (Ausschnitt)

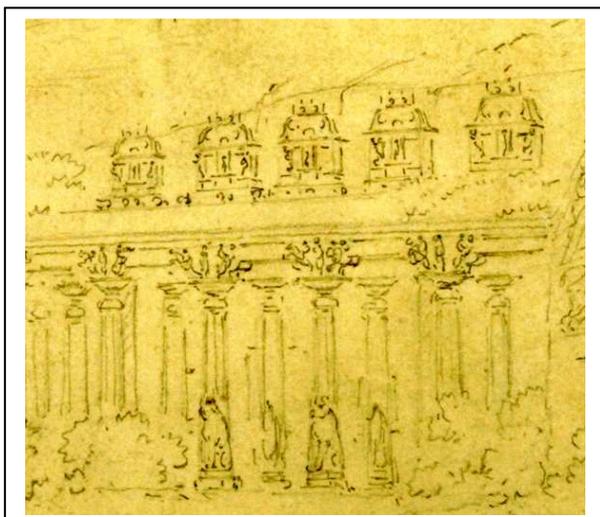


Abb. 47: WD 1721 (Ausschnitt)

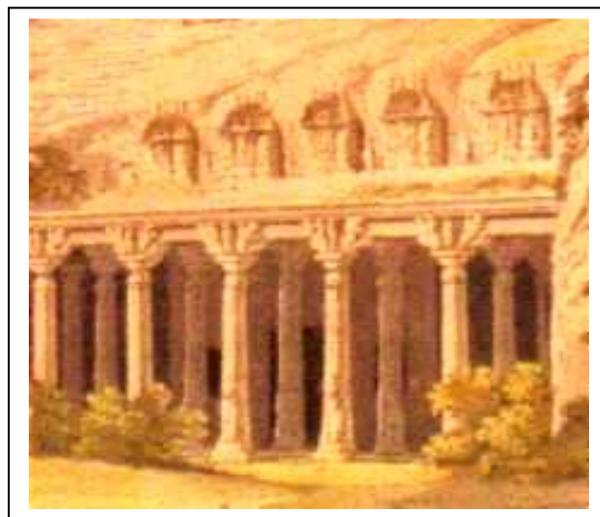


Abb. 32: TD 34 (Ausschnitt)

### **Zusammenfassung**

Aus der Analyse der Tempel-Darstellungen von Tañjāvūr und Mamallapuram lassen sich zwei Einsichten gewinnen:

1. Aus der Konfrontation mit dem südindischen Pyramidal-Tempel entwickelt sich bei den Daniells ein gesteigertes Verständnis für Architekturformen (Erkenntnissprung).

Gegenüber der Darstellung des Rājarājesvara-Tempels nimmt die Genauigkeit der Wiedergabe der Schmuckformen bei den Pañca Rathas wegen ihrer Nähe zum Betrachter beträchtlich zu. Liegt noch das genaue Erfassen der Großform des Tempels in der bereits im Norden Indiens erworbenen Kompetenz, so beginnt in Mamallapuram die Fähigkeit zu einer differenzierten Darstellung der Schmuckformen, soweit sie aus Miniatur-Architektur bestehen.

2. Die Bedingungen für den realistischen Wirklichkeitszugriff liegen im rational fundierten Verständnis für die geometrische Struktur der Architektur und in der Fähigkeit, die fremden Bauformen in eine klare, stereometrische Darstellung zu bringen.

Daneben begleitet ein ständiger Lernprozess des „forschenden Auges“ (GOMBRICH) die Adaption an die unbekannte Formenvielfalt der Objekte – mit unterschiedlich erfolgreichem Ergebnis.

3. Trotz der Fähigkeit, einen hohen Ikonizitätsgrad bei den Tempel-Darstellungen anstreben zu können, werden zwei Grenzen sichtbar. Zum einen setzen sich gelegentlich die Erfordernisse der Bildkomposition über einen realistischen Wirklichkeitszugriff hinweg, zum anderen überlagern vorbewusste oder bewusste Anschauungsmuster des europäischen Auges die Rezeption der Tempelarchitektur („Gotisierung des *hāra* am Pañca Pandava Tempels“).

4. Beim Erfassen des fremden Ornaments am Tempel ist die Rezeption immer dort erfolgreich, wo ihre geometrische Erscheinung stärker ausgeprägt ist als die organisch-figurative.

### **4.4 Dritte Reise: West-Indien (1793-1794)**

Nach sieben Jahren in Indien beabsichtigten die Daniells noch einen kürzeren Aufenthalt in der Gegend von Bombay, in der Region des heutigen Maharashtra, bevor sie die Heimreise nach Großbritannien antreten wollten.

Wie Calcutta und Madras war auch Bombay eine Basis für die Ausweitung des britischen Einflusses in Indien und deshalb ein gesicherter Ausgangspunkt für ihre weiteren Erkundungen in dieser Gegend (vgl.2.2). Die Zufälligkeit dieser Bedingungen, die das Kennenlernen von anderen bedeutenden indischen Tempelanlagen ausschloss, hat aber doch dazu geführt, dass Thomas und William Daniell mit den westindischen Höhlentempeln ihren Erfahrungsschatz komplettieren konnten. Zu den freistehenden Tempeln aus Ziegeln oder Stein kamen nun die Kulthöhlen der Buddhisten und Hindus hinzu.

Eine besondere Situation für die Rezeption der Kulthöhlen ergab sich aus der Begegnung mit dem Maler James Wales (vgl.2.3). Die Daniells teilten mit ihm die Leidenschaft für die indischen Monumente, und seinem persönlichen Einfluss ist es zu verdanken, dass sie die in der Nähe Bombays gelegenen Höhlen selbst besuchten und viele Ansichten davon in ihre Serien aufnahmen. Darüber hinaus ergab sich durch den plötzlichen Tod von Wales (1795), dass ihnen sein künstlerischer Nachlass übergeben wurde. Viele von diesen Zeichnungen, die Wales in Karla, Ellora und in der Nähe von Poona gemacht hatte, wurden später in London von den Daniells herausgegeben und - zu Aquatinten verarbeitet - in ihr Werk aufgenommen. Neben ihren eigenen Bildern, die sie vor Ort in Elefanta, Kanherī und Jogeśvari anfertigten, stehen also noch eine bedeutende Anzahl von Abbildungen, die sie als Vermächtnis von James Wales übernommen haben. Die komplette Serie VI der „Oriental Scenery“ sowie die Serie „Antiquities of India“ („8 views and one plan“) erhielten im Untertitel u.a. den Vermerk:

„Engraved from the Drawings of James Wales. By and under the Direction of Thomas Daniell, London...1803“.

Die neuen Impulse, die die Daniells durch Wales erhielten, verstärkte ihre bisherige „archäologische“ Sicht auf die Monumente. Denn Wales vermaß bei der Erkundung die Höhlen und fertigte Grundrisse von ihnen an.

Man sieht es den Abbildungen der Daniells von den Kulthöhlen Maharashtras an, dass sie nun fast ausschließlich das Monument zum Bild-beherrschenden Thema machen und dabei bereits den potentiellen Betrachter im Auge haben. Aquarelle und Aquatinten gleichermaßen präsentieren besonders dem „Antiquar“ im Kunstliebhaber zwei reichhaltige Serien, in denen die bisher gewohnten Außenansichten frei stehender Tempel und Landschaftsdarstellungen fast ganz fehlen.<sup>84</sup> Zugleich findet in der künstlerischen Konzeption der Höhlen-Bilder die Ausprägung eines *bestimmten* Aspekts des „picturesque“ und „sublime“ statt. Die Innenraum-Bilder haben eine eigene kompositorische Ästhetik in der Raumgestaltung und zeigen eine spezifische Verwendung des Lichts, die in teilweise freier Gestaltung die natürlichen Gegebenheiten von Hell und Dunkel überhöht.

Ein weiterer Gesichtspunkt trat hinzu. Erstmals nach dem kurzen Besuch in Bodh Gayā (März 1790) trafen die Daniells auf buddhistische Kultstätten und nahmen die dafür charakteristischen Merkmale (*caitya/stūpa*, Reliefplastik, Buddha-Darstellungen) in ihre Bilder auf.

#### 4.4.1 Die Rezeption buddhistischer Kulthöhlen

Während sich die Daniells im Juli 1793 in Begleitung von James Wales in Kanherī einen eigenen Eindruck von einer buddhistischen Caitya-Halle machen konnten, fußen die beiden anderen Innenraum-Darstellungen von Karla und Ellora auf den Zeichnungen von Wales, die er ein Jahr zuvor, 1792, angefertigt hatte. Die Abbildung von Kanherī erscheint als Druck im Juni 1800 („The Interior of an Excavated Hindoo [sic!] Temple, on the Island of Salsette“ [OS V, 12]), die Aquatinten *nach* Wales 1803 („Ekvera interior“, „Antiquities of India“, Nr. 8; „Viswakarma“/ Ellora, OS VI, 23).

Die Darstellung dieses Tempel-Typs war für die Daniells eine neue Herausforderung. Zwar hatten sie große Innenräume mehrfach beim bildnerischen Erfassen gemeistert – man denke nur an die großen *maṇḍapas* von Madurai. Die in den Fels geschlagene Kult-Höhle hatte aber eine sehr eigene Form, und der eingeschränkte Lichteinfall durch die Verandaöffnungen sorgte nur teilweise für genügend Helligkeit im Raum, der sonst in tiefes Dunkel getaucht war. Die Probleme von Raumform und Beleuchtung wurden aber in den Bildern auf elegante Weise gelöst: durch Weitung und eine künstliche Ausleuchtung des Raumes.

Während die Daniells mit der bildnerischen Rezeption der buddhistischen Caitya-Hallen keine unüberwindlichen Probleme hatten, war ihr Kenntnissstand vom buddhistischen Sakralbau - aus heutiger Sicht - doch sehr gering. Ihr gesamter „indologischer Horizont“ war, wie bei den meisten Briten zu dieser Zeit, beschränkt und mit falschen Vorstellungen durchsetzt. Dies führte zu schwerwiegenden Fehltrüben wie im Fall von Kanherī, wie die Bezeichnung für OS V, 12 zeigt.<sup>85</sup> Für die Analyse der Monumente von Maharashtra gilt es nun, den Blick auf diesen letzten Abschnitt der Indien-Reisen zu richten. Hier findet bei der Verwendung der Bilder von James Wales, aber auch bei den eigenen, vor Ort erfassten Monumenten eine fast ausschließliche Konzentration auf das archäologische Motiv statt. Die Dokumentation der Felshöhlen – von innen und von außen – geschieht aus verschiedenen Ansichten in immer neuen Varianten, aber mit einem gewissen Gleichmaß in der grundlegenden Bildgestaltung. Außen- wie Innenansichten zeigen in Zeichen- und Malweise zudem eine gewisse routinierte

<sup>84</sup> SUTTON 1954 : 85 über die Darstellungen: „(They have) purely archæological character, and lacks the picturesque beauty and freedom“

<sup>85</sup> ARCHER 1980, Nr. 136-138

Sicherheit, aber auch Flüchtigkeit und Eigenwilligkeit bei der Wiedergabe der Architektur und ihrer Details. Manches, was sie vorher an Kompetenz beim Darstellen von Architektur erworben hatten, kommt ihnen zugute, wenn sie sich wie in Kanherī auch *direkt* mit den Eigenheiten einer buddhistischen Caitya-Halle auseinandersetzen mussten. Dennoch: gerade für die Darstellung der Innenräume standen sie vor einer vollkommen neuen Aufgabe, für die sie ein eigenes Konzept finden mussten. Eine weitere Herausforderung bestand in dem weit häufigeren Auftreten von Reliefplastik bzw. Skulptur. Die Rezeption der Skulpturen wird erst später in einem gesonderten Teil behandelt werden (vgl. 5.).

#### 4.4.1.1 Die Caitya-Hallen von Kanherī, Karla und Ellora

Die zahlreichen buddhistischen Kulthöhlen Maharashtras vom Typus der Caitya-Halle (*caitya grha*) sind innerhalb eines Zeitrahmens von gut 8 Jahrhunderten an verschiedenen Orten in den Fels geschlagen worden. Die Entwicklung beginnt im 2./1. Jahrhundert v. Chr. in Bhājā und endet mit der letzten bedeutenden Höhle dieser Art in Ellora (Nr.10, „Viswakarma“) im 7. Jahrhundert. Die Höhlen von Karla (50-70 n. Chr.) und Kanherī (Nr.3, 2. Jh. n. Chr.) liegen zeitlich dazwischen. Ihnen gemeinsam ist in kultischer Hinsicht die Verehrung des *caitya/stūpa* durch die Versammlung der Gläubigen; erst mit der Integration des *caityas* in den *vihāra* verliert die Chaitya-Halle ihre Bedeutung.

Im Folgenden soll nun eine vergleichende Analyse der drei Innenraum-Darstellungen (Abb. 24 a-c) der Daniells durchgeführt werden, um die Aneignung der bisher unbekanntenen Bauformen des Kultraumes genauer zu kennzeichnen. Dabei wird wieder zu prüfen sein, wie in Art und Ausmaß die Annäherung an Merkmale der buddhistischen Architektur und Formsprache gelingt.

#### *Bildnerische Konzeption des Innenraums und seine Auswirkungen auf die dargestellte Architektur*

Bei allen drei Innenraum-Darstellungen (Abb. 24 a-c) bewegen sich die Daniells in Hinblick auf die sachgerechte Wiedergabe der Kultstätte zunächst auf unbekanntem Terrain. Dies betrifft den Adaptionsprozess an noch unvertraute Architekturformen wie z.B. Gewölbe und *stūpa*, aber diesmal doch besonders das bildnerische Gesamtkonzept. Denn die Präsentation eines Sakralbaus dieser Art verlangte eine künstlerische Umsetzung, die mehreren Erfordernissen gerecht werden musste, und deswegen unterscheiden sich die drei Ansichten der Chaitya-Hallen von einer rein naturalistischen Darstellung, wie sie etwas mit Hilfe einer Fotokamera möglich wäre.

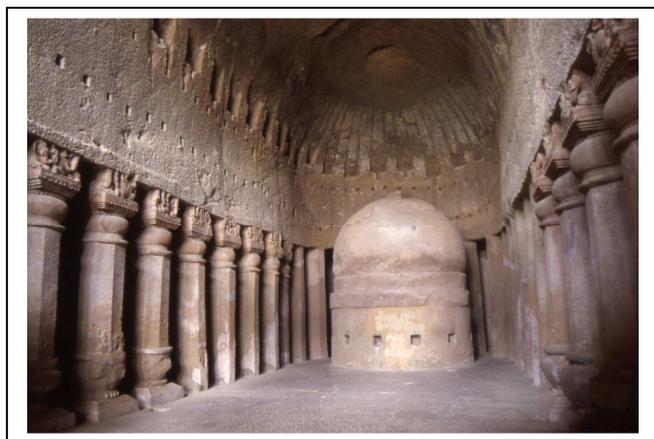


Abb. 25: Foto: Ritter 2006

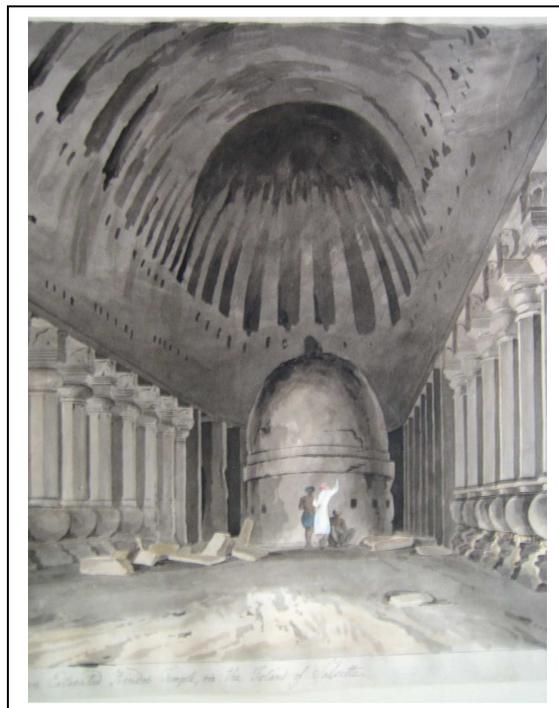


Abb. 24a: StG, Aquarell, Ausschnitt

Die künstlerische Lösung musste sich folgenden Zielsetzungen stellen und sie in der Darstellung der Halle (OS V, 12) vereinen:

- Der Innenraum sollte mit allen seinen Merkmalen (die Großform mit Langbau, Apsis und Gewölbedecke, die eng stehenden Säulenreihen auf jeder Seite und der Stupa im Hintergrund) gut sichtbar werden. Eine geeignete Perspektive und eine passende „Lichtregie“ bzw. Ausleuchtung mussten dies ermöglichen.
- Der Betrachter sollte mit der Präsentation der archäologischen Merkmale auch einen Eindruck von der kultisch-sakralen Atmosphäre des Raums erhalten, eine Forderung an die Künstler, den Charakter des „sublime“<sup>86</sup> hervorzuheben.

Wie die drei Abbildungen (Kanherī: OS V, 12; Karla: „Antiquities“ Nr.8; Ellora: OS VI, 23; Abb. 24 a-c)) auf unterschiedliche Weise zeigen, haben die Daniells beides vereinbaren können.

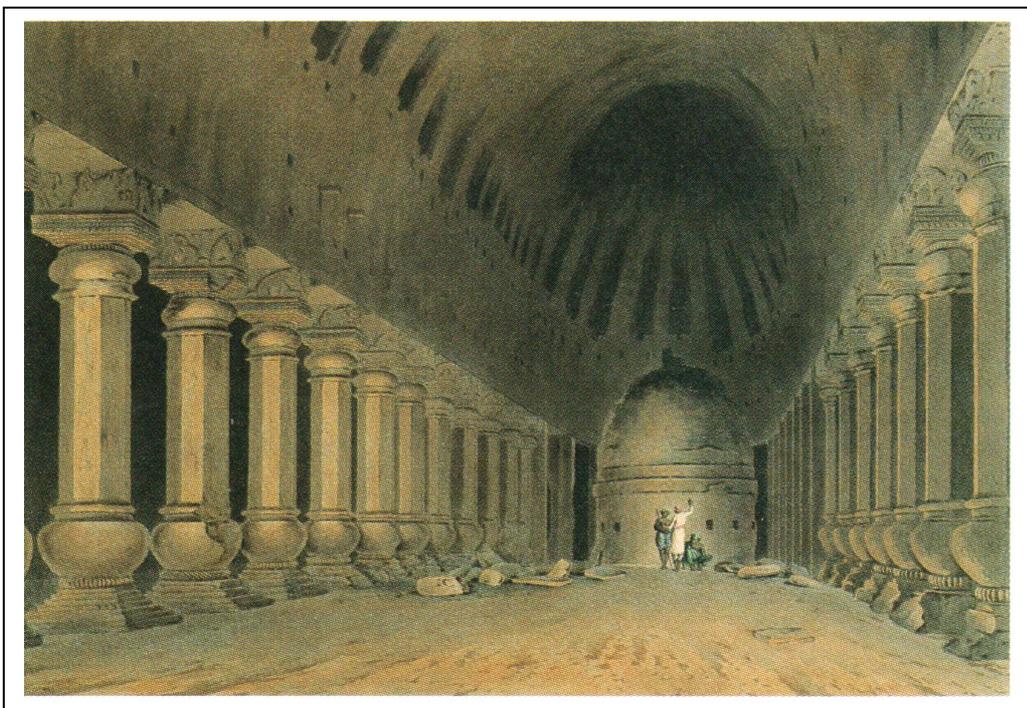


Fig. 42: OS V, 12

### ***Die Chaitya-Halle von Kanherī***

Zur Erzeugung einer bestimmten Raumwirkung sind zunächst die Lage des Fluchtpunktes und der Verlauf der wichtigsten Fluchtlinien von größter Bedeutung. In allen drei Abbildungen liegt der Fluchtpunkt ziemlich niedrig, fast auf natürlicher Sichthöhe. Dadurch wird die Höhe der Räume in natürlicher Weise wahrgenommen; das Tonnengewölbe erscheint hoch über

<sup>86</sup> Das „Erhabene“ („sublime“) tritt in der britischen Kunstphilosophie des 18. Jh. als Gegen-Kategorie zum harmonisierenden Klassizismus auf. In der Abbildung verbindet sich das Motiv des Sakralbaus aus dem fremden Indien mit dem Motiv der Höhle, das einen ambivalenten Affekt, das Gefühl des Unheimlichen *und* des Geborgenseins, auslöst. Vgl. dazu MITTER 1977 : 121 f. sowie STAFFORD, B. M. : 1976, die auf William Daniells spätere Höhlenbilder (Fig. 12 u. 13) von 1807 hinweist.

dem Betrachter. In der Abbildung der Halle von Kanherī (OS V, 12) *weiten* die Daniells aber zugleich das Spektrum, damit auf einer Seite noch Zwischenräume zwischen den ersten Säulen zu sehen sind, diese somit genauer zur Geltung kommen und eine Andeutung der Nebenschiffe gegeben ist. Diese Weitung des Raumes in die Breite ist ein durchgehendes Merkmal aller Innenraumdarstellungen dieser Serien. Sein Nutzen besteht darin, die verschiedenen Objekte in einem stärker geöffneten Raum viel weniger gedrängt präsentieren zu können. Der wirkliche Raumeindruck der Halle vermittelt dagegen einen kürzeren Abstand zwischen den Längsseiten des Mittelschiffs; er ist tatsächlich schmaler. Dieses Verfahren der Raumspreizung hat jedoch Folgen, weil dadurch auch das Deckengewölbe im vorderen Bildbereich gestreckt würde, eine ganz unnatürliche Wirkung, die dadurch vermieden wird, dass bis zum oberen Bildrand nur die hinteren Bereiche des Gewölbes zu sehen sind. Dennoch ist die Auswirkung dieses Problems noch sichtbar, weil hier ein Kompromiss gewählt wird. Der eigentlich halbkreisförmige Rundbogen des Tonnengewölbes über dem Scheitel des Stupa wird zu einer leichten Parabel geformt. Das Merkwürdige ist jedoch, dass sich diese Manipulation des Halbkreisbogens zur Parabel an der Form des *stūpa* fortsetzt. Das Profil des *aṇḍa* zeigt nämlich ebenfalls eine parabolische Rundung. Die Verbreiterung des Raumes betrifft zudem die Säulenreihen. Dem haben die Daniells entgegengewirkt, indem sie die achteckigen Schäfte der Säulen zwischen *kumbha*, „Kissen“ und Elefantenkapitell strecken. So wirken sie der Minderung vertikaler Akzente infolge der Verbreiterung wieder entgegen. Aber feststeht: die tatsächlichen Proportionen gehen verloren. Es sind also mit den Vorteilen der Raumweitung auch gewisse Nachteile verbunden, die die Ikonizität von Einzelformen betreffen.

Man kann also bei dieser ersten Darstellung einer Caitya-Halle einige Abweichungen von der Realität feststellen, die weniger in der schlechten Beobachtung der Objekte begründet sind, sondern aus dem komplizierten Zwang zur Raumweitung erwachsen.

Darüber hinaus hat man jedoch beim Vergleich mit den Hallen von Karla und Ellora (Abb. 24 a-c) den Eindruck, dass sich die Daniells in Kanherī noch im Stadium des Orientierens befanden, um sich der „Formensprache“ buddhistischer Kult-Höhlen zu nähern.

Die Abweichungen von der Gewölbeform können noch einen weiteren, zusätzlichen Grund gehabt haben, nämlich dass es in Kanherī keine Holzbalken mehr gab und die fehlenden Rippen die optische Umsetzung des Bogens ins Bild erschwerten. Zwei andere Beispiele zeigen aber auch die fehlende Vertrautheit mit dem Detail. Am *stūpa* nämlich, unter der Hemisphäre des *aṇḍa*, erzeugt ein umlaufendes Band eine horizontale Differenzierung der zylindrischen *medhī*, wohl eine unausgeführte *vedikā*. Die entstandenen Abschnitte sind aber in Wirklichkeit breiter. Die getreppte Basis der Säulen beginnt auf einer höheren Plinthe, die bauchige Wölbung des *kumbha* ist unten enger; der Genauigkeitsgrad des Elefantenkapitells ist geringer als die scharf gezeichneten Säulen mit dem Hell-Dunkel ihrer achteckigen Schäfte. Hier geht es den Daniells hauptsächlich darum, mit dem Hell-Dunkel-Kontrast einen vertikalen Rhythmus zu erzeugen, der die Raumtiefe betont und so den Blick auf das Kultobjekt lenkt.

### ***Die Chaitya-Halle von Karla***

Mit der Darstellung der Caitya-Halle von Karla setzt sich das in OS V, 4 gefundene Konzept fort und wird perfektioniert. Sowohl die ins Monumentale gesteigerte Raumwirkung als auch das Bestreben nach Präzision bei der Dokumentation des Details werden in „Ekvera interior“ („Antiquities of India“, Nr. 8) in Einklang gebracht, allerdings auf Kosten der ursprünglichen Beschaffenheit des Raumkörpers. Dem Betrachter des Bildes das Erlebnis des Erhabenen zu vermitteln, hat hier wieder den Vorrang vor der wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Architektur des Innenraums bekommen. Schon James Wales, auf dessen Vorlage die Aquatinta beruht, hatte seinen Hallen-Bildern einen Grundriss beigelegt, der dem Kenner

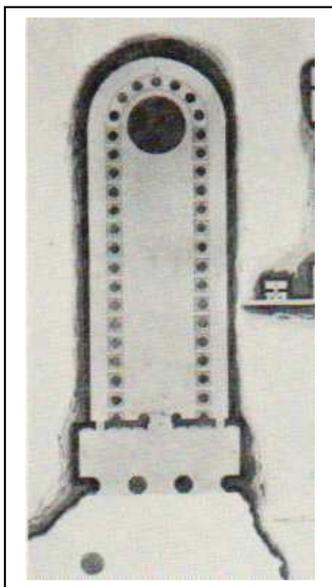


Fig. 43: Grundriss, ARCHER, no. 143

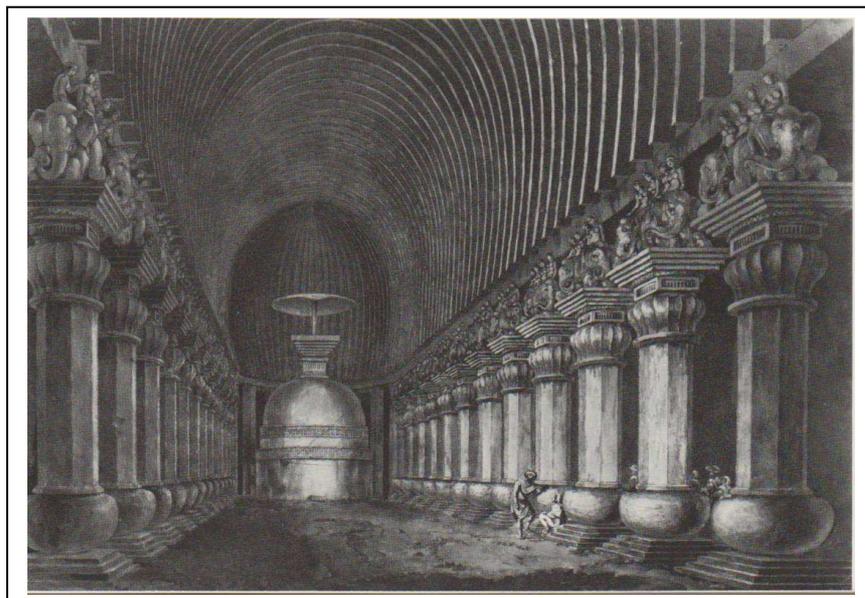


Fig. 44: Karla, ARCHER, no. 147

auch den realistischen Raumeindruck vermitteln konnte. Die Daniells haben ihn übernommen („Antiquities of India“, Nr. 9). So stellt man das eigenartige Nebeneinander von realistischer Dokumentation und der Wirkungsästhetik des „sublime“ auch hier fest.

Der Fluchtpunkt liegt diesmal auf der linken Bildseite in der Raumtiefe - wie der *stūpa*. Grundsätzlich unterscheidet sich die Abbildung aus Karla durch die gleichmäßige Durcharbeitung des Bildes von den beiden anderen Darstellungen. Man findet kein natürlich einfallendes Licht mit scharfem Schattenwurf, sondern eine sorgfältige Ausleuchtung des Raumes in allen Teilen, wobei die Beleuchtungsrichtung von vorn links nach hinten rechts verläuft und dadurch besonders die rechte Säulenreihe und der *stūpa* ausgeleuchtet werden. Stärker als in Kanherī wird hier die Tonnenform durch die beleuchteten Kanten der Gewölberippen zu einer überirdisch-sakralen Sphäre geweitet, deren klare geometrische Leichtigkeit paralleler Bögen sich von der Schwere und irdischen Präsenz der Säulen abhebt. Dieser Eindruck ist bei weitem intensiver als in den beiden anderen Hallen-Bildern. Die scharfen Konturen erfassen das Detail sehr genau, Licht und Schatten erhöhen gegenüber der Realität das Plastische, besonders an den Säulen. Gerade den einzelnen Teilen der Säule einschließlich des figuralen Abschlusses des Kapitells wird große Aufmerksamkeit geschenkt, in fast idealer Perfektion. Doch in Hinblick auf die Einzelformen ihrer Proportionen stellt man deutliche Abweichungen von der Realität fest. Sehr wahrscheinlich haben die Daniells die Proportionen der verschiedenen Teile von Fuß, Schaft und Kapitell von Wales übernommen. Auffällig ist der kürzere (!) und schlankere achteckige Säulenschaft, die stark vorkragenden, gestuften Konsolen bzw. Kämpfer, die mehr Platz schaffen für die darüber befindlichen Elefanten mit ihren Reiterpaaren. Denn in Wirklichkeit drängen die Figurengruppen fast über den oberen Rand des Kämpfers.

Dagegen ist die Form des *stūpa* im Wesentlichen richtig getroffen. *Harmikā*, *anḍa* (in seiner Halbkreisform) und *medhī* stimmen, nur die untere *vedikā* wird vereinfacht.

### *Viśvakarma (Ellora)*

Die dritte Abbildung einer Chaitya-Halle in den Aquatinten der Daniells (Abb. 29 u. 30) wiederholt die Bildanlage von Kanherī. Der Fluchtpunkt rückt jedoch weiter in die Bildmitte, so dass auch der *stūpa* mehr im Zentrum des Bildes steht. Man hat diesmal jedoch den

Eindruck, dass die gesamte Darstellung der Kult-Halle einer „klassizistischen Idee“ unterworfen ist und die spezifische Formsprache buddhistischer Chaitya-Hallen im Detail besonders wenig zur Geltung kommt bzw. sogar einem bewussten Vereinfachungs- und Anpassungsprozess unterliegt.

Während in Karla die Bildwirkung deutlich vom Konzept des „sublime“ bestimmt wird und ihr die buddhistischen Formelemente dienstbar gemacht werden, geschieht dies in OS VI, 23 in noch stärkeren Maße mit einer durchgehenden Umformung der Innenraum-„Konstruktion“ zu einer „klassizistischen Architektur“.

Alle natürlichen oder durch Erosion bedingten Unregelmäßigkeiten in der felsigen Oberfläche, z.B. bei Bögen, Stützen, Architraven und Gesimsen, werden geglättet; alle Kanten und Ecken sind von idealer Schärfe und Präzision. Entscheidend jedoch ist, dass die typischen Merkmale einer klassizistischen Architektur besonders herausgearbeitet werden, indem die bereits bestehende Schlichtheit und Strenge der Chaitya-Halle verstärkt wird und alle „störenden“ Elemente, die nicht ins Konzept passen, regelrecht unterdrückt werden. Dies betrifft vor allem die Hervorhebung des harmonischen Verhältnisses von horizontalen und vertikalen Formen sowie des Rundbogens.

Wie die Apsis zeigt, wiederholt sich der Rundbogen im Grundriss wie im gestreckten Tonnengewölbe. Die Rippen wirken allerdings im hinteren Bereich der Decke wie applizierte Bänder. Dass in Ellora das Mittelschiff von einem auch um die Apsis herumführenden Seitenschiff umgeben ist, kann im Bild nur andeutungsweise durch den dunklen Zwischenraum zwischen den achteckigen Pfeilern angedeutet werden. Diese streben zu beiden Seiten des Mittelschiffs gerade in die Höhe und stützen einen horizontal umlaufenden Architrav, auf dem ein galerieartiger Figuren-Fries vorkragt. Die Vertikale wird also deutlich durch diese Betonung des Horizontalen ausgeglichen, ehe sie sich im Bogenansatz der Rippen fortsetzt und von ihm gleichsam aufgefangen wird. Eine geschickte „Lichtregie“ verstärkt den klassizistischen Eindruck der Halle. Alle harten Hell-Dunkel-Kontraste werden vermieden, das eher diffuse Licht fällt auf die linke Seite, gibt dem Raum jedoch eine insgesamt helle Ausleuchtung, wie sie in Wirklichkeit nicht besteht.

Die stärksten Veränderungen betreffen jedoch Pfeiler, Schmuckfries und *stūpa*.

Den Pfeilern fehlen die einfachen Konsolen; aus ihren bandartigen Einschnürungen, die eine Schmuckzone mit Flachreliefs unterteilt, werden zwei einfache applizierte Bänder, die wieder die Horizontale betonen sollen. Die reiche und tief ausgearbeitete buddhistische Reliefplastik im Schmuckfries ist deutlich zurückgenommen und lässt eher die Einrahmung der Relieffelder hervortreten als die Figurengruppen.

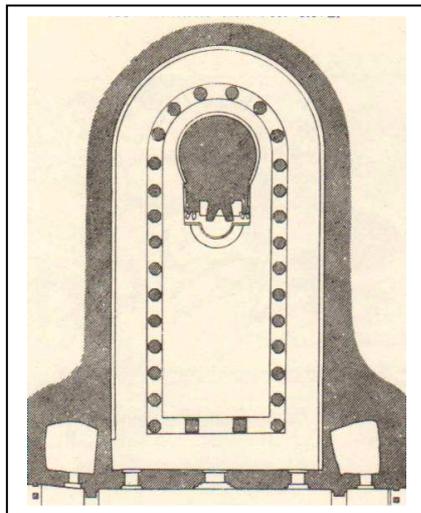


Fig. 45: Viśvakarma/Ellora  
Grundriss nach Burgess, Pl. VXII



Fig. 46: Viśvakarma/Ellora, OS VI, 23

Die Reliefs scheinen nur auf die eingerahmten Zonen appliziert zu sein. Man kann sich denken, dass Wales oder Daniells auf diese Weise die Schwierigkeiten umgangen haben, die verwirrende Figurendichte angemessen wiederzugeben, und eher dem Bestreben gefolgt sind, den Fries in seiner horizontalen Ausrichtung - wie in klassizistischen Relieffeldern – als *Architekturschmuck* zu betonen.

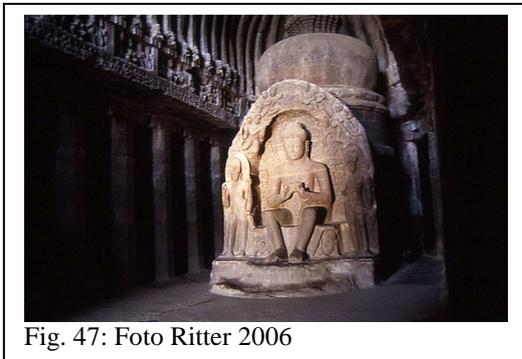


Fig. 47: Foto Ritter 2006

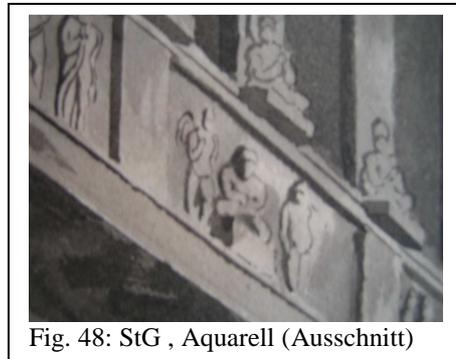


Fig. 48: StG , Aquarell (Ausschnitt)

Die markantesten Veränderungen zeigt aber die Darstellung eines Buddha-*toranas*, das eine überlebensgroße, fast vollplastische Buddhafigur in *pralambapādāsana* mit zwei Begleitfiguren umwölbt. Dahinter verbirgt sich fast ganz der *stūpa*, dessen *anda* sich über einer in die Höhe gezogenen *medhī* erhebt und hier tatsächlich durch die untere Verjüngung wie ein Ei aussieht. Der Schaft (*yaṣṭi*) unterhalb des *chhatrāvāli* ist stark verkleinert.

Während in Kanherī die Verformung des Bogenrunds bei *stūpa* und Apsis zur Parabel zu beobachten ist, stellt man hier einen entgegen gesetzten Vorgang fest, der deutlich als Anpassung an das „klassizistische“ Gesamtkonzept dieser Hallen-Darstellung zu verstehen ist. Der ursprünglich parabolische Bogen des *torana* – außen wie innen – wird zum halbkreisförmigen Rundbogen. Weil die Daniells diese Höhle selbst nicht gesehen haben, fiel ihnen ein solcher Umformungsprozess leichter. Wieder bestätigt sich, dass die Rezeption von Architektur und Reliefplastik unter dem Einfluss eines europäischen Vorverständnisses erfolgt, welches sich das *ähnliche* Fremde unter einem vertrauten Konzept aneignet und anverwandelt. Die Darstellung des Buddhas auf dem Thron samt seinen Begleitfiguren ist aber aus anderen Gründen weit entfernt von der indischen Formensprache. Mit diesem Phänomen wird sich die Analyse zu den Figuren beschäftigen. (vgl. 5.)

### **Zusammenfassung**

Die Analyse der drei Chaitya-Hallen von Kanherī, Karla und Ellora ergibt:

1. Alle Darstellungen unterliegen einem Darstellungskonzept, das den abgebildeten Innenraum weitert, damit den Erfordernissen einer vollständigen Dokumentation der seitlich gelegenen Pfeilerreihen entsprochen werden kann. Aus dem Zwang zur Raumweitung erwachsen allerdings Verzerrungen, die die Proportionen der Halle insgesamt, die Deckenwölbung wie auch die Ikonizität von Einzelformen (z.B. Pfeiler) betreffen.

2. Die Abbildungen von Karla und Ellora sind typische Beispiele für eine europäisierende Architekturdarstellung von Innenräumen. In Karla bemerkt man eine Überhöhung der Raumästhetik, die sich an der in Großbritannien aufgekommenen Vorstellung des „sublime“ orientiert. In Ellora wird die Gesamtdarstellung der Halle einer klassizistischen Idee unterworfen.

3. Gegenüber dem weit fortgeschrittenen Prozess der Adaption von Architekturdetails bei hinduistischen Tempeln sind die Daniells im Westen Indiens gegenüber der buddhistischen „Formsprache“ noch am Anfang. Sie sind aus mangelnder Erfahrung hier leichter bereit, die Genauigkeit im Detail den übergeordneten Konzepten von 1. und 2. unterzuordnen.

### *Die Außenansicht der Chaitya-Halle von Kanherī*

Bei der Darstellung freistehender hinduistischer Tempel konnten sich die Daniells ihren Standort und ihre Perspektive meist aussuchen. In Innenräumen und nahe am Objekt war die Wahl der Perspektive und des Standortes jedoch stark eingeschränkt. So stellt die Abbildung der Chaitya-Halle von Kanherī (OS V, 3) noch keine besonderen Anforderungen, wenn es um eine Frontalansicht geht. Aber je näher der Standort den engen Abmessungen der Halle näher rückt, desto schwieriger ist es, eine befriedigende Lösung für den Bildausschnitt zu finden, in dem möglichst viele wichtige Teile des Monuments untergebracht werden können. Die wenige Meter schmale Veranda der Chaitya-Halle ist dafür ein anschauliches Beispiel.

„The Portico of an Excavated Temple on the Island of Salsette“ (OS V, 4; Abb. 27u. 28) ist so abgebildet, dass der Betrachter des Bildes den Blick auf drei „Teilobjekte“ des Gesamtmotivs richten kann: dem Fluchtpunkt folgend auf das monumentale Buddha-Relief, nach links auf den Eingang zur Halle mit den flankierenden Reliefs an den Wänden sowie nach rechts im Durchblick durch zwei Pfeiler auf eine Säule mit Löwenkapitell.

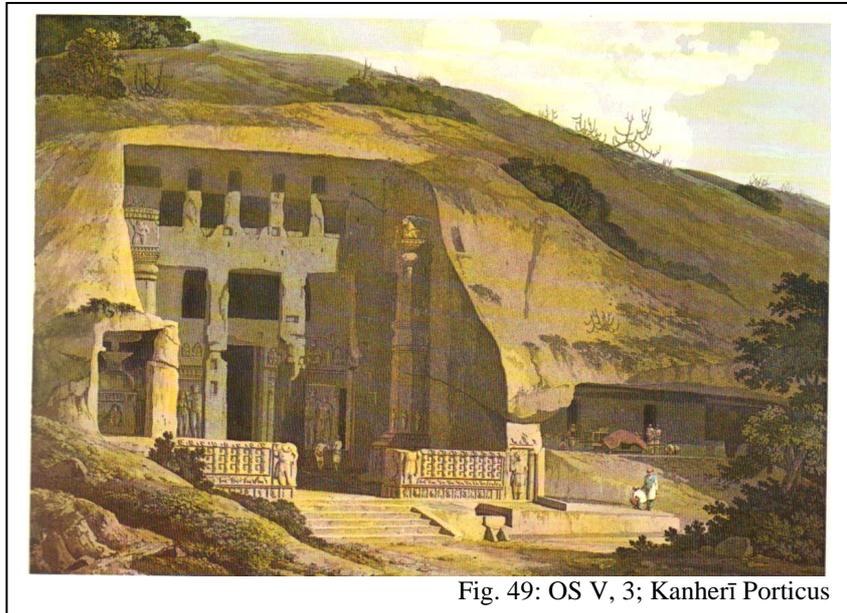


Fig. 49: OS V, 3; Kanherī Porticus

In Wirklichkeit gibt es keine natürliche Position, aus der diese Sicht möglich ist. Zwei Manipulationen sind nötig, damit dieses Bild zustande kommt. Der Grundriss der länglichen Veranda wird – vom Fluchtpunkt gemessen – auf ca. 140° geweitet. Dies fällt schon deswegen sofort auf, weil die Breite der im Rücken des Betrachters liegenden Schmalseite ganz unnatürlich groß sein müsste. Aber dadurch wird eine - wenn auch schräge - Sicht auf die Eingangsfront möglich. Vom gewählten Standort aus ist aber in Wirklichkeit die Löwensäule zwischen den Mittelpfeilern nicht zu sehen; sie steht eigentlich genau hinter dem Pfeiler dicht an der Seitenwand des Felsens, wie man sogar in OS V, 3 sehen kann. Das Löwenkapitell ragt dort auch nicht über die Felskante hinaus wie in OS V, 4. Die Daniells haben also das Bild arrangiert - entgegen den natürlichen Verhältnissen. Dies ist kein Einzelfall, denn es gibt mehrere andere Beispiele dafür, wenn auch in Art und Ausmaß verschieden.<sup>87</sup>

Die leitende Absicht bei der Abbildung der Veranda ist aber nicht allein ein ästhetisches Konzept oder eine kompositorische Laune, sondern *auch* ein vorwissenschaftliches Bemühen,

<sup>87</sup> In OS IV, 2 („Waterfall of Puppanassum“) wird ein Felsrelief mehrere Meter versetzt; den Gipfel eines freien Umgangs mit der Topographie von Monumenten erreicht ein bekanntes „capriccio“ vom Thomas Daniell mit dem Taj Mahal in einer südindischen Landschaft.

die antiquarischen „highlights“ auf *einem* Blatt unterzubringen - ohne massive Veränderung an den Abmessungen des Baukörpers.

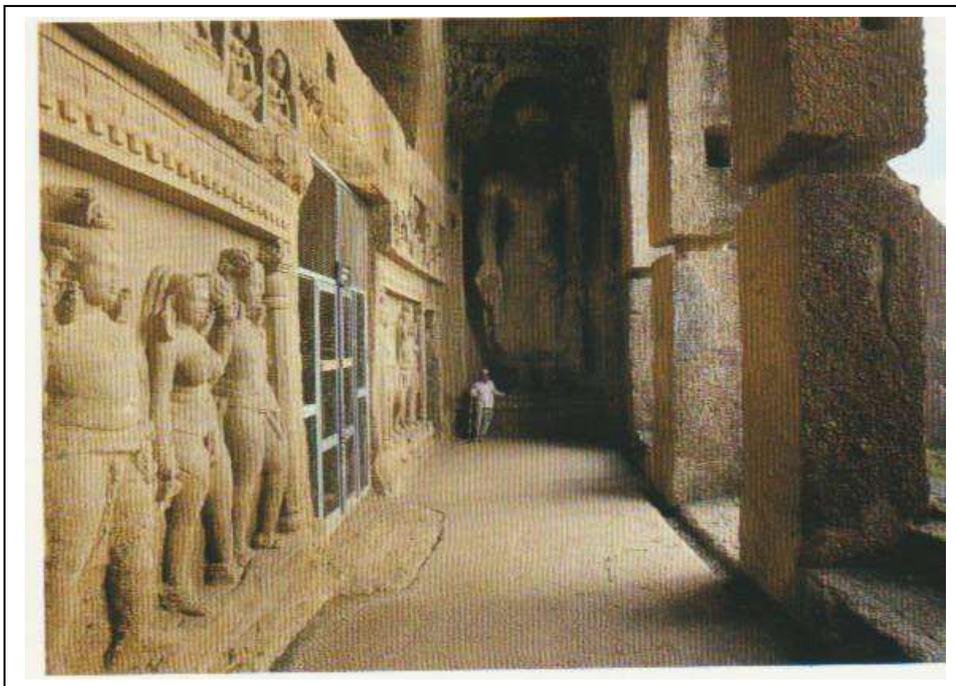


Abb. 28: Foto Martinelli S. 184



Abb. 27: OS V 4

Wie der Vergleich mit der Fotografie zeigt (vgl. Appendix III, Abb. 27 u. 28), wird die Lichtführung dazu verwendet, dass die riesige Figur des stehenden Buddha im monumentalen Raum gut zu erkennen ist und nicht wie in Wirklichkeit in tiefem Schatten steht. Die Reliefs zu beiden Seiten des Eingangs und der Fries darüber mit kleineren Nischenfiguren werden

durch das einfallende Sonnenlicht von der offenen Seite her hell beschienen. Die in die Höhe gestreckten Stützen geben für den Blick noch ein Stück von der Landschaft frei. Die Inschrift am hinteren Pfeiler und die große, achteckige Löwensäule außerhalb machen deutlich: Es werden Altertümer *präsentiert*, wie der Serientitel: „Antiquities of India“ auch ankündigt.

Im Gegensatz zu den Innenraumdarstellungen ist hier der Raum auf einer Seite geöffnet, aber die gesamte perspektivische Anlage des Bildes ähnelt ihnen sehr. Dies ist ein grundlegender Unterschied zu allen vorher angefertigten Architekturdarstellungen von frei stehenden Tempeln, und das vorliegende Beispiel zeigt, auf welche überlegte Weise auch diese Herausforderung von den Daniells bewältigt wurde. Die Rezeption der Skulpturen wirft jedoch neue Fragestellungen auf, die erst in einem späteren Teil behandelt werde (vgl. 5.).

Aus dem Kommentar von Thomas Daniell zur Abbildung kann man entnehmen, wie stark die Diskrepanz zwischen seinem dokumentarischen Bestreben, den Briten einen sachorientierten Zugang zu den Altertümern des fremden Indien zu eröffnen, und seinem tatsächlichen Wissen über diese auseinanderklaffen. Nur vage ist die Zuordnung der Höhle als *buddhistische* Kulthöhle: „(It) appears from some of the figures in the portico to have been dedicated to Booda“. In manchen Figuren will er hinduistische Götter mit ihren Attributen sehen („Mahadeva“; „Chakra of Vichnou“). ARCHER kennzeichnet diese Situation sehr treffend: „His comments show how confused scholars were at that time and how difficult they found it to distinguish between Buddhist and Hindu cave-temples.“<sup>88</sup>

Die Konfusion im Wissen macht sich bei der Wiedergabe der Architektur nicht bemerkbar. Ob die Höhle im 2. Jh. entstanden und ein Zeugnis des Hīnayāna-Buddhismus ist oder die großen Buddha-Figuren erst Jahrhunderte später in die Schmalseiten der Veranda gemeißelt wurden, spielt bei der Dokumentation der Architektur keine Rolle, auch nicht bei der Wiedergabe der Figuren. Bei diesen bestimmen andere Irrtümer die Rezeption (siehe 5.6.1.2).

### **Die Chaitya-Halle Nr. 10 („Viśvakarma“) von Ellora**

Wie sehr Thomas Daniell durch seine genaue Beobachtung die architektonischen und dekorativen Ähnlichkeiten der drei Chaitya-Fronten aufgefallen sind, spricht für einen inzwischen erfahrenen Architekturmaler, der sich immerhin seit sieben Jahren in Indien aufhielt. Offenbar haben allein die Zeichnungen von James Wales von den Hallen in Karla und Ellora für einen solchen Vergleich gereicht. Zu seiner Abbildung „Viswakarma. Exterior View“ (nach Wales!), OS VI, merkt Thomas an: „There are two other grand excavations in this part of India, likewise with coved ceilings, but have in other respect more resemblance to each other, than either of them to this; The one is at Echvera [Karla]...and the other on the island of Salsette [Kanerī].“<sup>89</sup>

Selbstverständlich ist es der Typus der Chaitya-Halle mit gewölbter Decke („coved ceilings“), auf die er zunächst hinweist. Aber er meint wohl danach die Konstruktion der vorgelagerten Veranden, wenn er auf den Unterschied der Höhlen von Ellora einerseits und Kanerī und Karla andererseits anspielt. Denn „Viśvakarma“ hat eine doppelstöckige Veranda, eine Brüstung über der Vorhalle zum Eingang.

Solche Überlegungen, hier zwar im *Text* nur angedeutet, legen nahe, dass das vertraute „Metier“ der Daniells eben die Architektur ist, wie aus den bisherigen Analysen der *Abbildungen* immer wieder hervorgeht.

Wieder steht die Darstellung einer Architektur im Mittelpunkt (Abb. 29 u. 30). Fast frontal ist der Blick auf die beiden Stockwerke der Vorhalle gerichtet. Der Fluchtpunkt liegt hinter der Zweiergruppe und ist weiter in die Bildmitte gerückt. In dieser sechsten Serie der „Oriental Scenery“ sind viele Abbildungen buddhistischer Kulthöhlen bzw. *vimānas* enthalten, aber

<sup>88</sup> ARCHER, Nr. 137 (Text)

<sup>89</sup> ARCHER, Nr. 153 (Text)

keine von ihnen hat diese Klarheit und Brillanz wie OS VI, 22 – eine Ausgewogenheit zwischen den glatten Flächen der architektonischen Großform und filigran gezeichneten Schmuckformen verschiedenster Art.<sup>90</sup>

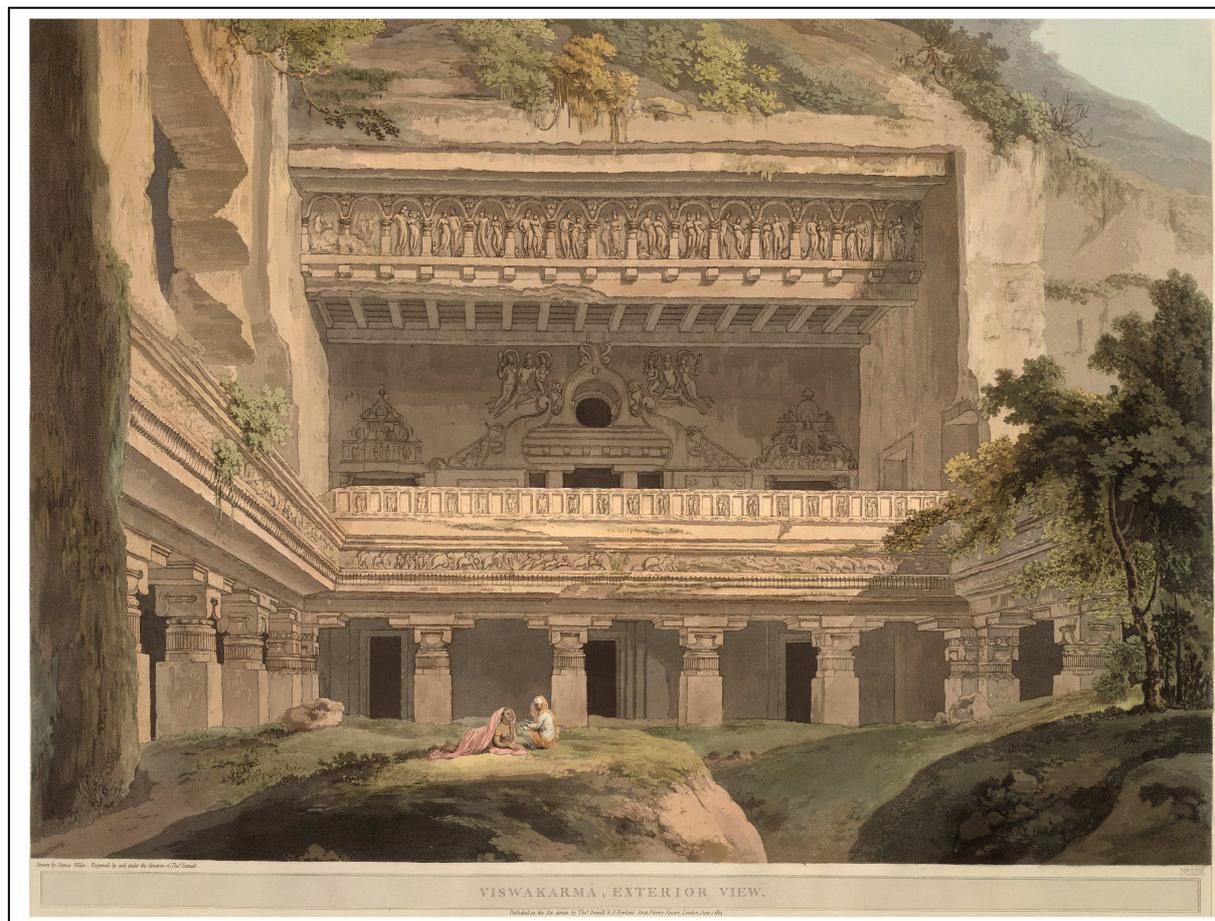


Abb. 29: OS VI, 22

Die Darstellung der zeitlich letzten Chaitya-Halle (7. Jh.) in Maharashtra ist wieder in eine „malerische“ Komposition eingefügt; Felswände und Vegetation (Natur) rahmen die Architektur (Kunst) ein. Das schräg von rechts einfallende Licht entspricht zwar den natürlichen Verhältnissen. Die Schlagschatten würden jedoch die tiefer liegenden Teile in beiden Stockwerken unerkennbar machen, ein Problem, das dem Fotografen nur zu bekannt ist. Von einem solchen Hell-Dunkel-Kontrast ist hier nichts zu sehen; alle betroffenen Schattenpartien sind aufgehellt, so dass das prächtige Ornament der Hallenfront, insbesondere das Chaitya-Fenster mit den flankierenden *udgamas* (Ziergiebeln) und die Balkendecke, überall gut sichtbar ist. Der Betrachter soll möglichst vollständig die Details von Architektur und Ornament erkennen können.

Die gesamte Frontansicht mit den flankierenden Seiten-Kolonnaden ist wieder etwas perspektivisch geweitet. Die augenfälligste Auswirkung davon betrifft das große Ornament des Chaitya-Fensters, das gesamte Feld im ersten Stockwerk. Nicht zufällig liegt die Fensteröffnung genau im Schnittpunkt der Bilddiagonalen, also genau im Bildmittelpunkt. Die gesamte Fassade ist in die Breite gezogen. Das *gavākṣa*-Motiv, in Wirklichkeit in ein rechtwinkliges Dreieck eingeschrieben, wird ein wenig gestreckt, der einschließende Winkel ist stumpf. Man möchte mit einer kleinlichen Nachprüfung des wiedergegebenen Motivs

<sup>90</sup> OS VI, 22 scheint eine Vorwegnahme der deutlich späteren (1838) Farblithografien von David Roberts zu sein, dessen Orient-Motive mit ebenso erstaunlicher Hingabe und Sorgfalt angefertigt wurden. Die Sammlung von 248 Tafeln befindet sich im Viktoria- und Albert-Museum in London.

zögern, weil doch im ganzen hier ein bedeutend höherer Ikonizitätsgrad erreicht wurde als beim *gavākṣa*-Motiv am Tempel von Deo/Bihar (OS V, 5), aber die kleinen Abweichungen vom Original der Front könnten ja auch im Zusammenhang mit anderen Indizien zu einem etwas überraschenden Schluss führen. Es scheint, dass die Abbildung der „Viśvakarma“-Front eigentlich keine Verbreiterung brauchte, denn hier haben die seitlichen Kolonnaden nicht die gleiche Bedeutung wie die Pfeilerreihen im Innern der Kulthöhlen (vgl. OS VI, 23). Also könnte der Grund für die Streckung der Horizontalen woanders zu suchen sein. Wiederholt haben europäische Stilkonzepte (Gotik, Klassizismus) die Daniells - bewusst oder unbewusst – zu einer Überformung der indischen Architektur geführt (vgl. Brindāban, Karla/Innenraum, „Viśvakarma“-Innenraum), die die gesamte Darstellung anders strukturiert, als sie in Wirklichkeit ist. Die Darstellung des Innenraums dieser Chaitya-Halle in Ellora bekam sichtbar Züge einer klassizistischen Architektur, und es ist dabei weniger wichtig, ob schon Wales oder erst die Daniells diese Überformung herstellten. Wenn also bestimmte Indizien an der Außenfront der Kulthöhle von Ellora auf Tendenzen einer klassizistischen Überformung hindeuten, so hat diese Beobachtung einen Hintergrund, der nicht aus der Luft gegriffen ist. Gewiss ist die Front der Chaitya-Halle von Ellora mit keiner klassizistischen Front gleichzusetzen, aber einige stilistische Momente des Klassizismus werden hier wirksam und prägen den Gesamteindruck der Abbildung. Angefangen von den Kolonnaden im Parterre über die Hervorhebung der Simse und horizontal verlaufenden Schmuckfriese, die Betonung der Rundbögen im *mithuna*-Fries ganz oben und schließlich die Ähnlichkeit der Architekturen durch die Veranden – dies alles zusammen *überformt* die Darstellung. Stellt man die Abbildung einer britischen Residenz, z.B. aus Calcutta („Views of Calcutta“, 5)), neben OS VI, 22, würde niemandem sofort eine Ähnlichkeit auffallen, wenn es um diese konkreten Gebäude geht. Aber *auf einem höheren Abstraktionsniveau, gewissermaßen als tertium comparationis* - und dieses zielt auf die Berücksichtigung der prinzipiellen stilistischen Merkmale eines Baustils - können „klassizistische“ Merkmale an einem indischen Bauwerk stärker wahrgenommen und akzentuiert werden, als es in Wirklichkeit der Fall ist.

Dies soll am folgenden Beispiel, stellvertretend für andere Indizien, erläutert werden.

Es ist eine oft zu beobachtende indische Gewohnheit, eine glatte, leere Fläche zum Anbringen von Schmuckelementen zu nutzen. Die Balkonbrüstung der Veranda von OS VI, 22 hat sich dafür vorzüglich geeignet. Oberhalb des Gesimses über den Kolonnaden verläuft ein relativ schmales Reliefband mit Tierdarstellungen. Darüber kragt in kleineren Stufen ein *kapota* nach außen hervor, über welcher – ein wenig zurückgesetzt – sich die Brüstung der Veranda erhebt. Offensichtlich haben die Daniells diese horizontal verlaufenden Gliederungen des Baus genutzt, um – wie die indischen Künstler - den bandartigen Rahmen der Front mit Schmuckelementen zu füllen. Dies geschieht mit dem Tier-Fries wie mit dem *mithuna*-Fries. Bei der Wiedergabe dieses Architekturteils folgen sie also der ornamentierenden Absicht der Steinmetze. Während diese aber die Kassetten zwischen den *mithuna*-Paaren im Wechsel mit recht unterschiedlich gestalteten „scroll-work“-Kassetten füllten, lassen die Daniells die Rahmen leer. Die Unterbrechung in dieser Sequenz sorgt für eine Verstärkung des Rhythmus' als Abfolge von leer/gefüllt. Zugleich tritt das Hochformat der Kassetten stärker in Erscheinung, indem die vertikalen Kassettenränder die horizontal verlaufenden „Bänder“ ausbalancieren. Es entsteht ein ähnlicher Rhythmus, wie an den Balustraden der britischen Residenzen. So ist insgesamt bei der deutlichen Betonung der horizontal gliedernden Bauelemente doch eine Gegenteilendenz durch vertikale Akzente zu beobachten: nämlich von den Kolonnaden-Pfeilern über die vertikalen Akzente der Brüstung bis hin zu den über den Balkenenden ansetzenden Raumteilern des oberen, großen *mithuna*-Frieses.

Die leeren Kassetten dienen also als ein Mittel der Überformung der Front in Richtung auf ein klassizistisches Konzept. Außerdem mag das stark voneinander abweichende Muster der „scroll-work“-Kassetten die Daniells von einer mühseligen Kopie abgehalten haben. In

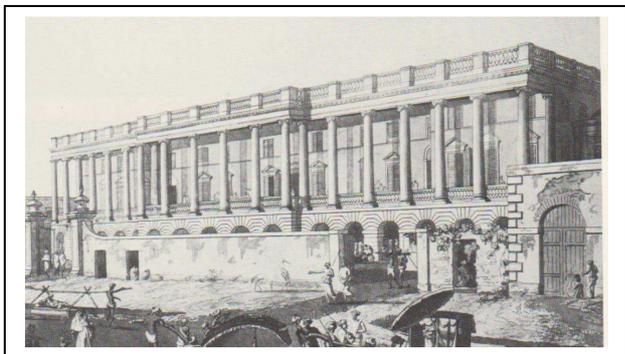


Fig. 50: „Views of Calcutta“ 5 (ARCHER, Nr. 8)



Abb. 29: OS VI, 2 (Ausschnitt)

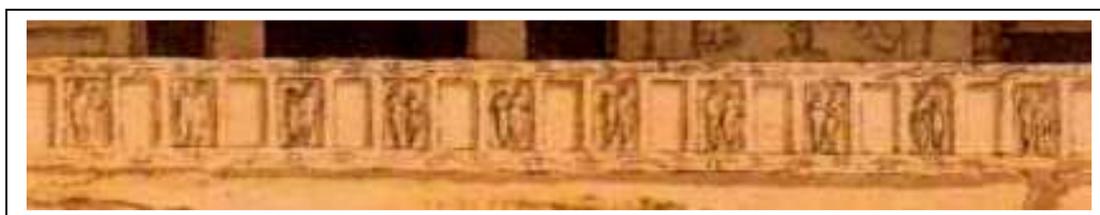


Abb. 29: OS VI, 2 (Ausschnitt)



Fig. 51: Foto: RITTER 2006

diesem Zusammenhang soll hier nur noch angedeutet werden, dass ja auch beim *gavākṣa*-Motiv, angeordnet unter einem imaginären stumpfen Winkel, Anklänge an die Füllung eines Tympanon, also an einen Ziergiebel, festgestellt werden könnten.

Wieder zeigt das Ergebnis der Analyse die Auswirkung eines europäischen Architektur-Stils auf die Rezeption eines indischen Sakralbaus.

Kommen wir auf die Wiedergabe des *gavākṣa*-Motivs zurück. Die leichte Spreizung ist nur ein Gesichtspunkt. Der andere zielt auf die Prüfung der Frage, in welchem Maße es den Daniells gelungen ist, auf dem bewährten Wege der aufmerksamen, genau beobachtenden Adaption diese indische Form *par excellence* zu erfassen (GOMBRICH: „matching“).

Die gesamte Zeichnung der Schmuckzone einschließlich der *udgamas* über den Seitentüren links und rechts vom Haupteingang des ersten Stocks ist von besonderer Klarheit der Linienführung. Selbst die Konturen der beiden Dreiergruppen von *vidyādhara*s sind in ihrem Bewegungsspiel weitgehend angemessen getroffen (zur Rezeption der Figuren siehe 5.). Am achsensymmetrisch aufgebauten *gavākṣa*-Motiv kann man gegenüber der Originalform nur kleine Abweichungen festzustellen: Der untere *gavākṣa*-Bogen endet nicht in zwei Schnörkeln, seine beiden Schenkel haben ihre größte Verdickung nicht seitlich, sondern über dem lang gezogenen Fenster. Mit Ausnahme der kleinen Figuren sind auch die beiden Ziergiebel als Ornament richtig dargestellt. Aus der Wiedergabe des Ornaments insgesamt ergibt sich eine gewachsene Sicherheit auch bei der Wiedergabe komplexer und nicht-

geometrischer Formen. Rundungen und Schwünge entsprechen weitgehend der Gestalt indischer Schmuckformen.

Die gesamte Schmuckzone zeigt also, dass der Adaptionsprozess beim Aufgreifen der Ornamentformen an der Architektur gegenüber früheren Darstellungen aus dem Norden und Süden Indiens deutlich fortgeschritten ist und von den vorher gemachten Erfahrungen profitiert hat. Dies gilt besonders in Bezug auf komplexe „Muster“ wie dem variantenreichen *gavākṣa*-Motiv, bei dem es neben seiner Eigenform auch um die richtige Abstimmung von Dekorteilen zueinander geht. D.h. in der Aquatinta von Ellora stimmt trotz der leichten Dehnung der Horizontalen das Verhältnis der Teile zum Ganzen. Die Proportionen sind im Ganzen richtig erfasst (vgl. Analyse des Großen Reliefs von Mamallapuram, bes. S.114).

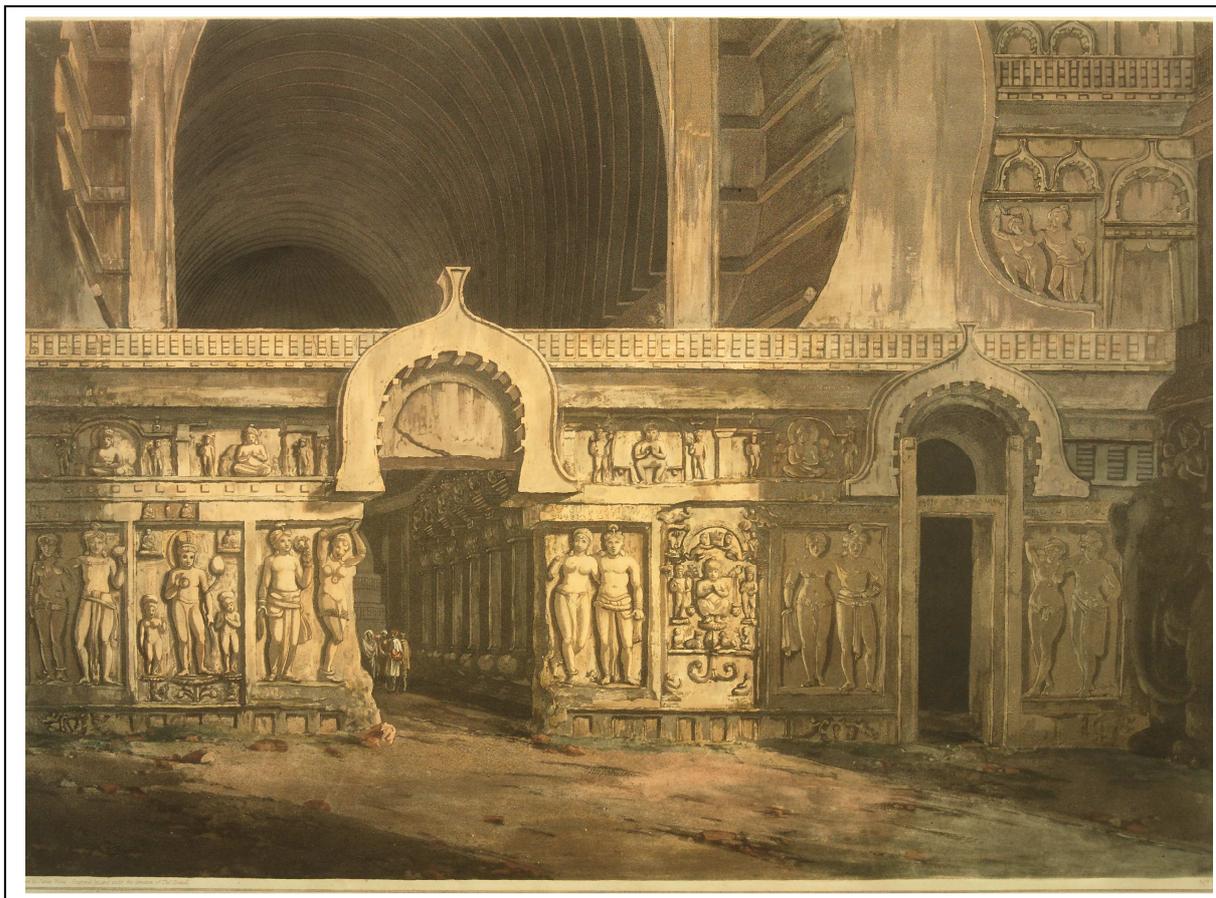


Fig. 52: „Ekvera“ („Antiquities“, 7; Ausschnitt), Reliefs am Eingang der Chaitya-Halle von Karla

### ***Exkurs: „Gondel und Girlande“ – Zur Bedeutung kontextualen Wissens bei der Deutung figuraler Dekor-Formen***

Bevor ein letzter prominenter Tempel unter den Abbildungen der „Oriental Sceneries“ VI in Hinblick auf typische Merkmale der Rezeption zu untersuchen ist, sollte an dieser Stelle noch ein grundsätzliches Problem genauer betrachtet werden.

Es geht um die Fragen,

1. welchen Einfluss das Wissen über einen abzubildenden Gegenstand auf seine bildnerische Wiedergabe hat und
2. welche Rolle das Vorwissen eines Betrachters für das richtige Verständnis gegenüber einem bereits abgebildeten Gegenstand hat.

Für den Zeichner und Maler hieße dies: richtiges Verstehen verbunden mit handwerklichem Können führt auch zu einer sachgerechten Rezeption. Eine solche sachgerechte Rezeption trifft auf den verständigen Betrachter, der den Bildgegenstand identifiziert und seinerseits in sein Verständnis richtig einordnet. Richtiges Abbilden und richtiges Identifizieren des Abgebildeten gelingen meist problemlos im Rahmen eines allseits bekannten kulturellen Systems. Anders liegen die Dinge bei der Rezeption von Objekten einer fremden Kultur.

Aus den Erläuterungen von Thomas Daniell zu seinen Abbildungen ist immer wieder der eng bemessene „indologische Horizont“ deutlich geworden. Dies ist für die damalige Zeit ganz normal. Schließlich liegt gerade in diesem Umstand die Pionierleistung der Daniells, als erste die fremden Monumente angemessen richtig erfasst zu haben. Dennoch kann mangelndes Wissen zu einem erheblichen Rezeptionsfehler führen, wie dies bei der Wiedergabe eines Details im Figurenrelief der Chaitya-Front von Karla geschehen ist.

Doch zuvor soll in Kürze ein Zusammenhang zu einem besonderen Phänomen der Wahrnehmung hergestellt werden.

GOMBRICH demonstriert an einem Beispiel, wie normalerweise in der Bildenden Kunst der Prozess von der Darstellung eines Ikons, dem Abbild eines Objekts, durch den Zeichner/Maler zum Identifizieren desselben durch den Betrachter verläuft.

Francesco Guardi (1712-1793) hat in einer Skizze (Zeichenfeder) eine venezianische Stadtlandschaft abgebildet. Unter einem Brückenbogen sieht man eine Gondel, die den Kanal überquert. Gondoliere und mitfahrende Personen sind auf dem Boot zu erkennen.



Fig. 53: F. Guardi, Skizze (Ausschnitt)

Für die meisten ist trotz der wenigen, aber „sitzenden“ Striche der Gondoliere als solcher zu sehen, also zu identifizieren, „because we understand from the context that this is what they must stand for.“<sup>91</sup> (vgl. Bildausschnitt)

Die skizzenhafte „Notiz“ vom Gondoliere wird also vom Betrachter ergänzt, weil er das Ikon in den bekannten Bewandniszusammenhang von Gondel, Kanal und Venedig einordnen, d. h. den „context“ herstellen kann.

Wie aber verhält es sich, wenn Künstler und Publikum nicht über das gemeinsame kulturelle Wissen verfügen, in dem ein Ikon etwa Bestimmtes repräsentiert? Eine fremde Kultur mit ihren andersartigen Merkmalen löst dann beim Betrachter ein Problem aus. Die Kernfrage GOMBRICHS bringt es auf den Punkt: „How do we perceive the elements of pattern which we have never seen before?“<sup>92</sup>

GOMBRICH beantwortet die Frage mit dem Hinweis auf eine Fähigkeit der Wahrnehmung („perceptual mechanisme“), die er als „concept of extrapolation“ bezeichnet. Sie funktioniert auf dem Boden einer Gewohnheit des ständigen Überprüfens („continuity monitoring“), indem nämlich eine unverstandene fremde Form mit den bisher gelernten und bekannten Formen verglichen wird. Wird diese aber nicht als neu oder besonders auffällig registriert, extrapoliert die Wahrnehmung in den bisher vertrauten Bahnen. Man *übersieht* das Fremde und macht es, ohne darüber nachzudenken, zu dem, was man kennt: „Having to save our attention for the appearance of novelty we gamble on continuation wherever the monitor

<sup>91</sup> GOMBRICH 1984 : 107

<sup>92</sup> GOMBRICH 1984 : 106

receives no message to the contrary.“<sup>93</sup> Auch in der Interpretation ist der wahrnehmende Mensch ein Gewohnheitstier.

Ein solches Vorgehen scheint im vorliegenden Fall passiert zu sein.

Es gibt in der Darstellung eines Figurenreliefs an der Front der Chaitya-Halle von Karla (vgl. Fig. 52; „Ekvera porch“, „Antiquities of India, no.7) einen besonders groben „Fehler“. Es handelt sich anscheinend um eine Schmuckform im unteren Register des großen Figurenreliefs rechts von der Eingangstür. Zwischen zwei Paar-Darstellungen in natürlicher Lebensgröße zeigt ein Relieffeld den sitzenden Buddha in *dharmacakra*, umgeben von zwei Wedelträgern. Zu seinen Füßen sitzen zwei Antilopen und neben ihnen zwei weitere Adoranten. Zwischen den Antilopen erkennt man ein Oval mit einer Mittelkante, unter dem, die einfassende Begrenzung nach unten durchbrechend, ein schlankes zylindrisches Gebilde anschließt und in seinem unteren Bereich zwei Kringel bzw. Schnörkel nach beiden Seiten hin ausbildet, ein Dekor wie eine schmückende Girlande. Zwei hockende bzw. sitzende Figuren in den unteren Ecken dieses Feldes sind diesen Girlanden-Kringeln zugewandt.



Fig. 54: Front, Caityahalle Karla,  
Foto: FRANZ 1965

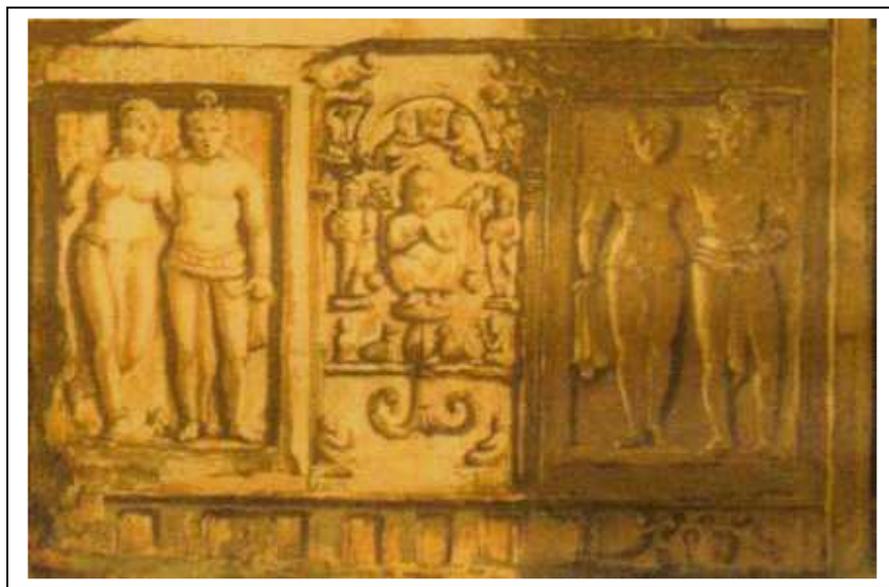


Fig. 55: „Ekvera“ („Antiquities“ 7) Detail

Vergleicht man die Darstellung mit einem Foto dieses Reliefs, fällt im unteren Bereich eine Deformation auf.

Trotz der abgebrochenen Linken Buddhas sind beide Hände in *dharmacakramudrā* vor der Brust erhoben, was man noch zweifelsfrei an seiner Rechten erkennen kann. Die Antilopen und das nur von der Seite mit seinem scharfen Rand sichtbare „Rad der Lehre“ (*dharmacakra*) weisen auf das Ereignis von Sarnāth hin, dem Ort der „Ersten Lehre“. Die Girlandenschnörkel sind die letzten zeichenhaft-abstrakten Überbleibsel von zwei *nāgas* mit Kobrahauben. Sie legen ihre Handflächen an den Schaft einer Säule, die das *cakra*, das Symbol des *dharmā*, trägt. Es scheint so, als wenn die Schnörkel die Rundung wiedergeben, die vom Kopf der *nāgas* ausgeht und über Schulter und vorderen Arme als Bogen zur Säule zurückführt. Die Körper und der untere Säulenschaft fehlen. Auf wen diese ungewöhnliche Deformation zurückzuführen ist, lässt sich schwer ermitteln. Tatsache ist, dass die Aquatinta erst 1803 von den Daniells nach der Zeichnung von James Wales hergestellt wurde, die er vermutlich schon 1791 bei einem Besuch in Karla angefertigt hatte. Solange man nicht den Vergleich mit dieser Vorlage hat, kann also nicht entschieden werden, auf wen die fehlerhafte

<sup>93</sup> GOMBRICH 1984 : 108

Darstellung einer *dharmacakrapūjā* durch zwei *nāgas* zurückzuführen ist oder ob nicht womöglich eine schrittweise Verunklarung eingetreten ist. Man kann nur hypothetisch argumentieren:

Wales, ebenso wie die Daniells unwissend gegenüber buddhistischer Ikonografie, war an der Großform der Kulthallen ebenso interessiert wie an Pfeilern, Kapitellen und Reliefs. Dennoch ist ihm eine solche Deformation angesichts der vielen Figurenreliefs wohl zuzutrauen. Auch eine nur ungenau wiedergegebene Form ohne die Kenntnis ihrer Bedeutung könnte zu einer ersten Vereinfachung geführt haben, die sich dann in verstärktem Maße bei den Daniells fortsetzt.

Trotzdem bleibt die Frage, wie erfahrene und geübte Zeichner wie Wales und die Daniells zu dieser fehlerhaften Wiedergabe dieses Details gekommen sind.

Im Gegensatz zu Guardis Gondoliere ist für die Rezeption von Wales bzw. der Daniells die Unkenntnis gegenüber der Verehrungsszene im Relief ausschlaggebend. Sie haben wohl in einer Art oberflächlicher Deutung („extrapolation“) das Detail als *eine Art Girlande* gesehen, d.h. die der Form nach anscheinend *ähnliche* Gestalt (Kobrahaube, Kopf und Arme) als eine *vertraute* gedeutet.

Möglicherweise hat eine andere Beobachtung dazu Vorschub geleistet.

Das Relief hat ein genau spiegelsymmetrisch angeordnetes Pendant auf der linken Seite des Eingangs (vgl. „Ekvera“ [„Antiquities“ 5], Reliefs der Eingangshalle von Karla). Es zeigt die Darstellung eines stehenden *Avalokiteśvara*, flankiert von zwei Begleitfiguren. Alle drei stehen jeweils auf einem Doppellotos, der *Bodhisattva* in der Mitte auf der größten Blüte, deren Stängel aus dem unteren Rand der Reliefbegrenzung nach oben ragt. Dicht neben dem Blütenstängel kommen auf jeder Seite, spiegelsymmetrisch angeordnet, zwei Stiele mit Lotusblatt und Knospe hervor, die sich rechts und links zur Seite neigen. Sieht man den unteren Teil des Reliefs im Ganzen, drängt sich eine Ähnlichkeit auf: die den Lostusstängel flankierenden kleinen Adorantenfiguren und in deren Mitte ein florales Motiv, eben dem Pendant auf der rechten Seite *ähnlich*. Diese Ähnlichkeit mag den Zeichner dazu verführt haben, das undeutlich wahrgenommene Motiv der linken Seite, also die Adoranten-Szene, in Analogie zur rechten Seite zu setzen und sie ebenfalls als ein florales Motiv zu deuten.

Auch diese Wahrnehmungsvariante bestätigt nur noch mehr den Mechanismus eines schematischen Vorgehens ohne eine geschärfte Überprüfung.

Denn ein intensives „monitoring“ wird auch wegen der vielen anderen figuralen Details nicht stattgefunden haben. So kommt es dann zum Übersehen, Vereinfachen, Anpassen, Deformieren. Mit der Deutung „Girlande“ haben sie auf eine vertraute Sehgewohnheit gesetzt, in GOMBRICHS Worten: „we gamble on continuation“.

Die Bedeutung und Tragweite dieses Vorgangs kann nicht hoch genug eingeschätzt werden und wird noch in besonderer Weise bei der Analyse von Skulpturen wirksam werden.

#### 4.4.2 Die Rezeption des Kailāsa-Tempels von Ellora (2. Hälfte 8. Jh.)

Der Kailāsa-Tempel von Ellora, Indiens größter Monolithtempel, ist in der Regierungszeit Kṛṣṇas I. (756-73), vielleicht auch noch später, aus dem Felsrücken geschlagen worden, dessen verbleibende Steilwände nach Fertigstellung der riesigen Arbeit den freistehenden Sakralbau (ca. 90 m Länge, 55 m Breite und 30 m Höhe) umschließen. Wie bei den Pañca Rathas von Mamallapuram kommen noch die vielen ausgehöhlten Innenräume dazu, nicht zuletzt der Kranz von Nischen und ein Seiten-*mandapa*. Der nach Westen ausgerichtete Śiva-Tempel hat seine dravidischen Merkmale durch Einflüsse aus dem Süden erhalten, als sich das Reich der Rāṣṭrakūṭas vorübergehend bis ins Chālukya-Reich ausgedehnt hatte.

Die folgende Analyse von OS VI, 13 (SW-Ansicht) soll sich besonders mit dem *Stand der „archäologischen“ Sichtweise* befassen, wie er sich in dieser Abbildung - stellvertretend für die vier anderen Aquatinten - ausdrückt, denn ohne jeden Zweifel haben James Wales und die Daniells das Monument in den Mittelpunkt ihrer Darstellungen gerückt.

James Wales starb im November 1795 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei seinen Forschungen in den ungesunden Höhlen bei Bombay zugezogen hatte. Acht Monate vorher, im März 1795, besuchte er noch die Höhlen von Ellora, und unter den vielen Zeichnungen von den buddhistischen Chaitya-Hallen waren auch fünf Darstellungen des Kailāsa-Tempels, die die Daniells aus seinem Nachlass in ihre Serien übernahmen. Wales hatte schon für meh-

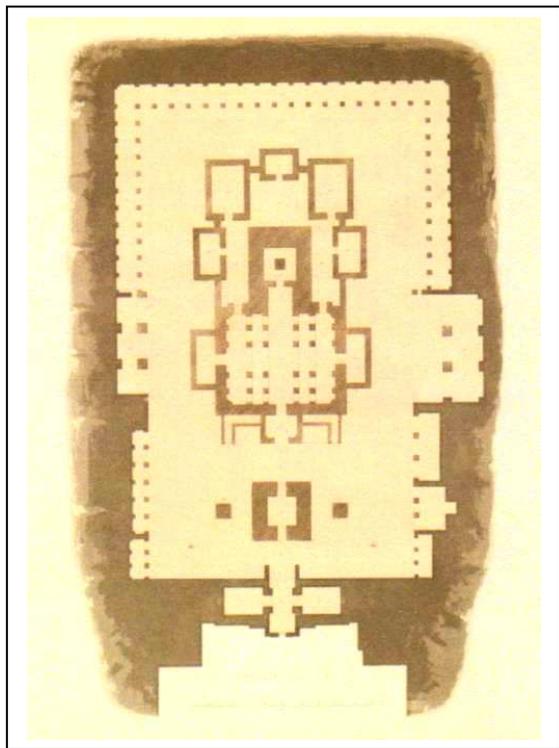


Fig. 56: Plan of Kailasa'. Engraving by Th. Daniell after James Wales (CB)

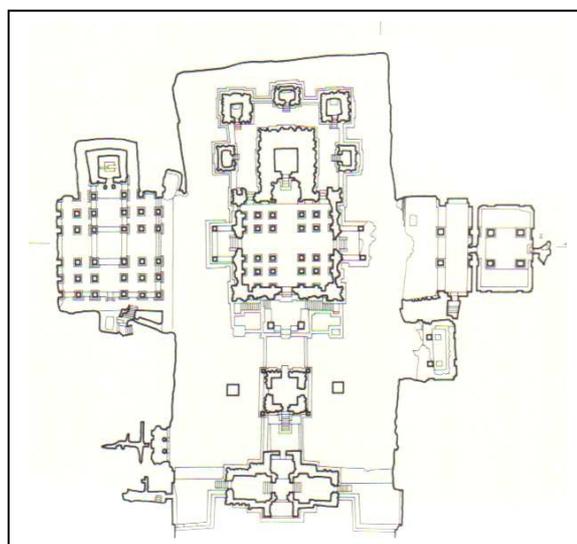


Fig. 57: HENN/VOLWAHSEN : 61

rere Jahre mit Hilfe von Begleitern die Höhlen vermessen und Pläne angefertigt. Auch sie wurden den Serien angefügt.<sup>94</sup> Ohne Wales hätte die gesamte Serie VI der „Oriental Scenery“ und die acht Ansichten der „Antiquities of India“ (beides 1803 gedruckt) nicht angefertigt werden können.

An den fünf Ansichten des Kailāsa-Tempels (OS VI, 12 – 16) zeigt sich das starke Interesse an einer *archäologischen* Sichtweise, die die Daniells mit Wales teilten. Kein hinduistischer Tempel ist vorher aus so unterschiedlichen Perspektiven abgebildet worden – auch nicht von den Daniells. Die fünf Abbildungen umschließen gewissermaßen den Kailāsa-Tempel von allen Seiten, sogar von oben. In diesem Bestreben nach einer derartigen Vollständigkeit in der Wiedergabe des Objekts drückt sich eine Idealvorstellung aus, die das Interesse des Archäologen an der *Dokumentation* des Tempels zeigt. Wie planvoll und differenziert Wales bei der Erkundung der Monumente Maharashtras vorging, macht ein Kurzprotokoll aus einer seiner schriftlichen Aufzeichnungen über den Besuch in Kanherī deutlich, das man auch auf

<sup>94</sup> Der Grundriss des Kailāsa-Tempels zeigt im Vergleich mit einem modernen Grundriss (HENN/VOLWAHSEN 1968) eine zu geometrischer Regelmäßigkeit tendierende Idealisierung, die die tatsächlichen Gegebenheiten insgesamt vereinfacht bzw. verzerrt.

andere Standorte von Monumenten beziehen und das Allgemeingültigkeit beanspruchen kann: „...draw the internal view of the ...temple and also the...view on the mountain. Copy the inscriptions. Measure the large temple – out and inside, examine the size of the tanks (hier: Zellen oder Nischen). Mark down the groups of figures and look at all the excavations. Write a general description. The aspects of ye [sic!] principal excavations, pillars, groupes of figures, inscriptions, obelisks, fragments.“<sup>95</sup> Diese Vorgehensweise war bei allen drei Künstlern potentiell angelegt. Dass sich nach ihren ersten „views“ von so unterschiedlichem Sujet der Fokus im Westen Indiens nun ganz auf die Darstellung von Monumenten richtete, muss man wohl der geradezu herausfordernden Suggestion der indischen Kunst zuschreiben. Sie befanden sich damit ja in einer Tradition, die viele Europäer im 18. Jh. antrieb, Kulturschätze zu entdecken, zu dokumentieren und sie in Europa bekannt zu machen (vgl. 2.2, 2.3 u. 5.2).

Aber zwischen den Absichten und ihrer Verwirklichung wird ein Unterschied deutlich, der auf die Probleme aufmerksam macht, die mit der später *endgültigen Trennung von Kunst und Dokumentation* zu tun haben. Denn auf dem Wege zu einer wirklich genauen Dokumentation, wie sie Jahrzehnte später bei Fergusson erreicht wurde, sind Wales und die Daniells noch recht weit entfernt. Man merkt ihnen den Ehrgeiz an, das Monument ganz ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Doch bei der Realisierung des Anspruchs in den Abbildungen wird nun endgültig der hinderliche Dauerkonflikt zwischen malerischer Bildkonzeption und ihren konzeptionell bedingten Stimmungsimplikaten einerseits und der nüchternen, rationalen Kopie des Monuments andererseits deutlich. Die Abbildungen vom Kailāsa-Tempel in „Oriental Scenery VI“ fallen wieder etwas hinter den zeitweilig bereits erreichten Genauigkeitsstandard zurück. Dies hat im wesentlichen drei Gründe: 1. Die Daniells haben Vorlagen bearbeitet ohne den Tempel gesehen zu haben; 2. der Tempel selbst ist eine hochkomplexe Architektur mit reichlichen und stark differenzierten Schmuckelementen und 3. das Festhalten an einem malerischen Bildkonzept hat die strikte Konzentration auf die Dokumentation eines archäologischen Objekts verhindert.

Erst alle drei Gründe zusammen genommen wirken sich auf den etwas geringeren Ikonizitätsgrad in der Rezeption des Tempels aus, und zwar in allen anderen Abbildungen vom Kailāsa-Tempel auch.

Von vornherein muss man sich jedoch von der falschen Vorstellung lösen, dass die heute üblichen Mittel der Dokumentation indischer Tempel – Fotografie, Umzeichnungen, Grundrisse, Aufrisse etc. – der wichtigste Maßstab für die Bewertung der Aquatinten-Bilder sind. Notwendigerweise müsste dann jede Abweichung von der optisch wahrnehmbaren Realität als Mangel oder Fehler erscheinen. Eine solche Sichtweise verhindert das Verständnis dafür, in welchem Horizont die Rezeption vor gut 200 Jahren stattfand und von welchen eigenen Prämissen die Daniells ausgingen. Es geht vielmehr darum, das in den Abbildungen enthaltene *Potential* zu einer archäologisch orientierten Dokumentation zu prüfen und sie als Pionierleistung zu begreifen. Dazu kommt, dass die selbst gestellten Anforderungen der Daniells an Übereinstimmung mit der archäologischen Realität von ihnen gar nicht als so drückend empfunden wurden. Sie waren als bildende Künstler dabei, Genauigkeit anzustreben, aber nicht um jeden Preis. Der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Wirklichkeitszugriff der Daniells und einem späteren „Konkurrenten“ wird an folgender Abbildung deutlich: Robert M. Grindlays Ansicht vom Kailāsa-Tempel vollzieht einen entscheidenden Schritt, was den Stand der archäologischen Sichtweise betrifft. Seine abbildende Kunst ist fast ganz zum mimetischen Verfahren geworden, das der Dokumentation „dient“. In dem Konflikt zwischen malerischen Gesamtkonzept und Dokumentation hat er die Entscheidung zugunsten der Dokumentation getroffen und alle Konzepte hinter sich gelassen, die für die Gestaltung eines Bildes für die Daniells noch unverzichtbar waren.

<sup>95</sup> ARCHER, M. 1979 : 123, Works by William Alexander and James Wales, in: SIMMONDS; ST. / DIGBY, S. (eds.), The Royal Asiatic Society; Its history and treasures, Leiden ; ferner ARCHER 1979 : 335 f.

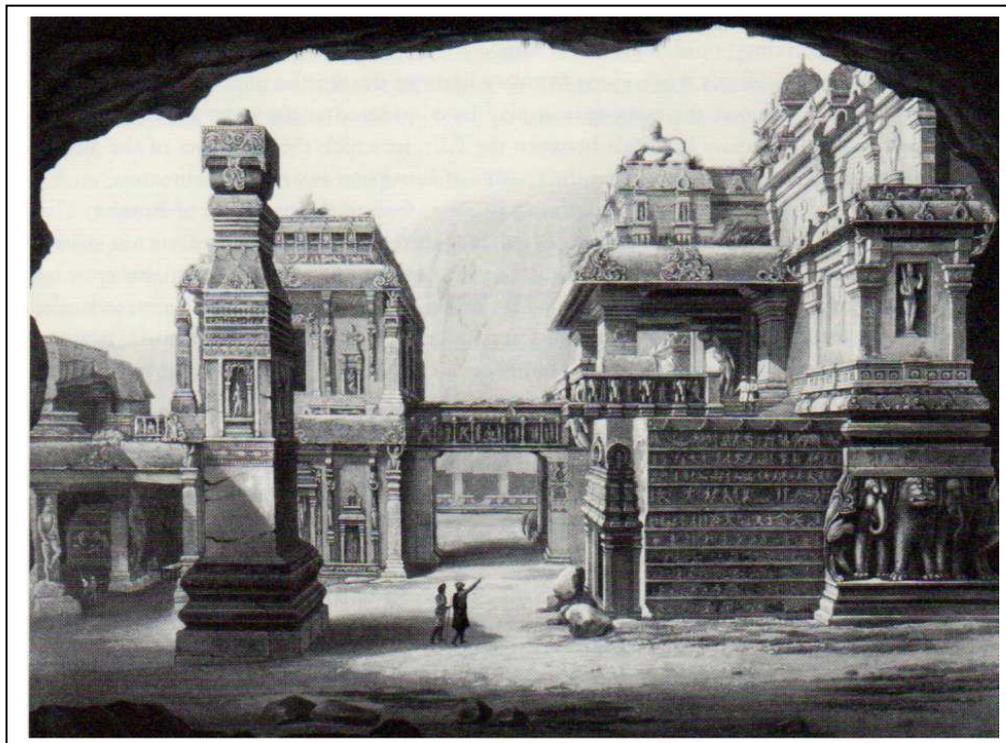


Fig. 58: Aquatinta von G. Hunt nach Robert M. Grindlay, 1826 (GODREJ/ROHATGI : 140)

Aufschlussreich für seine Position ist seine Äußerung zu den Ellora-Abbildungen von Wales und den Daniells: „(They) are already known to the world in the splendid picturesque work by Mr Daniell, from the drawings of M Wales, which, however, contain rather the *general effect*, than the *minutiae of ornamental and mythological sculpture*.“ (Hervorhebung vom Verfasser).<sup>96</sup> Der Tenor der Bemerkung ist: Das Malerische und die Gesamtwirkung ihrer Bilder – mittlerweile von großem Bekanntheitsgrad! – vernachlässige aber die Einzelheiten von Ornament und Skulptur.

Tatsächlich berücksichtigt seine Darstellung des Kailāsa-Tempels die „*minutiae*“. Die Süd-Ansicht des Tempels zeigt einen Ausschnitt: auf der linken Bildseite der südliche der beiden *dhvajastambhas*, dahinter das *Nandi-maṇḍapa* sowie *mukhacatuṣkī* und *gūḍ hamaṇḍapa* rechts im Bild. Das Rāmāyaṇa-Relief im Sockel ist ebenso deutlich gezeichnet wie die Nischenfiguren, z. B. *Lakulīṣa* oben rechts. Aber trotz der sichtbaren Fortschritte und Erfolge in der Architekturdarstellung und der dort erreichten Detailgenauigkeit wirken Grindlays Figuren steif und schablonenhaft, ob im Rāmāyaṇa-Relief die Szenen, im Sockel die Elefanten oder in der Nische *Lakulīṣa*. Auch für Grindlay könnte das Wort von GOMBRICH zutreffen: „It is well known that the variety of the visible world is reduced in the schematic renderings...“<sup>97</sup> Die Fotografie hätte Grindlay vom vorläufigen Charakter seiner minutiösen Figuren-Darstellungen überzeugen können.

Man mag an dieser Stelle eine Äußerung William Daniells bedenken, als es um die Bewertung einer Ansicht von William Hodges von Ayodhya ging: „Could not find the view of one of the Ghats which Hodges has made an Aquatinta print of, there not being one of them like what he has represented.“

In welcher Weise nun werden die Daniells den Anforderungen einer Dokumentation des Kailāsa-Tempels (Fig. 62, S. 86) gerecht?

<sup>96</sup> Zitiert nach GODREJ/ROHATGI 1989 : 140

<sup>97</sup> GOMBRICH 1984 : 5

Infolge des höher als sonst gelegten Horizontes und des Fluchtpunktes auf der rechten Bildseite ist die Südseite des Tempels schräg von vorn auf Höhe der oberen Sockelebene zu sehen. Dadurch bekommt man - vom angeschnittenen *gopuram* vorn links über das *nandi-maṇḍapa* bis hin zum *gūdhamaṇḍapa* und seinem südlichen *dvitala bhadravimāna* aus dem Kranz der *aṣṭaparivārālayas* - nahezu eine *Gesamtansicht* des Tempels zu Gesicht, wenn man den *śikhara* des *vimānas* noch hinzurechnet, dessen Kuppel gerade noch zu sehen ist. Aus der Wahl des Betrachterstandortes kann man entnehmen, dass ein Eindruck von der gesamten Gebäudeflucht des Tempels auf seiner Südseite vermittelt werden soll. Dabei geht es um mehr als nur das Gebäude, sondern auch um die Lage innerhalb der steilen Felsumrandung. Dies ist, mindestens für die ersten Europäer vor Ort, von großem Interesse. Für die pure Archäologie heute ist diese Ansicht auf den Tempel eine von vielen; Dutzende von Detailaufnahmen dienen als Dokumentation in Monographien. Zur Zeit der Daniells hatte ein archäologisches Interesse noch einen untrennbaren Bezug zur Umgebung, was in diesem Fall ja auch für die Entstehung des Monolith-Tempels von Bedeutung war. Was also archäologische Sicht ist, hängt auch vom Zeitpunkt der Forschungsgeschichte ab, die am Anfang den Blick zunächst aufs Ganze richten musste. Dies haben die Daniells getan. Und wenn sie den Tempel und seine Umgebung gesehen haben, dann konnten sie nicht anders als in den ästhetischen Bildkonzeptionen ihrer Epoche eine solche „Ansicht“ zu gestalten. Man sieht dies z.B. in der Art der Einrahmung des Bildes durch das verschattete *gopura* links und der Südseite der Felswand rechts, ein flankierender Rahmen, beiderseits verstärkt durch die ins Bild weisenden Zweige.

Um einen Eindruck von Höhe und Länge des Tempels zu vermitteln, betonten sie einerseits die Vertikale: die vorderen Teile des Baukörpers sind gestreckt. Das *nandi-maṇḍapa* erscheint schlanker, ebenso der *dhvajastambha*. Andererseits wird durch die Staffelung der Gebäudeteile infolge perspektivischer Verkürzung und durch den Elefantentorso vorn rechts und den südlichen *dhvajastambha* eine Gliederung der Raumtiefe erzeugt. Wenn man aber Raumtiefe erzeugen will, dann muss der Maler, etwa vom Mittelgrund angefangen, die im Hintergrund liegenden Gebäudeteile „verschwimmen“ lassen, z.B. auch die monumentalen Elefanten am *upapīṭha* des *gūdhamaṇḍapas*. An dieser Stelle wird die Unvereinbarkeit von archäologischen und ästhetischen Vorgaben sichtbar. Während *nandi-maṇḍapa* und *dhvajastambha* auch im Detail noch ziemlich sorgfältig durchgezeichnet sind, fängt danach eine stärker pauschalisierende Wiedergabe der Außenwände an. Wollte man alles genauer sehen, müsste die *eine* Ansicht in *Teilansichten* zerstückelt werden. Immerhin haben die Daniells fünf der Zeichnungen von Wales zu Aquatinten überarbeitet und zu einer Serie gemacht. Der Pauschalvorwurf, die Daniells hätten die Einzelheiten („*minutae*“) nicht recht berücksichtigt, verkennt dieses Dilemma. Die Konsequenz daraus ist entweder die Zerstückelung des Bildes oder eine Aufrisszeichnung, die aber dem Betrachter einen künstlichen Standort zuweist, den es in der engen Schlucht der Tempelanlage nicht gibt.

Damit ist eine erste Antwort auf die zutreffende Beobachtung einer „flüchtigen“ Darstellungsweise der Abbildung gegeben. Die zweite zielt auf eine Bildmanipulation größeren Ausmaßes ab. Die Westseite des *nandi-maṇḍapas* wurde schmaler gestaltet, was zu dem Eindruck führt, es hätte einen rechteckigen Grundriss. Dies ist in Wirklichkeit nicht so. Der Zweck dieser willkürlichen Veränderung hat wieder etwas mit dem ästhetischem Konzept und der Absicht zu dokumentieren zu tun. Denn die größer gewordene Lücke zwischen *gopura* und *nandi-maṇḍapa* schaffte den Platz, auch den nördlichen *dhvajastambha* im Bild unterzubringen. Auf ihn wollte man nicht verzichten! Es muss Wales gewesen sein, der dies getan hatte, denn die Daniells hatten den Tempel nicht gesehen und hätten diese Manipulation höchstens auf der Grundlage des beiliegenden Grundrisses vornehmen können.

Auch hier wird das Dilemma sichtbar. Entweder eine zusätzliche Ansicht von der Nordseite oder Manipulation des Bildes aus gut gemeintem Grund: man wollte *vieles* zeigen - in *einem* Bild.

Die Tatsache, dass die Daniells eine Zeichnung bearbeiteten und selbst keinen direkten Eindruck vom Tempel hatten, macht auf die grundsätzliche Schwierigkeit aufmerksam, die in der Weiterverarbeitung von vorgegebenen „Informationen“ liegen. Korrekturen waren nur möglich, wenn stümperhafte Fehler ins Auge gefallen wären. Dies war bei Wales sehr wahrscheinlich nicht der Fall. Die Daniells haben sich so eng wie möglich an die Vorlage gehalten und sind dann ihren bisherigen Gewohnheiten gefolgt. Die insgesamt etwas geringere Präzision in der Darstellung von Architektur-Details liegt wohl darin begründet, dass ohne Vergleich zur Wirklichkeit keine präzisierende Korrektur möglich ist, weil man befürchtete, durch zu große Genauigkeit etwas zu interpolieren, was der Vorgänger nicht gesehen hatte. Denn bei der Fassadengliederung der Außenwände des Tempels ging es nicht um das Herausheben eines wichtigen Teils des Architektur-ensembles wie beim nördlichen *dhvajastambha*, sondern um die Vermittlung eines Gesamteindrucks. Die Art und Weise, wie die Daniells mit den Gebäudeteilen des Vordergrunds umgingen, wird an der Differenzierung der Außenflächen des *nandi-maṇḍapa* und des *dhvajastambha* sichtbar.



Fig. 59: Foto:  
MARTINELLI : 205



Fig. 60:  
StG B 4280/XI  
(Ausschnitt)

Im Gegensatz zu den präzisen Wiedergaben der *hāras* an den Monolithen von Mamallapuram ist am *nandi-maṇḍapa* nur die Grundstruktur der Konstruktion in voller Klarheit erkennbar, wie dies an anderen Beispielen immer wieder beobachtet werden konnte. Unberührt vom manipulierten Grundriss und seine Auswirkungen sind die beiden Stockwerke durch den umlaufenden *kapota* deutlich voneinander abgehoben, die Fassaden durch drei nebeneinander plazierte Nischen unterteilt. Dies ist der Rahmen, der nur in der vertikalen Streckung

verändert ist. Daraus folgt jedoch automatisch die Streckung der Nischen, der *Ädiculae* und der Nischenfiguren. Markante „Muster“ wie das *gavākṣa*-Motiv über den *devakoṣṭhas* und die kleinen Atlanten unter den Ecken des Gesimses werden etwas hervorgehoben, Tierfriese wiederum nur angedeutet.

Die Wiedergabe von Nischensculpturen ist hier fast schon dilettantisch zu nennen, und zur Ehrenrettung der Daniells kann man nur darauf hinweisen, dass sie in anderen Fällen mit einem direkten, fokussierenden, ausschnitthaften (!) Blick auf Figuren zu recht respektablen Ergebnissen gekommen sind. Die Rezeption von Skulpturen eröffnet jedoch ein neues Problemfeld, das erst im folgenden Abschnitt behandelt wird (vgl. 5.).

Die geringere Präzision, die Inkonsistenzen und Widersprüche einer solchen Darstellung wie in OS VI, 13 sind neben den bereits genannten Gründen die Folge des oben genannten Dilemmas. Dieses Dilemma sitzt tiefer als das Wahrnehmungsproblem beim „matching“ und „monitoring“. Es gehört in den Bereich von „Schema“ und „Konzept“.

Wirklichkeitstreue und Vermeidung „falscher Information“ sind nur dann konsequent erreichbar, wenn der auf Ganzheit zielende Wirklichkeitszugriff in *einer* Abbildung zugunsten einer Vielzahl von „Ausschnitten“ aufgegeben wird. Dazu waren die Daniells in ihren Aquatinten noch nicht bereit, obwohl schon die Häufung von Abbildungen dieses Tempels auf ein Bedürfnis nach Vollständigkeit der Objekterfassung hindeutet. Die archäologische Sicht der Daniells bildet den Anfang einer Entwicklung ab und spiegelt den inneren Konflikt ihres Bildkonzeptes, besonders aber seine hemmenden Auswirkungen auf eine Dokumentation, die *alle* Gesichtspunkte berücksichtigen will: die Großform des Baus, die Differenzierung des Baukörper, die gliedernden und schmückenden Elemente, darunter den Figurenschmuck. Die Konsequenz daraus war: Die Dokumentation von Monumenten ging im Laufe des 19. Jahrhunderts ihren eignen Weg.

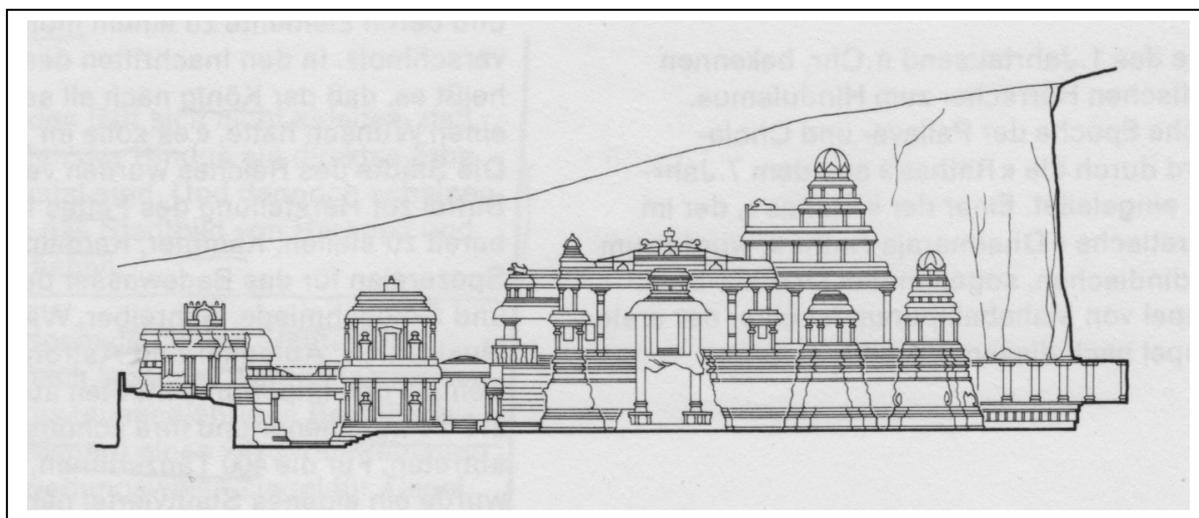


Fig. 61: HENN/VOLWAHSEN : 60

### **Zusammenfassung**

Die Darstellung des Kailāsa-Tempels von Ellora weist auf mehrere Problemschichten der Rezeption hin:

1. Die Verarbeitung der Zeichnungen von James Wales zu Aquatinten zwingt die Daniells, den bisher erfolgreich erprobten und in Mamallapuram perfektionierten Prozess von „matching“ und „monitoring“ durch Anwendung eines erworbenen „Schemas“ zu ersetzen. Sie schöpfen aus dem Arsenal ihrer bisherigen Erfahrungen mit der „indischen Formsprache“ und wenden es routiniert („route“: frz. Weg; hier:

auf erprobter Bahn!) an, ohne dass sie die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit überprüfen können – ein grundsätzliches Handikap in der gesamten Serie, denn die Präzision im Detail fällt auf ein geringeres Niveau zurück.

2. Die Daniells übernehmen die konzeptionellen und perspektivischen Vorgaben von James Wales und folgen deswegen allen Manipulationen und Unstimmigkeiten, wie sie sich z.B. aus der Forderung nach Vollständigkeit in der Wiedergabe aller Bauteile ergeben. Beim Einfügen des nördlichen *dvajastambha* z.B. wird die gesamte Konstruktion des *nandi-maṇḍapa* verzerrt dargestellt.<sup>98</sup> Der Wunsch nach möglichst vollständiger Wiedergabe des Tempelkomplexes resultiert aus einem frühen Verständnis von archäologischer Dokumentation im Sinne eines ganzheitlichen Wirklichkeitszugriffs.
3. Eine gleichmäßig wirklichkeitsgetreue und präzise Wiedergabe des Tempels in Großform und Detail scheitert am inneren Widerspruch des Bildkonzeptes. Die Einheit von ganzheitlicher Sicht des Künstlers und seinem Interesse an Dokumentation - in der Anfangsphase ist die Darstellung des Monuments in einem malerischen Konzept integriert – bricht auseinander und führt entweder zu manipulierten Unstimmigkeiten und Verzerrungen oder zu einer strikten Dokumentation durch Zerstückelung der Einheit des Monuments (vgl. W. Grindlay).

Mit den beiden Aquatinten-Serien OS VI und „Antiquities of India (8 views and one plan)“ präsentieren die Daniells fast ausschließlich hinduistische und buddhistische Monumente und sehen sich darin vorwiegend als dokumentierende „Antiquare“. Nach der Rezeption des nord- und südindischen Tempeltyps werden nun auch eine Reihe buddhistischer Kulthöhlen mit Innen- und Außenansichten aus dem Westen Indiens dem britischen Publikum in beträchtlichem Umfang bekannt gemacht. Mit wenigen Ausnahmen verwenden die Daniells, wie schon hervorgehoben, dabei den Nachlass von James Wales, dessen Zeichnungen zu den Aquatinten verarbeitet wurden.

Die Beobachtung, dass bei der Wiedergabe von Tempeln bzw. Chaitya-Hallen und ihrem Dekor im Verlauf der drei Reisen eine nachweisbare Annäherung auch an einige nicht-geometrische Dekor-Elemente der indische Formsprache gelungen ist, ließe sich an anderen Beispielen wiederholen. Dies schließt nicht aus, dass das erreichte Niveau des Ikonizitätsgrads immer gleich geblieben wäre und Rückschritte nicht stattgefunden hätten. Einzelne Beispiele liefern den Beweis dafür, dass mindestens in Teilbereichen und Teilaspekten ein „Lernprozess“ und Fortschritt stattgefunden hat, der zur Ausbildung einer grundsätzlichen *Fähigkeit* zu wirklichkeitsgetreuer Abbildung führte. Deswegen lassen sich in einer Darstellung, achtet man auf unterschiedliche Teilbereiche des Dargestellten (vgl. OS V, 5; Deo/Gayā), Hinweise für gelungene und weniger gelungene Wirklichkeitstreue feststellen. Dies wäre im Sinne GOMBRICHS ein Ergebnis der immerwährenden bemühten Anstrengung des bewussten Sehens gewesen, eben jenem „matching“ und „monitoring“.

Eine solche differenzierende Sichtweise würde es erlauben, allzu verallgemeinernde Feststellungen zur Indien-Rezeption der Daniells, wie sie bei TILLOTSON zu finden ist, zu relativieren.

Auch TILLOTSON sieht im Indien-Werk der Daniells die Spannung zwischen malerischem Bildkonzept („picturesque“; „sublime“) und der Absicht zur Dokumentation. „And so their pictures often remain *unresolved*, as the Picturesque competes not only with the Indian aesthetics of their subjects, but with *their own efforts towards authenticity and exotism*.“ Auch macht er auf die unvermeidlichen europäischen Einflüsse ihrer Rezeption aufmerksam: „The English vision that these artists transferred to India may have been unavoidable.“

<sup>98</sup> Sehr ähnlich verläuft die Manipulation der Veranda-Abbildung von Kanherī, wo ebenfalls ein Pfeiler sichtbar gemacht wird, der sonst verdeckt wäre.

TILLOTSON übersieht aber die bemerkenswerten Fortschritte, die bei einer differenzierenden Analyse der Tempel- und Dekor-Rezeption aufzufinden sind. Zu sehr meint er den beschränkenden Rahmen des „picturesque“ überall anzutreffen und behauptet: „*But they made no effort to avoid it; on the contrary, they declared the Picturesque as their manifesto.*“<sup>99</sup> Tatsächlich hat es aber beträchtliche Bemühungen der Daniells gegeben, sich durch Adaption an die Eigenart indischer Formensprache heranzutasten. Tempeldarstellungen, Darstellungen des Ornaments und des schmückenden Dekors zeigen dies sehr deutlich. Selbst bei der Darstellung der Skulpturen finden sich inmitten einer europäisierenden Sichtweise Beispiele dafür, dass die Beschränkungen von Konzepten und vorbewussten Schemata zugunsten einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe wenigstens teilweise aufgegeben werden konnten. Dies soll im nächsten Abschnitt ausführlicher dargelegt werden, wenn es um die Rezeption hinduistischer und buddhistischer Skulpturen geht.



Fig. 62: OS VI, 13

<sup>99</sup> TILLOTSON, G.H.R. 1990 : 147, *The Indian Picturesque: Images of India in British Landscape Painting*, in : BAYLY, C.A. (ed.), *The Raj, India and the British 1600 – 1947* (Hervorhebung in Kursive vom Verfasser)

## 5. Die Rezeption der Skulpturen (Analyse)

Hinduistische und Buddhistische Kunst sind untrennbar verbunden mit dem Sakralbau. Er ist der Ort, an dem die Kulthandlungen der Hindus und Buddhisten stattfanden und, für den Hinduismus, bis heute noch in Indien stattfinden. Insofern ist aus der Sicht derjenigen, die in ihrer Religion leben, die Einheit von Kultus und Kultstätte eine Selbstverständlichkeit. Die kategoriale Trennung von Architektur und Skulptur ist dagegen ein Produkt der Kunstwissenschaft, was eine höhere Konzentration auf das jeweilige Sachgebiet hinsichtlich der Eigenart des Gegenstandes wie der Methode erlaubt, auch wenn zwischen Architektur und Skulptur immer wieder und zu Recht eine enge Verbindung hergestellt wird. Für den Kunsthistoriker ist es sogar ein besonderes Glück, Skulpturen „*in situ*“, also an ihrem ursprünglichen Standort zu betrachten. Eine noch so reich ausgestattete Skulpturenabteilung eines Museums kann nicht über den Verlust hinwegtrösten, dass z.B. die Steinplastik eines Gottes seinen ursprünglichen Ort verloren hat und ihre Herkunft womöglich ganz unklar ist. Davon zeugen die vielen Steinplastiken Nordindiens, die zwar Hinweise auf Stilepoche, Datierungszeitraum und regionale Herkunft geben, aber meist keinem bestimmten Tempel mehr zugeordnet werden können, u.a.a. weil dieser nicht mehr existiert. Viele Skizzen der Daniells von hinduistischen Göttern stammen von solchen Steinplastiken bzw. Reliefs.

Umgekehrt muss ein Tempel Befremden auslösen, wenn seine Nischen leer sind. Die im religiösen Ritus (*pūjā*) hergestellte Einheit von Architektur und Skulptur haben auch Thomas und William Daniell häufig beobachten können, und deswegen sind die an den Tempeln und in den Kulthöhlen befindlichen Skulpturen auch selbstverständlicher Bestandteil ihrer Bilder.

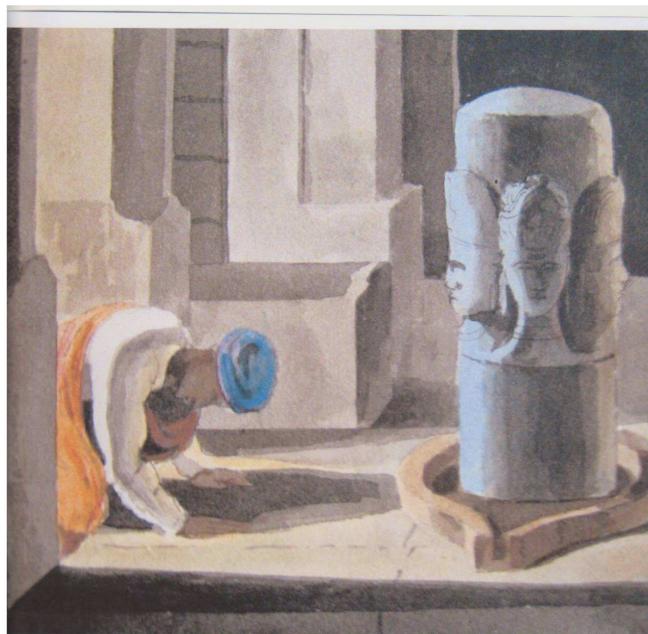


Fig. 63: StG, Aquarell (Ausschnitt): „Interior of the Temple of Mandeswara near Chaynpore, Bahar“ (20. Jan. 1790); Verehrung eines *caturmukhalinga*

Mehrfach drückt sich dies in den Erläuterungen von Thomas Daniell zu den Drucken aus, wie ein Beispiel aus dem Süden Indiens zeigt: „The neighbourhood of Bangalore is remarkable for the frequent appearance of the remains of ancient Hindoo architecture. Nearly in the centre of this view is a temple, but in present without an idol. On the left is the Chakra or

Discus of Vishnoo ...; and on the right is a pavillion very neatly executed, which probably was the place for exhibiting to the multitude the idol belonging to the adjoining temple.“ (Erläuterungen zu OS V, 17)

Wenn sich dieses Kapitel ausschließlich auf die Skulpturen konzentriert, hat dies mehrere Gründe. Die Abbildung der Skulpturen hat den Daniells ersichtliche Mühe gemacht; sie haben sich durchaus mit besten Absichten ihrer Dokumentation zugewendet, ob als Teil der Tempelarchitektur oder als separate Skizze. Sie sind dabei im Vergleich zu Vorgängern und den meisten Zeitgenossen weit gekommen, haben aber gemessen an der Wirklichkeitstreue ihrer Darstellungen weniger Bedeutendes geleistet als bei der Wiedergabe von Tempelarchitektur. Sie sind immer wieder an eine *Grenze* gestoßen, die bereits im vorigen Kapitel sichtbar wurde. Der Ikonizitätsgrad ihrer Skulpturendarstellungen erreicht im Ganzen gesehen nicht das Niveau wie bei den Abbildungen der Tempel. Eine Erklärung dafür zu finden gelingt nur, wenn man die Skulpturendarstellungen aus ihrem baulichen Kontext löst und in einen *größeren interkulturellen Zusammenhang* stellt. Im Übrigen ist eine gesonderte Betrachtung der hinduistischen und buddhistischen Skulpturen sogar aus indischer Sicht wohl begründet. Denn nicht zufällig war auch in Indien die Herstellung von Götterbildern die Sache eines bestimmten Berufsstandes und vom Handwerk des Architekten strikt geschieden.<sup>100</sup>

Ein weiterer Grund für eine gesonderte Analyse der Skulpturen-Darstellungen liegt in dem Umstand, dass die Daniells im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts neben anderen auch eine recht bedeutende Sammlung von Skizzen und Studien zu hinduistischen Göttern und der Figur des Buddha zusammengetragen haben, ohne darin allerdings eine systematische Absicht zu verfolgen. Bisher jedoch gibt es dazu keine zusammenhängende Publikation außer den von der British Library ins Internet gestellten Zeichnungen und Skizzen.<sup>101</sup> Während die Rezeption der Architektur von Hindus und Buddhisten ausführlich belegt und wenigstens teilweise in Ansätzen kommentiert ist, scheinen die Skulpturen-Darstellungen der Daniells bis heute für die Indologie unbemerkt geblieben zu sein.

Wie aus Williams Tagebuch und den Erläuterungen zu den Drucken zu entnehmen ist, gingen die Daniells auf die Skulpturen des alten Indien weitgehend ohne die Scheu und Vorurteile zu, die den Blick der Europäer Jahrhunderte lang getrübt hatten. Der Paradigmenwechsel in der grundsätzlichen Einstellung zu weit entfernten und fremden Kulturen, wie er für das Ende des 18. Jh. festzustellen ist, wird auch bei ihnen sichtbar. Sie begegneten den Götterbildern und Buddha-Darstellungen - visuell gesehen - zwar als absolute Neulinge, aber als aufgeklärte Künstler mit einem starken Interesse und in bester Absicht, sie so zu erfassen, wie sie waren. Auch ihnen unterliefen dabei tief sitzende Irrtümer, die jedoch in einer anderen Schicht ihrer Wahrnehmung angesiedelt waren als in dem Angstreflex gegenüber dem Fremden. Deswegen scheint es angebracht zu sein, zunächst den Standort der Daniells gegenüber anderen Rezeptionen der indischen Götterwelt kurz zu bestimmen, um dann ihre Skulpturendarstellungen genauer zu analysieren.

<sup>100</sup> GAIL, A. J. 1982 : 85-98, Handwerker/Künstler in Indien und Nepal, in: Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften, hrsg. v. GAIL, A.J., Graz

<sup>101</sup> OIOC Prints & Drawings, WD 1751 bis WD 1799

## 5.1 Paradigmenwechsel in der Skulpturen-Rezeption des 18. Jahrhunderts

Schon lange vor dem Indien-Aufenthalt der Daniells erschienen in Europa Darstellungen indischer Skulpturen in Berichten und Reisebeschreibungen. Die ersten Abbildungen indischer Götter zeigen von Horror-Phantasien gezeichnete Wesen, böartige „Monster“, deren Aussehen stärker von xenophobischen Projektionen als von der Realität bestimmt war. Richtige und falsche Beobachtungen von Augenzeugen sowie religiös und kulturell bedingte Vorurteile formten ein Konglomerat von Vorstellungen, das dazu noch durch Übermittlungsfehler und Missverständnisse den eigentlichen Bildgegenstand, die Skulptur eines indischen Gottes, bis zur Unkenntlichkeit verzerrten.<sup>102</sup>

Das in dogmatischer Enge befangene christliche Europa begegnete den fremden Kulturen im Zuge der ersten Phase des Kolonialismus, seit der Entdeckung Amerikas, meist mit Geringschätzung und unverhohlener Ablehnung. Unterwerfung und Ausbeutung der überseeischen Kulturen zeigte ein europäisches Gewaltpotential, dessen Rechtfertigung christlich begründet wurde. Missionierung ging Hand in Hand mit skrupelloser Ausbeutung ganzer Völker und Kulturen Amerikas, Afrikas und Asiens.

Eine wachsende Zahl europäischer Forscher und Abenteurer hat in teils ausführlichen Schilderungen ein höchst widersprüchliches Bild von ihren Erkundungen indischer Monumente entworfen. Insbesondere die verwirrende Vielzahl und Fremdartigkeit von Skulpturen, die sie an den Kultstätten vorfanden, forderte sie zu Beschreibungen und Urteilen heraus, die mehr über *ihre* Einstellungen und Vor-Urteile verrieten und weniger dem Gegenstand ihrer Neugier gerecht wurden. Partha MITTER hat u. a. diese erste Phase der Rezeption von Götter-Darstellungen aus dem hinduistischen Pantheon ausführlich an Text- und Bildmaterial nachgezeichnet. Einen geringeren Platz nehmen dabei die buddhistischen Skulpturen ein, wohl hauptsächlich deswegen, weil sie dem europäischen Auge gegenüber für weniger Aufregung sorgten und „moderater“ erschienen als die Götter der „crazy“ Hindus.

Um die Rezeptionsleistung der Daniells im Rahmen dieser Entwicklung angemessen zu kennzeichnen, lehnt sich der Verfasser an die differenzierte Darstellung MITTERS der vorangegangenen 200 Jahre an. Doch kommt es hier, bezogen auf die Daniells, im Wesentlichen auf einen Wendepunkt in der grundsätzlichen Einstellung der Europäer zur fremden Kultur Indiens an: Im letzten Viertel des 18. Jahrhundert findet ein *Paradigmenwechsel* in der Grundeinstellung gegenüber fremden und weitgehend unerforschten Kulturen statt, der seinen Ursprung in Europa selbst hat.

Nur andeutend und zusammenfassend soll auf eine bekannte historische Entwicklung verwiesen werden.

Das Zeitalter der Aufklärung veränderte das Selbstbild vom europäischen Menschen im Bereich der zahlenmäßig kleinen, aber bedeutenden Bildungseliten. Die ideologischen Verkrustungen mittelalterlicher Gesinnungen, vor allem die Macht einer indoktrinierenden und heteronom wirkenden Kirche, wurden zugunsten einer rationalen, kritischen Denkweise aufgebrochen. Die dem Menschen innewohnende Vernunft, die autonome Kraft selbständigen Denkens, machte auch den Weg frei zu einer Neubewertung fremder Kulturen und löste ein Forschungsinteresse aus, das die gesamte Welt umspannte. Noch während der anhaltenden Geringschätzung, Unterwerfung und Dämonisierung des Fremden, eine Folge von Unkenntnis und Furcht, beginnt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kraft der Aufklärung zu wirken. Sie öffnet einigen Europäern die Augen für den Wert und die Eigenart einer fremden Kultur. Was bisher in Amerika, Afrika und Asien im Rahmen des Raubkolonialismus mit

<sup>102</sup> Zur Frühgeschichte der Rezeption indischer Götter-Darstellungen vgl. MITTER, P. 1977 : 59 ff. Much *maligned Monsters*, Oxford

Gewalt unterworfen und ausgeplündert werden konnte, wenn Friedfertigkeit und Schwäche der unbekannteren Kulturen dazu einlud, wird nun *auch* ein *Forschungsgegenstand*. Bei Fortbestehen handfester politischer und wirtschaftlicher Interessen reizte also am Fremden nicht mehr ausschließlich die Gier nach Bereicherung und Unterwerfung, sondern es verlockte eine Reihe von Angehörigen der europäischen Kulturnationen zu einem systematisch angelegten Streben nach Erkenntnis.

In diesem Widerspruch von traditioneller Machtexpansion und Forschungsinteressen bewegten sich auch die Daniells, als sie Ende des 18. Jahrhunderts bei der East India Company den Antrag stellten, nach Indien kommen zu dürfen. Noch Jahre nach ihrem Indien-Aufenthalt, in ihrer Publikation „A Picturesque Voyage to India by the Way of China“ (1810), findet man eine Äußerung der beiden Künstler, in der sich ihre Einstellung zu ihrem Vorhaben in unübertrefflicher Klarheit ausdrückt:

„Science has had her adventurers, and philanthropy her achievements: the shores of Asia have been invaded by a race of students with no rapacity but for lettered relics; by naturalists, whose cruelty extends not to one human inhabitant; by philosophers, ambitious only for the extirpation of error, and the diffusion of truth. It remains for the artists to claim his part in these guiltless spoliations, and to transport to Europe the picturesque beauties of these favoured regions.“

„Cruelty“, „extirpation“ und „spoliation“ nahmen sie noch durchaus bewusst als destruktive Begleiterscheinung der „Lex Britannica“ in Indien wahr. Aber *ihre* Ziele waren nun friedlicher Natur.

Deshalb brachten sie aus Europa eine veränderte Sicht mit, die sich insbesondere auch auf die Art und Weise ihrer Rezeption indischer Bildplastik auswirkte. Frei von der Angst vor dem Fremden und mit recht nüchternem Blick versuchten sie sich den Gestalten des hinduistischen und buddhistischen Pantheons zu nähern, weil ihre Erwartungen von indischen Monumenten und ihren Skulpturen Teil eines wohl kalkulierten Vorgehens war. Sie wollten erfolgreicher sein als ihre Vorgänger, und gerade die Geschäftsidee - „to transport to Europe the picturesque of these favoured region“ – schärfte ihren Blick auch auf die Götter-Darstellungen, die nunmehr Teil eines „unschuldigen“, exotisch-romantischen Indien-Bildes waren und nicht mehr die Projektionsfläche für xenophobische Vorstellungen. Doch was ihnen im Annäherungsprozess an die hinduistischen und buddhistischen Sakralbauten im Ganzen weit besser gelang als zum Beispiel William Hodges, nämlich sie in bemerkenswert realistischer Weise abzubilden, konnten sie bei der Wiedergabe der Skulpturen nicht im gleichem Maße erreichen – aber aus vollkommen anderen Gründen.

Zunächst jedoch sollten wenige typische Beispiele für die frühe Sichtweise von Vertretern Europas (16./17.Jh.) gegenüber den indischen Skulpturen vorangestellt werden, damit aus der später einsetzenden kulturpsychologischen Wende (Paradigmenwechsel) der veränderte Standort der Daniells gegenüber den Statuen der Hindus und Buddhisten deutlich wird.

Das prägende Bild von einer hinduistischen Gottheit, das im 17. Jahrhundert ins europäische Bewusstsein drang, ist in Sebastian Münsters weit verbreiteter *Cosmographia*<sup>103</sup> zu finden; interessanterweise im engen Zusammenhang mit der Abbildung eines Menschen aus dem südindischen Calicut (*Calecut*).

Münster hat 1550 eine von Jorg Breu überarbeitete Abbildung der illustrierten Ausgabe von Ludovico de Varthemas Reisebeschreibungen („*Itinerario*“) von 1510 übernommen, die danach für die gebildete Öffentlichkeit Europas zur standardisierten Ikone eines indischen Gottes wurde, in Wirklichkeit aber das Phantasieprodukt des christlichen Abendlandes war.

---

<sup>103</sup> MÜNSTER, SEBASTIAN, *Cosmographia*, Basel 1550



Fig. 64 & 65: Holzschnitte aus Münsters  
*Cosmographia*, 1550, S. 1574

Während die Verehrer der Gottheit auch bildnerisch zum tierhaften Untermenschen degradiert wurden (s.o.), zeigt die Figur der „indischen“ Gottheit ein Aussehen, das nicht einmal einen entfernten „Nachhall“ des tatsächlichen Urbildes vermittelt, es sei denn, dass die großen Krallen als einziges Überbleibsel von Mehrarmigkeit zu deuten sind.

Denn in der Absicht, das Fremde zu dämonisieren, werden schon bei Varthema *verschiedene* Bild- und Texteinflüsse zu einer Bild-*Erfindung* kompiliert und die tatsächlich beobachteten Bildelemente unterdrückt bzw. fallen gelassen. Die erste und wichtigste Schicht ist die *Texttradition*, die von einem angeblichen Teufels-Kult in Calicut berichtet. Sie ist gewissermaßen die unsichtbare Folie, auf die die bildlichen Vorstellungen projiziert werden. Wie bei MITTER ausführlich dargestellt wird, fließen schon bei Varthema der vermeintlich pagane Teufels-Kult in Indien mit Vorstellungen eines kryptischen, spätmittelalterlichen Teufels-Kults des christlichen Europas zusammen: Varthemas Kompositfigur setzt sich aus folgenden bildlichen Bestandteilen europäischen (!) Ursprungs zusammen<sup>104</sup>:



Fig. 66:  
Holzschnitt „Idol von Calicut“  
aus Vathemas *Itinerario*  
MITTER 1977 : 19

<sup>104</sup> MITTER 1977 : 18, 19 u. 26

Die auf dem Thron sitzende Figur hat von der Hüfte an aufwärts die verzerrte Form eines Menschen; gefiederte Oberschenkel und Krallenfüße verweisen auf Greifvogel oder Hahn, die Hörner und die behaarten Oberarme auf einen Satyr. Einzelne Körperteile und Attribute entstammen verschiedenen Vorstellungen, die mit dem Teufel oder dem apokalyptischen Drachen verbunden werden. Die Tiara, die Papstkronen, spielt möglicherweise auf eine satirische Tradition an, in der der Papst wie in Dantes *Inferno* in der Hölle sitzt. Alle diese Merkmale lassen das Monstrum also als diabolisches, Menschen fressendes Ungeheuer erscheinen.

Für die ikonografische Analyse des Holzschnitts wären natürlich alle direkten und indirekten Hinweise auf eine indische Götter-Darstellung interessant. Aber bis auf einen schrecklichen Gesichtsausdruck gibt es keine *Specifica*, die in Varthemas Darstellung auf einem *indischen* Gott hindeuten könnten.<sup>105</sup>

Die vereinfachte Version erscheint dann Jahrzehnte später in Münsters *Cosmographia*. Die Voluten ähnlichen Armlehnen des Throns, die Vogelbeine und die nun stilisierten vier Hörner deuten klar auf eine Bildtradition hin. Neu sind die drei riesigen Krallen.

Erst die Abbildung von Philip Baldaeus' Śiva<sup>106</sup>, vielarmig und mit Attributen in den Händen (1672), macht mit dem Phantastischen ein Ende und begründet eine neue Phase in der



Fig. 67: Philip Baldaeus: Abbildung Śivas

Darstellung indischer Götter. Die Bilder, so wenig sie im Ganzen und im Detail dem Original auch entsprechen mögen, sind nun *aus der unmittelbaren Beobachtung gewonnen*, und das

<sup>105</sup> Die Darstellung eines indischen Gottes als Schrecken erregende Bestie (*Bhairava*) ist durchaus nichts Ungewöhnliches. Aber die hier erkennbaren Merkmale des Schreckens haben mit der indischen Ikonografie nichts zu tun. *Śiva bhairava* zeigt sehr eigene Gesichtszüge, die schreckenerregend sind; auch die Tiara erinnert nur höchst oberflächlich an *karaṇḍa mukuṭa* des *Viṣṇu*.

<sup>106</sup> PHILIP BADAËUS, Beschreibung der Ostindischen Küsten Malabar und Coromandel, Amsterdam 1672

Wissen von Mehrarmigkeit, Vielköpfigkeit und bestimmten Attributen etc. hat sich in Europa festgesetzt.<sup>107</sup>

Dies macht den prinzipiellen Wandel in der europäischen Rezeption indischer Götter aus.

Begleitet wurde die neue Entwicklung der Bild-Rezeption durch die verwandten Interessen von Forschern, die ihre Aufmerksamkeit auf die indische Mythologie und Sanskrit-Literatur sowie auf Beobachtungen der religiösen Rituale, auf den lebenden Kult, richteten. In dem Bestreben, fremde Kulturen durch ihr genaues Studium kennen zu lernen und aus sich selbst zu verstehen, drückt sich eine prinzipielle Neuorientierung aus, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jh. im Rahmen der Aufklärung wirksam wurde.

Auf die Initiative von Warren Hastings, dem Govenor-General der East India Company, gründete im Jahr 1784 Sir William Jones (1740-1794), noch kurz vor dem Indien-Aufenthalt der Daniells, die „Asiatic Society of Bengal“, in deren Zeitschrift, den „Asiatick Researches“, die Ergebnisse einer rasant einsetzenden Indien-Forschung nun veröffentlicht wurden und größere Verbreitung fanden. Hier bündelten sich die Anstrengungen einer ganzen Generation meist britischer Gelehrter und Forscher, die in Bengalen in den Diensten der „Company“ standen. Für sie alle war ein neuer Enthusiasmus die treibende Kraft: „It was their ambition to make their careers and fortunes in the East, but they brought with them that cultivated mentality, quickened and softened by the cult of sensibility, which make the second half of the eighteenth century so attractive and brilliant a period in British culture“.<sup>108</sup>

Das gegenüber der altindischen Kultur sensibilisierte Forschungsinteresse verband sich – wie bei den Daniells – mit der Absicht, auch materiell zu reüssieren. Aber das Erstaunliche in der geistigen Grundhaltung dieser Generation von Europäern war die Ahnung von der *Ähnlichkeit und prinzipiellen Gleichwertigkeit der Kulturen*, weil die strukturellen Gemeinsamkeiten von antiker und indischer Mythologie sowie die neu entdeckte Verwandtschaft der Sprachen eine geistige Brücke nach Indien schlugen. Die Übersetzungen der *Bhagavad-Gītā* (1785) durch Charles Wilkins und des *Śakuntalā*-Dramas (1789) durch William Jones aus dem Sanskrit wurden in Europa begeistert aufgenommen und als außerordentliche Kulturleistungen gepriesen. Indogermanistik und komparatistische Mythologie wurden im 19. Jh. zu bedeutenden Wissenschaftsfeldern. Der Impuls dazu kam aus dem „Age of Romanticism“, einer Sonderentwicklung der Aufklärung und zugleich Gegenbewegung zum Klassizismus, die von Großbritannien ausging und auf dem europäischen Kontinent fortwirkte. Hatte die Aufklärung sich bisher vorwiegend an der griechisch-römischen Antike orientiert, so richtete sich nun die Aufmerksamkeit vermehrt auf den Orient und den Osten und eben auch auf Indien, wo die Briten im Begriff waren, die Nachfolger der zusammenbrechenden Mogul-Herrschaft zu werden.

---

<sup>107</sup> Ausführlich bei MITTER, der auch für das 18. Jh. die „empirische Phase“ von Abbildungen indischer Götter als Vermittlungsleistung verschiedener Gelehrter herausstellt, so z.B. von Richard Payne Knight (Abb. 45 u. 47), Carsten Niebuhr (Abb. 53) und Pierre Sonnerat (Abb. 59)

<sup>108</sup> LIGHTBOWN, R.W. 1982 : 20, India discovered, in: derselbe mit M. ARCHER, India observed. India as viewed by British Artists 1760-1860, London

## 5.2 Hinduistische und buddhistische Skulpturen im Rezeptionshorizont von Zeitgenossen vor 1800

Von dieser epochalen Entwicklung mit ihrer gewandelten Grundeinstellung zur indischen Kultur waren Thomas und William Daniell bereits geprägt, als sie nach Indien kamen.

Aber auch in den Augen anderer Zeitgenossen der Daniells hatte sich die Einstellung gegenüber den Skulpturen der Hindus und Buddhisten gründlich gewandelt.

Der Orientalist William Hunter, Stabsarzt im Dienste der East India Company, äußerte sich in einem Vortrag (1784), ein Jahr später in der Zeitschrift *Archaeologica* erschienen, bereits lobend über die Fähigkeit der indischen Bildhauer: „The people...who carved these statues have accurately observed and expressed successfully the form of the limbs, and the alterations that undergoes from muscular action or external impulse.“ Der in Anatomie geschulte Mediziner, der die Höhlen um Bombay durchstreift hatte, bemerkte an den Skulpturen den fortgeschrittenen Grad an naturgetreuer Wiedergabe. Und in der Tat ist das Bewegungsspiel der Muskeln schon fern von jener Starre, die in der ägyptischen und mesopotamischen Bildplastik vorherrschen. Noch interessanter ist aber die Bemerkung, „that (the statuary’s art)...represents the effects of mental sensations on the human countenance.“<sup>109</sup> Man hat den Eindruck, dass Hunter als Arzt über die Wahrnehmung der Anatomie hinaus bereits eine Art diagnostisches Gespür für den physiognomischen Ausdruck der Gesichter hatte. Wäre er Künstler wie die Daniells gewesen, so hätte er die besten Voraussetzungen für eine visuelle Rezeption der Skulpturen, auch ihres Ausdrucks (!), gehabt. Es wird sich zeigen, dass den Daniells eine so feine Sensibilität für den spezifischen Ausdruck der Skulpturen fehlte.

Der andere Zeitgenosse, dessen Urteil ein Licht auf die indischen Skulpturen wirft, ist William Hodges.

Im Gegensatz zu den Daniells kam er bereits als ein weit gereister, erfahrener und gebildeter Mann nach Indien, vor allem bekannt durch seine Teilnahme an der zweiten Weltumsegelung Thomas Cooks (1772-1775). Er selbst sah sich als Vertreter eines „enlightened and generous age“.<sup>110</sup> Seine Bewunderung gegenüber dem ornamentalen Reichtum hinduistischer Architektur war Ausdruck einer kulturellen Aufgeschlossenheit mit dem Beigeschmack, „to embrace the ‚manners of mankind‘ in a paternalistic, broadly Anglican imperial vision“<sup>111</sup>.

In seinen „Travels“ finden sich am Schluss, nachdem er die Vorzüge muslimischer und hinduistischer Architektur gerühmt hat, einige bezeichnende Äußerungen zur hinduistischen Skulptur. „Some of the sculptures in their buildings are very highly to be commended for the beauty of execution, they may, indeed, be said to be very finely drawn, and cut with a peculiar sharpness.“ Auch hier imponierte ihm eher die handwerkliche Präzision der Steinmetzkunst, als ihre Bedeutung als Kunstwerk, das eine Kultur als Bedeutungsträger repräsentiert. „These works, as they apply to the religion of Bramah, are both *curious and valuable*; but, as they are purely mythological, the artists have *only considered the symbolical character, without the proper attention, and, perhaps without a power of giving a perfect beautiful form, such as we see in the Grecian statues.*“<sup>112</sup>

Zwei unterschwellige ästhetische Leitbilder kommen in dieser Bewertung hinduistischer Skulptur zum Vorschein. Mit der Kennzeichnung „curious and valuable“ klingt ein modischer Trend an: die Abwendung vom harmonischen Formenkanon des Klassizismus zum Konzept des „sublime“. Das Aufregende, Fremde, mitunter Schreckenerregende in den Skulpturen

<sup>109</sup> HUNTER, W. 1785 : 286 An Account of some Artificial Caverns in the Neighbourhood of Bombay, *Archeologica* VII

<sup>110</sup> HODGES 1787, Einleitung

<sup>111</sup> QUILLEY, G. 2005 : 5, William Hodges, artist of empire, in: QUILLEY/BONEHILL, William Hodges 1744-1797: the Art of Exploration, Ausstellungskatalog Greenwich und New Haven

<sup>112</sup> HODGES 1794 : 151, Hervorhebung durch den Verfasser

indischer Gottheiten war deshalb einerseits attraktiv; andererseits vermisste Hodges in den „mythologischen“ Kunstwerken das ästhetische Leitbild von klassischer Schönheit und Ausgewogenheit. So entschieden wie hier ist selten die antike Herkunft europäischer Ästhetik zum Maßstab gemacht worden: das *Ideal der griechischen Skulptur*.<sup>113</sup>

Trotz ihrer nüchternen, realistischen und wenig intellektuellen Vorgehensweise waren auch für die Daniells diese beiden ästhetischen Leitbilder wirksam, was man bereits an ihren Architektur-Darstellungen feststellen konnte. Auch ihre Skulpturen-Rezeption unterliegt – mehr oder weniger bewusst und mehr oder weniger intensiv – dem romantischen Reiz des „sublime“ wie der „Verpflichtung“ gegenüber einem klassischen Ideal. Aber sie waren nicht wie Hodges und Jones „Diffusionisten“<sup>114</sup>, die ihren Forschungsgegenstand in eine weitgepannte spekulative Theorie einfügten, sondern stärker Empiriker mit dem Willen, auch die figürlichen Objekte sachgerecht zu erfassen. Ihre vielen Skizzen und Studien mit dem Bleistift zeigen ein zunächst suchendes, vages Herangehen an ihren Bildgegenstand, aber auch die dokumentierende Absicht, wie bei ihren Architekturdarstellungen. Die Spannweite zwischen „genau / ungenau“ und „realistisch / konzeptüberformt“ ist dabei überraschend groß.

Vom Ergebnis her betrachtet mögen wohl die mitgebrachten, tief im Bewusstsein verankerten Vorstellungen eines Europäers von der plastischen Darstellung der menschlichen Figur sich beim Zeichnen der indischen Götter insgesamt stärker bemerkbar gemacht haben als ihr *Streben nach Realismus*. Trotz häufiger Anstrengungen und beachtlicher Teilerfolge stießen die Daniells immer wieder an eine unsichtbare „Barriere“ beim Erfassen der „fremden“ Formsprache von Skulpturen.

Solche Erwägungen führen zurück auf den wahrnehmungspsychologischen Ansatz von GOMBRICH.

„Selbst innerhalb einer hochentwickelten naturalistischen Kunst beobachtet man, dass der Formenschatz ein unglaubliches Beharrungsvermögen aufweist und sich jeder Wandlung so sehr widersetzt, als ob eben jedes Bild, das einer malt, ein Bild voraussetzte, das er gesehen hat.“ Offenbar war die Rezeption von Figuren - auch von figürlichen Artefakten der indischen Kunst - von einem „automatische(n) Rückkopplungsprozess“<sup>115</sup> gelenkt.

Die folgenden Analysen von Skulpturen-Darstellungen der Daniells werden aufdecken müssen, welche „Bilder“ sie voraussetzten und in welcher Weise sie einem automatischen Rückkoppelungsprozess unterlagen, von dem sie sich nur relativ selten und auch nur graduell lösen konnten. In jedem Fall ist aber deutlich, dass ihre vorgeprägten „Bilder“ nichts mehr mit den angstbesetzten „Monstern“ der vorausgegangenen Jahrhunderte zu tun hatten. Die kulturpsychologische Situation hatte sich in der Aufklärung gewandelt.

---

<sup>113</sup> Richtungsweisend dafür: WINCKELMANN, J.J., Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, Friedrichstadt 1755

<sup>114</sup> MITTER 1977 : 148. Mit diesem Begriff kennzeichnet MITTER eine bestimmte, aus heutiger Sicht gewagt unwissenschaftliche Vorgehensweise gegenüber einer fremden Kultur. Überall werden vermeintliche Ähnlichkeiten und Analogien zwischen dem Fremden und dem Vertrauten festgestellt. Selbst der große Indologe William Jones ließ sich in seinem „romantischen“ Interesse an der indischen Mythologie und Religion zu Spekulationen verleiten, insofern er das Fremde in einer weltumspannenden Sicht zu vermeintlich ähnlichen mythologischen „Mustern“ europäischer Kultur in Beziehung setzte. Vgl. JONES, W. 1788: On the Gods of Greece, Italy and India; HODGES, W. A 1787: Dissertation on the Prototypes of Architecture, Hindoo, Moorish, and Gothic, London

<sup>115</sup> GOMBRICH 1984 : 267

## 5.3 Figurendarstellungen und Grundlagen der Skulpturen-Rezeption bei den Daniells

### 5.3.1 Figurendarstellungen

Zunächst sind auch für die Dokumentation von Skulpturen dieselben grundsätzlichen „Mechanismen“ wirksam, die auch die Rezeption der Architektur bestimmen. Die beiden unterschiedlichen Wirkungsmechanismen in der Wahrnehmung, die an vorbereiteten Konzepten orientierte Interpretation des Fremden (GOMBRICH: „Schema“) und die Adaption an die Realität („Korrektur“), entscheiden auch bei der Wiedergabe der Skulpturen über den erreichten Ikonizitätsgrad.

Ein erster Anhaltspunkt für die Wiedergabe von Skulpturen sind die Figurendarstellungen, die selbstverständlicher Bestandteil fast aller Indien-Bilder der Daniells sind. Man kann sogar sagen, dass sie geradezu ein Erfordernis darstellen für einen „topographical ‚View‘ or ‚Prospect‘“. „Above all, the topographer could choose to introduce well-observed and realistically rendered figures, which, rather than serving as mere staffage, could be seen to interact with their environment and contribute to a sense of place. It is, indeed, the skillfull and sensitive deployment of the human figure that is, arguably, the most important ingredient in the best topography.“<sup>116</sup> Topografische Ansichten von Tempeln und Kultstätten in Indien verlangten also die Integration von Menschen der Region ins Bild, und so findet man in den Serien der „Oriental Scenery“ eben viele Personendarstellungen, die der direkten Beobachtung des indischen Alltagslebens entnommen sind.

Die Art und Weise ihrer Verwendung im Bild soll kurz an einem Beispiel erläutert werden. Damit der Rājarājesvara-Tempel, hier sein *nandi-maṇḍapa*, als lebendiger Ort der *pūjā* erscheint, wie dies für einen „view“ gefordert ist, werden Gruppen von Menschen ins Bild eingefügt. Sie haben eine mehrfache Funktion. Sie ziehen den Blick auf sich und führen ihn auf das Kultobjekt, indem sie in tiefenräumlicher Staffelung angeordnet sind und zum *nandi* hin enger zusammenrücken: zunächst etwas größer am rechten Bildrand unten, dann kleiner

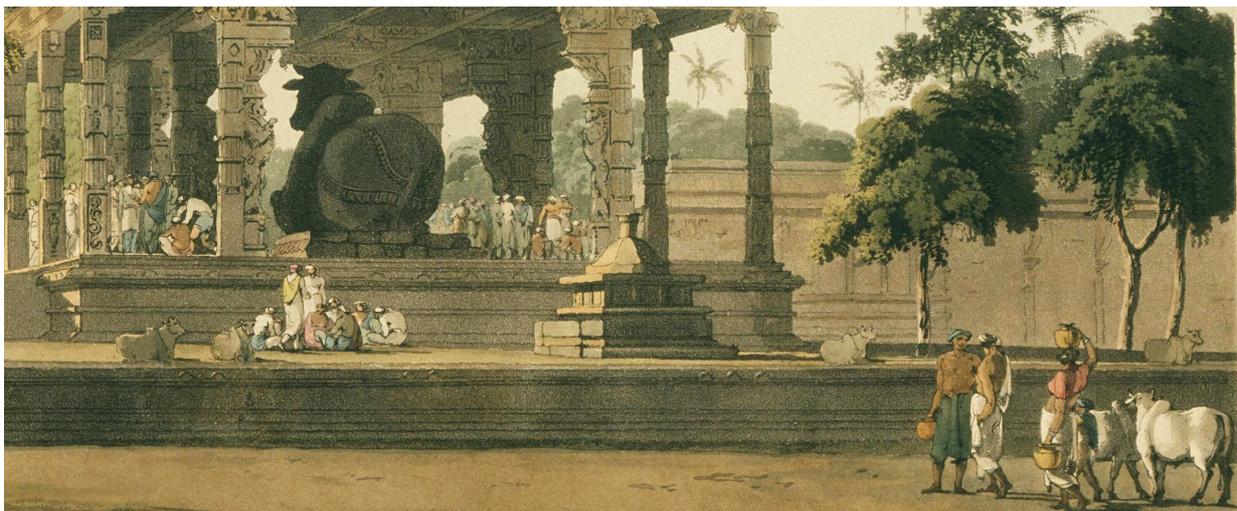


Fig. 68: OS II, 22 (Ausschnitt)

<sup>116</sup> LYLES, A. 1993 : 132/33 Man in the Landscape. The Art of Topography, in: The Great Age of British Watercolours. 1750 – 1880 (Ausstellungskatalog), London

werdend und um die monumentale Tierplastik versammelt. Das *mandapa* ist ja eine Versammlungshalle. Diese eine Stelle in Bild wird, nebenbei bemerkt, immer wieder in Hinblick auf die Manipulation der Pfeiler angeführt. Lord Valentia ist es als einem der ersten aufgefallen, dass zugunsten einer freien Sicht auf den Kopf des *nandi* die beiden inneren Pfeiler der Ostseite des *mandapas* weiter nach außen versetzt wurden.<sup>117</sup> In dieser Aquatinta scheinen die Figuren als Gruppe aufeinander bezogen zu sein, aber auch auf das Kultobjekt, das sie umlagern. Sie wirken hier weniger „hingestellt“ und posenhaft, sondern quasi natürlich in einen gemeinsamen Aktionsraum agierend. Solche Figurendarstellungen gehören in den Bildern der Daniells zum festen Bildprogramm.

Tatsächlich bewegt sich die Figurendarstellung der Daniells, kleinere und größere Gruppen von Menschen im Alltagsleben, innerhalb einer Bandbreite zwischen Stilisierung und Realismus, in der die Figuren mal noch eher als gestellte „staffage“, mal schon im lebendigen Zusammenhang mit der Umgebung erscheinen, und zwar „realistically rendered“. In vielen Fällen aber entsprechen sie der o.g. Forderung (LYLES) von einer sorgfältigen und feinen Entfaltung („deployment“) der menschlichen Figur, wie es in der Abbildung unten deutlich wird. Die Frage ist nur, welche „Bilder“ (GOMBRICH), welche unterschwellig ästhetischen Konzepte, in die Figurendarstellungen eingegangen sind.

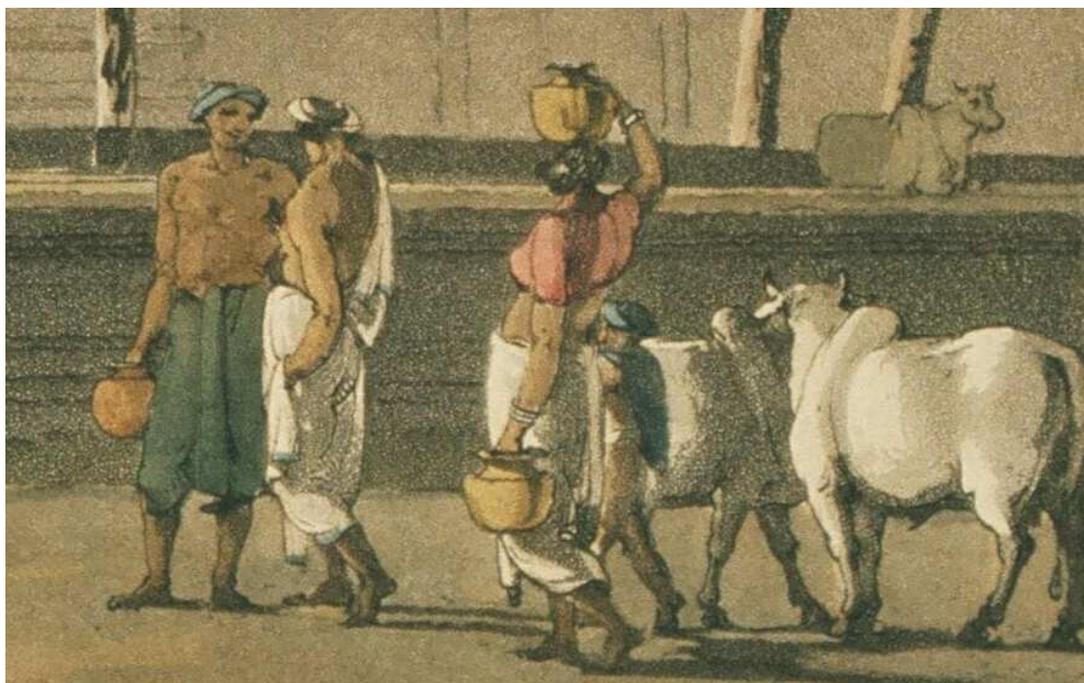


Fig. 69: OS II, 22 (Ausschnitt)

Drei Aspekte sind dabei zu klären.

Die erste betrifft die *bildnerischen Mittel*, also wie die Figuren dargestellt werden. Der Vergleich mit dem Aquarell zeigt zweifelsfrei, dass die Daniells mit der Aquatinta-Technik eine kolorierte Zeichnung nachahmen. Die mit Stift und Feder konturierten Figuren werden im Aquarell hinterher koloriert; die Aquatinta bekommt den Farbauftrag in mehreren Arbeitsschritten des Druckverfahrens: Der Genauigkeitsgrad der Darstellung unterscheidet sich danach, in welchem Bildgrund sich die Figurengruppen befinden. Eine sorgfältige, klare Durchzeichnung der Figur in Körper, Kleidung und Pose erfolgt im Vordergrund. Im Mittelgrund wird die Zeichnung flüchtig.

<sup>117</sup> Vgl. ARCHER 1980, Nr. 124

Grundsätzlich überall beobachtet man aber eine recht einheitliche zeichnerische „Handschrift“, unabhängig vom Genauigkeitsgrad.



Fig. 70: StG Aquarell (Ausschnitt)

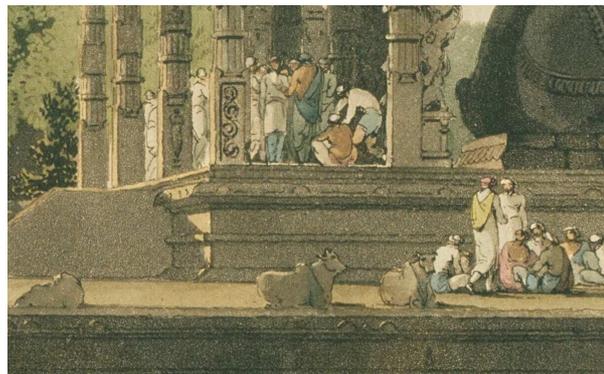


Fig. 71: OS II, 22 (Ausschnitt)

Ebenso zeigt die Kolorierung der Figuren ein gewisses stereotypisches Vorgehen bei Einsetzen der Farben. Sie werden als Lokalfarbe auf einzelne Partien der Figuren (Kleidung, Requisiten, Körper) aufgetragen. Diese „Manier“ der zeichnenden Hand ist im bildnerischen Repertoire der Daniells auch dort vorhanden, wo Skulpturen dargestellt werden, ob im Flach-Relief oder bei plastisch stärker ausgearbeiteten Skulpturen. Sie ist *eine* Komponente in der Rezeption der skulpturalen Formen und hat als handwerkliches Können ihren Hintergrund in der langen und erfolgreichen Entwicklung der Zeichenkunst seit der Renaissance. Figurendarstellungen dieser Art finden sich in topografischen Ansichten, Veduten, Stadtansichten, Darstellungen orientalischer Monumente etc. bei vielen namhaften Künstlern des späten 18. Jahrhunderts. Jeder von ihnen hat dabei im Rahmen dieser Vorgaben seinen eignen, persönlichen Stil entwickelt (vgl. Guardi's *Capriccio*). Die Daniells folgten mit dieser Manier einer breit etablierten Gewohnheit in der europäischen Malerei und Zeichenkunst.



Fig. 72:  
Francesco Guardi: *Capriccio architettonico* (Ausschnitt),  
1760/70, Privatsammlung

Der zweite Aspekt betrifft die Beobachtung der Menschen vor Ort. Dadurch erhalten die Figurengruppen als Bestandteil topografischer Darstellungen ihr Unverwechselbares. Dies drückt sich aber nur an bestimmten äußeren Merkmalen der Figuren aus, insbesondere an Kleidung und Requisiten. Die Daniells „notieren“ sehr wohl Turban, *dhotī* (*lungi*), Mieder,

Armreifen, Wasserkrüge etc., und wie man in OS II, 22 sehen kann, die natürlichen Formen des indischen Rindes. An verschiedenen einzelnen Skizzen lassen sich Studien dieser Art gut belegen. Betrachtet man die Körperformen der abgebildeten Menschen, so fällt allerdings auf, dass der indische Typus, seine gewisse grazile, feingliedrige Art des Körperbaus und der Glieder, nicht adäquat getroffen ist. Hier folgen die Daniells einer europäischen Sehgewohnheit und etablierten Vorstellung, wie ein menschlicher Körper auszusehen hat.

Gewiss, die Daniells waren keine gelernten Portraitmaler und bei der Darstellung auch von natürlichen Figuren nicht sonderlich versiert. Doch sie konnten durchaus, wie das Beispiel oben zeigt, in sich stimmige menschliche Figuren in natürlicher Pose und als Gruppe im Bezug zueinander abbilden. Aber hinter dieser durchaus gekonnten, persönlichen Manier des Darstellens steht ein „Bild“ vom europäischen Körper (vgl. 5.4. Die menschliche Figur in der Skulpturen-Rezeption).

Dies führt zum dritten Aspekt. Nicht nur der zeichnerisch-handwerkliche Prozess bei der Wiedergabe von natürlichen Figuren ist vorgeprägt, sondern auch die Vorstellung, wie ein Körper auszusehen hat, wenn er gezeichnet wird. An dieser Stelle wird wieder der von GOMBRICH vermittelte, wahrnehmungspsychologisch bedingte „automatische Rückkoppelungsprozess“ wirksam. Durch ihn wird in der abendländischen Kunst eine im Ganzen feste Vorstellung vom Aussehen eines menschlichen Körpers immer wieder tradiert, auch wenn der Typus im Laufe der Zeit bestimmten Abwandlungen unterliegt.



Fig. 73: Figuren-Studie Th. Daniells aus dem Skizzen-Buch (1790), WD 1751



Fig. 74: N. van Linschoten, *Itinerario* 1596, Lascaryn, Balhadeira; Kupferstich

In den Jahrhunderten nach der Renaissance bestimmten besondere morphologische Vorstellungen die Erscheinungsweise der menschlichen Gestalt im Bild. Sie hatte sich in der Kunst seit der griechischen Antike, z.B. im *figürlichen Ideal* von Herkules und Venus, verfestigt. Wie die Abbildung einer indischen Frau und eines indischen Mannes (van Linschoten, 1596) zeigen, tritt an die Stelle der Wiedergabe ihrer natürlichen Körper ein *europäisches Ideal männlicher bzw. weiblicher Schönheit*, wie es in der bildenden Kunst der Spätrenaissance üblich war: als breitschultrige athletische Figur mit übertrieben ausgebildeter Muskulatur oder, wie bei der tanzenden Bajadere, mit den Merkmalen weiblicher Schönheit: schlanker Hals, hängende Schulter, schmaler Oberkörper, kleine, runde Brüste und vorgewölbter Bauch.

Ganz so extrem verläuft die Darstellung indischer Menschen in den Abbildungen der Daniells nicht (vgl. WD 1751, Th. Daniell/Skizzenbuch). Ihr europäisches Körperideal entstammt bereits einer gewandelten Figurenvorstellung. Dennoch zeichnen sich solche Tendenzen in ihren Bildern noch ab - weniger markant und dem klassizistischen Stil angepasst, aber doch so, dass das spezifisch indische „Idiom“ in ihren Figuren-Darstellungen nur teilweise zur Geltung kommt.

Erst recht wird man auf das Problem aufmerksam sein müssen, wenn solche „Rückkoppelungsprozesse“ bei der Wiedergabe hinduistischer und buddhistischer Skulpturen sichtbar werden. Die folgenden Einzeluntersuchungen werden darauf eingehen (vgl. S. 94 sowie 5.4 - 5.6).

### 5.3.2 Die Grundlagen der Skulpturen-Rezeption

Im Gegensatz zur Darstellung natürlicher Menschen, die im topografischen Sinne zum Aktionsraum einer Ansicht gehören, sind Skulpturen ein Teil der Architektur. Deswegen erscheinen sie im Bild als Artefakte und eröffnen dem Betrachter eine andere Verständnisebene, die eine eigene Bedeutungswelt mit einer eignen Formensprache erschließt und ihrem Wesen nach vom Aktionsraum der im Bild dargestellten natürlichen Figuren vollkommen getrennt ist. Kunst und Leben sind verschieden. In der bildnerischen Wiedergabe von Staffage-Figuren oder Skulpturen, ob in einer Zeichnung, einer Aquatinta oder einem Ölgemälde, gibt es aber Ähnlichkeiten in der handwerklichen und konzeptionellen Überformung. Das Problem einer wirklichkeitstreuen Wiedergabe der Skulpturen entsteht in dem Moment, wo der rezipierende Künstler auf eine spezifische, von der Natur verschiedene *Kunst*-Form stößt und vor der Aufgabe steht, ihre Eigenart hervorzuheben. Wenn diese Aufgabe dazu noch mit der Absicht zu dokumentieren verbunden ist, haben wir also bei der Darstellung von Skulpturen eine besondere Erschwernis, insbesondere dann, wenn die Bedeutungswelt und Formensprache der hinduistischen und buddhistischen Bildplastik für einen Europäer um 1800 fremd war.

Die folgende Analyse eines Bildausschnitts vom so genannten „*Pudu Maṇḍapa*“ des Sundaresvara Tempels von Madurai (Abb. 31) soll dem Problem nachgehen, worin die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von „Staffage-Figuren“ und dargestellten Skulpturen liegen.

Die Abbildung „Tremal Naig's Choultry, Madura“ (OS II, 18; gedruckt Nov. 1798 in London) entstand im Juli 1792 in Süd-Indien (Abb. 31). Bekannt unter dem Namen „*Pudu Maṇḍapa*“ ist die Halle von Tirumala Nāyaka (1623 – 1659) ca.1635 erbaut worden. Tirumala selbst und die Nāyaka-Herrscher vor ihm erscheinen als vollplastische Skulpturen, begleitet von ihren Frauen und Gefolge als Teil der verzierten Pfeiler, die aus einem Stück gearbeitet sind. Seit dem Tempelbau der Vijayanagara-Herrscher zeigt sich auch für die Zeit der Nāyakas, dass sich der Reichtum an Ornament und Skulpturenschmuck in die Innenräume der Tempel verlagert hat und besonders an den Pfeilern hervortritt.

Wegen der überaus gelungenen Wiedergabe des Innenraumes des *maṇḍapa* sowie seines reichen Dekors und Figurenschmucks gehört diese Aquatinta zu den am meisten beeindruckenden Abbildungen der „Oriental Scenery“. Die zeichnerische Leistung, eine Flucht des Mittelschiffs der riesigen „Tausend-Pfeiler-Halle“ mitsamt ihrem überreichen Schmuck an Ornament und Skulpturen in eine Darstellung zu bringen, in der die Teile sich zum Ganzen der Architektur zusammenfügen und damit der Eindruck von der Einheit von Architektur und Schmuckelementen gewahrt bleibt, ist beeindruckend.

Die Arbeit des Zeichners bestimmt das Bild; d.h. die Aquatinta wirkt wie eine kolorierte Zeichnung, indem sie die grafische Technik mit dem Farbauftrag vereinigt. Im Übrigen setzen die Daniells die unterschiedliche Farbgebung fast ausschließlich bei der Wiedergabe der Figurengruppe vor dem Pfeiler ein; ansonsten ist die Halle mit ihren Pfeilern fast monochrom gehalten, allerdings entsprechend den Lichtverhältnissen in Hell-Dunkel-Werten differenziert. In diesem weitgehend unbunten Kolorit erscheinen auch die Skulpturen, ob als Relief oder als Vollplastik.

Der Bildausschnitt (OS II, 18) soll den Blick auf die Darstellung der menschlichen Figuren richten. Im Gegensatz zu der Gruppe von lebenden Menschen, die vor dem Pfeiler versammelt ist und dem Bildnis des Herrschers Reverenz erweist, wirken die Figuren an den Pfeilern leblos und in starrer Pose, wie es dem Material entspricht, aus dem sie entstanden sind. Sie werden im Unterschied zu den farbigen Staffagefiguren als Kunstprodukte präsentiert. Das Figurenensemble oberhalb der hohen Sockelpartie, nur wenig variiert von Pfeiler zu Pfeiler, hebt sich durch die Zeichnung der Umrisse und einer sparsamen Binnendifferenzierung nur durch eine matte, hellere Höhung von der egalisierenden Farbfläche ab. Es scheint, als hätten die Daniells ihr gesamtes zeichnerisches Können bei der Darstellung der Pfeiler und ihrer Skulpturen aufgewendet. Die pure Grafik lässt die Formen entstehen. Die Sorgfalt und Virtuosität des Strichs formt eine Säulenflucht mit den entsprechenden Techniken des Vereinfachens und Reduzierens, so dass trotz der grafischen Mittel Rauntiefe entsteht und die Formen weiter hinten verschwimmen. Dass die Daniells neben den Skulpturen auch der komplexen Differenzierung der Pfeiler, ihrer Kapitelle und Kämpfer, sowie dem variantenreichen Ornament so viel Aufmerksamkeit widmen, hat seinen

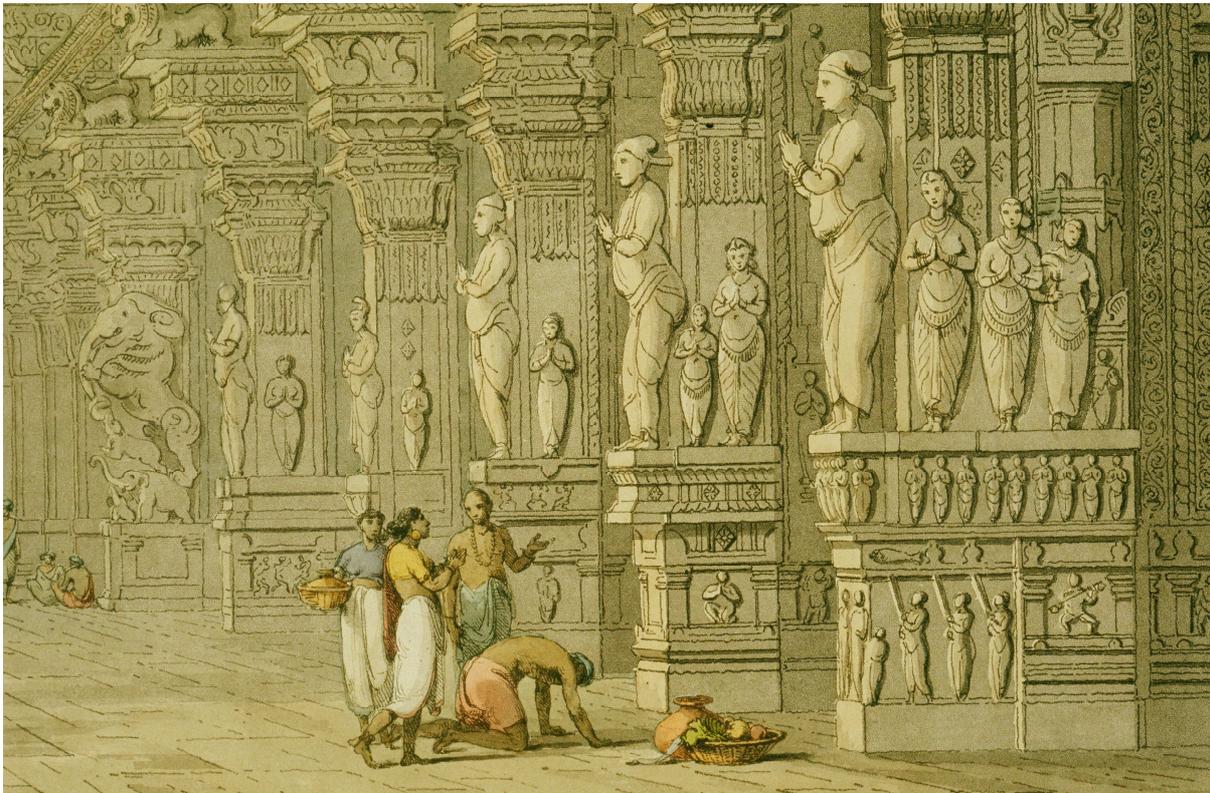


Abb. 31: OS, II, 18 (Ausschnitt)

Sinn. In Analogie zur Leistung der Steinmetze heben sie mit dem Formenreichtum der einzelnen Pfeilerpartien und der filigranen Behandlung der Pfeileroberflächen den Kontrast zu

den plastischen Skulpturen hervor. Die Zeichnung vermag den *Unterschied zwischen Ornament und Figur* sehr wohl zu erfassen.

Doch der Unterschied zwischen der natürlichen Personengruppe und den Nāyaka-Herrschern und ihren Frauen hat noch eine andere Dimension. Der lebendige Aktionsraum und das zueinander gewandte Bewegungsspiel der natürlichen Gruppe - Brahmane und Tempelbesucher - unterscheiden sich auch in der Aquatinta wesentlich von den Skulpturen als Monumente. Die abgebildeten Skulpturen erscheinen als in Stein gehauenes Kunstwerk: mit ihrem eigenen Gestus, der typischen *Körperhaltung* (Pose) und ihrer Positionierung zueinander im Raum, wie dies in der künstlerischen Absicht der indischen Bildhauer lag. Dies geben die Daniells mit derselben (!) grafischen Technik treffend wieder. Aber Figur bzw. Gestalt der Statuen, ihre Körper-Formen, bilden die Daniells analog zur Personenstaffage ab, und dies bedeutet: der „Rückkoppelungsprozess“ an ein europäisches Figuren-Schema wird wirksam.

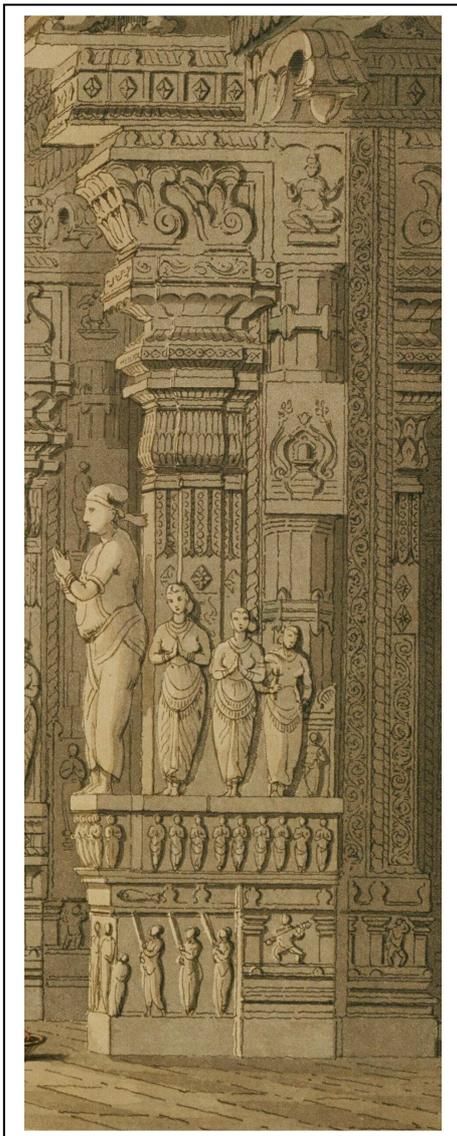


Abb. 31: OS II, 18 (Ausschnitt)

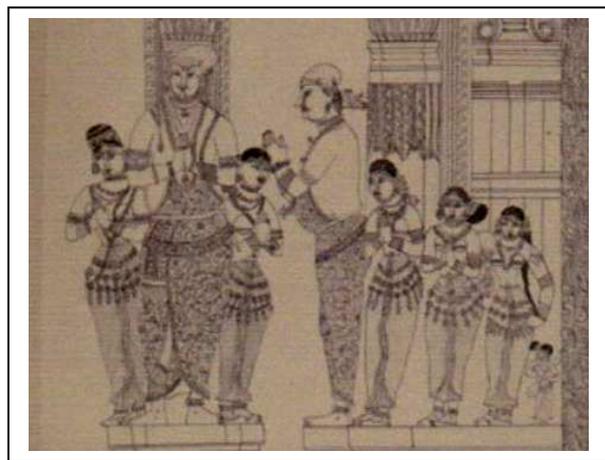


Fig. 75: Anonymer Künstler (Indien), 1801/05 (CB)

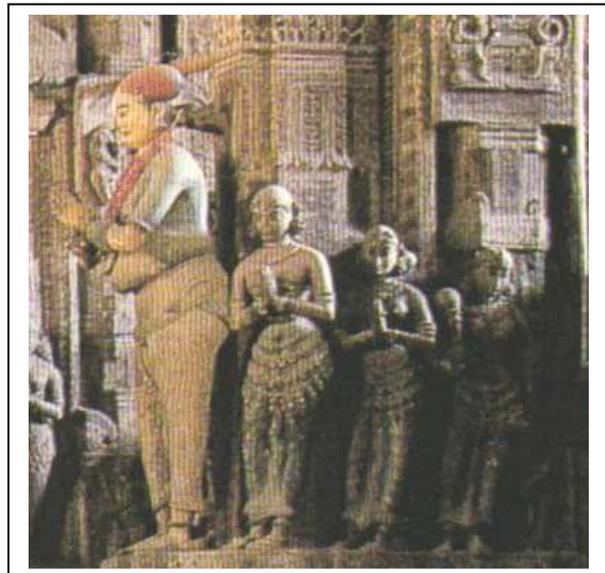


Fig. 76: MARTINELLI : 162/63

Ein weiterer Unterschied zwischen der Wiedergabe natürlicher Figuren und Statuen wird in der Intention der Daniells sichtbar. Die Gesamtansicht der Pfeilerhalle bezeugt ohne jeden Zweifel, dass das beherrschende Thema dieser Aquatinta die Steinmetzkunst der Halle ist und nicht die „lebenden“ Personen oder die abstrakte Bauform des *mandapas* als Hallen-

architektur. Insofern ist die aus der Topografie kommende Forderung nach einer „lebendigen“ Figurendarstellung hier nur Beiwerk und grundverschieden von der Absicht der Daniells, die Stein-Figuren des *Pudu-Manḍapas* als Kunstwerke zu dokumentieren.

Das zeichnerische Können hätte es den Daniells durchaus erlaubt, die richtige Körperform der Skulpturen zu treffen, und tatsächlich haben wir es hier mit einem hohen Ausführungsgrad der Zeichnung zu tun. Es gebricht den Daniells bei der Absicht, Skulpturen zu dokumentieren, nicht an handwerklichem Geschick! Die „Mängel“ in der Ikonizität der Skulpturen haben ihren Grund im „Rückkoppelungsprozess“.

Aus dem Vergleich zwischen der Fotografie, der Darstellung der Daniells und der Zeichnung eines anonymen Künstlers (vermutlich zwischen 1801 und 1805 entstanden) wird das Problem deutlich: Der Nāyaka-Herrscher und die drei Frauen an seiner linken Seite sind zwar den wirklichen Skulpturen *ähnlich*, aber bestimmte Merkmale in der zeichnerischen Wiedergabe der Körperform weichen von der „indischen“ Form ab. Obwohl die Umrisslinie als grafisches Mittel gut geeignet ist, auf das Genaueste eine Körperform zu treffen (vgl. anonymer Künstler), stellt man auf den ersten Blick fest, dass der etwas korpulente, gedrungene Nāyaka-König in der Aquatinta in die Länge gestreckt ist und dass die runde, fließende Linie seines Umrisses einer stärkeren Differenzierung von Armen und Beinen gewichen ist. Auch bei den Frauen merkt man deutliche Unterschiede: die Köpfe sind in der Aquatinta ovaler, die Hälse länger, die Schultern schmaler, die Arme weniger stilisiert und die Taillen weniger eng, die Beine zeichnen sich im Gewand nicht ab. Die Frauen scheinen einem ganz anderen Gestalt-Typus von Frau anzugehören. Die europäische Überformung ist hier allerdings bei weitem nicht so extrem und augenfällig wie in dem angeführten Beispiel von 1596 (van Linschoten).

Für diese immer wiederkehrenden Abweichungen bei der Wiedergabe von Körpern (Figuren) gibt es nur die Erklärung, dass die Daniells ein in ihrem Bewusstsein präsent „Bild“ von männlicher und weiblicher Figur – ohne die Korrektur durch ein genaues Naturstudium – verwenden, auf die sie die Akzidenzien wie Kleidung und Frisur aufsetzen. Pointiert ausgedrückt: Ein europäischer Körper bekommt sozusagen wie eine Kleiderpuppe ein indisches Kostüm.

Es ist also festzuhalten:

1. Für die Darstellung der menschlichen Figur, ob es sich um lebende Personen oder um Skulpturen handelt, verwenden die Daniells die gleiche Darstellungstechnik. Ihre grafische „Handschrift“ – der zeichnerische Wirklichkeitszugriff – ist dieselbe.
2. Der Unterschied besteht nur darin, dass die lebenden Personen meist farbig sind, als Teil eines topografischen Konzepts in einem Aktionsraum stehen und ein natürliches Bewegungsspiel zeigen. Die Skulpturen – als Artefakte aus Stein und in die Architektur integriert – erscheinen in ihrem eigenen Gestus in statuarischer Pose.
3. Trotz der Fähigkeit zu genauer Zeichnung wirken die Körperformen der Skulpturen-Darstellungen in den Bildern der Daniells ihren Originalen gegenüber nur ähnlich. Der Grund dafür liegt in der tief fixierten Vorstellung des europäischen Künstlers vom Aussehen einer männlichen und weiblichen Figur, ein „Bild“, das in der europäischen Kunst als morphologisches Figuren-Schema vorgeformt ist und durch genaues Naturstudium vor Ort in Indien nicht korrigiert wird. Dies verweist auf das Hauptproblem, das bei GOMBRICH mit dem Begriff „Rückkoppelungsprozess“ beschrieben wird (im Einzelnen dazu GOMBRICH 1984 : 267)

### 5.3.3 Annäherung an die indische Formensprache von Skulpturen: Das „Große Relief“ von Mamallapuram

Die mitunter kleinlich wirkende kritische Sicht auf die Abweichungen der dargestellten Skulpturen gegenüber den Originalen und die Feststellung, dass der Grad der Ikonizität bei Skulpturen-Darstellungen geringer ist als bei Architektur und Ornament, soll nicht die Rezeptionsleistung der Daniells schmälern und schon gar nicht ihre Fähigkeiten als Künstler herabwürdigen. Gerade die Darstellung des „Pudu Maṇḍapas“ zeigt den hohen Grad der künstlerischen Leistung, in der Virtuosität der zeichnerischen Mittel wie im Bildkonzept, in dem unter anderem das dokumentierende, archäologische Interesse in ein bildnerisches Ganzes integriert ist. Auch in Hinblick auf die Darstellung der Skulpturen befinden sich die Daniells an derselben Stelle einer Entwicklung, wie sie schon an der Abbildung des Kailāsa-Tempels von Ellora sichtbar wurde: Die Absicht, auf das Genaueste zu dokumentieren, gerät mit dem künstlerischen Konzept in Konflikt. Der anonyme Künstler, sehr wahrscheinlich ein Inder, hat ihn in Madurai dadurch überwunden, dass er sich ausschließlich auf die Dokumentation der Pfeiler konzentriert hat (Fig. 75). Dies drückt sich auch darin aus, dass er die Gesamtsicht von einem Betrachterstandort aufgibt und aus zwei Perspektiven abbildet, nämlich in Seiten- und Vorderansicht des Pfeilers. Dass jedoch die Zeichnung seiner Figuren-Umrisse die indischen Körperformen richtig erfasst, liegt wohl auch daran, dass sie ihm vertraut waren.

Dieses Problem der Annäherung an die fremde, nur allmählich vertrauter werdende Erscheinung indischer Skulpturen, an ihre unverwechselbare Eigenart selbst über stilistische und regionale Varianten verschiedener Epochen hinaus, bleibt im Süden Indiens für die Daniells bestehen. Es setzt sich bis zum Schluss ihres Indien-Aufenthalts in Maharashtra fort, auch dort, wo sie auf den Ergebnissen von James Wales aufbauen konnten. Die eigentlichen Ursachen dafür liegen in den wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen der Rezeption. Die Macht des „Schemas“ bzw. „Rückkoppelungsprozesses“ steht in einem ständigen Ringen mit dem Willen zu dokumentieren, und das heißt: mit der Absicht, sich den Kunstformen der indischen Skulptur zu nähern. „Matching“ und „monitoring“ befinden sich – wie zuvor bei der Architektur – also auch bei der Rezeption der Skulpturen in einem ständigen Spannungsverhältnis zum „Schema“. Deshalb ist der Prozess der Annäherung von Fortschritten, aber auch von Rückschlägen begleitet.

Ein besonders eindrückliches Beispiel von der mit Schwierigkeiten behafteten Annäherung der Daniells an die indische Formensprache der Skulpturen vermittelt die Ansicht vom „Großen Relief von Mamallapuram“: Hieran lässt sich vielleicht am genauesten der Lösungsweg beobachten und beschreiben, den sie für die Darstellung von Skulpturen als „Arbeitsgrundlage“ gefunden haben

Vier Fassungen des Motivs liegen vor: eine großformatige Bleistiftzeichnung (Okt. 1792/ Febr. 1793), ein Aquarell (zur gleichen Zeit wie die Zeichnung entstanden), eine Aquatinta (OS V, 2; gedruckt 15. Okt. 1799,) und ein großformatiges Ölgemälde (122 x 183 cm, TD 34, 1797). Alle vier Bilder sind in der Komposition gleich, von geringfügigen Unterschieden abgesehen.

Obwohl das „Große Relief“ neben der Pañca-Pāṇḍava-Höhle nur einen Platz auf der rechten Bildseite zum Rande hin einnimmt (Bildtitel ist 1799: „The Entrance of an Excavated Hindoo Temple, at Mavalipuram“), wird es als sakrales Monument mit dem Höhlentempel in ein Bildkonzept integriert und konkurriert mit anderen Motiven einer erhabenen, malerischen Landschaft. Die ausdrückliche Absicht zur genauen Dokumentation der Relief-Figuren muss deswegen bezweifelt werden. Denn alle archäologischen Monumente stehen hier im

Zusammenhang mit anderen hochgradig romantisch-gestischen Elementen aus dem Konzept des „picturesque“ und „sublime“ wie der Baumgruppe links mit eingefügtem „Ganeśa-Ratha“<sup>118</sup>, den massigen Felsen und den bizarren Palmen rechts im Bild. Im Übrigen sei noch einmal auf die „gotisierende“ Überformung des Pañca-Pāndava-*maṇḍapas* hingewiesen (S. 58/59). Im Gegensatz zum Pudu Maṇḍapa tritt hier das Ausmaß künstlerischer Freiheit stärker hervor. Dennoch liefert die Analyse dieser Relief-Darstellung geradezu ein Lehrstück dafür, wie die Daniells beim Erfassen der Skulpturen vorgegangen sind.

In seinem Kommentar zur später angefertigten Aquatinta stellt Thomas Daniell nur kurz fest: „To the right of the Excavation [gemeint ist der Höhlentempel] the rocks are sculptured with a great variety of mythological figures, many of them extremely well carved.“<sup>119</sup> Daraus lassen sich zwei interessante Aussagen entnehmen. Die mythologische und rituelle Bedeutung des Reliefs war den Daniells unbekannt, aber sie bemerkten sehr wohl die Qualität der Steinmetzarbeiten. Auch der Bildtitel eines 1798 von Thomas Daniell in der Royal Academy ausgestellten Ölbildes („Sculptured Rocks at Mauvelporam [sic!], on the Coromandel Coast, East Indies“) gibt keinen Hinweis auf die mythologische Bedeutung, weder auf die volkstümliche Bezeichnung „Arjunas Buße“ noch die „Herabkunft der Gaṅgā“ bzw. den *tapas*-übenden Bhagīratha.

Vor den Bildanalysen sollen kurz die Ausgangsbedingungen für die Entstehung der Bilder verdeutlicht werden.

1. Schon die Anlage der Komposition des Bildes zeigt: Anders als bei vielen Tempel-Abbildungen haben die Daniells hier keine gezielte Dokumentation von Skulpturen beabsichtigt. Sie haben in allen vier Versionen das Relief als Teil eines Bildes angesehen, das vom Konzept des „picturesque“ und „sublime“ bestimmt war. Diesem Konzept war die Abbildung des Reliefs wie auch des benachbarten Höhlentempels untergeordnet.
2. Die Vielzahl der Figuren im Relief ließ die Daniells die Einzelfigur vernachlässigen - zugunsten der Stimmigkeit der Gesamtkonstellation der Figuren in ihrer Gruppierung zueinander. Auch weil sich das Relief schon im vorderen Mittelgrund befindet, mussten zwangsläufig auch die Ansprüche an Detailgenauigkeit gesenkt werden.
3. Die Arbeit vor Ort zeigt eine deutliche Eile und Flüchtigkeit (vgl. Bleistiftzeichnung), und es ist schon erstaunlich, was trotzdem in den späteren Versionen daraus entstanden ist.
4. Zwei Erschwernisse kamen hinzu. Die Daniells hatten keine mythologischen Kenntnisse vom Relief und konnten so die Figurenfülle nicht *inhaltlich*, also vom narrativen Hintergrund her strukturieren, sondern nur vom Augenschein. Sie waren hier also bestenfalls erfahrene Kopisten. Zudem kam ihnen hier keine ordnende Vorgabe durch eine regelmäßige Architektur entgegen. Das Ordnungsprinzip des Großen Reliefs folgte einem anderen Gesetz als dem *geometrischen* „framing and filling“ an der Tempel-Architektur.

Berücksichtigt man diese Ausgangsbedingungen, dann ist nicht unbedingt das Ergebnis, sondern die Vorgehensweise der Rezeption aufschlussreich und dann werden die Abbildungen nicht allein unter der eingengten Sicht mangelnder Ikonizität betrachtet. In jedem Fall ist aber das Material von Mamallapuram von besonderer Wichtigkeit für die Klärung der Hauptfrage, in welcher Weise die Annäherung des Daniells an die Formsprache der indischen Skulpturen verläuft.

Wie ein erster Vergleich der vier Versionen ergibt, lassen sich die Bilder in zwei „Bearbeitungsstränge“ gruppieren, die möglicherweise auf zwei Hände zurückzuführen sind:

<sup>118</sup> Der Ganeśa-Ratha steht gut 100 Meter weiter nördlich.

<sup>119</sup> ARCHER 1980, Nr. 128

Die Zeichnung (1792/93) und das Ölgemälde (1797) sowie das Aquarell (1792/93) und die Aquatinta (1799). Deshalb liegt es für die Analyse nahe, zuerst mit Zeichnung und Ölbild zu beginnen.

### **Die Zeichnung (Abb. 47)**

Mit der Zeichnung vor Ort findet der erste Wirklichkeitszugriff statt. Der Felsen liegt für den Betrachter im vorderen Mittelgrund, auf der rechten Seite des Bildes. Die Aufgabe, das figurenreiche Relief als Teil des Mittelgrundes in der Gesamtkomposition angemessen abzubilden, ist durch eine erste „Notiz“ des gesamten, reichhaltigen Figurenensembles geschehen. Keine einzige Figur wird unterschlagen! Wie in den *hāras* der Cola-Tempel richtet der Zeichner seine Aufmerksamkeit auf Maß und Zahl der Einzelelemente. Er gruppiert sie auf beiden Teilen des Felsens, links und rechts vom Spalt, zu einer in sich stimmigen Gesamtkonstellation und findet in der Gewichtung zwischen Detailgenauigkeit für jede Einzelfigur und der Notwendigkeit, die Figuren in der Gesamtkonstellation zu vereinfachen, einen Mittelweg. Unter diesen Voraussetzungen ein größeres Maß an Genauigkeit im Detail zu erwarten, wäre vollkommen unangemessen, so dass eine erste Einsicht deutlich wird: Die Annäherung an die indische Formensprache der Skulpturen verläuft am Felsen von Mamallapuram unter dem Diktum der Vereinfachung.

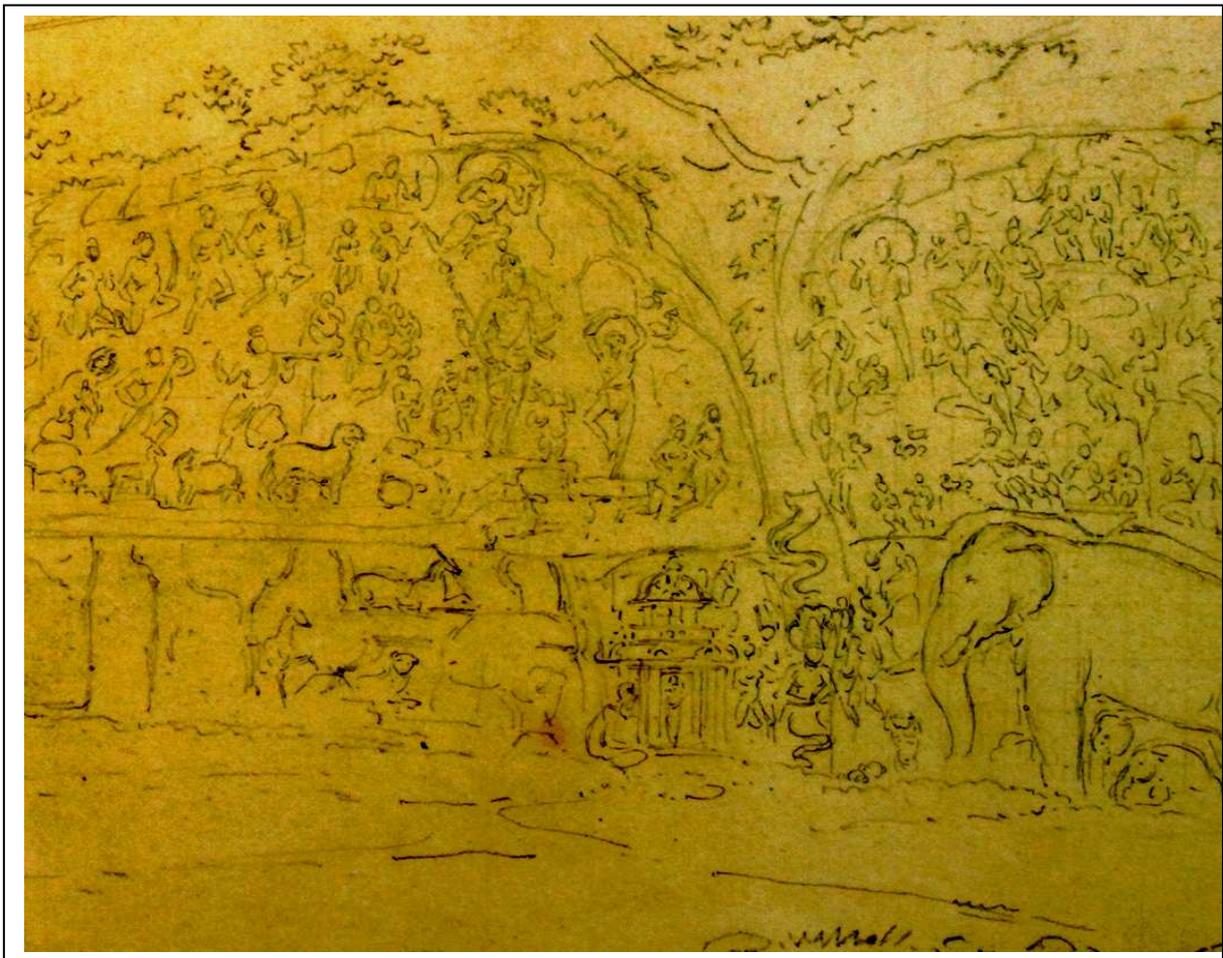


Abb. 47 (Ausschnitt)

Die Kopie des Ganzen ist insofern gelungen. Dabei kam dem Zeichner der Umstand zugute, dass ihn die Unkenntnis gegenüber der mythologischen Identität der Einzelfiguren und ihrem szenisch-narrativen Zusammenwirken darin entlastete, jede einzelne Figur identifizieren zu müssen. Alle individualisierenden Detail-Merkmale der Figuren mussten nicht unbedingt der Wiedererkennung dienen. Der Kopist konnte sich ganz auf die Aufgabe konzentrieren, die

Teile im Ganzen richtig zu gewichten und aufeinander zuzuordnen. Die rahmende Form des Felsens und seine vertikale und horizontale Struktur erleichterten die Anordnung. Dabei entstand eine Art „Rohfassung“ der Einzelfiguren, die später für eine Weiterverarbeitung zur Verfügung stehen konnte. Auf diese Weise erscheinen die Einzelfiguren als Ansammlung von Kleinst-Entwürfen, wie dies in der europäischen Zeichentradition üblich war: als Teile in einer vorläufigen Skizze. Der Unterschied der Daniell-Zeichnung zu den großartigen Figurenkompositionen Michelangelos und Rubens zum Beispiel liegt nur darin, dass diese ihre Skizzen meist aus dem Naturstudium oder aus der Vorstellungskraft, also einer Bildidee gewannen und nur selten ganze, fertige Kompositionen *übernahmen*, wie es hier Thomas Daniell tat. Andererseits bedeutet jedoch die Übertragung von Figurenkonstellation und der *fremden* Körperform der Skulpturen in eine Zeichnung eine besondere Herausforderung. Mit der skizzierten „Rohfassung“ lässt Thomas Daniell die weitere Bearbeitung der *Einzelfiguren* offen. Das „Schema“ enthält ein *Potential*, das bewusst auf ein späteres „matching“ (Anpassen) angelegt ist. Wenn man auf das gut 4 Jahre spätere Ölbild schaut, stimmt die Figurenkonstellation mit der Skizze überein, aber die Form der Einzelfiguren hat sich nun deutlich der indischen Form der Skulpturen angenähert. Der Ausdruck der Figuren ist „indischer“ geworden.

Wenigstens an einem kleinen Bildausschnitt sollte noch eine Detail-Analyse das Vorgehen des Zeichners verdeutlichen.

Am Rande der linken Felsenhälfte, dicht am Spalt im oberen Register, haben die Steinmetze *Śiva* und den *tapas*-übenden Arjuna/Bhagīratha platziert. Über ihnen schwebt in Pflughaltung *Sūrya*<sup>120</sup>. Zu Füßen *Śivas* gruppieren sich drei dickbäuchige *gaṇas*. Derjenige zu *Śivas* Linken hat ein *udaremukha*, das nur schemenhaft und bei starker Vergrößerung in der Bleistift-Zeichnung erkennbar ist. Die Gruppe steht auf einem Absatz, der sich in einer kleinen Stufe links forstsetzt und eine Art Konsole für den Büßenden (*Arjuna/Bhagīratha*) bildet. Das Register darunter, mit flüchtigen, dünnen Strichen nur angedeutet, zeigt von links nach rechts einen Löwen im Profil, eine auch im Fels kaum ausgeführte Schildkröte in Draufsicht sowie eine Antilope. Während alle Figuren etwa im Halbprofil auf das Ereignis an der Felsspalte ausgerichtet sind (*Gaṅgāvatarāṇa*), wendet sich *Arjuna/Bhagīratha* in der typischen Haltung *Śiva* zu.<sup>121</sup> Diese Teilszene im großen Szenarium ist bekanntlich der Ansatzpunkt für die zweifache Deutung des Motivs.

Von besonderem Interesse für die Vorgehensweise bei der Wiedergabe der Einzelfiguren ist hier die besondere Art des Zeichnens. Prinzipiell ist ja die Zeichnung gegenüber dem dargestellten Objekt ein Abstraktum, eine auf das Wesentliche reduzierte lineare Form, dem Malerischen entgegengesetzt (Wölfflin). Der Bleistift bietet wenige und sparsame, aber grundlegende Möglichkeiten, ein Objekt bildnerisch zu erfassen. Die einheitliche, routinierte „Handschrift“ dieser Zeichnung zeigt eine nur andeutende, flüchtige Setzung der Körperkonturen und der ikonografischen Details. Das Lineament begnügt sich mit einer spontanen, aber sicheren, selten durch Reuestriche korrigierten Wiedergabe der Skulpturformen. Gerade das Flüchtige im Strich, das immer wieder neue Ansetzen der Kontur bei der Wiedergabe von Rumpf, Gliedmaßen und ikonografischen Details führt zu einer *offenen* Konturierung der Figuren. Fast auf das Ikonische reduziert (Köpfe ohne Binnenzeichnung!), aber Haltung und Figur wirklichkeitsnah *charakterisierend*, erscheinen die Skulpturen wie Schemen. Das genaue Erfassen der Haltung und die Beachtung der Proportionen der Körper, auch in ihrer Positionierung zueinander, zeigen aber, dass die gezeichnete Form aus relativ scharfer Beobachtung gewonnen wurde. Das Vage der

<sup>120</sup> GAIL 2001, Tafel 123

<sup>121</sup> Eine andere Teilszene zeigt mehrere *Yogis* um den kleinen *Viṣṇu*-Schrein gruppiert. Die Daniells haben diese Figuren nicht alle sehen können, da der gesamte untere Bereich des Felsens damals von einer dicken Sandschicht bedeckt war.

Zeichnung ist ein Ergebnis der gewollten Reduktion und kein Verschwimmen aus Unsicherheit, sondern auf die Position des Reliefs im Mittelgrund abgestimmt.



Abb. 47 (Ausschnitt)

Allerdings wird hier ein weiteres Problem von großer Tragweite sichtbar. Der offene, skizzierende, andeutende Zeichenstil von Thomas Daniell ist von vornherein nicht in der Lage, die durchgehende, fließende Linie der indischen Skulptur auszudrücken bzw. nachzubilden. Man hat es, wie der Ausschnitt der Zeichnung zeigt, mit einer in der europäischen Zeichenschule entwickelten und ganz geläufigen Art zu tun, die menschliche Figur zu erfassen. Sie hat ihren Ursprung in dem ständigen Wechsel von Beobachtung des Objekts und der tastenden Annäherung des Zeichnens an die gewünschte Figur. Die Geschichte der indischen Malerei ist dagegen ein schlagendes Beispiel für die Anwendung der geschlossenen, durchgehend fließenden Linie. Aus der handwerklichen Tradition Europas kommend, versucht Thomas Daniell das Unvereinbare vereinbar zu machen. Die Skulpturen als indische Bildgegenstände können so nicht adäquat erfasst werden. Die unterschiedlichen Stile machen auf einen tief angelegten Unterschied zwischen europäischer und indischer Kunst aufmerksam. Dies ist ein erstes Ergebnis, das nur dadurch seinen fast tragischen Beiklang verliert, weil in der späteren Version, dem Ölgemälde, das *Potential der Zeichnung*

zu einer deutlich größeren Annäherung an die tatsächlichen Skulpturformen gebracht wird. Die auf europäische Weise angelegte Zeichnung von Thomas Daniells Reliefdarstellung deckt jedoch eine der tiefer gelegenen Ursachen für die fehlende Kongruenz von europäischer und indischer Kunst auf.<sup>122</sup>

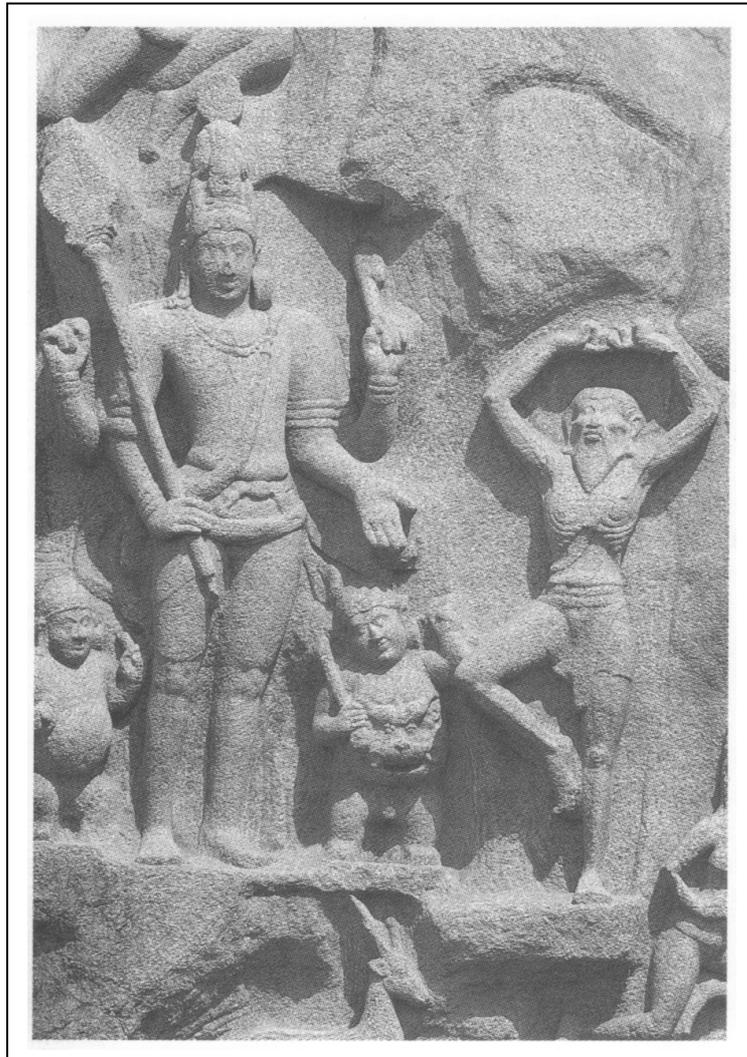


Fig. 77: Foto Śiva und Bhagīratha, LOCKWOOD 1993

Unabhängig davon berücksichtigt die Zeichnung aber verschiedene bemerkenswerte Details, auch wenn sie nur angedeutet erscheinen.

Am vierarmigen Śiva mit hoch aufgetürmter *jaṭāmukuta* und ovalem Klein-Nimbus darüber sind nur die Attribute *daṇḍa*, *triśūla* und *paraśu* identifizierbar; seine Linke ist in *varadamudrā* zu *Arjuna/Bhagīratha* gewendet. Die in der Skulptur auffällig säulenartigen und rundlich-fleischigen Beine zeigen die Kniescheiben durch ein tiefer eingeritztes Rund. Thomas Daniell hat daraus die Andeutung eines „europäischen“ Knies gemacht, indem er den Wadenmuskel durch einen an der Kniekehle ansetzenden Strich erkennbar macht, eine der eingeschliffenen Gewohnheiten, die die gesamte Figurenrezeption kennzeichnet und sich auch beim Standbein des *tapasvin* wiederholt. Allerdings ist die Pose des abgemagerten Śiva-Verehrsers genau getroffen.

<sup>122</sup> Es soll an dieser Stelle nicht unbeachtet bleiben, dass auch eine elaborierte grafische Technik durchaus in der Lage ist, in fotografischer Wirklichkeitstreue eine indische Skulptur wiederzugeben. Dies ist im 19. Jh. auch mehrfach geschehen. Aber für die Daniells konnte dieses genaue zeichnerische Vorgehen nicht mit der Eile vor Ort und ihrer groß angelegten Werksplanung vereinbart werden.

Alle diese angedeuteten Merkmale sind in der „Rohfassung“ der Zeichnung konserviert, aus deren Potential eine überraschend genaue Darstellung hervorgeht: Das gut vier Jahre später in London entstandene Ölbild zeigt ein bemerkenswert wirklichkeitsnahes Relief.

### **Das Ölbild (Abb. 32)**

Der Vergleich des Ölbildes mit der Zeichnung belegt viele Gemeinsamkeiten, die sich nicht im Aquarell und der Aquatinta finden lassen. So liegt die Vermutung sehr nahe, dass das Ölbild aus der Zeichnung entstanden ist; entsprechend eng ist der Zusammenhang bei Aquarell und Aquatinta.

Den ersten Hinweis gibt die Form des Felsens, der durch den Spalt in zwei Teile getrennt wird. Der Buckel der rechten Felsseite fällt in Zeichnung und Ölbild weniger stark zum rechten Bildrand hin ab (Abb. 47 u. 32). Die dreiköpfige Kobrahaube der *nāginī* ist in Zeichnung und Ölbild deutlich ausgeprägt, dagegen im Aquarell und in der Aquatinta kaum noch sichtbar. Ganz deutlich zeigt der kleine *ekatala-vimāna* in Zeichnung und Ölbild noch die linke Seitenwand, in den beiden anderen Versionen erscheint er in reiner Vorderansicht. Der leicht S-förmige Schwung des *śikhara*-Profils geht hier auch verloren.

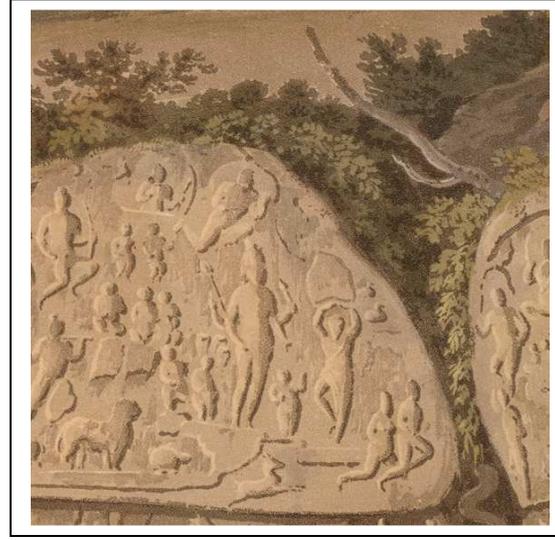
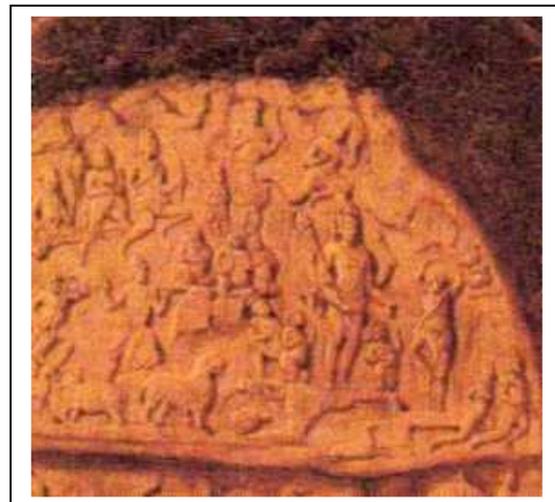
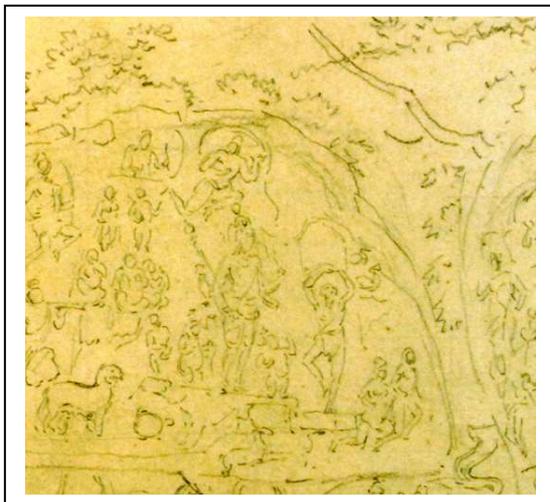


Abb. 47, 32 (obere Reihe); Fig. 78, Abb. 48 (untere Reihe): Śiva und Bhagīratha (Ausschnitte)

Entscheidend für die Gruppierung der beiden „Traditionsstränge“ ist aber die Qualität der Darstellung der Skulpturen. Das beste Ergebnis zeigt das Ölbild, das mit großer Sorgfalt die Gestalt der Skulpturen, ihre Haltung und ihren Gestus wiedergibt und zudem am stärksten

ihre Plastizität durch Schatten und Licht herausarbeitet. Weit weniger treffsicher ist das Aquarell, obwohl es etwa zur gleichen Zeit wie die Zeichnung entstanden ist. Die Hinweise verdichten sich zu der Vermutung, dass der weniger geschickte William das Aquarell gemalt hat und Onkel und Neffe in London aus dieser Version zusammen die Aquatinta gemacht haben, die die Mängel des Aquarells nur in einem geringen Maße korrigieren konnte. Die folgende Übersicht macht dies deutlich. Einen wesentlichen Schritt zur Ähnlichkeit mit den Skulpturen macht das Ölbild deswegen, weil es das Problem der offenen Kontur behebt und aus der flächigen Wiedergabe der Figuren die Plastizität der Körperform herstellt. Beibehalten wird die Gesamtkonstellation des Figurenensembles, die Positionen und Proportionen der Skulpturen zueinander.

Dieser Arbeitsschritt zum endgültigen Gemälde, in dem Glanz und Wunder indischer Monumente, darunter das Großrelief, dem Londoner Publikum präsentiert wird, enthält das eigentliche Problem der Rezeption: Wie wird gut vier Jahre nach der Zeichnung vor Ort dieser recht große Grad an Wirklichkeitstreue erreicht, auch wenn es bei genauem Hinsehen von kleineren Abweichungen nur so wimmelt?

Die Erklärung ist in der ehrgeizigen, klugen und weit gespannten Werksplanung der Daniells zu finden und in ihrem außergewöhnlichen Können.

Von vornherein ist die Herstellung von Zeichnung, Aquarell, Aquatinta und ggf. auch eines Ölbildes Teil eines systematischen Vorgehens, das die Rolle von Betrachtern und Käufern einbezieht, d.h. aus einer „Rohfassung“ *musste* ein verfeinertes, elaboriertes Bild hervorgehen. Dieser äußere „Zwang“ jedoch kann nicht die eigentliche Leistung erklären, die im Überbrücken der Zeitspanne (4 Jahre) und des bedeutenden Unterschiedes von Rohfassung (Skizze) und elaboriertem Ölbild liegt.

Am Ende des Kapitels „Die Grenzen der Ähnlichkeit“ verdeutlicht GOMBRICH, worin die Überbrückungsleistung von „Rohform“ zur elaborierten Fassung besteht:

„Uns kommt es ... darauf an, festzuhalten, daß ein getreues Abbild wie eine gute Landkarte den Endpunkt eines sorgfältigen Prozesses darstellt, einer langen Folge von Korrekturen und Modifikationen eines ursprünglichen Schemas.“ Es entsteht „ein *konstruiertes Modell, das die wesentlichen Beziehungen* [entstanden „aus der Fülle der Gesichtseindrücke“; weiter oben, 2002 : 78] getreu wiedergibt.“<sup>123</sup>

Auch das Ölbild ist am Ende nur ein „konstruiertes“ Modell, nicht die visuelle Wahrheit des Großen Reliefs schlechthin. Gerade die Fülle an Fotos vom Ganzen und den vielen Details dieses Motivs in diversen Publikationen macht auf die Relativität der optischen Wahrheit aufmerksam. Aber für unseren Zusammenhang ist die Feststellung wichtig, dass ein ursprüngliches Schema (hier: Bleistiftzeichnung) der Anfang eines Prozesses ist, dessen Ende (das Ölbild) durch „Korrekturen und Modifikationen“ erreicht wird.

Diese „Korrekturen und Modifikationen“, da sie für dieses Motiv nicht durch weitere Zwischenstufen belegt sind, müssen wohl im fortgeschrittenen Können der Daniells, insbesondere bei Thomas zu suchen sein. Und tatsächlich gibt es für die elaborierte Fassung des Großen Reliefs im Ölbild keine andere Erklärung als den Hinweis auf das gewachsene Können der beiden Künstler.

„Refinement of skills consists in narrowing down the latitude allowed to our initially vague (!) *extrapolations*. Learning to perceive proceeds *in the same direction*. It depends on the purpose *how far this process is carried out*.“<sup>124</sup>

Die vor Ort gemachten Skizzen, Zeichnungen und Aquarelle lieferten das Potential („inborn capacity“) für die späteren Versionen. Das „Rohmaterial“, in dem noch so viel offen gelassen blieb, wurde mit dem „refinement of skills“ überarbeitet. Auch bei der Rezeption der indischen Skulptur findet ein bewusst verfolgter Annäherungsprozess statt, der, wie die Endfassungen belegen, in die Richtung weiterer Verfeinerung führen. Dass die Verfeinerung

<sup>123</sup> GOMBRICH 2002 : 78; Hervorhebung vom Verfasser durch Kursive

<sup>124</sup> GOMBRICH 1984 : 106/107; Hervorhebung vom Verfasser

des Könnens - hier: die Annäherung an die Form indischer Skulpturen - von anderen störenden Faktoren begleitet war, ist anderen Gründen zuzuschreiben<sup>125</sup>. Der gewachsene Erfahrungsschatz aber und die im Skizzenbuch von Thomas kondensierte Erinnerung vom Aussehen der Figuren und Skulpturen sorgte auch in diesem Fall, beim Großen Relief von Mamallapuram, für ein verbessertes<sup>126</sup> Ergebnis. An anderer Stelle liest sich der Satz von GOMBRICH wie ein Fazit: „...that it is experience which developed this skill of interpretation“.<sup>127</sup>

Betrachtet man den zweiten „Traditionsstrang“ (Aquarell/Aquatinta) im Lichte dieser Theorie, dann erscheint er wie eine zweite Bestätigung, doch in einer anderen Verlaufsform. Das 1792/93 angefertigte Aquarell, wahrscheinlich von William, ist ein zweites „ursprüngliches Schema“ mit einer „inborn capacity“. Aber anders als bei Thomas wird das Potential durch mehrere Vorgaben eingengt, auch wenn das Aquarell für das Bild insgesamt einige wichtige Farbwerte konserviert.

Die Figuren am Felsen werden mit dem spitzen Pinsel gemalt, und wenn man die relative Eile der Entstehung berücksichtigt, stellt man fest, dass der Pinsel bzw. die Pinselzeichnung einen Vorteil und einen Nachteil bedeuten. Die offene Kontur der Bleistiftzeichnung wird durch eine teilweise stärker zusammenhängende, fließende Linie ersetzt. Allerdings erlaubt der Pinsel nicht den feinen Strich und die nötige Präzision beim eiligen Konturenzeichnen. Zudem erzielt der Maler den Umriss der Figuren im Aquarell noch auf andere Weise, nämlich indem er die Körperumrisse durch unterschiedliche Helligkeitswerte vom Hintergrund abhebt. Dies geschieht durch geschicktes Nutzen eines Hell-Dunkel-Kontrasts, der zugleich auch die

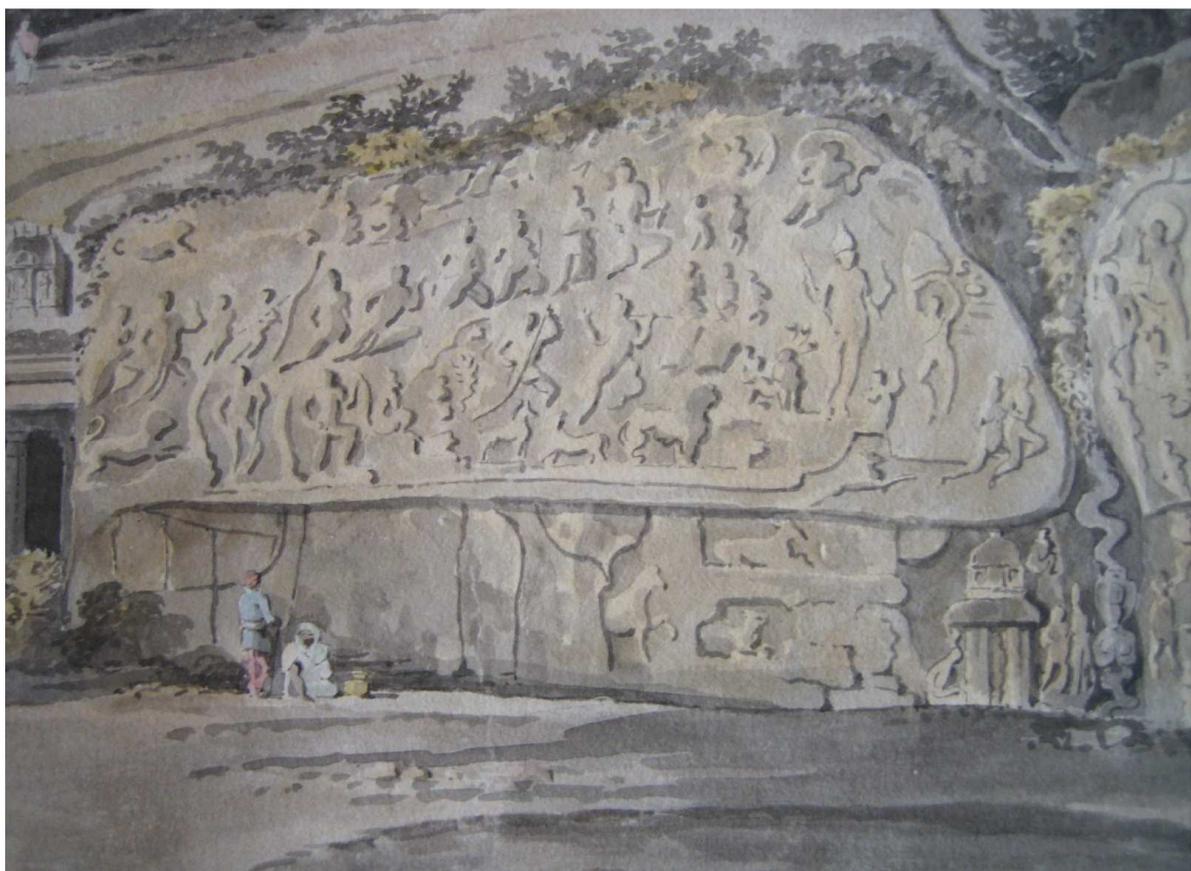


Fig. 78: Aquarell StG B 4280/42

<sup>125</sup> Gemeint ist das Durchschlagen europäischer Muster.

<sup>126</sup> Dies beruht aber im Wesentlichen auf Adaption („matching“), nicht auf profunder Kenntnis des Bildgegenstandes. Letztlich gilt, „daß man Ausdruck nicht deuten kann, wenn man das Organon nicht kennt, den Spielraum, innerhalb dessen eine Wahl möglich ist.“ (Kunst und Illusion, 1960, zit. nach LEPSKY, S. 171)

<sup>127</sup> GOMBRICH 1984 : 107

Plastizität der Figuren aus der Fläche des Felsens herausarbeitet. Mit dieser Technik und mit dem so genannten Trockenpinsel (für feinste Konturen) haben britische Künstler durch Geschick und Geduld außerordentlich präzise Darstellungen verschiedenster Motive erzielt. Dies ist hier nicht so. Die Figuren wirken fast nur noch wie Schemen, in großer Eile entstanden und fast ohne *differentia specifica*. Dem Maler fehlt das handwerkliche Können, das in der Zeichnung sichtbar ist. Seine Figuren werden Opfer einer teils flüchtigen, teils verzerrenden Manier – *trotz* der plastischen Form. Sie besteht darin, sich fast ganz über die Beobachtung hinwegzusetzen und mit dem unverbindlichen Pinselstrich das Besondere an Haltung und gestischem Ausdruck auf ein Ikon zu reduzieren. Der Verlust an visueller Information ist so erheblich, dass verloren gegangene Details in der Aquatinta trotz aller Sorgfalt und Geschick nicht wiederbelebt werden konnten. Auch das spätere Zusammenwirken mit Thomas an der Aquatinta (1799) konnte diese Einbuße an „inborn capacity“ nur teilweise ausgleichen. Die Aquatinta ist gegenüber dem Öl die deutlich schlechtere „interpretation“, was die Rezeption der Skulpturen betrifft. Ursache ist das mangelnde „narrowing down the latitude“. Die Aquarellskizze ist zu vage.

Die Figurenkonstellation und viele Details werden aus der Beobachtung nicht aufgenommen und umgesetzt, vielleicht auch ganz übersehen. So ist z.B. auf der linken Felsseite, schräg ansteigend, die gesamte obere Figurenreihe (in *lāngala*-Haltung) *nebeneinander* gesetzt. Im wirklichen Relief findet man eine andere, gestufte Anordnung der Register.<sup>128</sup> Die Tendenz zum redundanten Schema, zur einfachen Formel, setzt sich gegenüber den Abweichungen von der Regelmäßigkeit durch.



Fig. 79: LOCKWOOD 1993 : 40



Auschnitt aus Fig. 78: StG B 4280/42

Die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Wesen bei den Paaren ist so gut wie verloren gegangen. Ein Beispiel für ein verstümmeltes Detail: *Sūrya*, noch mit *Nimbus* und *vismayahasta* in Zeichnung und Öl gut erkennbar, ist in den wenigen Schwüngen des Pinselstrichs bis zur Unkenntlichkeit verformt, *Arjuna/Bhagīratha* scheint einen Felsbrocken zu heben (missverständliche Konnotation) und *Siva* trägt eine Art Zipfelmütze. Dies alles könnte man unmöglich aus der Bleistiftzeichnung lesen. Es ist offensichtlich, dass die sonst sehr sorgfältig ausgearbeitete Aquatinta diese Verformungen nicht mehr alle ganz beheben kann. Sie perfektioniert nur die Gruppierung von Schemen und vereinfacht ihre Gestalt zu einer abgeflachten Plastizität, die derjenigen der Skulpturen nicht mehr gerecht wird. Vollkommen undenkbar wäre es, das Auftauchen des Bauchgesichts an einem der *gaṇa Śivas* zu erwarten, wie es im Ölbild erscheint.

Die Analyse der vier Versionen vom Großen Relief von Mamallapuram haben einen Einblick in das komplexe Verfahren bei der Annäherung an die indische Skulptur geben können. In

<sup>128</sup> Die Bereitschaft, die lebendige „Unregelmäßigkeit“ der Wirklichkeit zu harmonisieren, erläutert GOMBRICH eindrucksvoll an der Wiedergabe der Front des Dogenpalastes in einem Gemälde Canalettos (GOMBRICH 1994 : 41ff., Das forschende Auge, insbesondere Abb. 25 u. 28)

ihrem Zentrum standen hauptsächlich wahrnehmungspsychologische Überlegungen, angelehnt an die Theorien E. GOMBRICHS. Weitgehend unberücksichtigt blieb dabei noch der Einfluss europäisch vorgeprägter Figuren-Vorstellungen (vgl. dazu den folgenden Abschnitt).

Für die Vorgehensweise bei der Annäherung an die indische Formsprache der Skulpturen hat sich also ergeben:

1. Die vier Versionen vom Großen Relief von Mamallapuram verdeutlichen zunächst die Annäherung an eine komplexe Figurenkonstellation; die einzelnen, weniger genauen Relief-Figuren werden als Einzelelemente in einer in sich stimmigen Gesamtheit von Figuren erfasst. Diese Fähigkeit zur wirklichkeitsgetreuen Konfiguration von Skulpturen ist eine Leistung, die auch bei anderen größeren „panels“ (Viśvakarma/Ellora, S.72/73; „Ekvera“/Karla, S.75) wiederzufinden ist.

2. Die vier Versionen sind jeweils zwei „Bearbeitungssträngen“ zuzuordnen (Thomas und William) und zeigen zwei qualitativ unterschiedliche Ergebnisse beim bildnerischen Annäherungsprozess. Im Rahmen der Theorie GOMBRICHS besteht der Prozess in der verfeinernden Überarbeitung einer Rohfassung (Zeichnung, Aquarell), dessen Potential („inborn capacity“) durch Korrektur und Modifikation zur elaborierten Endfassung (Aquatinta, Ölbild) gebracht wird. Das in der Rohfassung enthaltene Potential an notierten figuralen Merkmalen („inborn capacity“) und der Erfahrungsschatz der Künstler (kondensiertes figurales Gedächtnis) entscheiden bei der Interpretation (Interpolation) der Rohfassung über den Ikonizitätsgrad der elaborierten Endfassung. Dabei erreicht Thomas im Ölbild eine größere Annäherung an die indische Formensprache der Skulpturen als William. Der Rezeptionserfolg hängt wesentlich von drei Faktoren ab:

- vom Potential der Rohfassung,
- vom der Fähigkeit der Verfeinerung durch Korrektur und Modifikation der Rohfassung sowie
- vom Erfahrungswissen (kondensiertes figurales Gedächtnis) bei der Interpretation bzw. Interpolation der Rohfassung.

Dieser Prozess beschreibt die Adaption an die indische Formsprache der Skulpturen.

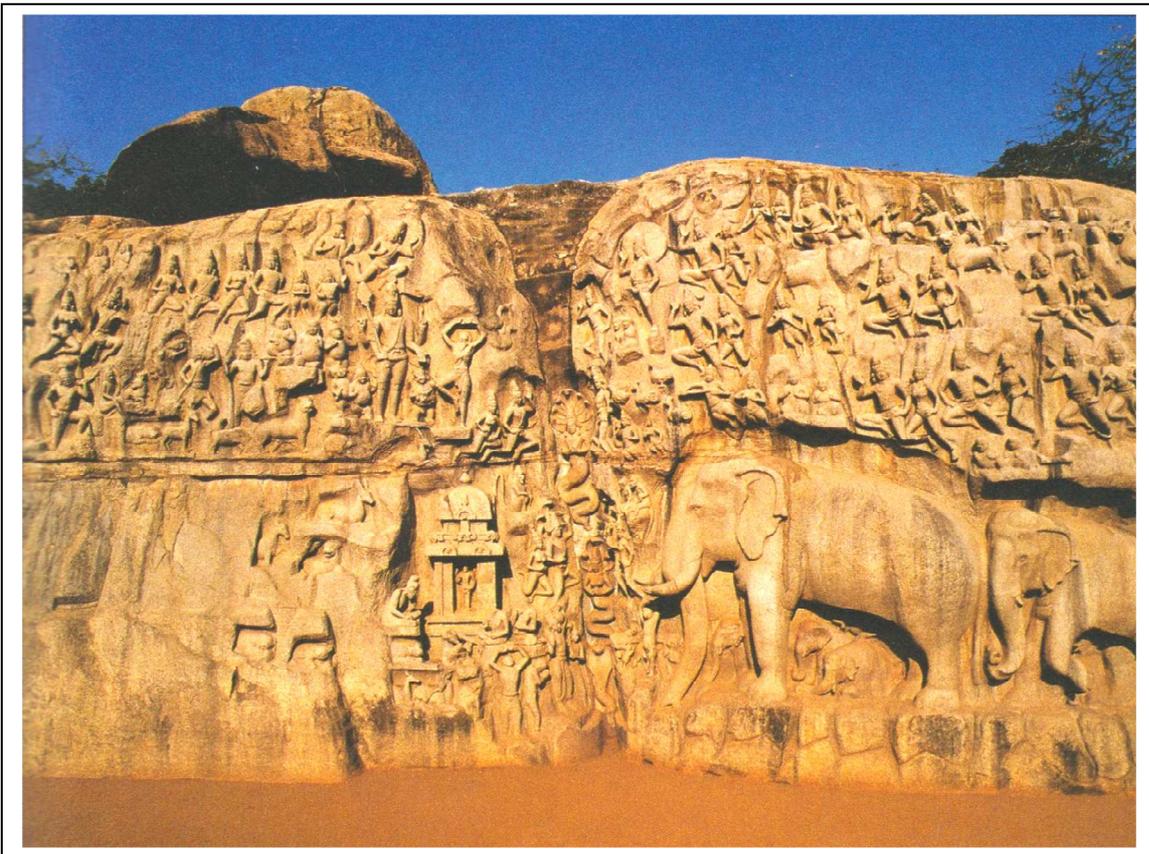


Fig. 80: APA Guides: Südindien : 237

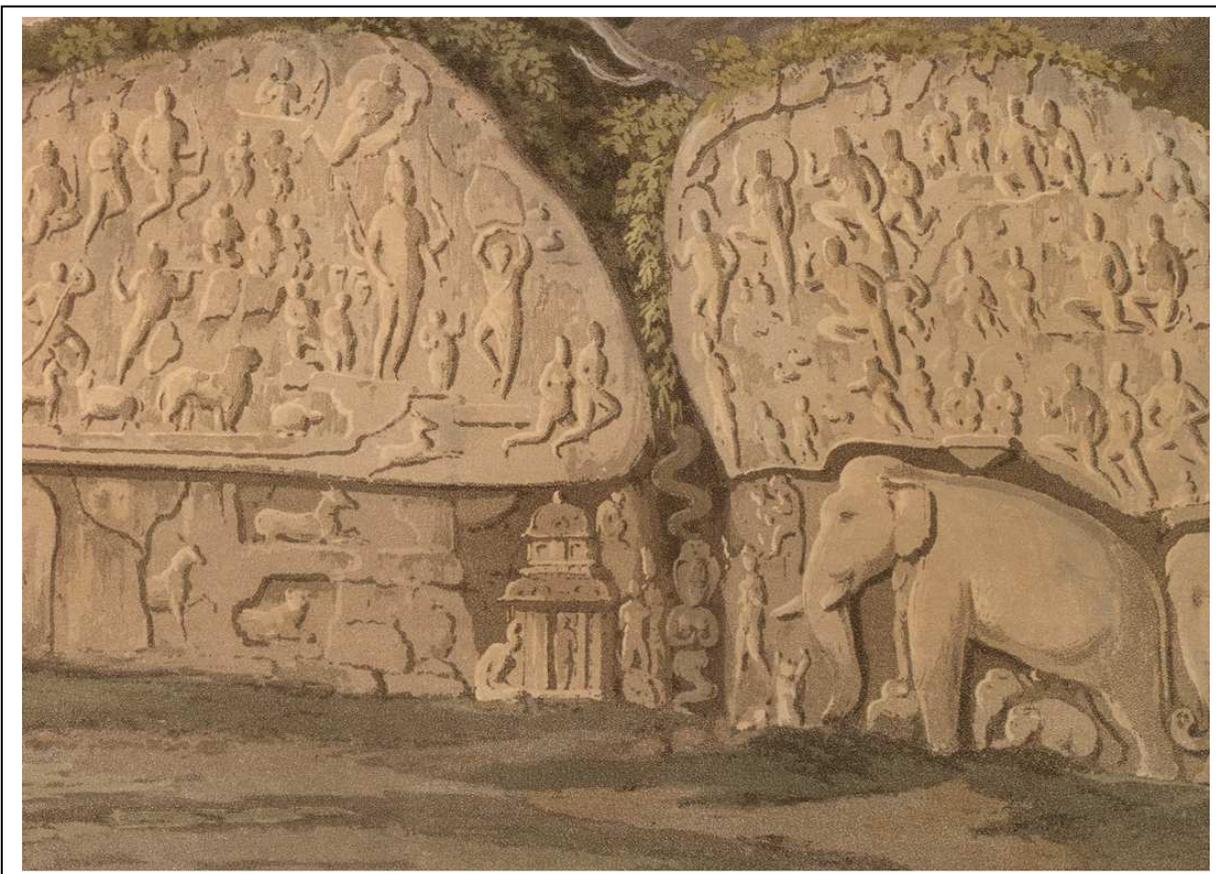


Abb. 48: Aquatinta OS V, 2 (Ausschnitt)

## 5.4 Die Rezeption der menschlichen Figur in den Skulpturen-Darstellungen

Ohne jeden Zweifel steht die Darstellung der menschlichen Figur im Mittelpunkt der hinduistischen und buddhistischen Bildplastik. Für die Daniells war sie, wie in Mamallapuram, mitunter nichts anderes als „a great variety of mythological figures, many of which are extremely well carved.“<sup>129</sup> Trotz dieser Mischung aus Naivität gegenüber ihrem Bedeutungsgehalt und einer eher diffusen Bewunderung ihrer ästhetischen Erscheinung nimmt die Skulpturendarstellung einen bedeutenden Platz in ihren Bildern ein, wie dies aus den zahlreichen Abbildungen hinduistischer und buddhistischer Sakralbauten hervorgeht.

Im vorangegangenen Abschnitt richtete sich die Aufmerksamkeit auf ihre Vorgehensweise bei der Figuren-Rezeption im Vordergrund.

Deswegen soll im folgenden Abschnitt besonders die Erscheinungsform der dargestellten menschlichen Figur untersucht werden, wie sie als Skulptur – also als Kunst-Form – in den Abbildungen erscheint. Von besonderem Interesse sind nun Körper und Kleidung, Gestus und Pose. An ihrer Darstellung hat sich der besondere Wirklichkeitszugriff der Daniells gegenüber der Skulptur Indiens gewissermaßen eingeschrieben und zeigt den für sie eigentümlichen Deutungshorizont. Damit wird eine Voraussetzung für die anschließende Untersuchung der hinduistischen Gottheiten und der Figur des Buddha geschaffen, da es hier um eine weiterführende Dimension der Betrachtung geht: um ikonografische Besonderheiten, den mythologischen Hintergrund und den religiös bedingten Bedeutungsgehalt der Skulpturen.

Anders als bei der Darstellung von Architektur scheint den Daniells die indische Skulptur weit weniger leicht über die Brücke des Rationalen und durch genaues Beobachten und Studieren erreichbar gewesen zu sein. Unter der Vielzahl verschiedenartigster Motive und Bildgegenstände in der „Oriental Scenery“ finden die Skulpturen an Tempeln erst im Süden und Westen Indiens ein größeres Interesse. Dennoch erscheinen von Beginn ihres Indien-Aufenthalts an immer wieder Skizzen und Studien von hinduistischen und buddhistischen Skulpturen im Skizzenbuch von Thomas Daniell. Sie bezeugen, dass sie die Skulptur nicht nur als dekoratives Element an den Tempeln, sondern auch als für sich bestehendes Kunstwerk gesehen haben.

Die Rezeption der menschlichen Figur in der indischen Skulptur bedeutete für den Europäer um 1800 eine besondere Herausforderung. Auch als aufgeklärte Menschen, aufgeschlossen gegenüber dem Fremden, waren sie mit einer unbekanntem Kunst konfrontiert, von deren mythologischen Hintergrund sie nur geringfügige Kenntnisse besaßen. Deswegen ging es bei der Rezeption der Skulpturen um das Problem, ob sie in der Lage waren, den unverwechselbaren Ausdruck der indischen Figuren- Kunst zu erfassen, wie sie die Bildhauer erfunden hatten.

Die Schwierigkeiten bei der Annäherung an die unvertrauten Formen sind im vorangegangenen Abschnitt in Hinblick auf den bildnerischen Wirklichkeitszugriff behandelt worden. In den folgenden Abschnitten wird die Skulptur unter verschiedenen Merkmalen ihrer äußeren Erscheinung untersucht werden.

### 5.4.1 Konzepte von der menschlichen Figur

Die Rezeption der Skulpturen in den Bildern der Daniells ist bisher vor allen unter dem Gesichtspunkt des zeichnerischen und bildgestaltenden Wirklichkeitszugriffs behandelt worden. Dabei hat die Analyse von Darstellungen des Großen Reliefs von Mamallapuram ergeben, dass von der Zeichnung zum Ölbild und vom Aquarell zur Aquatinta ein

---

<sup>129</sup> ARCHER 1980, Nr. 128

Annäherungsprozess an die beobachtete Wirklichkeit des Figurenreliefs stattgefunden hat – mit unterschiedlichen Ergebnissen hinsichtlich des Ikonizitätsgrads.

Mit den folgenden Beispielen rückt die menschliche Gestalt in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Die heutige Sicht auf die Figuren-Rezeption ist sich des Problems bewusst, dass sich in den Abbildungen der Daniells verschiedene, zeitlich und räumlich verschiedene Ebenen überlagern. Indische Skulpturen, die ältesten schon aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., werden Teil eines Bildes, das von europäischen Künstlern um 1800 hergestellt wurde, und Thomas und William Daniell hatten nur höchst unklare, beschränkte und auch falsche Vorstellungen von der Zeit, in der die indischen Bildwerke entstanden sind. Was aus heutiger Sicht den Stil einer bestimmten Epoche oder Region ausmacht, war den Daniells vollkommen unbekannt. Sie hatten kein historisches Bewusstsein von ihren Bildgegenständen, sondern hörten nur von diffusen Theorien, nämlich dass sie sehr alt seien. Sie hielten sich vor allem an das, was sie sahen. Ihre Situation war eine völlig andere gegenüber den nach Rom reisenden Künstlern, die an den dortigen Kunstakademien die Repliken griechischer und römischer Plastiken zu kopieren lernten. Der Fremdheitsgrad indischer Kunst war ungleich höher.

Um in den Bildern die Schnittstelle zwischen indischer und europäischer Sicht der menschlichen Gestalt zu entdecken, ist es zweckmäßig Auffälligkeiten herauszufinden, die auf die unterschiedliche Herkunft aus beiden Kulturen verweisen. Das europäische Auge nahm um 1800 die im indischen Kunstwerk modellierte menschliche Figur auf eine bestimmte Weise wahr. Im Wirklichkeitszugriff auf die indische Kunst-Form der menschlichen Figur fand in der Wahrnehmung der Künstler eine *Überlagerung zweier Bild-Konzepte statt, einem europäischen und einem indischen*. Dabei ist die Frage zunächst ohne Bedeutung, ob und in welchem Ausmaß sich die Daniells solcher Überlagerungen bewusst waren. Fest steht aber, dass es grundsätzlich, aber nicht vorrangig ihre Absicht war, einen wirklichkeitstreuen Eindruck von den „well carved figures“ zu vermitteln.

### ***Das europäische Konzept***

Schon für William Hodges war die Orientierung an der griechischen Plastik („perfect beautiful form“) der Grund dafür, die Qualität indischer Skulpturen geringer zu bewerten.

Dieses antike Ideal von weiblicher und männlicher Schönheit hat sich seit der Renaissance und dann durch den Einfluss von Caylus und Winckelmann im 18. Jahrhundert auch im englischen Klassizismus erhalten und ist in dieser epochentypischen Ausprägung in bedeutenden Statuen und Bildern präsent. Obwohl Thomas Daniell keineswegs ein profund geschulter Portrait- und Historienmaler wie z.B. sein Landsmann Gavin Hamilton (1723-1798) war, der in Rom zum Kreis um Winckelmann gehörte, so waren ihm doch viele Werke des Klassizismus bekannt und dürften seine Vorstellungen von der menschlichen Figur beeinflusst haben.<sup>130</sup>

Die beiden Marmorstatuen aus dem Victoria & Albert Museum (London), ehemals Bestandteil der Hope-Collection<sup>131</sup>, basieren auf den klassischen Prototypen von weiblicher und männlicher Schönheit und illustrieren den Zeit-Geschmack in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Das herrschende Schönheitsideal wurde in der Skulpturendarstellung an mythologischen Figuren der griechisch-römischen Antike verkörpert.

<sup>130</sup> VAUGHAN, W. 1999 : 113-115 British Painting. The Golden Age, London

<sup>131</sup> Der Antikensammler Thomas Hope gehörte zu den Gönnern und Förderer der Daniells nach deren Rückkehr aus Indien. Von ihm bekam Thomas Daniell den Auftrag für drei großformatige Ölgemälde mit indischer Architektur.



Fig. 81: Henry Cheere (1703-81), Venus und Vulkan, um 1750-70, London, Victoria & Albert Museum

Dieses zeitgenössische Stilempfinden lässt sich bei Thomas Daniell nur in einer stark vereinfachten Grundform wiederfinden, wie er es wohl bei seinem Lehrmeister Charles Catton (1728-98) als junger Maler gelernt haben mag. Nach Eintritt in die Royal Academy School (1773) stellte er ganz überwiegend Landschaftsbilder („Academy exhibits“) aus, die das kompositorische Konzept für seine Indienbilder bildete. Er hatte, bevor er nach Indien aufbrach, zwar einen respektablen Platz unter seinen Maler-Kollegen, aber gegenüber Reynolds, Wilson und Gainsborough und den beiden jüngeren Turner und Constable „he lacked the spark of divine fire“<sup>132</sup>, wie sein Biograf schreibt. So lässt sich an seinen Figuren-Darstellungen in Indien nur ein „Anklang“ des spezifisch klassizistischen Formempfindens ausmachen.<sup>133</sup> Trotzdem ist der europäische Einfluss in seinen Abbildungen von Staffagefiguren und Skulpturen unübersehbar.

In der Gegenüberstellung seiner Abbildungen mit den zeitgenössischen Vorbildern Europas einerseits und den fotografischen Abbildungen der indischen Skulpturen andererseits werden die kennzeichnenden Merkmale beider Bild-Konzepte, des europäischen und indischen, sichtbar werden.

### ***Das indische Konzept***

Zunächst aber soll in aller Kürze auf das bekannte indische Konzept hingewiesen werden, das die Erscheinung der indischen Bildplastik bestimmt.

<sup>132</sup> SUTTON 1954 : 14

<sup>133</sup> Der Einfluss klassizistischer Architektur auf seine Abbildungen indischer Sakralarchitektur wurde bereits behandelt.

Im Gegensatz zu den Säkularisierungstendenzen der europäischen Kunst nach dem Mittelalter ist indische Kunst zum ganz überwiegenden Teil religiöse Kunst, tief verwurzelt in Kult und Mythologie der Hindus sowie Kult und Lehre des Buddhismus.

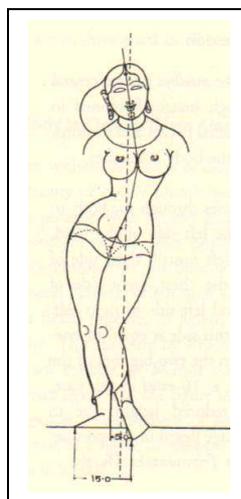
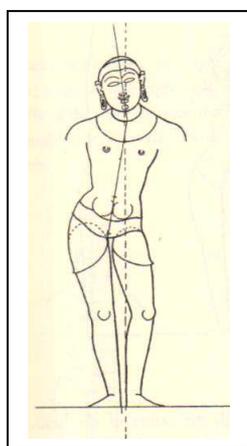
Mit dem Blick auf den westlichen Betrachter indischer Bildplastik, in der die menschliche Figur abgebildet ist, hebt Sri Aurobindo das grundsätzliche Selbstverständnis dieser Skulpturendarstellungen hervor:

„The gods of Indian sculpture are cosmic beings, embodiments of some great spiritual power, spiritual idea and action, inmost psychic significance, the human form a vehicle of this soul meaning, its outward means of self-expression; everything in the figure, every opportunity it gives, the face, the hands, the posture of the limbs, the poise and turn of the body, every accessory, has to be made instinct with the inner meaning, help to emerge. Carry out the rhythm of the total suggestion... The religious or hieratic side of Indian sculpture is intimately connected with the spiritual experiences of Indian meditation and adoration...“<sup>134</sup>

Dieser Verweis auf das transzendente Wesen einer diesseitigen Erscheinung geht über eine rein morphologische, ikonographische und stilgeschichtliche Betrachtung hinaus. Dennoch partizipiert die von Aurobindo beschriebene Idee am *lakṣaṇa* der *pratimā* und ist mitverantwortlich für die Gestaltung ihres Äußeren.

Für den indischen Handwerker bedeutete dies einen herausgehobenen, inkonsistenten und problematischen Status, wenn er bei der Herstellung der Skulpturen gleichsam einen göttlichen Schöpfungsakt nachvollzog. Inhalte, Gestaltungstechniken, Formen und Materialien wurden in den Bildhauerschulen von Generation zu Generation über die Texttradition der *śilpaśāstras* und *vāstuśāstras* vermittelt.<sup>135</sup> Dabei ist mindestens in Maharashtra zu beobachten, dass , wie A.J. GAIL für Nepal feststellen konnte, bei der Arbeit an den Kultstätten „die gleichen Werkstätten oder Künstler buddhistische ebenso wie hinduistische Skulpturen fertigten“, ein Umstand, der einen „homogenen Stil“<sup>136</sup> begünstigte.

Fig. 82, 83:  
STHAPATI : 51 u. 52,  
*abhanga*-Posen



Regeln und Proportionen, wie sie als Modell-Anweisungen in den *śilpa-śāstras* stehen, sind aus den Anfängen der indischen Skulpturenkunst erwachsen, und auch in späterer Zeit haben die Bildhauerschulen sie keineswegs immer penibel befolgt, sondern im vorgegebenen Rahmen eigene Stilrichtungen und Einfälle entwickelt. Aber sie haben sich insgesamt durchaus am Schema, z.B. dem *tāla-māna* orientiert.

<sup>134</sup>Zitiert nach STHAPATI 2002, S. X (Preface)

<sup>135</sup>Zur Besonderheit indischer Kunst vgl. z.B. COORAMASWAMY, A.K., *The Transformation of Nature in Art*, 1934, Neudruck New Delhi, 2004; GUPTA, S., *The Beautiful in Indian Art*, New Delhi 1979; MOSER-SCHMITT, E., *Wertungen von Kunst und Künstlern im traditionellen Indien*, S. 80/81 sowie GAIL, A.J., *Handwerker/Künstler in Indien und Nepal*; beide Aufsätze in: GAIL, A.J., *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz 1982

<sup>136</sup>GAIL, J. A. 1982 : 95, *Handwerker/Künstler in Indien und Nepal*, Graz

Auch wenn an Tempeln und Chaitya-Hallen unter den Skulpturen Gottheiten des hinduistischen und buddhistischen Pantheons in Menschengestalt erscheinen, so sind sie keine Menschen. Selten sind Darstellungen von Männern und Frauen der historischen Realität zuzuordnen, wie z.B. Herrscher und ihre Frauen (vgl. Skulpturen des *Pudu-Manḍapas*, Abb.31). Viel häufiger treten Figuren mit menschlicher Gestalt in Erscheinung, die man entweder als himmlische Wesen (z.B. *vidyādharas*), als *yakṣa/yakṣīs*, als *mithuna*-Paare oder Personal buddhistischer Legenden identifizieren kann. Sie sind keine Götter, gehören aber – mit Ausnahme der historischen Figuren – in die Sphäre des Mythos oder der *jātakas*. Sieht man von der bestimmten Ikonographie dieser menschlichen Wesen in Hinblick auf ihren mythologischen Status ab, also auf ihre spezifischen Unterscheidungsmerkmale z.B. durch Attribute, so zeigen doch viele von ihnen ein menschliches Aussehen, das den natürlichen Formen der menschlichen Gestalt nachgestaltet ist oder das sich an die Form der menschlichen Gestalt anlehnt, selbst wenn es Mischwesen (Kompositfiguren) oder *gaṇas* sind. Deshalb scheint es sinnvoll, dass sich die folgenden Untersuchungen von Skulpturen-Darstellungen der Daniells ganz auf die menschliche Gestalt konzentrieren, damit deren Eigenheiten und ggf. Verformungen sichtbar werden.

Zwei Eigentümlichkeiten, die aus den unterschiedlichen kulturellen Voraussetzungen indischer und europäischer Skulptur herrühren, sollten im Blick auf die folgenden Beispiele noch einmal hervorgehoben werden:

1. Die indische Skulptur ist Teil einer religiösen Kunst und durch den Kult eng mit Tempel und Chaitya-Halle verbunden. Sie ist deshalb als Teil der Sakralarchitektur und Objekt der Verehrung in aller Regel *frontal* auf den Betrachter bezogen, ob es sich um ein Flachrelief oder eine nahezu vollplastische Darstellung handelt.
2. Die Darstellung der menschlichen Figur in der indischen Kunst entsteht nicht als Abbild der sichtbaren Natur, wie sie der europäische Künstler aus der Beobachtung des natürlichen Menschen gewinnt. Sie ist vielmehr Sinnbild bzw. Symbol einer Idee, die ihre Wurzel in der hinduistischen und buddhistischen Mythologie hat.

In welcher Weise sich das Vorverständnis der Daniells vom europäischen Skulpturen-Konzept auf die Rezeption der indischen Figuren auswirkt (GOMBRICH: „Rückkopplungsprozess“), kann an den folgenden Beispielen genauer verfolgt werden.

Unter den 8 Aquatinten der Serie „Antiquities of India“ zeigt Nr. 7 („Ekvera porch“) zwei *mithuna*-Reliefs (Abb. 34 u. 35), die den Eingang der Halle von Karla flankieren. HARLE sieht in ihnen „the culmination of the early Indian sculptural style in the western half of the country“, und in der Tat existieren nur wenige Skulpturen gleichen Ranges wie hier aus dieser frühen Zeit des 1. Jh. n. Chr. während der Herrschaft der Śātavāhanas. Unter dem Einfluss von Mathurā geben diese *mithuna*-Darstellungen (Abb. 34 u. 35) zwar eine frühe, aber reife Stufe der plastischen Erfassung der menschlichen Figur wieder. Körperhaltung und Bewegungsspiel der Paare zeigen einen gelösten, fast paradiesischen Ausdruck von einem Menschen. In der sinnlich-erotischen Erscheinung der Frauen und der heiteren Gelassenheit ihrer Männer spiegelt sich die Einheit und Vollkommenheit der menschlichen Natur, die der Ursprung von Lebensfreude und Fruchtbarkeit ist. Dies hat vielleicht auch dem natürlichen Lebensgefühl der Besucher entsprochen, wenn sie durch diese Türöffnung in die Chaitya-Halle traten. Die indischen Bildhauer jedenfalls haben den „himmlischen“ Ausdruck ins Irdische übersetzt (Aurobindo) und eine Reliefkunst geschaffen, die es im christlichen Europa in dieser Unmittelbarkeit der Körpersprache selten gegeben hat.

In der vergleichenden Gegenüberstellung der *mithuna*-Reliefs mit den Abbildungen der Daniells (Relief I u. II) liegt die besondere Aufmerksamkeit auf den Merkmalen, die das Phänomen einer europäischen Überlagerung verdeutlichen.

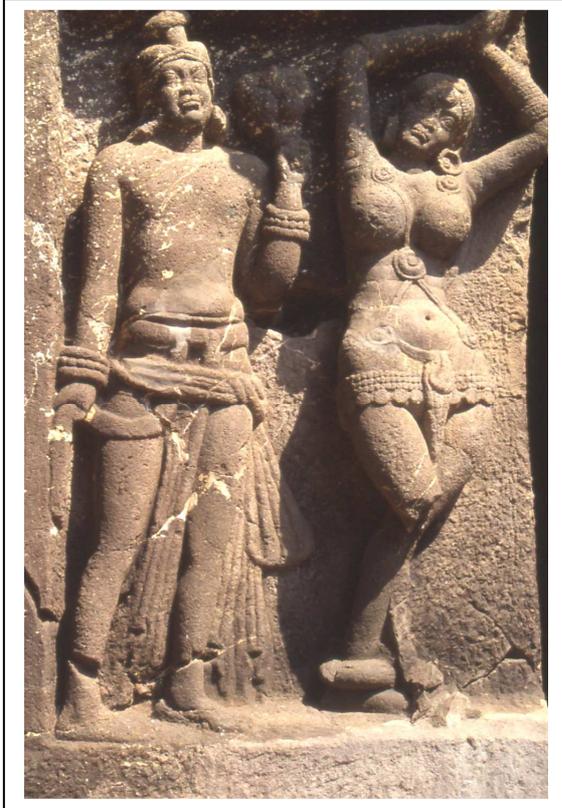


Abb. 35: Relief I, linke Eingangsseite

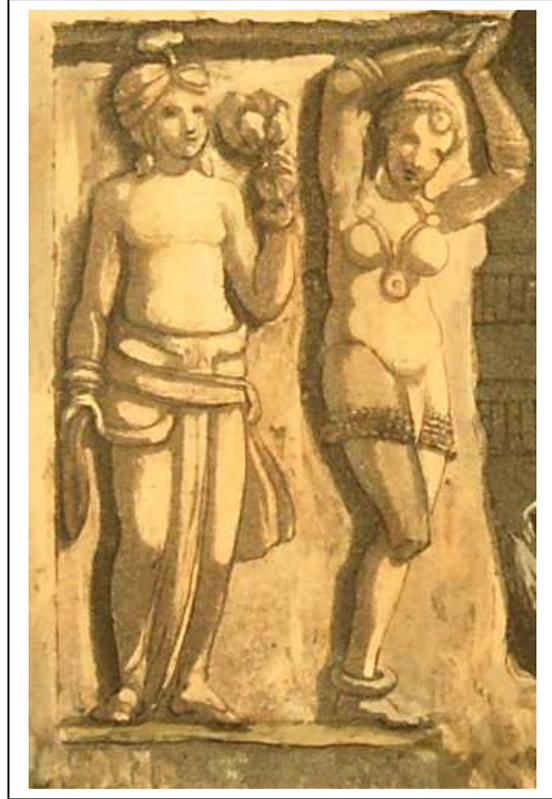


Fig. 84: Karla, Front Panel, Aquatinta (Ausschnitt)

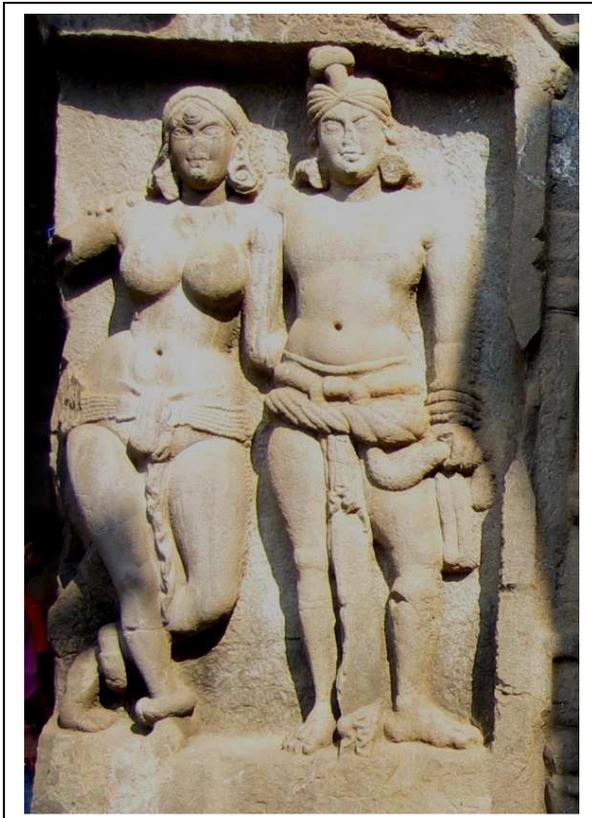


Abb. 34: Relief II, rechte Eingangsseite



Fig. 85: Karla, Front Panel, Aquatinta (Ausschnitt)

Das bedeutet, dass bei *dieser* Vorgehensweise auf eine ausführliche ikonografische Analyse der Reliefs verzichtet werden muss, damit der *Vergleichspunkt* deutlich hervortreten kann. Auch kann die klassizistische Überformung nicht an allen, sondern nur an besonders markanten Merkmalen untersucht werden.

Die frontale Behandlung der Relief-Skulpturen wird von den Daniells übernommen; auch entspricht die Position der Paare zueinander im Ganzen dem Relief. Dennoch sind die Unterschiede auf den ersten Blick erkennbar: Körperform, Pose und Gesichtsausdruck sowie manche Details bei Haartracht und Kleidung weichen mehr oder weniger deutlich von der Relief-Skulptur ab. Wenn die Wiedergabe von Kleidung, Schmuck und Frisur nicht genau übereinstimmt und nur ähnlich oder vereinfacht wiedergegeben wird, so ist dies nicht unbedingt signifikant für eine europäische Sicht, sondern vielleicht nur einer flüchtigen Aneignungsweise zuzuschreiben. Aber auch hier setzen Missdeutungen ein, wie der hochgebundene Haarschopf der Männer zeigt, der in der Aquatinta als Federbusch am Turban erscheint, wie er mitunter als Festschmuck an muslimischen und rajputischen Höfen getragen wurde.

Zunächst zu Körperhaltung (Pose) und Körperform der männlichen Figuren:

Im rechten Relief (II) steht der *yakṣa* frontal dem Betrachter zugewandt, fast ohne Drehung der Körperachse (leichtes *ābhanga sthānaka*<sup>137</sup>) in angedeutetem Kontrapost, das linke Bein ein wenig nach außen gedreht. Er hat den Arm leicht um die Schultern der Frau gelegt, Kopf und Hüfte sind ihr in selbstverständlicher Zugehörigkeit leicht zugewendet. Steifer wirkt dagegen die Haltung von Kopf und Oberkörpers im Farbdruck, während von der Hüfte abwärts der lässige Kontrapost des Reliefs weniger betont ist. Geradezu in klassischer Manier haben die Daniells die Körperhaltung, insbesondere die Beinsetzung, des anderen *yakṣa* wiedergegeben (I). Diese reine Form des Kontraposts ist am Relief nicht vorhanden, das rechte Bein ist hier eher ein wenig ungeschickt nach innen gedreht. Das Bewegungsspiel der Beine in der Rezeption ist dagegen in beiden Fällen deutlich an einer ästhetisch genormten Vorstellung orientiert. Die unbekümmerte Natürlichkeit der Standhaltung im Original bekommt bei den Daniells eine Stilisierung zur Pose, wie sie nur in der europäischen Plastik üblich ist.

Besonders auffällig ist die Überformung der Figur. Die Ausformung des Körpers, im Ganzen wie in seinen Teilen und in seinen Proportionen, ist verändert. Dies führt zu einem veränderten Ausdruck der dargestellten Figur, der sich doch deutlich von der indischen Skulptur unterscheidet. Hier wirken sich die Muster eines europäischen Rückkopplungseffektes wohl am deutlichsten aus. Die Muskulatur von Rumpf und Gliedern ist in der Aquatinta ausgeprägt (großer Brustmuskel, Bizeps, Unterarmbeuger), die Gelenke – Knie und Ellenbogen – unterteilen die Gliedmaßen, der Körper wirkt stärker differenziert; im Relief dagegen setzt sich der ununterbrochene Fluss der Körperkontur von den Schultern herab in den Armen und vom Rumpf her in den Beinen fort. Linienfluss und glatte Rundungen erzeugen eine Gestalt (gr. *morphé*), die die Ganzheit des Körpers hervorhebt. Der gesamte Körperausdruck des *yakṣa* ergibt sich nicht aus einer - europäisch gedacht - wohlproportionierten Anatomie (gr. *anatemnein* = zergliedern), sondern aus einer Bildidee. Aus ihr ist das rund-plastische Ganze der Gestalt entworfen und drückt üppige Kraft und Lebensfreude aus.

Für den Europäer verbindet sich beim Anblick indischer Skulpturen, insbesondere der Beine, die Vorstellung, dass indische Handwerker nicht zu einer realistischen Wiedergabe fähig waren. Die frühe Reliefplastik von Karla liefert den gewichtigen Hinweis, dass sie es nicht anstreben wollten. Die hoch-elaborierte Kunst der Cola-Bronzen beweist aber, dass sie es

<sup>137</sup> Die Verwendung ikonografischer Terminologie aus den *śilpaśāstras* ist in dieser frühen Phase der indischen Skulptur problematisch, weil sie sich aus der Praxis der Bildhauerschulen erst langsam entwickelt hat und hier - in ihrer später normierten Form - die Gestaltung der Posen nicht adäquat trifft.

auch konnten. Doch ihre gesamte Auffassung vom menschlichen Körper war nicht aus der analytisch-funktionalen Zergliederung des menschlichen Apparates entwickelt, sondern vorrangig aus einer Bild-Idee.

Dieses indische Konzept wird durch die Daniells mehrfach durch ihre europäische Sicht überblendet. Die erste Überblendung entsteht aus der anatomischen Sicht des menschlichen Körpers, die zweite durch das herrschende Schönheitsideal, der ästhetischen Überformung des menschlichen Körpers durch den Stil des Klassizismus.

1. Die Aquatinta-Darstellung der Beine des *yakṣas* von Relief II (Abb. Mitte) entspricht ziemlich genau den tatsächlichen anatomischen Vorstellungen von einem Bein. Innerer und äußerer Oberschenkelmuskel setzen an der vorstehenden Kniescheibe an und verdicken das Bein nach oben hin, entsprechend bildet der Zwillingsmuskel auf beiden Seiten des Unterschenkels die Wade aus, deutlich plastischer hervortretend, so dass sich der Unterschenkel zu den Fesseln hin merklich verjüngt. Diese muskuläre Ausprägung von Oberschenkel und Wade beobachtet man bei den schlanken Beinen von Indern und Inderinnen weniger deutlich. Innerer Wadenmuskel und Schollenmuskel verlaufen eher in einer Linie (vgl. Relief II, ebenso Abb. links). Dieses Beispiel zeigt, dass eine schwächer oder stärker ausgebildete Muskulatur des natürlichen Menschen, also ein anatomisches Phänomen, durchaus eine unterschiedliche ikonografische Wirkung entfalten kann und zu unterschiedlicher Darstellung von Beinen führt. Aber entscheidend sind wohl doch die Konzepte von der menschlichen Figur. Für die Daniells war entsprechend ihrer europäischen Schulung die Anatomie die Grundlage ihres Figuren-Konzepts.
2. Das Schema des indischen Konzepts (vgl. Abb. links) wird vom ästhetisch bestimmten Schema der klassizistischer Skulptur (europäisches Konzept, Abb. rechts)

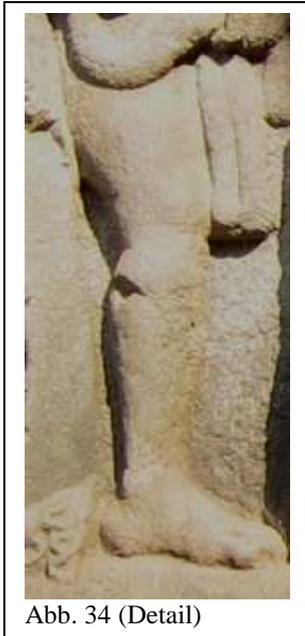


Abb. 34 (Detail)

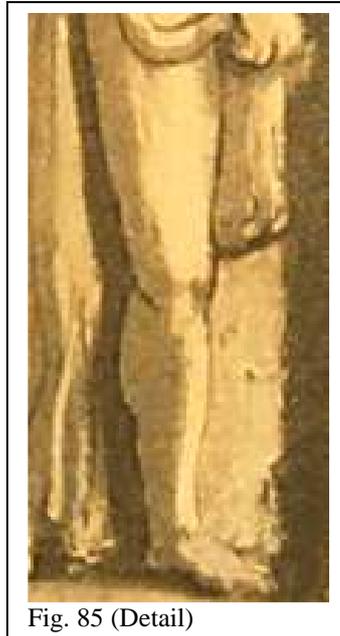


Fig. 85 (Detail)



Fig. 86, Herkules, VAM (Detail)

überblendet. Auf der Grundlage des anatomischen Verständnisses des menschlichen Körpers führt die Idealisierung durch einen Stil, hier dem Klassizismus, zu einer weiteren Überformung. Eine idealisierte, als schön empfundene Proportionierung der Beinmuskulatur (Abb. rechts) fügt sich zu einer Figur, die schließlich ihren gesamten Ausdruck durch die Pose (hier: angedeuteter Kontrapost) bekommt.

Dieser Vorgang der Überblendung verläuft beim bildnerischen Darstellen mehr oder weniger bewusst und er trennt nicht, wie hier die Analyse, das Anatomische vom Ästhetischen, sondern das anatomische Körperverständnis ist im ästhetischen Konzept bereits beim

Zeichnen enthalten; mit GOMBRICH ausgedrückt: beides ist integraler Bestandteil eines festen „Schemas“. Bei den Daniells muss man hinzufügen, dass ihre bildnerischen Fähigkeiten *bei der Darstellung der menschlichen Figur*, besonders bei William, nicht allzu weit entwickelt waren. Die klassizistische Überformung der indischen Skulpturen ist in ihren Darstellungen aber auch dann spürbar, wenn sie aufmerksam und sorgfältig nach der Realität arbeiten konnten (vgl. Skulpturen im Pudu-Manḍapa). Parallel dazu existiert ein routinierter Arbeitsstil, der in vielen Fällen die Skulpturen an den Tempeln auch flüchtig und schemenhaft wirken lässt.

Die Stilisierung des weiblichen Körpers zu einer klassizistischen Figur lässt sich besonders deutlich an der Wiedergabe der weiblichen Figuren nachweisen.

Beide *yakṣīs* stehen an den Innenseiten des Eingangs, sozusagen zur Begrüßung der Eintretenden. Die rechte *yakṣī* hat einen Arm (teilweise abgebrochen) erhoben, die andere hält die Hände über dem Kopf in *añjali-mudrā*. Beide zeigen zwei Varianten einer *ābhāṅga*-Pose. Die rechte Figur steht in *svastikasthānaka*, die linke mit weniger betonter Überkreuzung der Beine. Auch hier haben die Daniells die Posen der weiblichen Figuren relativ genau übernommen. Nur die rechte Figur zeigt eine leichte Neigung des Kopfes zum Mann hin.

Die Körperformen dagegen sind geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie eine antike indische Skulptur in eine europäische im klassizistischen Stil verwandelt wird.

Wie bei den Männern beobachtet man zunächst wieder, wie die undifferenzierten glatten Rundungen der Gliedmaßen einer anatomischen Durchformung weichen, auch wenn die Muskulatur der Frauenkörper weit weniger stark betont ist. Weil sich in der Darstellung der Daniells das Bewegungsspiel von Körper und Gliedmaßen nach den anatomischen Möglichkeiten richtet, wird die Stellung des Körpers im Raum verändert. Die noch in der *Relieffläche* „gefangene“ Körperhaltung im Steinrelief (besonders Relief I) mit der dann notwendigerweise etwas unnatürlichen Beugung von Armen und Beinen, eine Folge des frontalen Darstellungsprinzips, erhält nun ihre anatomisch „richtige“ Position, wie sie der natürliche Stellung der Gliedmaßen im Raum entspricht. Die Raumwirkung der Plastik ist nun europäisch. Dieser „Gewinn“ ist aber mit einem schwerwiegenden Verlust verbunden, weil der ursprüngliche archaische Ausdruck der Skulptur verloren geht. Am auffälligsten ist aber die Rücknahme der üppigen, schwellenden Körperfülle der Frau. Gerade der Gegensatz von breiterem Schultergürtel, schlanker Taille, ausladenden Hüften und massigen Schenkeln wird zugunsten einer schlanken, in den Proportionen gestreckten Figur „harmonisiert“. Die „Wespentaille“ ist in der Abbildung weit weniger stark eingezogen. Die Verjüngung der Taille setzt oberhalb der höher gezogenen Hüften an. Die üppigen Rundungen der Brüste, typisches Merkmal des indischen Schönheitsideals, werden in ihrer Größe reduziert und ihrer Form verändert. Die an der Kugelgestalt orientierte indische Form erscheint nun stark verkleinert, kegelförmiger und leicht nach außen gewendet. Es scheint so, als sei die Nacktheit des Weiblichen, ihre ganze Anziehungskraft, einer zwar edlen und schönen, aber zivilisiert-europäischen Form gewichen – gerade so wie es im Klassizismus gegenüber dem europäischen Barock üblich wurde. Die Daniells haben sich dieser Entwicklung, wie man sieht, durchgehend angeschlossen.

Den Verlust an Lebendigkeit beobachtet man auch am Ausdruck der Gesichter – bei beiden Paaren. Die Kopfform mit dem rundlichen, vollen Kinn, die großen, Lorbeerblatt-ähnlichen Augen und der Mund mit den vollen Lippen bekommen in den Gesichtern der Aquatinta einen völlig anderen, neutralen Ausdruck, fast ohne „appeal“. Das Kinn läuft spitzer zu, der Mund ist schmaler und ohne das sinnliche Lächeln, die Augen sind klein und liegen tiefer. Die „griechische“ Nase betont das längliche, ovale Gesicht. Dieser Unterschied zwischen der von Mathurā beeinflussten Physiognomie und dem Klassizismus könnte nicht größer sein.



Abb. 35 (Detail)



Fig. 84 (Detail)



Fig. 81 (Detail)

Dass die klassizistische Überformung der indischen Figur nicht nur an dieser sehr frühen Skulptur (1. Jh. n. Chr.) festzustellen ist, zeigt die schematische Anwendung des klassizistischen Stils auch an den Skulpturen der Nāyakas (17. Jh.). In der Abbildung des

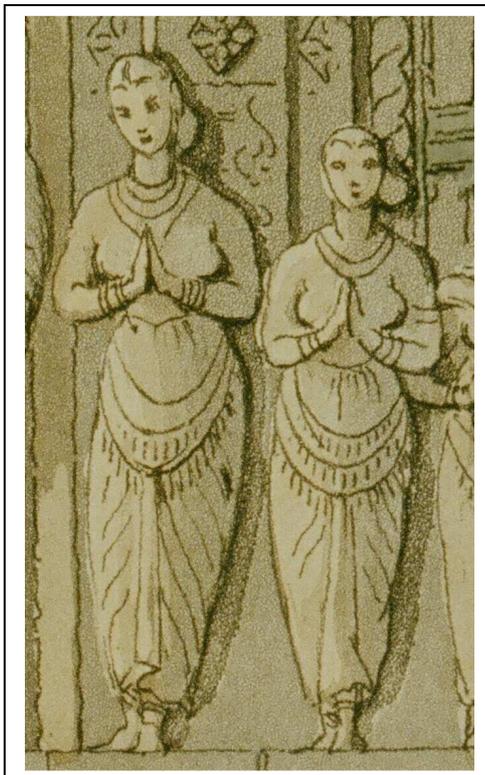


Abb. 31 (Detail)

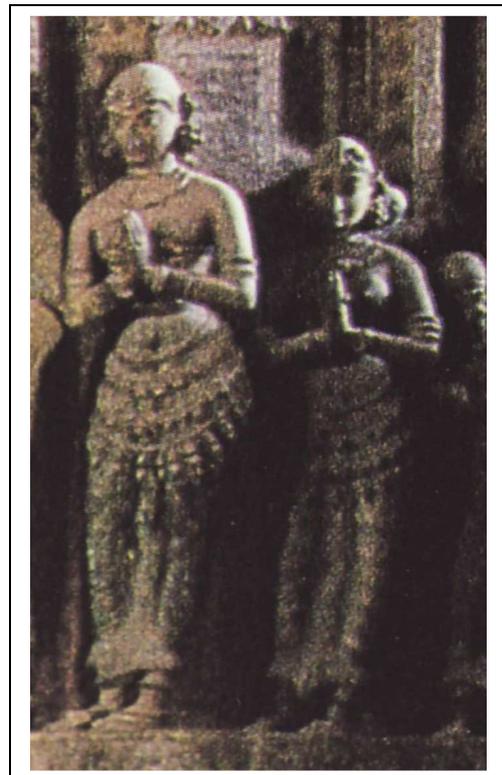


Fig. 87: Foto MARTINELLI (Detail)

Pudu-Manḍapas („Antiquities“, Nr.7) wurde bereits auf das Statuarische in der Pose des Nāyak-Herrschers und seiner Frauen gegenüber den „Staffagefiguren“ hingewiesen (S. 103). Die Darstellung dieser Skulpturen im Bild macht nun vollends deutlich, worin der Grund für die erstarrte Pose der Figuren liegt. Die Daniells haben auch in OS II, 18 („Tremal Naig's

Choultry, Madura“) die Frauen des Königs Tirumala Nāyak ebenfalls in klassizistischer Manier abgebildet, obwohl wegen der Kleidung die Körperformen nicht so deutlich sichtbar sind wie im Relief von Karla. Überraschend dabei ist nur, dass die Unterschiede zwischen den weiblichen Skulpturen aus dem 1. und 16. Jahrhundert anscheinend keine wirklich signifikanten Merkmale in den Aquatinten hinterlassen haben. Trotz der erheblichen Unterschiede der Skulpturen im Linienfluss von Schultern und Armen, der Kopf- bzw. Gesichtsform und der Gliedmaßen setzt sich in der Darstellung der Daniells das Schema durch.

Während die Nāyak-Skulpturen durch direkte Beobachtung vor Ort im Aquatinten-Druck festgehalten wurden, beruhen die *mithuna*-Reliefs von Karla auf einer Zeichnung von James Wales. Da den Daniells hier der Vergleich mit der Realität fehlte, also ein „matching“ und „monitoring“ des „Schemas“ nicht möglich war wie in Mamallapuram, blieb ihnen nur der Rückgriff auf das europäische Schema. In Madurai jedoch hätten sie die Gelegenheit zu einem wirklichkeitsnahen Zugriff auf die indische Körperform der Skulpturen gehabt. Dies zeigt, dass sie unabhängig von der sichtbaren Realität der Skulpturen dem „Rückkoppelungsprozess“ erlagen.

Die Darstellung der menschlichen Gestalt in der Abbildung des Pudu-Manḍapas zeigt jedoch noch ein weiteres Phänomen, das an die Beobachtungen anschließt, die in der Darstellungsweise der Figuren des Großen Reliefs von Mamallapuram zu finden sind. Neben der Überblendung der indischen Figur mit einem europäischen Schema existiert nämlich noch die Wahl, ob eine Figur genau oder ungenau (verschwommen, schemenhaft) dargestellt wird. Die nebeneinander gestellten Bilder von den Herrscherfrauen des Nāyak-Königs (Pudu-Manḍapa, Madurai) zeigen den Prozess, wie eine elaborierte Figur auf eine Grundform reduziert werden kann, damit z.B. Raumtiefe erzeugt werden kann. In Mamallapuram verläuft der Prozess in zwei Arbeitsschritten in umgekehrter Richtung: die elaborierte Form der Figur (Ölbild) wird aus der skizzierten Rohform entwickelt, weil die Erfahrung des Zeichners mit seiner Vorstellung von der indischen Form das Potential der Skizze ausschöpft (vgl. S. 109/110).



Weibliche Begleitfiguren mit abnehmenden Genauigkeitsgrad. aus Abb. 31 (Ausschnitte)

Die Rezeption der indischen Figur in den Bildern der Daniells unterliegt also einem komplexen System der Bildherstellung, das in der jeweiligen Kombination seiner Komponenten zu unterschiedlichen Ergebnissen führt.

## 5.5 Hinduistische Skulpturen

Die Dokumentation hinduistischer Gottheiten für ein interessiertes britisches Fachpublikum lag nicht ausdrücklich in der Absicht der Daniells. Aber in einigen Fällen, wie Studienblätter aus dem Skizzenbuch von Thomas Daniell zeigen, kann man den Eindruck gewinnen, dass neben verschiedenen anderen Bildgegenständen auch hinduistische Gottheiten und Buddha-Figuren zeitweilig seine volle Aufmerksamkeit auf sich zogen. In diesen etwa zwei Dutzend Einzelstudien spürt man das gezielte Interesse, zumal Thomas durch erläuternde Begriffe und Randnotizen auf den Blättern für sich wichtige Informationen festhielt, die in wenigen Fällen auch für eine weitere Verarbeitung genutzt wurden. Von einer systematisch betriebenen Dokumentation hinduistischer Gottheiten kann aber nicht die Rede sein. So ist die große Anzahl von Götterdarstellungen an Tempeln eher beiläufig bei der als vorrangig empfundenen Wiedergabe der Tempelarchitektur in die Bilder eingeflossen. Erst während der gemeinsamen Erkundung einiger Kulthöhlen mit James Wales im Westen Indiens und der Weiterverarbeitung seiner Zeichnungen richtet sich die Aufmerksamkeit der Daniells stärker als zuvor auf die Skulpturen-Reliefs der hinduistischen und buddhistischen Sakralbauten.

Im Blick auf das „indologische“ Gesamtwerk der Daniells sieht man es der Tempelarchitektur sofort an, dass sie, ins malerische Bild gesetzt, mehr Mühe und Aufmerksamkeit bei der zielstrebig betriebenen Dokumentation beansprucht hat. Dagegen ist das Gros der Götterdarstellungen als integraler Bestandteil der Tempel überwiegend in routinierter, teilweise flüchtiger, manchmal nur schemenhafter Form festgehalten.<sup>138</sup> Wiederholt ist dabei der Grund zu nennen, dass die Skulpturen den Daniells ganz unvertraut waren - als Kunstwerke mit ihrer eigenen Formsprache wie auch hinsichtlich der verwirrenden Bedeutungsvielfalt im Rahmen der brahmanischen Mythologie. Weil sie Maler und erst nachrangig „Antiquare“ waren, wurden die Skulpturen nicht zu einem besonderen Forschungsgegenstand wie bei anderen Indien-Reisenden.<sup>139</sup> Die Gestalten des hinduistischen Pantheons verkörperten, gerade weil sie fremd waren, dasjenige Element in ihren Bildern, das man als „sublime“ und „exotic“ beschreibt. Trotz des nüchternen Naturells der beiden Engländer haftete den Skulpturen ihrem Empfinden nach noch eine gewisse Aura des Geheimnisvollen an. Der klare Blick, der „aufklärende“, rationale Zugriff, wie man ihn bei der Darstellung der Tempel bemerken kann, ist bei den Tempel-Skulpturen etwas getrübt. Die Gründe dafür sind bereits genannt worden.

In den vorangegangenen Abschnitten sind ausführlicher die Grundlagen ihrer Figuren-Rezeption behandelt worden. Dabei stand die Abbildung des Körperbaus von männlichen und weiblichen Figuren im Mittelpunkt. Die daran erarbeiteten Ergebnisse gelten auch für die Darstellung von Gottheiten. Allerdings geht es bei ihnen nun hauptsächlich um die *spezifische Ikonografie* und um die Frage, in welcher Art und welchem Ausmaß die Daniells die Merkmale *hinduistischer Götter* in ihren Abbildungen bereits wahrgenommen, berücksichtigt und womöglich verstanden haben. Ihre Rezeption bewegt sich ja noch in einem eng bemessenen „indologischen Horizont“, und entgegen anderen zeitgenössischen Bemühungen

<sup>138</sup> OS II, 24 (Tañjāvūr); OS V, 5 (Deo), u. OS V, 2 (Großes Relief v. Mamallapuram) bestätigen sehr eindrücklich die flüchtige und pauschalisierende Darstellungsweise der Skulpturen. Insofern trifft die Beurteilung von M. ARCHER nur für einige Studien aus dem Skizzenbuch Thomas Daniells zu: „It was...the clarity, with which they depicted architecture and *sculptural detail*“. (ARCHER, M, 1982 : 11 India Observed, London)

<sup>139</sup> Le Gentil (1779/81), Niebuhr (1778) und Sonnerat (1782) zeigen in ihren Reiseberichten bereits ein besonderes Interesse an der Darstellung und Beschreibung hinduistischer Götter (Illustrationen!); vgl. dazu MITTER 1977:106-118. Eine vergleichende Analyse mit den Skizzen von Th. Daniell könnte das Rezeptionsproblem vertiefen. Seine knapp gehaltenen Kommentare zu den Aquatinten lassen rudimentäre Grundkenntnisse erkennen, so z.B. Hinweise wie „trident of Maha-deva“ und „Chackra of Vishnoo“. (OS V, 18; ARCHER 1980, Nr. 102)

auf diesem Feld (Le Gentil, Niebuhr und Sonnerat) ging es den Daniells darum, einen ersten visuellen Eindruck von Götterfiguren festzuhalten, weil sie Bestandteil der Architektur waren. Deswegen erscheinen sie in aller Regel in den großformatigen „sceneries“ nur klein und schemenhaft. Nicht eine einzige Gottheit des Hinduismus ist in der „Oriental Scenery“ als Einzelfigur in herausgehobener Größe und mit allen Details dargestellt worden.

### 5.5.1 Tempel-integrierte Götter-Darstellungen

Auch zur Zeit der Daniells konnte man in der Region Gayā/Bihar außer der bekannten Kultstätte der Buddhisten (Bodh Gayā) viele hinduistische Schreine antreffen, die von frommen Hindu-Pilgern aufgesucht wurden. Eine dieser Stätten („Akshara Vata“ [*akṣayavata*]), nahe dem Viṣṇupāda-Tempel) ist in OS I, 15 (Abb. 36) abgebildet.<sup>140</sup> Die *pūjā*



Fig. 88: Aquarell (Ausschnitt) vgl. Abb. 36



Abb. 36: OS I,15



Abb. 36 (Ausschnitt)

<sup>140</sup> Foto bei MARTINELLI (S. 50), mit dem Hinweis von MICHELL, die Relief-Platte sei heute an der Rückseite des Tempels angebracht. Den Hinweis auf diese Tempel bei Gayā bekamen die Daniells in Calcutta von Charles Wilkins, dem bekannten Sanskrit-Gelehrten (vgl. PAL/DEHEJIA 1986 : 106).

gilt offensichtlich dem *śivaliṅgam*, das zweimal vorhanden ist: im *garbhagrha* und als *caturmukhaliṅgam* außen am Baumheiligtum. Das hier in sehr starker Vergrößerung abgebildete Relief ist in zwei motiv- und format- gleichen Fassungen vorhanden, als Aquarell (März 1790) und als Aquatinta (Mai 1796). Es besteht aus einer Steinplatte, die am Sockel des Baumheiligtums neben einem *Gaṇeśa* angebracht ist. Weitere Relief-Spolien befinden sich am Sockel und an der Außenwand des Schreins. Das Idyll des Tempelplatzes unter dem Schatten spendenden Baum ist Bild-bestimmendes Motiv. Die dargestellten Skulpturen sind nur Teil des Bildganzen.

Beide Fassungen des Reliefs geben in der Art der Darstellung einen skizzenhaften und nicht sonderlich weit geratenen Ausführungsgrad wieder, der in der Aquatinta eine leicht überarbeitete Linienführung mit etwas präziserer und harmonisierter Darstellung der Körper und der Gewandung erkennen lässt. Die drei Figuren stehen frontal zum Betrachter. Indische Bildhauer streben meist an, die Figur durch eng anliegende Kleidung hervorzuheben. Hier ist dagegen der Faltenwurf des für Nordindien typischen Schultertuchs (*uttarīya*), von der Schulter diagonal über der Brust verlaufend, betont, ähnlich einer römischen Statue; unter dem luftigen Untergewand (*paridhāna*) zeichnen sich die Körperformen nur wenig ab.

Die Identifizierung der drei Götter als *trimūrti*-Gruppe, als Brahmā, Śiva und Viṣṇu, wird mit Hilfe der rudimentär gestalteten Attribute und z.T. der *vāhanas* bzw. Begleitfiguren möglich.

Die Dominanz Śivas ist durch die Mittelstellung angezeigt und passt gut zum *liṅga*-Kult. Der dreiköpfige Brahmā mit *haṅsa* zu seiner Rechten ist wie alle Gottheiten vierarmig, die Attribute in den Händen sind nicht mehr klar identifizierbar. Śiva erkennt man am *nandi*, Viṣṇu an dem nur schemenhaft dargestellten *cakra* (rechts oben, im Aquarell größer).

Die Spolie gehört wie die anderen eingemauerten Reliefs zu den Resten vieler zerstörter Tempel der Umgebung. Die Daniells haben diesen Überresten als antiken Zeugnissen die angemessene Bedeutung zugewiesen, indem sie diese für den Betrachter quasi konserviert haben.

Ihre Abbildungen von Gottheiten an Tempeln zeigen drei Merkmale, die in der „Oriental Scenery“ zur Gewohnheit geworden sind, wenn sie Skulpturen zum Bestandteil ihrer Bilder machen. (1.) Sie ordnen ganz überwiegend die Möglichkeit zur genauen Dokumentation der Verwendung der Skulptur als malerisch interessantes Motiv („sublime“) unter. Die Skulptur wird nicht herausgehoben. (2.) Die vage, schon leicht verschwimmende Zeichnung passt das Figurenrelief ins Bildganze ein (Mittelgrund!). (3.) Die Rezeption überformt die indischen Figuren leicht mit einem europäischen („antikisierenden“) Figuren-Konzept. Die schablonenhafte Darstellung aller Figuren, auch der Adoranten, lässt einen athletischen Typus anklingen.

Unter diesen Bedingungen, als Skulpturen an Tempeln, ist eine ikonografisch genaue Dokumentation der Gottheiten nicht zu erwarten und wohl auch nicht beabsichtigt. Die Art, wie die Gruppe der drei hinduistischen Hochgötter abgebildet ist, ist repräsentativ für die meisten Skulpturen-Abbildungen der „Oriental Scenery“. Dies gilt auch für die Skulpturen der hinduistischen Kulthöhlen Maharashtras und die vielen Abbildungen vom Kailāsa-Tempel. Hier fehlte den Daniells im Übrigen die unmittelbare Anschauung. Für ein ikonografisches Studium der hinduistischen Gottheiten erweisen sich die Aquatinten-Bilder der Daniells als weniger geeignet als die präziseren Abbildungen von Sonnerat und Niebuhr.<sup>141</sup>

<sup>141</sup> Die wenigen herausgehobenen Skulpturen-Abbildungen an der Rameswara- u. Jogeshwari-Höhle sowie in Elephanta sind meist *Dvārapālas*, *Yakṣīs* und ins Dunkel getauchte *Śiva*-Darstellungen. Diese Aquatinten fußen auf den Zeichnungen von James Wales. Dagegen zeigen die Abbildungen buddhistischer Kulthöhlen die Skulpturen-Reliefs in erstaunlicher Größe und Deutlichkeit.

Etwas anders erscheint die Wiedergabe hinduistischer Gottheiten in der Aquatinta OS II, 18 (vgl. Abb. 31). Dieser Farbdruck ist eine Ausnahmeerscheinung unter den 144 Ansichten der „Oriental Scenery“. Die Säulenhalle in Madurai, das Pudu-Maṇḍapa, ist von den Daniells mit außergewöhnlicher Präzision und zeichnerischen Geschicklichkeit erfasst, so dass selbst kleinere Steinreliefs an den mächtigen Pfeilern noch eine überraschende Schärfe aufweisen. Vielleicht zeigt OS II, 18 die höchste Entfaltung in der zeichnerischen Wiedergabe von Architektur, Ornament und Figurenschmuck.

Die Stützbalkenkonstruktion der Decke des Mittelschiffs wird von diesen riesigen, reich verzierten Stützelementen getragen. Sie bestehen jeweils aus einem Mittelpfeiler, an dessen Vorder- und Rückseite mächtige Pilaster vorgeblendet sind. Zusammen bilden sie einen Dreier-Verbund von eng aneinander liegenden Pfeilern. Sie sind der Ort in der Sakralarchitektur der Nāyakas, die die mit Nischen geschmückten Außenwände der Tempel früherer Zeit ersetzen und den Platz für eine außerordentlich verfeinerte Steinmetzkunst bieten. Die beiden Pfeiler des Mittelschiffs, die die Ansicht der Hallenflucht von OS II, 18 flankieren, zeigen oberhalb der hohen Sockelpartie die Reliefs zweier hinduistischer Gottheiten.

Die grafische Präzision in der Darstellung beruht auf den technischen Möglichkeiten der Ätznadelradierung, wie sie vor 1800 zur Aquatinta perfektioniert wurde – eine Entwicklung, an der insbesondere William Daniell einen maßgeblichen Anteil hatte. Die formatgleiche Vorzeichnung Thomas Daniells (1790) wurde Jahre später (1796) in der Londoner Werkstatt in mühevoller, emsiger Arbeit im wesentlichen von William in den Aquatintendruck umgesetzt.<sup>142</sup>

Die Technik erlaubt eine Kombination aus Farbflächen mit streng grafischer Zeichnung (Flächen- und Linientechnik). Auf den flächigen Untergrund mit verschiedenen



Abb. 31 (Ausschnitt)



Abb. 31 (Ausschnitt)

<sup>142</sup> ARCHER 1980, S. 224: „(William) became one of the greatest aquatinters of the nineteenth century.“

Farbabstufungen konnte mit der Radiernadel in den Ätzgrund auf der Metallplatte eine Zeichnung graviert werden. Der Verlauf dieser Linien ist deswegen so leicht und flüssig, weil der Widerstand des Ätzgrundes erheblich geringer ist als auf der Kupferplatte. So konnte also eine der Bleistiftzeichnung analoge Grafik hergestellt werden. Gerade auch bei der Wiedergabe der Reliefs hat man den Eindruck, dass alle Vorzüge dieser Technik ausgespielt wurden.

Auf der linken Seite des Bildes erscheint die Relief-Darstellung des Gottes Rāma. Alle im vorangegangenen Abschnitt erarbeiteten Merkmale der Figuren-Rezeption, insbesondere die europäisch-klassizistische Überformung des Körpers, treten auch hier zutage. Aber in diesem Fall ist der Genauigkeitsgrad so hoch, dass eine Identifizierung der Figur anhand ikonografischer Merkmale eindeutig ist.

Als 7. *avatāra* des Gottes Viṣṇu gehört Rāma in die klassische *daśāvatāra*-Reihe und ist als Held des Rāmāyaṇas eine der populärsten Gottheiten der Hindus. Er wird hier wie üblich zweiarmig abgebildet, mit Pfeil (*bāṇa*) und Bogen (*dhanus*) und dem Köcher (über seiner rechten Schulter noch sichtbar). Er trägt eine südindische, konisch geformte Variante der *karaṇḍa-mukūṭa*, die hier allerdings undifferenziert gelassen wurde. Dem Betrachter frontal zugewendet, steht er auf einem schlichten Sockel und zeigt *ābhaṅga*, die zweifache leichte Beugung der Körperachse.

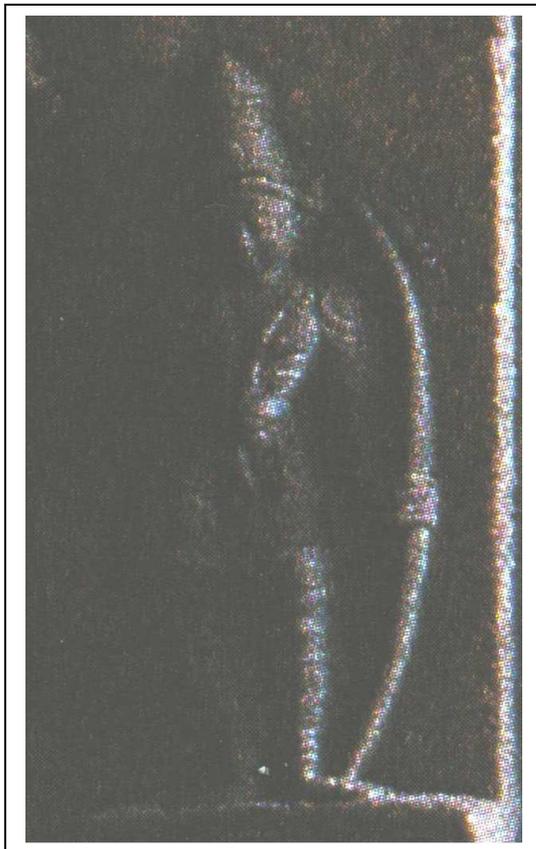


Fig. 89: Foto MARTINELLI (Ausschnitt)

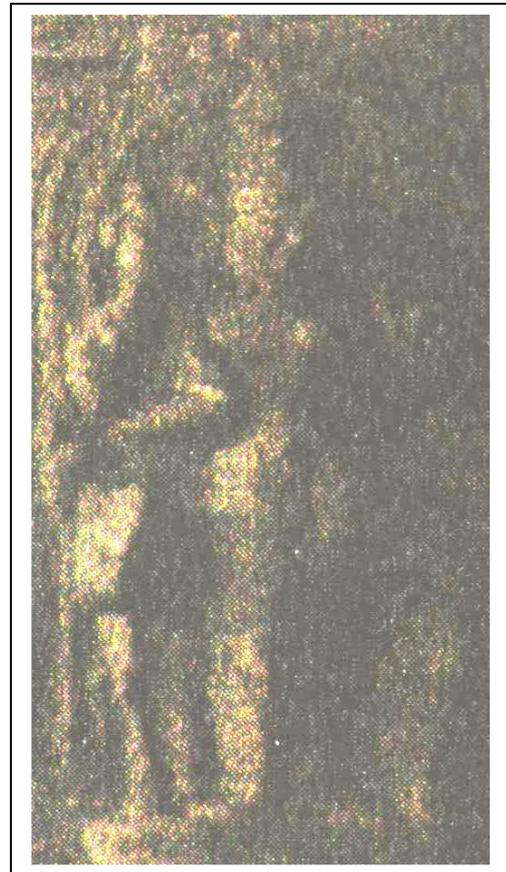


Fig. 90: Foto MARTINELLI (Ausschnitt)

Abweichend vom Steinrelief wird wieder die sonst eng am Körper anliegende Kleidung, eigentlich eine Stilisierung der indischen Künstler, weniger betont, so wie es die Daniells im indischen Alltagsleben an den Menschen wohl gesehen haben. Die Details von Faltenwurf und Körperschmuck werden vernachlässigt und schematisiert, was durchaus der einheitlichen Bildauffassung entspricht. Der Bogen allerdings, das Hauptattribut Rāmas, erscheint weniger mächtig. Berücksichtigt man die Qualität des Fotoausschnitts (MARTINELLI, S. 162) und die Dunkelheit der Halle an diesen Pfeilerpartien, dann braucht die grafische Darstellung der Daniells keinen Vergleich zu scheuen. Verglichen mit der sonstigen Gewohnheit einer

flüchtigen Skulpturen-Rezeption wird in OS II, 18 deutlich: Der Zeichner hat in Hinblick auf den Genauigkeitsgrad der Skulpturendarstellung alles in der Hand; die geringere Ikonizität ist hier abhängig vom Rückkoppelungsprozess des Europäers, wenigen „Fehlern“ bei der genauen Beobachtung und den Erfordernissen der Gesamtkomposition, nämlich bestimmte Details nicht allzu stark hervorzuheben.

Das andere Beispiel in der Aquatinta (Abb. 31), auf der rechten Bildseite, zeigt eine Überraschung. Auch hier vermittelt der photographische Ausschnitt (MARTINELLI, S. 163) wenig an ikonografischen Details, insbesondere wegen der Eindunkelung durch die Schattenzone. Dagegen scheint die Zeichnung auf den ersten Blick fast ein Musterbeispiel für Klarheit zu sein. Genauigkeitsgrad, Wiedergabe der Körperform, Standhaltung, Kleidung und Krone entsprechen etwa der Darstellung des Rāma. Die obere rechte Hand der Figur hält *triśula*, die untere zeigt *abhaya*. Die Brüste deuten auf eine weibliche Gottheit hin. Die beiden Tiere, die *vāhanas*, sind *nandi* (für Śiva) und *siṅha* (für Durgā, gelegentlich auch Pārvatī), eine ganz ungewöhnliche Kombination, die nur einleuchtet, wenn man die Figur als Kompositfigur deutet, also als Śiva in seiner Form des *ardhanārīśvara*.<sup>143</sup> Dann ist aber den Daniells ein Wahrnehmungsfehler unterlaufen. Sie haben offenbar die männliche (rechte) Seite der Figur als solche „übersehen“ und sie mit einer weiblichen Brust ausgestattet, weil es in ihrem Vorrat an Vor-Bildern kein Beispiel gab, das dieser zweigeschlechtlichen Struktur des Körpers entsprechen konnte. Ihre Wahrnehmung war wieder einem der „Rückkoppelungsprozesse“ unterlegen, der ein fremdes Muster zu einem gewohnten umdeutet, was ihnen womöglich nicht einmal ins Bewusstsein gedrungen ist. Dass die Egalisierung der Hälften zur Komplettierung einer Frauen- und nicht Männergestalt führt, hat wohl damit zu tun, dass der Auffälligkeitswert einer weiblichen Brust für einen europäischen Mann größer ist als derjenige einer männlichen. Selbst auf dem schemenhaften Foto ist auf der linken Seite der Figur die weibliche Brust noch gut zu erkennen.

Dieser Vorrang des Verkennens entspricht ganz dem geringen indologischen Kenntnisstand der Daniells. Dieses und manch anderes Beispiel aus dem Skizzenbuch ist in der Art der fehlerhaften Rezeption des Originals nicht anders als aus Unwissen und mangelnder Erfahrung mit der indischen Ikonografie zu erklären. Man muss zur Ehrenrettung der Daniells aber hinzufügen, dass es zu ihrer Zeit nur sehr wenige Europäer in Indien gab, erste gelehrte Kenner der hinduistischen Mythologie und Ikonografie, und im Übrigen kursierte eine Vielzahl von falschen Vorstellungen. Auf dem Gebiet der visuellen Vermittlung waren die Daniells aber Pioniere. Die enge und erhellende Ergänzung von kenntnisreichem Wissen und dokumentierten Bildern ist aber unter anderem auch eine Auswirkung ihrer Bilder.

### 5.5.2 Die Skulpturen-Rezeption im Skizzenbuch

In seinem Skizzenbuch sammelte Thomas Daniell während seines gesamten Indien-Aufenthalts hunderte von Skizzen und Studien von Gegenständen ganz unterschiedlicher Art, darunter Blätter mit Architekturdetails, aber eben auch mit Abbildungen hinduistischer Gottheiten. Es sind in aller Regel erste flüchtige Skizzen, aber auch einige weiter ausgeführte Studien, die über eine schnelle Bleistiftzeichnung hinausgehen und mit spitzem Pinsel und Lasuren in Tusche (Grau und Sepia) angefertigt sind. Die Bedeutung des Skizzenbuchs lag in erster Linie darin, als visuelles Gedächtnis zu dienen und für spätere Zwecke einen Vorrat an Einzel-Motiven bereitzuhalten, z.B. zur Anfertigung der Aquatinten oder größerer Ölbilder.

<sup>143</sup> Die ikonografische Differenzierung in zwei Hälften ist in dieser späten Nāyaka- Skulptur offenbar nicht so weit durchgeführt, z..B. an der Krone.

Seine Wertschätzung als Experte für indische Architekturformen verdankt Thomas Daniell auch diesem Skizzenbuch.

Für die hinduistische Ikonografie liegt hier ein bisher kaum beachteter Schatz an Zeugnissen vor. Eine systematische Aufarbeitung, Kommentierung und Publikation läge im Interesse einer vergleichenden Rezeptionsgeschichte dieser frühen Epoche und wäre aufschlussreich für das erste Zusammenwachsen von wissenschaftlichen Studien zur Indischen Archäologie dieser Zeit mit der visuellen Dokumentation durch Bilder.<sup>144</sup>

Für den Zweck dieser Arbeit muss es genügen, einige wenige, aber typische Beispiele herauszugreifen, die die Rezeption hinduistischer Skulptur verdeutlichen. Dabei ergibt sich das Problem, dass zu den Abbildungen nicht die Originale zum Vergleich zur Verfügung stehen; eine Identifizierung (Datierung, Lokalisierung) ist deshalb nur annäherungsweise möglich und mit Unsicherheiten behaftet.

Vorrangig ist die Absicht, den Zugang Thomas Daniells zu den skizzierten Bildgegenständen genauer zu untersuchen. Dabei geht es um recht verschiedene Wege seiner Annäherung an die Ikonografie hinduistischer Götter. Die Bilder enthalten Eigenschaften und Hinweise, die mehr über Art und Weise des Zugreifens auf die indischen Objekte dokumentieren, als dass sie eine besonders wirklichkeitsnahe Abbildung der Objekte selbst zeigen. Es geht dabei um zwei Ebenen der Rezeption von Ikonografie:

1. um die Wiedergabe der Form („syntaktische Ebene“) und
2. um die Annäherung an ihren Bedeutungsinhalt („semantische Ebene“).

Denn im Gegensatz zum reinen Ornament *repräsentieren* indische Gottheiten eine mythologische Bedeutung. Es geht also einerseits um das bildnerische Verarbeiten der Skulpturen (Form) in der Darstellung, andererseits aber auch um das Verstehen und Deuten (Bedeutungsinhalt) ihrer ikonografischen Merkmale.

### 5.5.2.1 Kṛṣṇa veṅugopāla

Die folgenden Abbildungen (Abb. 37a u. b) zeigen ein besonders markantes Beispiel für den europäisierenden Zugriff auf ein hinduistisches Bildmotiv.



Abb. 37a

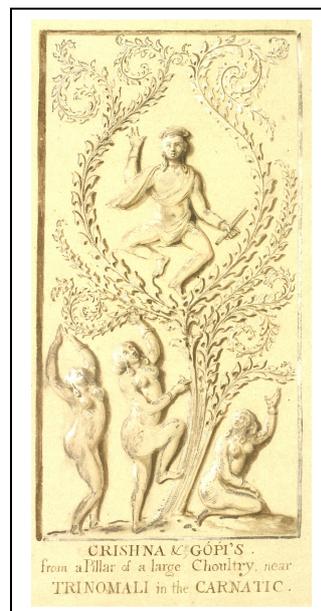


Abb. 37b

<sup>144</sup> Nach dem Tod von Thomas Daniell geriet das Skizzenbuch in verschiedene Hände, mit dem Ergebnis, dass zwei größere Teile in London (British Library) und in Kolkata (Victoria & Albert Memorial) aufbewahrt sind; der Rest ist in privatem Besitz verstreut.

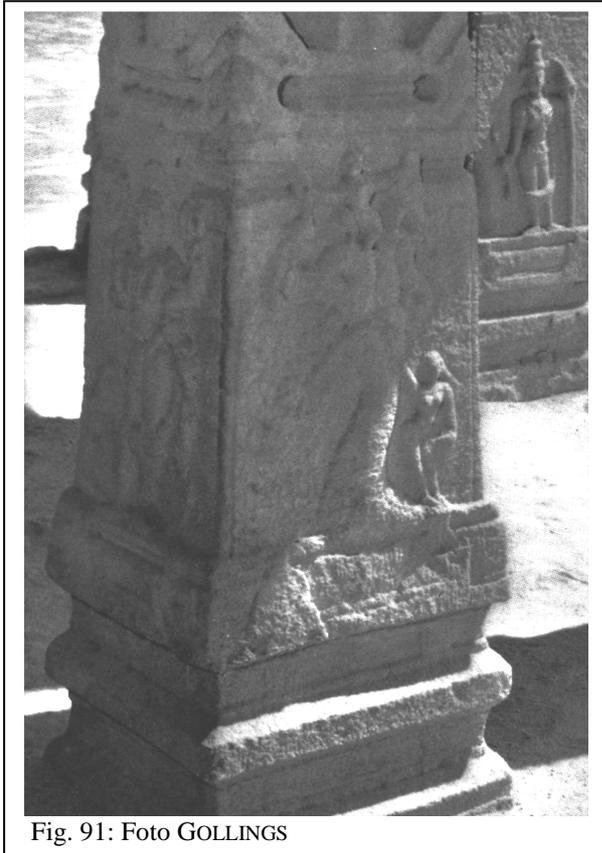


Fig. 91: Foto GOLLINGS

Die Vorlage ist, wie bei den meisten der Skizzen, nicht auffindbar. Aber die Hinweise unter der Studie (S. 133, rechts) deuten auf ein kleineres Steinrelief an einem Pfeiler eines *mandapas* hin, wie der Bildtitel angibt: „CRISNA & GOPI'S. from a Pillar of a large Choultry, near TRINOMALI in the CARNATIC.“ (WD1787 [BL]). Die Skizze und ihre weitere Ausführung in grauer Tusche mit Weißhöhungen sind also in Süd-Indien, in der damaligen Provinz „Carnatic“<sup>145</sup>, dem heutigen Tamil Nadu entstanden.

Vergleichbare Reliefs an Pfeilern wie dieses aus Hampi <sup>146</sup>sind meist klein, rechteckig oder rund eingerahmt und gelegentlich von reichlichem Ornament umgeben. Die Relieftiefe ist

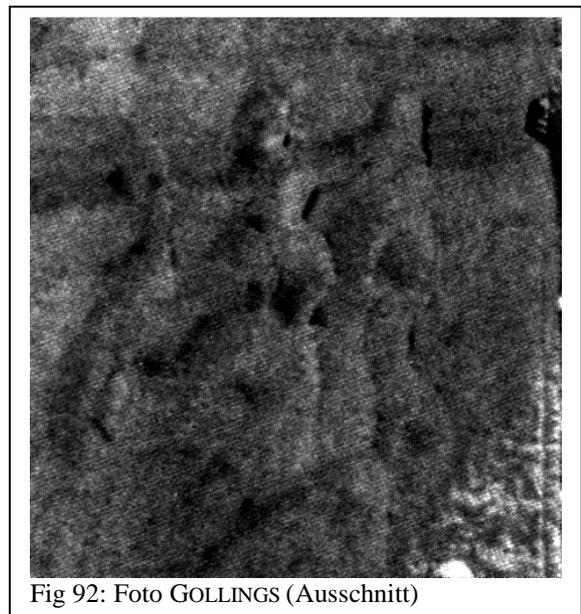


Fig 92: Foto GOLLINGS (Ausschnitt)

gering. Darstellungen dieser Art mit Motiven aus der hinduistischen Mythologie kommen mitunter zu Hunderten in einer größeren Pfeilerhalle vor. Von der ursprünglichen Ikonografie dieser bekannten Szene (*vastraharana*) aus dem Leben des *Kṛṣṇa* als *Veṅugopāla* sind noch Merkmale übrig geblieben. Immerhin müssen Thomas einige *Kṛṣṇa*-Episoden, vielleicht sogar die vorliegende, bekannt gewesen sein, sonst hätte er nicht im Titel den Helden und die „gopīs“ genannt.<sup>147</sup> Die Pikanterie der Szene ist ohne den narrativen Kontext nicht unmittelbar ersichtlich. Eine Version wäre: *Kṛṣṇa* hat sich der Legende nach der Kleidung der badenden Mädchen bemächtigt und befindet sich, unerreichbar für sie, auf einem „Pīpal“-Baum<sup>148</sup>. Diese, entblößt und beschämt, bitten ihn inständig, die Kleider wieder zurückzugeben. Die andere Version würde den Wunsch der *gopīs* zeigen, sich ihm zu nähern (Abb. 37 b, Mitte), ihn zu verehren (links) und ihn zu preisen (rechts). Dass sie dabei unbedeckt agieren, ist in der indischen Ikonografie belegt<sup>149</sup>. Auch wenn die Analyse der Transformation der Szene - vom indischen Relief zur Pinselzeichnung - ohne die Vorlage des Originals bedenklich ist,

<sup>145</sup> Vgl. Indien-Karte von 1784 (J. Renell);

<sup>146</sup> Pfeiler im *mandapa* des Tiruvengalanatha-Tempels; in. FRITZ, MICHELL, GOLLINGS 1991 : 52, City of Victory. Vijayanagara, London

<sup>147</sup> Auch der Entwurf (linkes Bild) enthält in verkürzter Form dieselbe handschriftliche Notiz.

<sup>148</sup> *Ficus religiosa*; nach Bhāgavata-Purana XXII, 1-11 ein *kadamba*-Baum; Th. D. notiert unter der Skizze: „on a Pillar of a Choultry“

<sup>149</sup> Bhāgavata-Purana XXII, 20-23

weil der unmittelbare Vergleich fehlt, sind doch am Bild von Thomas Daniell eine Reihe aufschlussreicher Beobachtungen zu machen. Bildidee, Inventar und Personal der Szene dürften in groben Zügen auch der indischen Fassung entsprechen.

Der stilisierte Baum füllt die gesamte Bildfläche, lässt aber in der oberen Hälfte wie ein Rahmen den Platz für *Kṛṣṇa* und unten für die drei Mädchen. Schon auf der ersten, flüchtig angefertigten Bleistiftskizze (Abb. 37a) ist das Blattwerk des Baumes fast symmetrisch als zweidimensionales, rahmendes Ornament angelegt, mit dem Unterschied, dass Thomas das herzförmige *Pīpal*-Blatt an den Zweigen nur grob angedeutet hat. Am Rand, links unten und rechts, hat er, auch mit Pinsel und Tusche, Blattformen in unterschiedlicher Ansicht „notiert“, mit der Erläuterung „*Pīpal Tree*“ versehen und dann in der Pinseltuschzeichnung verwendet. So kommt es, dass er dort die typische Herzform in einer perspektivisch verkürzten Sicht verwendet, in regelmäßiger Anordnung – botanisch ausgedrückt: paarig, bis in die Schnörkel kleiner werdend. In dieser Kleinteiligkeit des Blattwerks ist aller Wahrscheinlichkeit nach das Relief nicht ausgeführt worden, und sehr wahrscheinlich hat Thomas Daniell das Blattwerk des Reliefs nicht als *kadamba*-Baum identifiziert, sondern hat die gängige Form des *Pīpal*-Blattes verwendet. Die Überarbeitung beginnt also bereits bei der Blattform und setzt sich als vegetables Dekor an der ornamental-dekorativen Rahmung fort, die als Großform ein großes *Pīpal*-Blatt bildet. Ähnliche Rahmungen kann man häufig in europäischen Buch-Illustrationen des 18./19. Jahrhunderts finden.<sup>150</sup> Für solche Vorbilder sprechen auch die rechteckige Einfassung des Bildes mit dickerem Pinselstrich und die repräsentative Untertitelung (Kapitale!). So hat Thomas eine eigenartige Anverwandlung des Motivs vorgenommen. Aus einer indischen Relief-Darstellung ist eine dekorative, im Ornament stilisierende Illustration geworden, keineswegs eine wirklichkeitsnahe Dokumentation des Reliefs. Die naive, frontale Darstellung des *Kṛṣṇa* ist wohl direkt aus dem Relief übernommen (ähnlich *Kṛṣṇa kāliyadamana*), die fehlende Raumtiefe und die stereotype Ornamentierung in der Darstellung der Skizze sind nach eigenen (und nicht indischen!) Vorstellungen künstlich erzeugt. Andererseits erscheinen die Körper durch Weißhöhungen und Schatten sehr plastisch vor dem flächigen Hintergrund, so dass man fast annehmen möchte, Thomas habe hier die antikisierenden Flachreliefs in Ovalen und Medaillons aus Europa vor Augen gehabt. Man kann über den Verwendungszweck dieser *Kṛṣṇa*-Episode angesichts der vielen Drucke und Ölbilder mit „antiquarischem“ Charakter nur rätseln.

Von der ursprünglichen indischen Ikonografie der Szene (Abb. 37b) ist nicht viel übrig geblieben. Indisch an dem jugendlichen *Kṛṣṇa* sind die Tanzpose (*lalita, catura-tāṇḍava*), die dazu an *Kāliya-damana* erinnert, die *abhaya*-Geste und die Rohrflöte (*veṇu*) als kennzeichnendes Requisit. Europäisch sind seine Körperformen und das Gesicht. Die Frisur soll vielleicht die trichterförmig hochgebundenen Haare darstellen, die man auf manchen indischen Darstellungen sieht. Das Gesicht ist am Kinn zu schmal; die Nase zu lang: Hinweise auf eine europäische Physiognomie. Die eigentümlich übereinander gelegten Finger seiner rechten Hand (in beiden Darstellungen!) deuten eher auf eine europäische Handhaltung hin, in der die mittleren Finger in einer geziert-eleganten Geste zusammengelegt sind, wie man dies in der Portrait-Malerei von hochgestellten

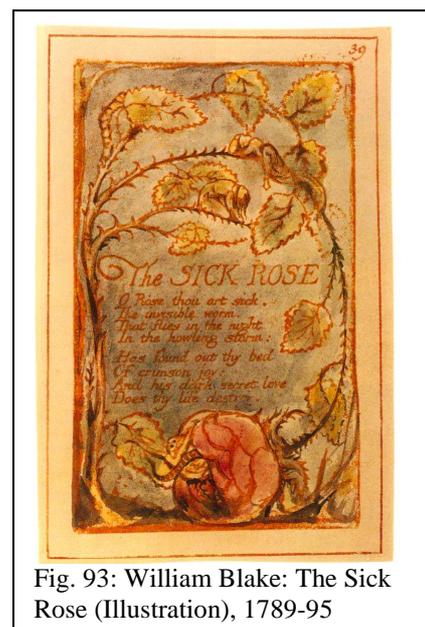


Fig. 93: William Blake: The Sick Rose (Illustration), 1789-95

<sup>150</sup> VAUGHAN 1999, S. 133 f.

Persönlichkeiten der englischen Gesellschaft dieser Zeit beobachten kann. Das faltige Gewand um Schultern und Hüfte ist vollkommen unspezifisch, eher antikisierend.

Die drei *gopīs* unter dem Baum sind unbekleidet; einen direkten Hinweis auf die Badestelle am Flussufer und auf weggenommene Kleidungsstücke gibt es nicht. Haltung und Gestus der Mädchen sind unterschiedlich: *añjali-mudrā* (links), der Versuch den Baum zu besteigen (Mitte) und *vandana-hasta*, die Geste der Begrüßung (rechts; der andere Arm verdeckt die Scham). Die etwas plump dargestellten Mädchen von fast barocker Fülle sind vom indischen Typus weit entfernt; es sind europäische Frauenkörper ohne die indisch-schlanke Taille. Der dicke Haarknoten, die großen Ohrringe und die Armreifen sind nur indisches Requisit an einer europäisch geformten Figur.

Thomas Daniell hat offenbar mit diesem Unikum unter seinen Zeichnungen verschiedene Konzepte europäischer Vorbilder in das Motiv eingearbeitet, in seltsamer Mischung beobachtenden Realismus (Blattform) und stereotypes Ornament (Blattrahmen von Buch-Illustrationen) vereint, europäische Körperformen mit den indischen Requisiten, Haltungen und Gesten ausgestattet und mit der Plastizität seiner Figuren vor einem flachen Hintergrund ein Konzept verwendet, das die aus der europäischen Antike nachgebildeten Flachreliefs imitiert.

Einen anderen Weg bei der Rezeption *Kṛṣṇas* ist William Daniell gegangen.<sup>151</sup>

Seine Bleistiftzeichnung von 1786-1788 (WD 1768) ist offenbar auf der Reise durch Nord-Indien entstanden. Der junge Daniell, noch ganz im Schatten seines Lehrmeisters Thomas, richtet seine Aufmerksamkeit auf das ikonografische Detail seiner Vorlage, möglicherweise eine indische Malerei. Der vierarmige *Kṛṣṇa* ist in *vajraparyānkāsana* auf einem achteckigen Lotossthron abgebildet. Er trägt ein Juwelen-Diadem. Die hinteren Hände zeigen *cakra* und *śankha*, die vorderen *abhaya* (?) und *padma* (?). Gewiss ist diese Zeichnung ungeschickt und anfängerhaft in der Wiedergabe der Figur. Auch stimmen die Größenverhältnisse von Kopf, Oberkörper und Unterkörper nicht. Aber es sind interessante



Fig. 94: William Daniell, *Kṛṣṇa* (WD 1768)

Ansätze einer von Thomas abweichenden Darstellung des Körpers vorhanden. Offenbar hat William genauer beobachtet und die Umrisslinien des Körpers eher den indischen Formen angepasst: mit weicheren Rundungen für Gesicht, Schultern, Arme und Beine(!) und

<sup>151</sup> Es ist eine der ganz seltenen Skizzen William Daniells von hinduistischen Gottheiten. In seinem späteren Lebenswerk hat er mehrfach ein großes Können bei der Darstellung von indischen Figuren aus dem Alltagsleben in seinen Ölbildern gezeigt.

besonders an Arm- und Kniegelenken. Er hat sich wegen der fehlenden Routine nicht dazu verleiten lassen, die Formen eines europäischen Körpers zu zeichnen.

Aus dem Vergleich mit der Vorgehensweise seines Onkels ergibt sich ein Beweis für die Übermacht des Rückkoppelungsprozesses aus einem schon lange erworbenen „Schema“. William hat das „indische Lineament“ dadurch besser getroffen, weil er beim Zeichnen noch am Objekt „klebte“.

### 5.5.2.2 Skanda

Das Skizzenblatt mit der Darstellung Skandas (Abb. 38) ist ohne jeden Zweifel von der Hand Thomas Daniells. Eilig hingeworfen zeigen die vier Bleistift-Skizzen ein offenes, aber im Duktus sicheres Lineament und seine – im Gegensatz zu William – ausgeschriebene Handschrift mit Randnotizen. Das Blatt ist ein Musterbeispiel für das suchende Interesse an Details und das rastlose Bestreben, möglichst viele der unbekanntenen Motive durch das Skizzieren aufzubewahren.

Unter einem *kinnarī*-Relief und dem Kopf einer männlichen Variante (?) zeigt das Blatt eine noch unfertige Skizze von einer Skanda-Bronze. Rechts daneben wird die unklar gezeichnete Hand des Gottes in *varada-mudrā* wiederholt. Die rechte untere Ecke nimmt ein weiteres Motiv ein (Milchspende für ein *śiva-lingam*).

Aus den Bemerkungen geht hervor, dass Thomas das Objekt in einem Dorf nahe „Trinomal“(ai) vorfand. Durch hinweisende Striche zum Kopf der Figur hält er Beobachtungen fest: „3 faces on the other side“ und „long hair“.

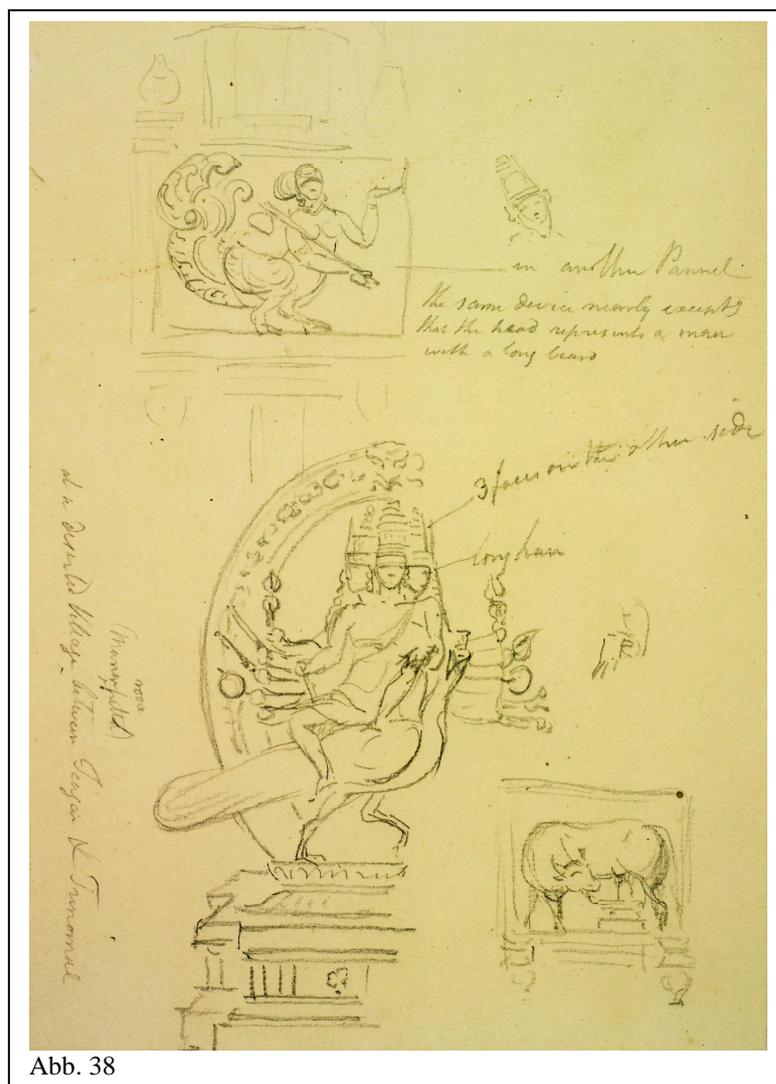


Abb. 38

die in der Vorderansicht verborgenen drei weiteren Köpfe Skandas (*śaḍānana*) und das auch hinter die rechte Schulter fallende Haar zu notieren. Trotz der flüchtigen und fragmentarischen Arbeitsweise ist also gezieltes „antiquarisches“ Forschen am Werke. Die Mischung aus zupackender, fokussierender Präzision einiger Details und einer raschen, nur andeutenden Rohfassung (vgl. die Ausführungen zu Mamallapuram), noch dazu unfertig, ist wohl nur so zu erklären: Die knappe Zeit, die viel zu zahlreichen und interessanten Objekte und eine nach sechs Jahren erlangte Routine und Erfahrung mit indischen Formen ließen eine andere Arbeitsweise als diese gar nicht zu. Angesichts eines solchen Vorgehens, wie es in der Skizze sichtbar ist, möchte man bedauern, dass nicht doch ein genaueres Ergebnis, eine stärkere ikonografische Sicht sich Bahn gebrochen hätte. Die Barriere,

von der schon die Rede war, hätte nicht so unüberwindbar sein müssen, um auch bei den Figurendarstellungen, den Skulpturen, zu den beeindruckenden Resultaten der Architektur-Rezeption zu kommen. Die Darstellung des *triratha*-Sockels (mit *padmapīṭha*) deutet eher auf eine Bronze und nicht auf eine Nischen-Figur hin, zumal die Figur des Skanda nicht wie sonst bei Nischenfiguren von Pilastern (vgl. „Milchspende“ rechts) oder einem rechteckigen Rahmen (*kinnarī*-Relief oben) eingefasst ist und die Arme räumlich *vor* dem Nimbus (*prabhāvalī*) liegen.

Skanda reitet auf seinem *vāhana*, dem Pfau (*mayūra*). Hinter ihm erhebt sich ein ovaler Nimbus mit einem *kīrtti-mukha* am Scheitel des Bogens. Der Pfau ist wie gewöhnlich in Seitenansicht, hier mit nach vorn gewendetem Kopf, Skanda selbst in Vorderansicht zu sehen. Die Sitzhaltung ist *mahārājalīlāsana*. Skandas Rechte zeigt über dem Knie *varada-mudrā*, wegen der Verzeichnung an dieser Stelle noch einmal deutlicher rechts am Rand wiederholt.

Aus der Darstellung von eigentlich 12 Armen, der Attribute bzw. Handgesten kann man wieder gut das Problem und den Lösungsweg studieren, den Thomas Daniell in der Konfrontation mit der fremden Kultur besprochen hat. Alle repetitiven Elemente wie die Arme, überwiegend symmetrisch geordnet, werden zunächst en bloc gezeichnet (links wie rechts), das entstandene Kästchen durch waagerechte Striche so unterteilt, dass sich Schal und vier Arme auf jeder Seite ergeben. Die Hände in Rohform sind noch runde Kringel, daneben werden dann die Attribute angefügt. Eines wird übersehen. Von den verbliebenen drei und den vier auf der anderen Seite hat jedes ein anderes und fremdes Design! Es dürften für Thomas Daniell meist Unikate sein, die er gar nicht oder nur flüchtig kennt. Er müsste also ihr Äußeres Stück für Stück aus der Beobachtung durch genaues Kopieren („Naturstudium“) aufs Blatt bringen. Das kann in der Eile nur unvollkommen und schemenhaft gelingen.<sup>152</sup> Hinzu tritt die Schwierigkeit, eine menschliche Figur mit zweimal sechs Armen zu zeichnen und dabei ihre richtige Form und das Bewegungsspiel zu berücksichtigen. Reuestriche und Überzeichnung dokumentieren geradezu dieses Problem auf Skandas rechter Seite. Oberhalb des Schalendes sind die vier (nicht fünf!) Arme und die Attribute nur schemenhaft geraten und nicht sicher zu identifizieren. Andere Ikonografen dieser Zeit wie z.B. Le Gentil haben die Lösung in einem *akribischen Schematismus* gesucht, der die Lebendigkeit einer Skulptur vernachlässigt.

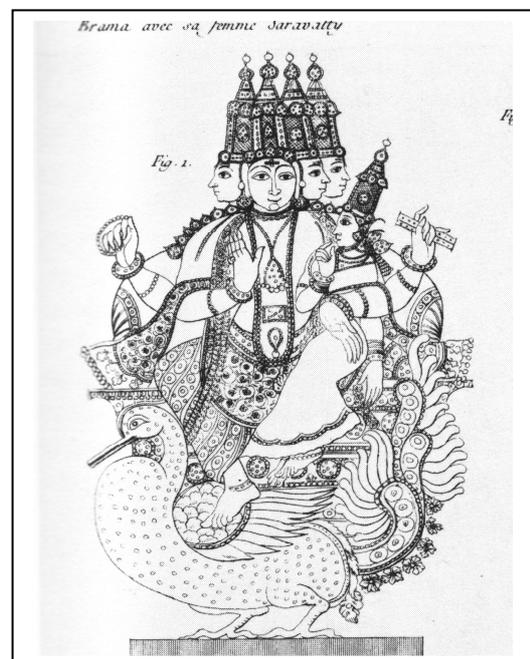


Fig. 95: Le Gentils: Darstellung eines Brahmā (1779-81)

<sup>152</sup> Man wird dabei unwillkürlich an die mühevollen Bestimmungsversuche am Beginn solcher Studien erinnert. Während aber der Anfänger im Studium der Ikonografie die erkannte Form durch den richtigen Begriff identifiziert, ist dies bei den Daniells ganz sicher anders gewesen und weit schwieriger. Sie hatten, wie in diesem Fall, keinen Begriff für die Dinge und waren – bei wenigen Ausnahmen – allein auf ihre Beobachtungsgabe angewiesen.

Geht man beim Identifizieren der Attribute ins Einzelne, muss man zunächst von ihrer Normal-Liste<sup>153</sup> ausgehen. Außer den Handgesten (*varada* und *abhaya*) sind nur 7 Attribute übrig geblieben. Der Schal unterhalb der Arme darf nicht mitgezählt werden. Die obersten links und rechts sind sich so ähnlich, dass man sie nicht auseinander halten kann (*vajra* und *śakti*). Mit allem Vorbehalt könnte man vermuten: *śakti*, *daṇḍa*, *dhanus*, *cakra* (von oben, rechte Seite) und *vajra*, *mayūrapattra*, *kheṭaka* (von oben, linke Seite).

Die ikonografische Rezeption der Attribute ist in der Skizze nur in Ansätzen dieser schwierigen Aufgabe gerecht geworden, was ja auch andere Details wie Krone(n), Schurz und Schal betrifft. Die Skizze zeigt die Spannung, in der Thomas stand. Die Stimmigkeit der Gesamtfigur, die Konstellation von Körper, Gliedmaßen, Pfau, Sockel und Nimbus ist gut getroffen, und zwar aus der Beobachtung des Kunstwerks als ganzem. Je kleinteiliger und differenzierter die Details werden, umso stärker tritt die Tendenz zur Vereinfachung auf. Die Stimmigkeit des Ganzen zu treffen ist eine künstlerische Fähigkeit; die Individualität von zehn verschiedenen Attributen zu treffen, setzt ein akribisches Vorgehen voraus, das die Daniells nur selten aufbringen konnten und wollten. An dieser Stelle wird der Prozess von Korrektur und Modifikation (GOMBRICH) nicht weiter vorangetrieben. Andere Beispiele der Skizzen Thomas Daniells werden zeigen, dass die Annäherung an eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe von ikonografischen Details weiter fortgeschritten ist, aber es sind die Ausnahmen von der Regel.

Auch dieses Mal werden die Körperformen, besonders wieder die Beine, „europäisiert“. Aber trotz dieser Rückkoppelung zeigt die Skizze deutlich den Arbeitsprozess des Korrigierens und Modifizierens.

Eine letzte Beobachtung dazu stellt noch einmal den Zusammenhang zur Architektur-Rezeption her. Wenige Striche genügen, um ein relativ geometrisch gestaltetes Gebilde wie den Sockel zu zeichnen. Seine perfektionierte Wiedergabe in einem Bild wäre den Daniells nicht schwer gefallen. Der Erfolg bei der Darstellung von Tempeln hat eben mit dem *geometrischen* Aufbau von Architektur zu tun. Alle *figürlichen* Formen fordern den Zeichner wegen ihres immensen Variantenreichtums heraus. Das Individuelle in der menschlichen Natur, z.B. im Problem der Portraitgenauigkeit, und die unterschiedlichen Stile in Personendarstellungen belegen dies zur Genüge. Aber auch hier stehen dem Zeichner grundsätzlich die zwei Möglichkeiten für eine Annäherung an die fremde Formensprache der Skulptur zur Verfügung:

1. Er nähert sich nach und nach in Korrektur und Modifikation bei genauer Beobachtung des Objekts der erwünschten Realität (Adaption).
2. Er benutzt Konzepte und Schemata, um ein Objekt zu erfassen.

An der Darstellung des Skanda zeigt sich, wie sehr Thomas Daniell um Adaption an ikonografische Details bemüht ist. Im Vergleich zu seiner *Kṛṣṇa*-Darstellung ist er der Formsprache der Bronze-Skulptur und ihrer Ikonografie bedeutend näher gekommen. Bei der Wiedergabe der Attribute bleibt die Darstellung aber ungenau und vage.

---

<sup>153</sup> Kāsyapa-Śilpa: 12armig mit *abhaya* und *varada*, dann *śakti*, *bāṇa*, *khadga*, *cakra*, *paśa*, *mayūrapattra*, *kheṭaka*, *dhanus*, *hāla*, *akṣamālā*. Es können dazu alternierend vorkommen: *daṇḍa*, *triśūla*, *kukkuṭa* u. a.

### 5.5.2.3 Viṣṇu- und Harihara-Stelen

Von den Zeichnungen Thomas Daniells aus seinem Skizzenbuch befinden sich in der Sammlung der British Library (OIOC Prints & Drawings) drei Blätter mit Abbildungen von drei Stelen aus Nord-Indien, zwei mit Viṣṇu (Abb. 39 u. 40) und eine mit Harihara (Abb. 41). Alle drei dokumentieren das Interesse an hinduistischen Skulpturen. Schwierigkeiten bereitet der Versuch, aus dem Erscheinungsbild der Stelen, wie sie die Skizzen bzw. Studien wiedergeben, Hinweise auf das Original zu gewinnen. Die Daniells haben ganz besonders im Norden Indiens solche Funde gemacht, aber nicht *in situ*. Eine Stele heranzuziehen, die der Zeichnung am nächsten kommt, ist mit Unsicherheiten behaftet. Die Indizien in der Abbildung für eine Datierung und Bestimmung der Herkunftsregion können verfälscht sein. Es bleiben die indirekten Hinweise, die sich aus Angaben zum Itinerar der Daniells ergeben. Alle drei Abbildungen mit *daśāvātara*-Motiven entstanden bereits an Stationen flussabwärts auf dem Rückweg nach Calcutta. Die „Harihara“-Studie (WD 1757) ist nach Angaben der OIOC im Zeitraum zwischen dem 17. und 20. Dezember 1789 datiert. Die Daniells befanden sich zu dieser Zeit in Obhut einer „civil station“ der East India Company in Sikraul bei Benares. Das Skulpturen-Relief „Vishnou & his Wife Latchemi (sic!)“ vom 12./13. Januar 1790 (WD 1752) ist in der Nähe von "Agouree" (Agori), wahrscheinlich in der Gegend von Ramgarh, entstanden.

Eine nicht datierte Skizze (WD 1795) enthält die Randbemerkung „at Bogaupore“ (?), vermutlich Bhagalpur in Bengalen, wo sich die Daniells 1790 als Gäste von Samuel Davis fast ein Jahr aufhielten.<sup>154</sup>

Die drei Steinplatten sind als isolierte Funde dargestellt worden. Eigenartigerweise trifft man in den großformatigen Zeichnungen und Aquarellen, aus denen später die Drucke der „Oriental Scenery“ entstanden, keine so herausgehobene Dokumentation hinduistischer Gottheiten wie hier. Diese recht weit ausgeführten Studien zeigen aber, dass die Daniells – und besonders Thomas – bereits im Norden Indiens und nicht erst in Maharashtra ein „antiquarisches“ Interesse an indischer Reliefplastik hatten.

Das wichtigste Beispiel für eine beginnende Ikonografie hinduistischer Gottheiten vermittelt WD 1752 (Abb. 39). Neben der visuellen Darstellung der Skulptur findet man eine fast systematische Kennzeichnung ihrer ikonografischen Bestandteile durch handschriftliche Notizen am Rande.

Unterwirft man das Blatt einer eingehenden textkritischen Analyse und stellt diese in den Zusammenhang zur Abbildung, dann sieht man Thomas Daniell in einem neuen Licht. Die Studie wird nun zu einem Dokument für den *am weitesten fortgeschrittenen* Versuch, eine erste Grundlegung für eine hinduistische Ikonografie zu schaffen, indem das – woher auch immer – erworbene ikonografische Wissen systematisch mit den figürlichen Darstellungen verbunden wird.<sup>155</sup> Ansätze davon sind bereits auf der Skanda-Darstellung zu sehen, doch hier scheint ein Qualitätssprung beim Erfassen der semantischen Ebene der Bilder vorzuliegen: Die bisher angenommenen Grenzen des indologischen Wissens werden hier durchbrochen und zeigen alles andere als Indifferenz und Unkenntnis gegenüber hinduistischer Ikonografie.

<sup>154</sup> Samuel Davis stand in den Diensten der EIC und wurde 1810 ihr Direktor. Selbst ein Amateur-Zeichner und Freund der Daniells war er an ihren Erkundungen stark interessiert. In dem fast einjährigen Aufenthalt in seinem großzügigen Anwesen konnten die Daniells in aller Ruhe aus ihren Zeichnungen Aquarelle und Ölbilder fertigen, die für den Verkauf in Calcutta vorgesehen waren. Vgl. ARCHER 1969 :159 sowie ARCHER 1980 : 103f.

<sup>155</sup> Das dem Verfasser zugängliche Material an Skizzen aus dem Skizzenbuch Thomas Daniells beschränkt sich leider nur auf den Bestand der British Library. Dass auf verstreuten Blättern oder im Archiv des Victoria & Albert Memorials (Kolkata) weitere Zeugnisse dieser Art vorhanden sind, ist durchaus möglich.

Auf ihren beschwerlichen Streifzügen stießen die Daniells immer wieder auf eingefallene oder zerstörte Tempel, deren Reste verstreut umher lagen. In OS V, 13 („The Temple of Mandeswara, near Chaynepore, Bahar“) ist ein solcher Tempel als Trümmerfeld abgebildet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die *daśāvatāra*-Skulptur von einem vergleichbar zerstörten Tempel stammt.

Eine Bleistiftnotiz ganz am unteren Rande stellt fest: „Table of Black stone“. Die Platte kann also aus schwarzem Schiefer, Basalt oder dunklem Sandstein sein. Eine weitere Notiz lautet: „at Agouree about 3 feet“, womit Fundort und Größe festgehalten werden. Die Platte ist also ca. 1 Meter hoch. Ganz ungewöhnlich ist ihre Trapezform im Bild und dürfte wohl kaum mit einer so zugehauenen Steinplatte übereinstimmen, weil *daśāvatāra*-Darstellungen dieser Art rechteckig, ggf. mit einer rund- oder spitzbödig geformten Oberseite, zugehauen sind. Auch die Funktion der Stele als Nischenrelief müsste sich an den architektonischen Bedingungen orientieren, wenn sie in eine von senkrechten Pilastern flankierte Mauervertiefung eingelassen wird. Die Trapezform könnte als perspektivische Verzerrung oder als bewusste Stilisierung zu verstehen sein. Die beiden anderen Stelen mit demselben Motiv sind jedenfalls rechteckig.

Direkt unterhalb der Platte ist eine Bezeichnung in römischer Kapitale („K....NA“?) bis zur Unkenntlichkeit radiert. Die Buchstaben waren sorgfältig mit dem spitzen Tuschpinsel gearbeitet. Eine Zeile tiefer folgt dann die unterstrichene Bezeichnung: „Vishnou & his Wife Latchemi“, die sich in den beiden Figuren bestätigt. In der rechten Ecke oben befindet sich eine Detailstudie der Blütenblätter der *vanamālā*, darunter neben dem oberen leeren Randfeld eine kleine Skizze (*śaṅkha*) sowie am linken Rand zwei Detailskizzen der „Hände“ *nṛsinhas*. Viṣṇu selbst, in *stambhasthānaka* (auch: *samapāda*-) und vierarmig, hält die klassischen vier Attribute *gadā*, *padma*, *cakra* und *śaṅkha* in den Händen. Seine Krone erinnert entfernt an ein *kirīṭa-mukūṭa*. Sein Kopf wird von zwei Löwen auf dem Bogen des *torāṇas* flankiert. *Lakṣmī* zu seiner Linken legt ihre Hand auf sein Knie.

Insgesamt wirkt die Figur fremdartig und entspricht recht wenig dem Stil vergleichbarer Stelen Bihars und Bengalens. Das Befremdliche hat seinen Grund in der Mischung der Formsprachen aus Europa und Indien. Hält man sich eine der typischen Basalt-Stelen aus Bihar (Fig. 96), z.B. eine *Viṣṇu*-Skulptur aus dem 11. Jahrhundert<sup>156</sup>, vor Augen, dann wird das Ausmaß an „Sprachverwirrung“ erst richtig sichtbar.

Das zum Vergleich herangezogene Beispiel (Fig. 97) unterscheidet sich in seiner Ikonografie erheblich von der Studie. Es enthält z.B. keine *daśāvatāra*-Darstellungen, die Attribute *Viṣṇus* sind anders angeordnet und *Viṣṇus* Begleitfiguren sind hier *Lakṣmī* und *Sarasvatī* (vgl. WD 1757). Aber für den relevanten Vergleichspunkt, die Abweichung der formalen Erscheinung der Gestalt, ist die Skulptur durchaus geeignet. Ebenso verdeutlicht ein Abgleich mit einer „Muster“-Vorlage, abgeleitet aus den *śilpaśāstras*<sup>157</sup>, die prinzipiellen Unterschied beim Körperumriss, besonders in Hinblick auf die Proportionen und die Linienführung.

Wieder sind die eigentümlichen Überblendungen erfolgt, die für die Figurenrezeption der Daniells so typisch sind: Die gesamte Figur des *Viṣṇu* einschließlich aller dekorativen Elemente weicht in der Studie gegenüber der indischen *Viṣṇu*-Gestalt im Ganzen und in vielen Details offenkundig ab. Wohl gibt es Ähnlichkeiten, aber Thomas Daniell hat nur wenig die Möglichkeit zu einer genauen Kopie durch Adaption an die fremde Form genutzt. Insbesondere sind Figur und Gesicht aus dem „Formenschatz“ der europäischen und nicht der indischen Kunst entnommen. GOMBRICH verwendet im IX. Kapitel von „Kunst und Illusion“ den Begriff „Formenschatz“ in enger Verbindung mit dem Terminus der „reinen Vorstellungsbilder“, die die wirklichkeitsnahe Rezeption erschweren. Auch bei dieser *Viṣṇu*-Stele hat man in der Rückschau auf diese frühe Rezeptionsgeschichte den Eindruck, dass für

<sup>156</sup> Daphthu, Gaya Distr., Bihar (Gaya Museum)

<sup>157</sup> STHAPATI, V.G. hat aus den *śilpa-śāstras* Angaben über *lakṣanā* und *tala* der männlichen Gottheiten zusammengestellt: *uttama daśātala*-Bilder sind maßgeblich für die hinduistischen Hochgötter, also auch für *Viṣṇu* (S.297).

die Daniells - und hier insbesondere Thomas - die Abbildung indischer Kunst zu einer „Geschichte des Kampfes mit einem unerwünschten Eindringling“<sup>158</sup> wird.

Zunächst wird deutlich, dass in der Studie die obere Körperhälfte quasi in die schmalere Oberseite des Trapezes eingezwängt wird. Dies führt zu fehlendem Spielraum für die Arme und die Breite des Schultergürtels. Dadurch geht der Eindruck von Kraft verloren, der im Götterbild durch die breite Schulterpartie und die daran ansetzenden vier Arme vermittelt wird. Der Fehler setzt sich in einem schmaleren Oberkörper fort, wodurch zwangsläufig auch die Taille weniger eng erscheint als in der Skulptur. Die größte Einschnürung in der Skulptur erkennt man etwa auf Höhe des Nabels (vgl. auch „Muster“); in der Studie setzt die Hüfte höher an, was die typische Trapezform der Brust, wie sie die Skulptur zeigt, vollends vernachlässigt. Dagegen wirkt die Hüftpartie breiter, die Oberschenkel sind leicht nach außen gewendet, die Knie leicht gebeugt (sogar Andeutung von Kontrapost!) und die Füße stärker nach außen gestellt. Die Beine der Skulptur sind vollkommen durchgestreckt, die Kniescheibe als kreisrunde Einritzung ist nur angedeutet. Der gesamte Linienfluss der Skizze, von der Schulter angefangen bis zum Fuß, entspricht also keinesfalls der stilisierten Linie der Skulptur. Diese Umriß-Silhouette ist in der Basalt-Skulptur sogar noch stärker stilisiert als im Muster. Für den Betrachter aber ist die grundlegende Veränderung des gesamten Ausdrucks der Gestalt entscheidend: In der Studie von Thomas Daniell ist die klare Achsensymmetrie, die Ruhe und Erhabenheit des *sambha-sthānaka*, eben das „Majestätische“ des *Viṣṇu*, verloren gegangen. Wohl kann man an einzelnen Stellen, den Armen und Beinen, das Bemühen feststellen, ein wenig die regelmäßig gerundeten Gliedmaßen der indischen Plastik zu übernehmen und auf die sonst übliche Hervorhebung der Muskulatur zu verzichten. Doch dies entscheidet nicht über den Gesamtausdruck.

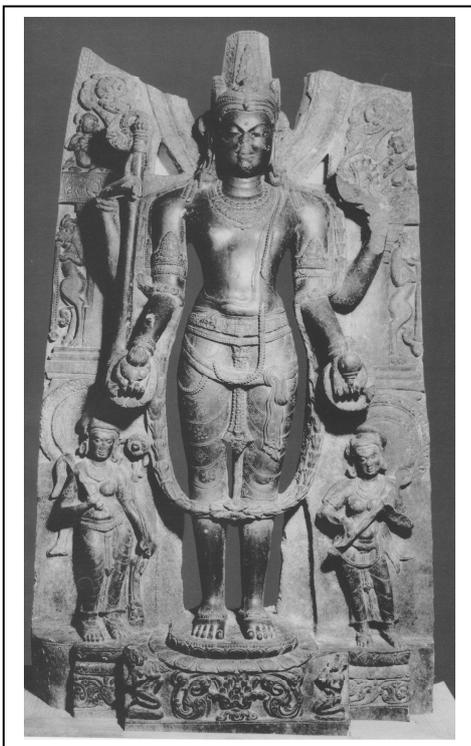


Fig. 96: Viṣṇu, 11. Jh. Bihar

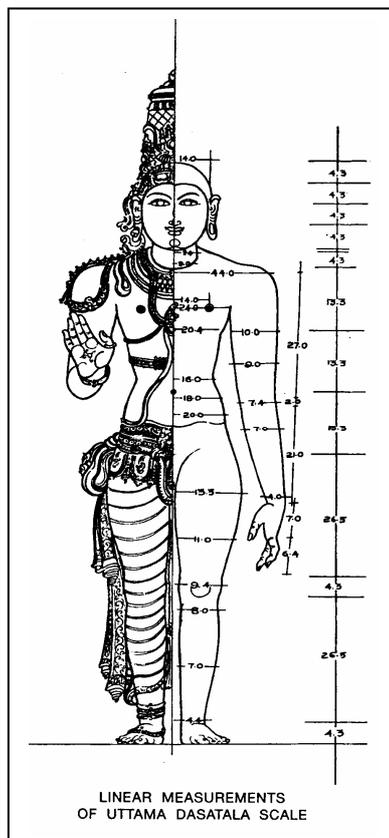


Fig. 97 Proportionslehre, STHAPATI



Abb. 39

<sup>158</sup> GOMBRICH 2002 : 247

Die eigentlichen Ursachen für die Veränderung des Ausdrucks liegen in einem grundsätzlichen Unterschied zwischen europäischer und indischer Auffassung der Figuren-Plastik. Die Einzwängung der oberen Körperhälfte in die trapezförmige Nische mit all ihren Folgen mag ein Grund für weitere „Verzeichnungen“ sein. Aber für Thomas Daniell ist die archaische, auf Frontalität beruhende Auffassung indischer Künstler von Plastiken etwas Fremdes. Dieses Grundkonzept erkennt er nicht und interpretiert „seine“ Figur in der Studie vor dem Hintergrund des *Konzepts der Freiplastik*. Die europäische Skulptur seit der Renaissance zeigt eine andere Ausrichtung zum Raum und ist so gestaltet, dass sie von mehreren Standorten aus betrachtet werden kann. Dies führt dazu, dass die verschiedenen Körperachsen, einschließlich der Gestaltung der Gliedmaßen, einen natürlichen Raum-Bezug herstellen. Die Figur selber konstituiert den Raum, in den sie gestellt ist. Das Bewegungsspiel des Körpers verhindert also, wie in der Studie am leicht angedeuteten Kontrapost noch zu sehen ist, eine archaische, hieratische „*stambha-sthānaka*“.

Eine weitere Überblendung findet am Gesicht statt. Die typisch indische Kopfform, wie sie die Plastik zeigt, ist rundlich, besonders gut an den breiteren Wangen und am vollen Kinn zu erkennen. In der Studie zeigt das Gesicht Herzform und verjüngt sich zur Spitze. Die Kinnschuppe selbst zeichnet sich plastisch als Kreis ab, in der Skulptur als Oval. Der Mund ist schmaler und nicht gerandet, die Lippen weniger schwellend, als es in der Skulptur zu erkennen ist - ein typisches Überbleibsel aus der Gupta-Zeit. Noch schwerwiegender wirkt sich die Veränderung in der oberen Gesichtshälfte aus. Zwei wichtige Erkennungsmerkmale im Gesicht der indischen Figur sind der Verlauf der Brauen-Linie zur Nase und der Schnitt der Augen. In der Skulptur liegen die Bögen der Brauen weiter seitlich. Ihre Linien führen dann in gerader Schräge zur Nasenwurzel hin, wo sie fast einen Winkel bilden. Von der Nasenwurzel aus verbreitert sich der Nasenrücken, so dass Nasenflügel und die Breite des Mundes etwa gleich sind. Dagegen liegt in der Studie die Nasenwurzel höher und die Nase tritt früher und mit größerer Breite aus der Stirn. Sie ist länger, hat aber nicht die breiten Flügel. Auch die Zeichnung der Augen ist sehr verschieden. Die schweren Oberlider der Skulptur lassen den Blick leicht gesenkt und nach innen gerichtet erscheinen. Sie sind gerandet und bilden einen anderen Ausschnitt (siehe Abbildungen). In der Studie ist die Iris dichter am inneren Augenwinkel und der Blick – nur schwach angedeutet - eher gerade auf den Betrachter gerichtet.



Ausschnitt aus Fig. 96



Ausschnitt aus Abb. 39

Ein weiterer Unterschied geht aus der Anpassung des Kronenrandes an die Kopfform hervor. An beiden Köpfen folgt die Randung der Krone der jeweiligen Kopfform, aber sie betont in der Skulptur die breite Flächigkeit der Stirn (parallel zur Augenlinie), während in der Studie die Krümmung zur Stirnmitte einen Bogen bildet. Auch hierin drückt sich die unterschiedliche Plastizität der Köpfe aus, die in der indischen Skulptur noch das Heraustreten aus der Flächigkeit des Reliefs, in der „europäisierten Form“ die Vorderansicht einer Vollplastik zeigt.

Der fremdartige Ausdruck des *Viṣṇu* in der Studie wird außerdem durch eine veränderte Darstellung des Dekors und der Kleidung erzeugt. Hier ließen sich viele Besonderheiten der indischen Ausstattung der Götterfiguren verändert und verformt ausfindig machen. Aber da der direkte Vergleich zur Vorlage der Studie fehlt, muss man sich auf dasjenige beschränken, worin am augenfälligsten die Studie von der indischen Ikonografie abweicht.

Recht genau ist der Ohrschmuck getroffen. Schwere *pattrakunḍalas* hängen in den lang gezogenen Ohrlöchern. Dies entspricht etwa der indischen Ikonografie. Eine bemerkenswerte Mischung aus wirklichkeitsnaher Rezeption und europäischer Auffassung zeigt sich in der Wiedergabe der *vanamālā*. Hier sieht man zunächst sehr deutlich, wie Thomas Daniell recht genau gearbeitet hat, indem er am oberen rechten Rand ein Detail aus dem Blütenkranz im Einzelnen genau studiert hat (vgl. Vergrößerung). Auch wenn das Blütendekor nicht genau getroffen ist – die Lorbeerform entspricht nicht der indischen Blüte –, so ist dies doch ein Hinweis auf Adaption, selbst wenn sie nicht perfekt gelungen ist. Dann aber zeigt sich das Durchschlagen des europäischen Denkens überdeutlich daran, wie die *vanamālā* um den Körper herum geführt wird. Die Kette verläuft in der Skulptur entlang der Schulterrundung, biegt in den Armbeugen nach innen und fällt dann – wieder nach außen geweitet – in U-Form herab. Dieser Verlauf der Kette am Körper orientiert sich noch stärker an der Vorstellung, dass die Kette nicht nur Schmuck am Körper ist, sondern gewissermaßen eine formale Parallele zur Körperlinie darstellt, die nicht nur natürlichen, sondern ästhetischen Überlegungen folgt. So erscheint auch die untere Krümmung der U-Form wie ein Pendant der Krümmung der Schultern.



Detailstudie von Abb. 39



Abb. 39 (Ausschnitt)

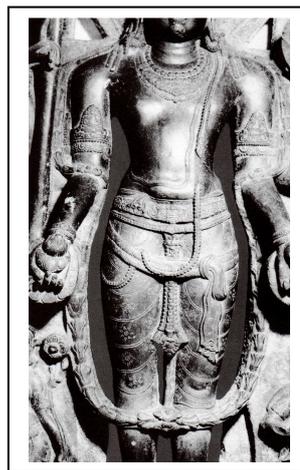


Fig. 96 (Ausschnitt)

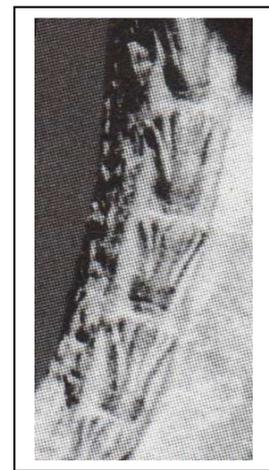


Fig. 96 (Detail)

Anders hat dies Thomas Daniell gestaltet. „Seine“ Kette verläuft über den Schultern am Oberkörper entlang, fällt als sanfte S-Kurve nach unten und endet in einer fast halbkreisrunden Biegung. Der Unterschied zur deutlich flachbögigen U-Form der Skulptur ist nicht zu übersehen. Auch für Thomas ist die Kette ein schmückendes Requisit und hat in seiner symmetrischen Regelmäßigkeit auch ornamentalen Charakter. Aber die Vorstellung von der Schwerkraft der Kette führt dann doch zu einer natürlichen Führung des unteren

Bogens. Was für die indischen Künstler schon zur Formel geworden ist, wird von ihm „naturalistisch“ korrigiert.

Erst in der direkten Gegenüberstellung mit einer indischen Skulptur vergleichbarer Epoche und Region fallen die Unterschiede in dieser Deutlichkeit auf.

Die fremdartige Gesamtwirkung der Viṣṇu-Darstellung setzt sich in der Anordnung der Figuren auf der Steinplatte fort. Die Studie geometrisiert den Rand der Stele entgegen den üblichen Gewohnheiten der indischen Bildhauer durch scharf voneinander getrennte Kassetten, in denen die einzelnen Figuren ihren Platz finden. So ist der wahrscheinliche *triratha*-Sockel der Vorlage zu dieser vereinfachten Form verändert worden, aus der die Rücksprünge nicht mehr deutlich hervorgehen. Auf die Überbetonung der Trapezform ist schon hingewiesen worden.

Die Genauigkeit der Darstellung, in der Thomas Daniell in seiner Studie die Viṣṇu-Stele abgebildet hat, hat die seltene Gelegenheit geboten, die formal-stilistische Seite der Ikonografie zu untersuchen. Während man in aller Regel in den Darstellungen von Gottheiten nur einen weniger genauen Ausführungsgrad vorfindet, kann hier, in dieser Studie, die außerordentlich komplexe Vermischung von beobachteten Formen und ihre gleichzeitige Verformung durch den mitgebrachten „Formenschatz“ der „reinen Vorstellungsbilder“ nachgewiesen werden.

Von einer genauen Kopie des Originals ist Thomas weit entfernt, aber die Ähnlichkeit ist doch so groß, dass die Ikonizität der wiedergegebenen Einzelfiguren und Dekorteile insgesamt noch so unverwechselbar kennzeichnend ist, dass man ihre ikonografische Bedeutung meist erkennen kann. Insgesamt aber zeigt die formal-stilistische Ebene der Rezeption hinduistischer Gottheiten ihr Befremdliches als „Geschichte des Kampfes mit einem unerwünschten Eindringling“.

Das Außergewöhnliche an diesem Blatt mit der dargestellten Reliefplastik zeigt sich jedoch in der besonderen Absicht des Zeichners, die einzelnen Bestandteile in der Figurenkonstellation der Stele zu bezeichnen und in eine Ordnung zu bringen. Zum ersten Mal ist in der Studie der Versuch Thomas Daniells ersichtlicht, viele ikonografische Details begrifflich zu kennzeichnen oder mit Namen zu identifizieren. Dies geschieht nicht beiläufig und ungezielt, wie dies in der Skizze des Skanda der Fall war, sondern zwischen den sprachlichen Notizen und dem Bild wird eine Beziehung hergestellt, die ein systematisches Vorgehen gegenüber der Ikonografie des Bildes nahe legt.

Offenbar konzentriert sich Thomas auf die zehn Herabstiege (*daśāvatāra*) des Viṣṇu, die neben anderen Figuren den Hochgott und seine Frau Lakṣmī umranden. Das „framing and filling“ ist beim ersten Arbeitsschritt, dem Kopieren der Stele, nahezu abgeschlossen. Nur am rechten unteren Rand sind in zwei Feldern die Figuren noch nicht eingesetzt.

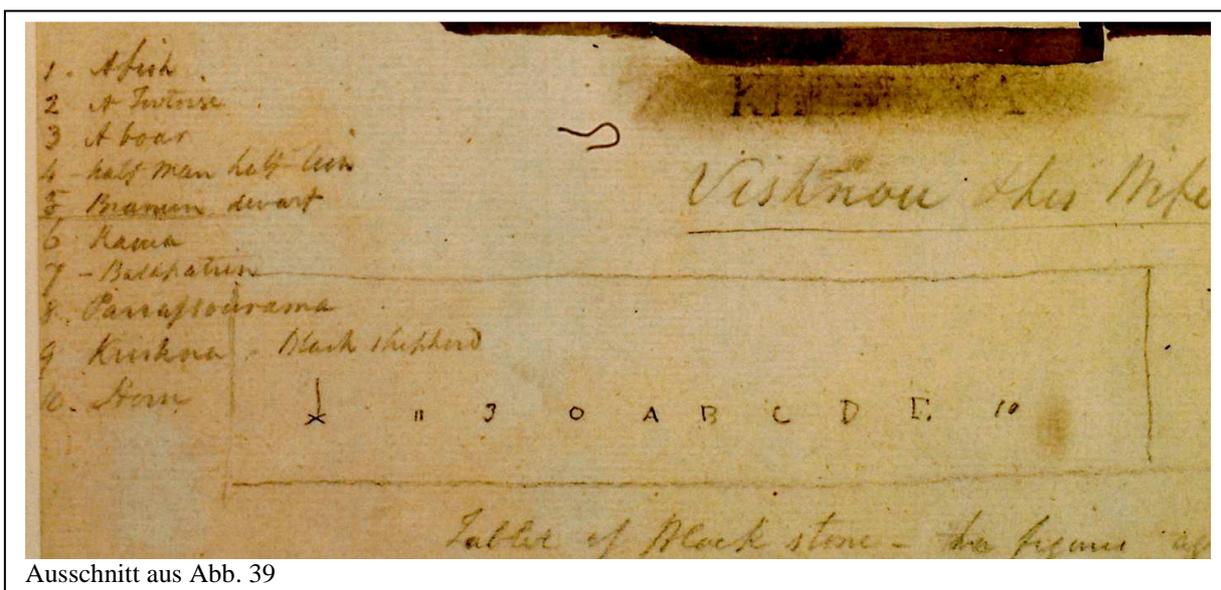
Nachdem die bildnerische Darstellung der Studie abgeschlossen ist, hat Thomas 10 Indices unter dem Bild in einem Kästchen angebracht. Es ist eine Mischung aus verschiedenen Zeichen, aus Buchstaben des Alphabets (A bis E), arabischen Ziffern (0, 3, 10) und anderen Zeichen (x, II). Diese werden außen neben den kleinen Relief-Feldern zur Kennzeichnung von 10 Randfiguren angebracht. In der unten angegebenen Reihenfolge würde eine Liste mit 10 *avatāras* Viṣṇus herauskommen:

x	<i>Matsya</i>	B	<i>Paraśurāma</i> (?)
II	<i>Kūrma</i>	C	<i>Rāma</i> (?)
3	<i>Varāha</i>	D	leer
O	<i>Nṛsinha</i>	E	<i>Kṛṣṇa</i> oder <i>Balarāma</i> (?)
A	<i>Vāmana</i> (für <i>Trivikrama</i> )	10	<i>Kalkin</i>



Abb. 39

Unberücksichtigt bliebe in dieser Reihe der *Buddha-avatāra* (ganz unten Mitte). Die Reihenfolge zeigt zumindest für die ersten fünf die Übereinstimmung mit der klassischen *avatāra*-Liste. Abgesehen von den Unsicherheiten auf der rechten Seite (B-E; 10 ist eindeutig *Kalkin*) ist damit ein Kenntnishintergrund sichtbar, der ungewöhnlich genau auf einen Teilbereich der *viṣṇuitischen* Mythologie eingeht und ohne Vorwissen nicht aus der Stele selbst erschlossen werden kann. Damit ist der Beweis erbracht, dass Thomas Daniell über Kenntnisse verfügen konnte, die in dieser Ausführlichkeit weder in den Tagebüchern oder anderen Aufzeichnungen zum Vorschein gekommen sind. Er hatte wahrscheinlich Informanten vor Ort wie z.B. Brahmanen oder schöpfte aus den Hinweisen der britischen „community“ in Indien, unter der es eine ganze Reihe von Amateur-Archäologen gab.



Ausschnitt aus Abb. 39

Der Eindruck eines selektiven und ordnenden Zugriffs auf die Randfiguren bestätigt sich durch eine zweite 10er-Liste, die Thomas in die untere linke Ecke geschrieben hat. Schon in der ersten Liste fällt auf, dass sie sich allein auf diejenigen Randfiguren im Relief konzentriert, die einen *Viṣṇu-avatāra* darstellen. Die in *añjali-mudrā* stehenden Adoranten neben *matsya* und *kalkin* sind ebenso ausgelassen wie *garuḍa*, das *vāhana* des *Viṣṇu* (über *matsya*).

Alle *avatāras* werden als solche benannt, die semi-theriomorphen als Tierbezeichnung (bzw. „half man – half lion“ für *nṛsinha*), die anthropomorphen mit Götternamen (außer *vāmana* und *kalkin*). Selbst die Attribute einzelner *avatāras* werden teilweise hervorgehoben; bei *varāha*: „in each hand a padma“, bei *vāmana*: „book“ und „water pot“.

Die Liste ist in arabischen Ziffern nummeriert; ein Strich teilt die 10 Figuren in 5er-Gruppen, was ein Hinweis auf die Aufteilung am linken und rechten Rand sein kann. Sie ist offenbar nach der im Kästchen stehenden 10er-Reihe notiert worden, weil die Begriffe über das Kästchen-Feld geschrieben sind.

1. A fish
2. A tortoise
3. A boar
4. half man half lion
5. Bramin dwarf
6. Rama
7. Balarama
8. Parashurama
9. Krishna Black shepherd
10. Horse

Alle drei 10er-Reihen, die abgebildeten Randfiguren, die 10 Indices am Rande und die 10er-Liste mit den Bezeichnungen, sind nicht kongruent.

Der *buddha-avatāra* ist zwar im Bild vorhanden, aber nicht in einer Liste. Nimmt man ihn ganz aus der Zählung heraus, ist die zweite Fünfer-Gruppe nicht komplett. Neben den drei Rāmas und Kalkin ist ein Feld leer.

Die 10er-Liste in der Ecke führt Balarāma und Kṛṣṇa zusammen auf, was ganz unüblich wäre, da Balarāma Kṛṣṇa ersetzt, wenn dieser zum Hochgott wird.

Die *crux* besteht leider darin, dass die Darstellung unvollständig ist und die Rāmas (oder Kṛṣṇa für Balarāma?) nicht zweifelsfrei und zuverlässig abbildet. Aber in jedem Fall dürfte doch feststehen, dass die ersten klärenden Schritte gemacht werden, einen Teil der Viṣṇu-Ikonografie zu erfassen. Die Notizen Thomas Daniells zeigen also, dass in einem erstaunlich weitreichenden Maße die semantische Ebene an Wichtigkeit gewinnt. Das ikonografische Detail (Attribute, Vielköpfig- und Vielarmigkeit) bleibt in der Skanda-Skizze noch vage Kopie des Visuellen; in der Viṣṇu-Stele wird es zum Bedeutungsträger. Der Versuch, die visuelle Form eines Objekts genau zu unterscheiden und begrifflich mit einer Bedeutung zu verbinden, ist hier schon recht weit fortgeschritten und ist typisch für den Beginn einer wechselseitigen Erhellung von Text und Bild, wie es heute eine Selbstverständlichkeit ist.

Mit der Darstellung dieser Skulptur liegt die Vermutung sehr nahe, dass Thomas Daniell - bei genügend Kenntnissen der indischen Mythologie! - durchaus fähig gewesen wäre, eine Grundlegung hinduistischer Ikonografie zu leisten. Doch man muss wohl einräumen, dass es bei diesem Versuch geblieben ist und das Interesse des Zeichners und Malers bald wieder in die bereits eingeschlagene Richtung ging: Die Gottheiten blieben Bestandteil von Bildern und wurden kein abgetrennter Forschungsgegenstand.

Dass Thomas Daniell seine Figurenobjekte kennzeichnet bzw. durch den zutreffenden Namen identifiziert, hindert ihn nicht daran, die *Form* der Skulptur (Körper, Gesicht besonders) in europäischer Manier wiederzugeben. Wieder zeigt die Darstellung eine Reibung mit europäischen Schemata, wenn man von heute aus auf die Rezeption indischer Kunst vor 200 Jahren zurückschaut. Es ist ein Irrtum anzunehmen, die Namenkenntnis und das Wissen um die mythologische Bedeutung der Skulpturen hätte Thomas Daniell an einer europäisierenden Wiedergabe gehindert. Beide Ebenen, die der bildnerischen Form und der mythologischen

Bedeutung, gehören offenbar im rezipierenden Bewusstsein verschiedenen, streng von einander getrennten Bereichen an. Stil und mythologische Bedeutung haben unterschiedliche Indizes, obwohl die konkrete Figur beide Ebenen integriert. Das Konkrete ist vielschichtig. Die vom Stil bestimmte Schicht war den Daniells wohl nie als eigene „Zeichenebene“ bewusst. Anders lässt sich nicht erklären, dass auch im Wissen um die Skulpturen und ihre Bedeutung („semantische Ebene“) die Korrektur der Körperformen in Richtung auf eine indische Formsprache kaum vorankam. Das fehlende indologische Wissen kann also nie allein die Ursache für die europäisierte Überformung des indischen Stils sein, aber es hätte bei einem sensibilisierten Forschungsinteresse helfen können, den Prozess der Annäherung zu erleichtern.

Die visuelle Unmittelbarkeit eines spezifischen Stils vermittelt die Kennzeichen ja nicht als ein „hinter“ der sichtbaren Erscheinung Stehendes (wie in der Relation „Zeichen“ und „Bezeichnung“), sondern es setzt eine eigene, sehr diffizile Schulung des Auges für Stil voraus.

Was also in Europa unter den Kennern der Antike bezüglich der klassisch-antiken Kultur und ihres Stils schon weit fortgeschritten war, steckte bei der Rezeption indischer Kunst noch in den Kinderschuhen. Thomas Daniell hat sich in diesen wenigen, in ihrer Art singulären Studien weit in ein Neuland vorgewagt. Diese Vorstöße im Bereich der Ikonografie blieben im Skizzenbuch gewissermaßen unter Verschluss und erreichten nicht in gleicher Weise die britische Öffentlichkeit wie die Vermittlung der indischen Architektur in der „Oriental Scenery“. Es ist zu vermuten, dass der tiefere Grund nicht ein mangelndes Interesse oder geringere Wertschätzung gegenüber den fremden Götterstatuen war, auch nicht das begrenzte Wissen über indische Mythologie. Ähnlich wie bei der Rezeption der Architektur blieb für den Künstler und Maler trotz allem Streben nach enzyklopädischem Realismus im Einzelnen die Ganzheit des Bildkonzepts eine unzerstörbare Einheit, die Thomas Daniel nicht aufzugeben bereit war. Bis an sein Lebensende hat er sich als Maler dem „picturesque“ verpflichtet gefühlt. Er entwickelte sich nicht zum forschenden Spezialisten, wie viele andere Briten nach ihm<sup>159</sup>, sondern er blieb Maler.

Auch die Skizze WD 1795 (ohne Titel, Abb. 40)) bestätigt die oben gemachten Überlegungen zum Verhältnis von mythologischen Wissen und Stil. Obwohl der Zeichner (Thomas Daniell) sich um eine vollständige Wiedergabe der Figuren rund um die Figur des *Viṣṇu* bemüht, ist der Ikonizitätsgrad – auch ohne Vergleich mit dem Original - vergleichsweise gering.

Die Gründe dafür sind aber vielfältig. Zunächst ist der Ausführungsgrad unterschiedlich. *Viṣṇu* ist erst in groben Umrissen erfasst und doch schon in Körperbau und Gesichtsschnitt dem europäischen „Schema“ angepasst. Statt der üblichen *samapādasṭhānaka* wird wieder ein Kontrapost angedeutet. Die durch stärkeren Druck des Stiftes schärfer gezeichneten Randfiguren verstärken diesen Eindruck, am deutlichsten wohl sichtbar an *Paraśurāma* (linke Seite) und *Rāma* (rechts). Trotz der indischen Requisiten (Krone, Axt; Pfeil und Bogen) ist ihre Statur in der typischen Weise des europäischen Männerkörpers gezeichnet, selbst wenn der Ausführungsgrad hier kaum höher ist. Wieder wird deutlich, dass die skizzierende Annäherung, auch unabhängig vom Gestalt-Konzept des Zeichners, das durchgehende, fließende Lineament der indischen Figuren nicht treffen kann. Automatisch kommen durch Thomas' Weise zu zeichnen die Spannung und der Bewegungsausdruck von europäischen Figuren zustande. Der Umgang mit der Kontur ist also grundsätzlich anders, als es bei einem indischen Zeichner zu beobachten wäre. Dieser hat es gelernt, durch ständiges Wiederholen der kanonisierten Formensprache aus den Vorlagen den Linienfluss und die Körperformen seiner Zeichnungen auch als Bildhauer in die Plastik entsprechend umzusetzen.

---

<sup>159</sup> Das Lebenswerk von James Fergusson und Alexander Cunningham ist bereits das Werk von Spezialisten. Die präzise Dokumentation der indischen Altertümer verdanken sie der Erfindung von Lithografie und Fotografie.

„Es war in der indischen Maltradition nicht üblich, nach der Natur zu zeichnen, sondern dem Schüler wurde die tradierte Form vorgelegt, die er auswendig lernen mußte“, „bis er sie sozusagen ‚im Schlaf‘ beherrschte.“<sup>160</sup>

Wenn die vorliegende Relief-Platte während eines Streifzuges in der Umgebung gefunden wurde, dann ließen sich die Daniells mit dem Zeichnen wenig Zeit. Der Einsatz der *camera obscura* verkürzte die Herstellung einer Bleistiftzeichnung bei Landschaften und Architektur erheblich; bei so detaillierten Kleinformen wie einem Figurenrelief konnte sie aber nicht eingesetzt werden. Deshalb ist die Manier des Zeichnens mehr oder weniger durch rasches Arbeiten geprägt. „They were indefatigable workers, and the Diaries tell a tale of tremendous energy. Turner himself, on his continental tour, could not have had a *greater daily output of pencil sketches* than the Daniells. There were few days when they were not making *endless studies*, and on off-days or in the evening they were busily employed in washing or ‚dead-colouring‘ [Lasuren mit matten, getriebenen Farben] drawings...“<sup>161</sup>

Die zuvor analysierte Studie zeigt eine fortgeschrittene Bearbeitungsstufe, wie sie von HARDIE/CLAYTON für die „off-days“ beschrieben wird. Die Verwendung noch weiter bearbeiteter Skulpturen wie in einem Ölbild<sup>162</sup> (Fig. 98, S. 150) zeigt zwar eine Glättung der Konturen, doch werden die Überlagerungen durch das europäisch vorgeprägte Schema keineswegs behoben.

Was also die Rezeption der Skulpturen-Form betrifft, werden wieder die unterschiedlichen Ursachen wirksam, die eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe nur annäherungsweise, aber keineswegs vollständig gelingen lassen.

1. Die gewohnte skizzierende Manier beim Zeichnen tendiert zur offenen Kontur.
2. Die rasche Arbeitsweise zwingt zu einem flüchtigen, sozusagen automatisierten Arbeitsstil, der selten sorgfältige Korrekturen (GOMBRICH: „matching“) zulässt.
3. Die Eile beim Zeichnen begünstigt die unbewusste Verwendung des festsitzenden europäischen Schemas.

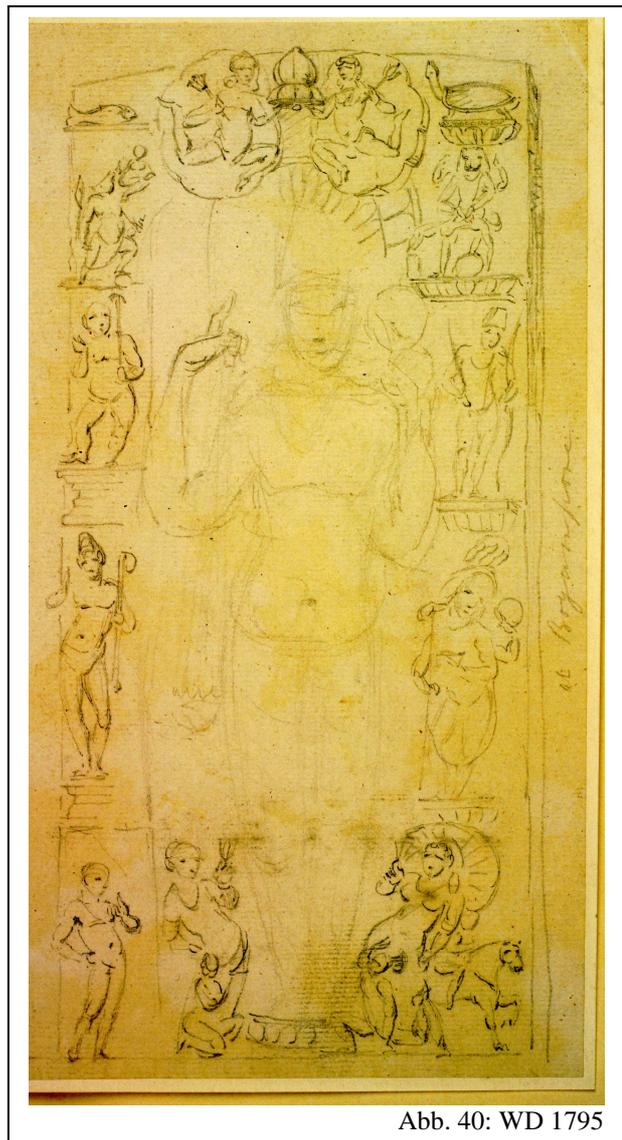


Abb. 40: WD 1795

Die andere Seite der Skulpturen-Rezeption lenkt das Interesse auf die mythologische Bedeutung der Figuren. Denn die Ikonografie des Hinduismus enthält neben der formal-stilistischen Ebene der Betrachtung noch eine semantische: Das Interesse der Rezeption rich-

<sup>160</sup> DALLAPICCOLA, A., Die Stellung des Künstlers in der indischen Gesellschaft, in: GAIL 1982 :102

<sup>161</sup> HARDIE, M: and CLAYTON, M., Thomas & William Daniell. Their Life and Work, in: Walkers Quarterly, 1932, nos. 35-36, S. 5 (kursive Hervorhebung durch den Verfasser)

<sup>162</sup> TD 65, „Choultry at Minakshi Temple, Madurai, Tamil Nadu, 1808 (Ausschnitt)

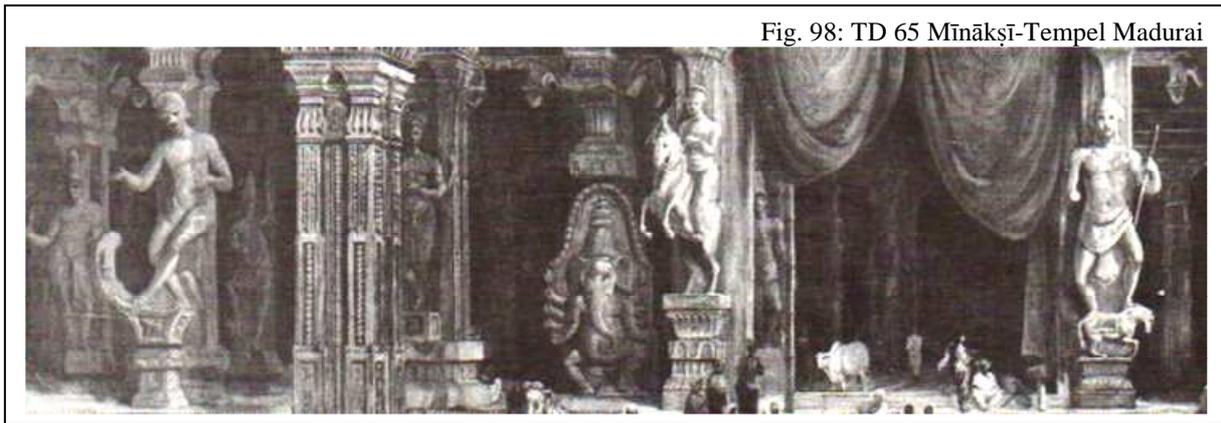


Fig. 98: TD 65 Mīnākṣī-Tempel Madurai

tet sich auf die Frage, wen oder was die Skulpturen repräsentieren. Dies ist die Bedeutungsebene der Skulpturen, die mit der Erforschung ihres religiösen und mythologischen Hintergrundes zu tun hat.

Auch die zweite Skizze (Abb.40) zeigt eine *daśavatāra*-Reihe an den Rändern der *Viṣṇu*-Stele. Sie ist nahezu vollständig und lässt nur offen, wer die 9. Position gegenüber *Kalkin* einnimmt. Denn die Figur links unten zeigt kein eindeutiges Erkennungsmerkmal und entspricht insbesondere in Gestus und Pose ganz der Darstellung einer europäischen Männerfigur. Von den äußeren Merkmalen deutet nichts auf einen stehenden *Buddha* hin, den man nach indischer Anordnung auf der Stele eigentlich gegenüber *Kalkin* vermuten müsste. Da *Buddha* üblicherweise keine Attribute in der Hand hält, wäre er nur an *abhaya* oder *varada-mudrā* (rechte Hand) oder daran zu erkennen, wie er sein Gewand hält (linke Hand). Möglicherweise deutet die erhobene Linke noch auf das Festhalten des Gewandes neben der Schulter hin. Aber solche Vermutungen sind angesichts der vollständigen „Europäisierung“ dieser Figurendarstellung ohne sichere Grundlage. Erst die Position gegenüber *Kalkin* erlaubt die Annahme, dass es sich hier um *Buddha* handelt. Daraus gewinnt man die Einsicht, dass der Zeichner die besondere Ikonografie dieses *avatārs* ohne markante Attribute gar nicht wahrnimmt und ihre Erscheinung ganz mit der europäischen Formensprache ausdrückt.

Die Anordnung der Reihe ist regelmäßig: Von oben nach unten und von rechts nach links erkennt man *matsya* : *kūrma*; *varāha* : *nṛsinha*; *vāmana* : *rāmacandra*; *paraśurāma* : *balarāma* und *buddha* : *kalkin*. Jeweils ein Paar *vidyādhara*s (oben) und ein Paar Wedelträger und Adoranten (unten) rahmen *Viṣṇu* ein. Das Pendant zu *paraśurāma* ist vierarmig, seine Identität ebenfalls kaum bestimmbar.

Wie in Mamallapuram muss die Daniells immer wieder das vielfache Auftreten so unterschiedlicher Figuren mit mythologischer Bedeutung zum Anfertigen von Skizzen, Studien und Aquarellen gereizt haben. Das dokumentierende Interesse, das sich darin ausdrückt, macht aber vor dem *genauen* Erfassen der indischen Formsprache Halt. Die Vermittlung indischer Gottheiten für die gelehrten Kreise, die *Connaisseurs* und „Antiquare“, findet in der Überformung durch europäisch geprägte Stil-Formeln statt.

Ein weiteres Mal hat Thomas Daniell eine Studie von einer Stele angefertigt (WD 1757, Abb. 41), auf der zwei *avatāras* (*varāha* und *nṛsinha*) zu sehen sind. Doch handelt es sich in diesem Fall nicht um einen *Viṣṇu*, sondern um eine synkretistische Kompositfigur. Ob die Bezeichnung unter dem Bild in *devanāgarī* („*mahādeva*“) von Thomas Daniell stammt, ist fraglich; aber die weibliche Begleitfigur zur Linken der Gottheit ist von ihm zutreffend bezeichnet (in der handschriftlichen Notiz rechts am Rand: „Sar(a)swati“).

Wieder fällt auf, dass die Stele als lasierte Bleistiftzeichnung („pencil“; „grey wash“) dazu tendiert, die Figuren in der Umgebung der Gottheit in schärfer abgegrenzten und vertieften Nischen zu platzieren, eine alte Gewohnheit, die von dem Konzept des „framing and filling“ geleitet ist. Ausführungsgrad und Detailgenauigkeit sind unterschiedlich. Die Figuren, aber

besonders die Gesichter der Begleitfiguren sind, je kleiner sie werden, schablonenhaft und flüchtig erfasst. Trotzdem kann man sie alle identifizieren, selbst *brahmā*, die kleine dreiköpfige Figur in *sattvaparyaṅka* oder *vajraparyaṅka* (neben *triśūla*), und ebenso die ikonografischen Merkmale des Dekors.

Aus der Gruppierung der Begleitfiguren und der großen Mittelfigur selbst ergibt sich eine systematisch erzeugte Konstellation von śivatischen und viṣṇuitischen Elementen, die aus der Mittelfigur eine Kompositfigur entstehen lassen. Es handelt sich um einen *Harihara*.

Die gewöhnlich zu beobachtende strenge vertikale Unterteilung (Krone, drittes Auge halb) ist nicht überall nachweisbar, weil sie von Thomas übersehen oder schon im Original nicht vorhanden war. Sicheres Indiz ist aber die Gegenüberstellung von *triśūla* (rechte Seite oben) und *cakra* (linke Seite oben). In den unteren Händen ist neben *śaṅkha* (linke Seite) *akṣamālā* zu erwarten, aber nicht klar erkennbar. Die Blüten der *vanamālā*, die zu *Viṣṇu* gehört, werden durch kleine Totenschädel der *mundaṃmālā* ergänzt, so dass die Kette beiden Hochgöttern zugeordnet werden kann. Eindeutig śivatisch ist *ūrdhva-liṅgam*, das Thomas nur schemenhaft gezeichnet hat. Diese Aufteilung setzt sich in den Begleitfiguren fort. In der Sockelpartie sind *nandi* (links) und *garuḍa* (rechts) angebracht. In den Bogennischen flankieren *Harihara Sarasvatī* mit *vīṇā* (links) und *Nandikeśvara* mit *triśūla*, eine śivatische Figur (rechts). Darüber befinden sich zwei *Viṣṇu-avatāra*: *nṛsinha* (rechts) und *varāha* (links).

Die kleine Figur über *nṛsinha* könnte der dreiköpfige *Brahmā* sein. Da *Sarasvatī* in diesem Zusammenhang eindeutig zu *Viṣṇu* gehört, wäre eine direkte Verbindung mit *Brahmā* verfehlt. Weil also auch die śivatischen und visnuitischen Begleitfiguren um die Kompositfigur auf *Harihara* verweisen, ist die Devanāgarī-Bezeichnung unter der Stele („*mahādeva*“) als Gesamt-Bezeichnung für *Śiva* nicht zutreffend. Leider gibt die weggebrochene linke Seite der Stele keine Auskunft über die dort ursprünglich platzierte Figur.

Mit Ausnahme der beiden Bezeichnungen „Sar(a)swati“ und „mahādeva“ sind sonst keine handschriftlichen Anmerkungen auf dem Blatt vorhanden, die ein deutendes Licht auf die Studie werfen könnten. Thomas ist hier nicht den Weg gegangen, der in der Abbildung seiner *daśāvatāra*-Stele (WD 1752) zu finden war.

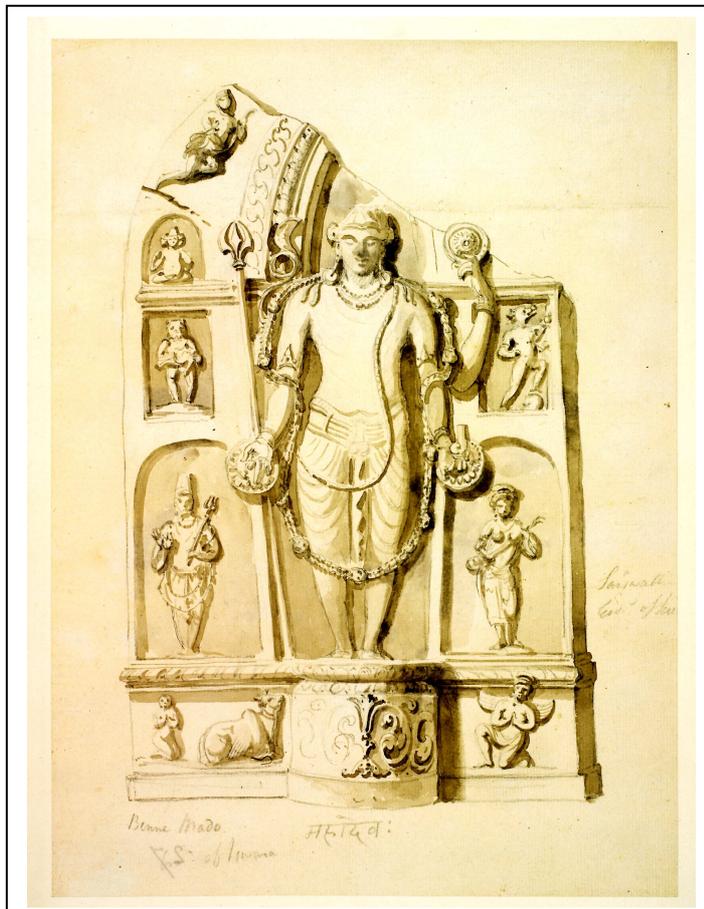


Abb. 41: WD 1757

### **Zusammenfassung**

Aus den Bild-Analysen von Skulpturen-Darstellungen hinduistischer Gottheiten lassen sich eine Reihe grundsätzlicher Einsichten gewinnen, die die Rezeption der Daniells charakterisieren.

1. Hinduistische Gottheiten sind in aller Regel kein herausgehobener Gegenstand im Zentrum eines Bildes wie die Architektur von Tempeln. Sie sind meist integraler Bestandteil der abgebildeten Tempel und werden entsprechend den Erfordernissen der Bildkomposition behandelt. So erscheinen hinduistische Götter an Tempeln in den „Oriental Sceneries“ häufig nur klein, flüchtig und schemenhaft, wie die *trimūrti*-Gruppe im Relief von OS I, 15 („The Sacres Tree of the Hindoos at Gyah“), viel seltener jedoch in einem genaueren Ausführungsgrad wie in OS II, 18 (Pudu-Manḍapa, Madurai). Die Gründe dafür liegen hauptsächlich darin, dass die Daniells bei der Rezeption von hinduistischen Skulpturen eher ein künstlerisches als ein dokumentarisches Interesse verfolgten. Ihre „antiquarische“ Leidenschaft kommt gegenüber dem malerischen Konzept des „picturesque“ und „sublime“, der „English vision“, nur gelegentlich so klar zum Durchbruch, führt dann aber zu überraschend deutlicheren Ergebnissen wie in Thomas Daniells Skizzenbuch. Deshalb gibt es in ihrem Werk sehr wohl die wenigen Beispiele, bei denen sich die „palpable tension between the informative intention and the Picturesque treatment“<sup>163</sup> (TILLOTSON) zugunsten eines entschiedenen Dokumentationswillens auflöst. Sie verfügen über die Option zu einer tendenziell wirklichkeitsnahen Skulpturen-Rezeption, und zwar in ihren handwerklich-darstellerischen Fähigkeiten als Zeichner und Maler wie auch in ihrem Interesse als „Antiquare“. Dies ist aber die Ausnahme und nicht die Regel.
2. In Hinblick auf den Ausführungsgrad der Darstellung bewegt sich die Wiedergabe der Skulpturen innerhalb einer beträchtlichen Spannweite von formaler Ablesbarkeit: „verschwommen“, „simplifiziert“ und „schemenhaft“ (geringer formaler Genauigkeitsgrad) bis hin zu „präzise“, „differenziert“ und „elaboriert“ (hoher formaler Genauigkeitsgrad). Der Genauigkeitsgrad hängt von mehreren Bedingungen ab. Grundsätzlich sind die Daniells, vermöge ihrer handwerklich bildnerischen Mittel beim Zeichnen und Malen, durchaus zu einer elaborierten Wiedergabe mit höherem formalen Ausführungsgrad fähig (Pudu-Manḍapa), obwohl die figurale Darstellung nicht gerade zu ihren besonderen Stärken gehört. Aber die ins Bildganze eingefügte Darstellung von Skulpturen richtet sich in ihrem Genauigkeitsgrad a) nach der tiefenräumlichen Position der Skulptur (Mittelgrund/Hintergrund), b) nach der Eile beim Anfertigen der Zeichnungen während eines Arbeitstages im Gelände und c) nach dem Aufmerksamkeitswert, den sie einer Skulptur als Objekt zumaßen. Jedenfalls ist das zeichnerische Potential so entwickelt, dass der Prozess des „matchings“, wie einzelne Skizzen und Studien beweisen, sehr weit geraten ist und Ergebnisse mit hohem formalen Ausführungsgrad und guter Lesbarkeit entstanden sind. Ein Musterbeispiel für den Adaptionprozess mit unterschiedlichen Stufen von Genauigkeit an *einem* Bildgegenstand zeigt die Skizze des Skanda. Im Allgemeinen bewegt sich der Ausführungsgrad der Darstellungen aber in einem mittleren Skalenbereich.
3. Mit der Darstellung von hinduistischen Göttern stellt sich für die Daniells neben der formalen Darstellung die Aufgabe, bekannte und fremde Elemente der Skulptur

---

<sup>163</sup> TILLOTSON 1990 : 146

wiederzugeben, die eine *ikonografische Bedeutung* besitzen. Solche „Zeichen“ sind „Informationsträger und setzen Bedeutungsvereinbarungen voraus“.<sup>164</sup> Neben der Aufgabe, eine Kopie der Form durch die genaue Beobachtung des Bildgegenstandes anzufertigen, tritt die Wiedergabe von Bildinhalten, die ihnen teils vertraut (Figur), teils fremd (z.B. Attribute) erschienen. Sie hatten also neben dem „sense of order“ auch den „sense of meaning“<sup>165</sup> zu beachten (oder im Sinne der Zeichentheorie: die „syntaktische“ und „semantische“ Ebene). Hier wirkt sich die Kenntnis von der Bedeutung eines bildnerischen Elements auf die Sicherheit und Genauigkeit der formalen Wiedergabe aus (Beispiel: Missdeutung des *ardhanārīśvara* als weibliche Gottheit; Pudu-Manḍapa). Die inhaltliche Deutung eines fremden Bildgegenstandes kann sich aber dann besonders nachteilig auf seine präzise Wiedergabe auswirken, wenn in Eile gearbeitet wird und für eine genau beobachtete Kopie der fremden Form zu wenig Zeit bleibt. Viele Unsicherheiten in den Bildern der Daniells sind dem Zusammenwirken dieser beiden Faktoren zuzuschreiben, die Fremdheit eines Bildgegenstandes in Verbindung mit Eile bei der Arbeit. Dennoch scheint die Begrenztheit des indologischen Horizontes nicht *allein* ausschlaggebend für einen niedrigen Ikonizitätsgrad gewesen zu sein. Dessen Ursachen liegen im Wesentlichen in der starken Konzeptgebundenheit der Daniells durch das „europäisierende“ und „antikisierende“ Schema ihrer Figurenwahrnehmung, also der Auswirkung der präfigurierten Schemata.

4. Während bei der Rezeption der indischen Tempelarchitektur eine wirklichkeitsnahe Darstellung durch die Erkenntnisbrücke der Geometrie erleichtert wird und die Konstruktion bzw. Bauform eines Tempels sich so einer aufmerksamen rationalen Beobachtung erschließt, stellt die hinduistische Skulptur infolge ihrer eigenen figürlichen (!) Formensprache und der Fremdheit vieler ihrer kennzeichnenden Merkmale (wie die vielen *hastas* und *mudrās* sowie die seltenen Attribute) ein Hindernis für die Rezeption dar. Hinzu kommt die Tatsache, dass die hinduistische Skulptur gegenüber der europäischen Figurenplastik aus einer völlig anderen Grundidee konzipiert ist (vgl. Aurobindo, ab S. 115: 5.4.1), deren Stilmerkmale und Ausdruck die Daniells nicht genügend berücksichtigen. Selbst dort, wo der Genauigkeitsgrad der Darstellung besonders hoch ist (vgl. *Kṛṣṇa*-Abbildung), interpretieren die Daniells die indische Figur unter dem Zwang eines europäischen Konzeptes. Die europäische Überformung der indischen Skulpturen leitet sich aus dem fest sitzenden Schema antiker und klassizistischer Vor-Bilder (Körper, Haltung, Kleidung) ab und ist der wesentliche Grund dafür, dass die dargestellten Skulpturen, ob Tempel-integriert oder Einzelstudie, in aller Regel nicht die Realität des indischen Ausdrucks treffen. Dies betrifft besonders *samapādashānaka*-Positionen, die andeutungsweise oder doch sehr deutlich als Kontrapost-Stellung interpretiert werden (*Paraśurāma* und *Buddha*, Abb. 40). Für Mängel in der Ikonizität der Skulpturen-Darstellungen ist also in erster Linie das Beharren eines Schemas und erst in zweiter Linie der geringere Ausführungsgrad und begrenzte indologische Kenntnisstand verantwortlich zu machen.

---

<sup>164</sup> DUROY/KERNER 1991 : 263, Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung ; hrsg. v. BELTING u.a., Berlin

<sup>165</sup> GOMBRICH 1998: 143

## 5.6 Buddhistische Skulpturen

Im „Vorwort zur ersten Hälfte des zweiten Bandes“ seiner „Geschichte der Indischen Literatur“ (Prag, Oktober 1912) schreibt Moritz Winternitz den denkwürdigen Satz: „Das für die Weltgeschichte wichtigste Erzeugnis des indischen Geistes ist und bleibt doch der Buddhismus“.<sup>166</sup> Als die Daniells im März 1790 nach Gayā kamen, besuchten sie den Mahābodhi-Tempel von Bodh Gayā im Süden der Stadt und fertigten auch eine Bleistiftzeichnung von ihm an. Die Bedeutung dieses Ortes als dem Ort der Erleuchtung des Buddha war ihnen nicht bewusst, jedenfalls gibt es keine schriftliche Äußerung, aus der auch nur andeutend auf dieses Ereignis im Leben des Religionsstifters hingewiesen wäre. Buddhistische Sakralbauten und Skulpturen standen für die meisten Europäer und Indienbesucher zu dieser Zeit noch in einem engen und diffusen Zusammenhang mit Kult und Mythologie der Hindus, und die klare Unterscheidung von buddhistischer und hinduistischer Kunst und Literatur blieb der Forschung des 19. Jahrhunderts vorbehalten.

In den Erläuterungen zu ihrem Aquatinten-Druck „View of Gya, an Hindoo Town, in Bihar“ (OS III, 15) beschreiben sie Gayā als „place of great antiquity, much resorted to by religious Hindoos“.<sup>167</sup> Vergleichbare Äußerungen zu Bodh-Gayā fehlen. Dennoch haben sie in Bihar, dem Mutterland des Buddhismus, an vielen Stellen Überreste buddhistischer Ikonografie gesehen und teilweise skizziert. So sind immerhin drei Skizzen von der Figur des Buddha in der Sammlung der OIOC erhalten (Skizzenbuch): eine Buddha-Triade (WD 1758, Abb. 42a), ein stehender Buddha (WD 1759, Abb. 43) und eine Skizze mit dem Profil eines Buddha-Kopfes (WD 1766, Abb. 46).

Erst durch den freundschaftlichen Kontakt mit James Wales stießen die Daniells in Maharashtra auf die buddhistischen Kulthöhlen. Sie selbst besuchten die Höhlentempel von Kanherī („Kanaree Caves“). Vier Aquatinten-Drucke (OS V, 3, 4, 11, 12) geben ihren eigenen, authentischen Eindruck wieder, während die buddhistischen Höhlen von Karla und Ellora ihnen nur durch die Zeichnungen von James Wales vertraut waren.

Wie sehr ihnen eine klare Unterscheidung von hinduistischen und buddhistischen Monumenten schwer gefallen ist, lässt sich an der Zuordnung der Chaitya-Halle von Kanherī belegen. OS V, 12 wird mit dem Titel versehen: „The Interior of an Excavated Hindoo Temple...“ Trotzdem weisen die Erläuterungen zu den Drucken auf die buddhistische Ikonografie hin: „...some of the figures in the portico (appears) to have been dedicated to Booda“. Die Konfusion mit hinduistischer Ikonografie setzt sich fort, indem Thomas ein buddhistisches Relief als eine hinduistische Gottheit deutet: Er sieht in ihr „Mahadeva, surmounted by an umbrella“, mit einem Attribut, „the Cakra of Vichnoo“.<sup>168</sup>

Man wird also für die Rezeption von Buddha-Skulpturen nicht unbedingt eine getreue und zuverlässige Wiedergabe buddhistischer Merkmale in Stil und Ikonografie erwarten dürfen.

Für die Analyse von Buddha-Abbildungen aus Nord-Indien (Skizzenbuch) und aus West-Indien (Kanherī und Ellora) scheint es zweckmäßig, zunächst die Darstellungen der Gesamtfigur des Buddha in sitzender und stehender Position zu berücksichtigen. Daran schließt sich dann eine besondere Betrachtung der Gesichtsform an.

<sup>166</sup> WINTERNITZ, M., Geschichte der Indischen Literatur, 2. Bd., Leipzig 1920, Vorwort

<sup>167</sup> ARCHER 1980, Nr. 87

<sup>168</sup> ARCHER 1980, Nr. 136-138

## 5.6.1 Buddha-Darstellungen

### 5.6.1.1 Buddha-Triade

Aus der Darstellung einer Stele mit einem sitzenden Buddha, zu beiden Seiten von zwei stehenden Buddhas umgeben (WD 1758, Abb. 42a), kann man aus wenigen, aber signifikanten Hinweisen eine zeitliche und regionale Einordnung erschließen. Nach Angaben der OIOC hat Thomas Daniell die Stele im Dezember 1788 gezeichnet („pencil“, „grey wash“), als er sich in der Gegend von Benares (Vārāṇasī) aufhielt. Manches deutet also darauf hin, dass es sich hier um eine Skulptur der Sārnāth-Schule des 5. Jahrhunderts handelt.

Der auf einem Doppellotuspolster in *vajraparyāṅkāsa* sitzende Buddha Śākyamuni hält seine Hände in der Geste der Verkündung der Lehre (*dharmacakrapravartanamudrā*). Es handelt sich also um eine Darstellung, in der auf eine der Predigt-Szenen in der Vita des Buddha Bezug genommen wird und die in dieser ikonografischen Form zur Bildformel der Bildhauerschule von Sārnāth geworden ist. Kennzeichnend dafür ist, dass Thomas Daniell das eng am Körper liegende, beide Schultern bedeckende Gewand (*ubhayānsikaṅghāṭī*) wiedergibt, gut erkennbar am Saum des runden Ausschnitts und dem Fehlen jeder Fältelung. Auch die *dharmacakramudrā* zeigt sich in der für Sārnāth typischen Haltung der rechten Hand, die stärker geöffnet und dem Betrachter deutlicher zugewendet ist. Die stilisierte Sitzhaltung des Lotussitzes, die man für den Sārnāth-Stil erwarten muss, ist allerdings nicht richtig getroffen. Die Fußsohlen müssten waagrecht auf gleicher Höhe liegen. Der relativ kleine, im Gegensatz zum Sockel wenig elaborierte Nimbus (*prabhāmaṇḍala*) ist zu weit nach oben versetzt. In seiner oberen Hälfte ist ein Bündel von Früchten (*āmra*) und

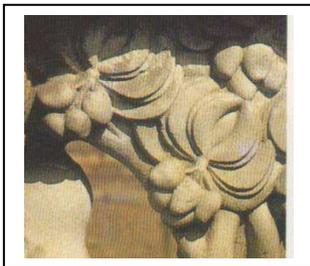


Fig. 99: Sanchi I, Ost-Tor



Abb. 42a: Mangofrüchte WD 1758 (Det.)



Fig. 100: G. BHATTACHARYA:31

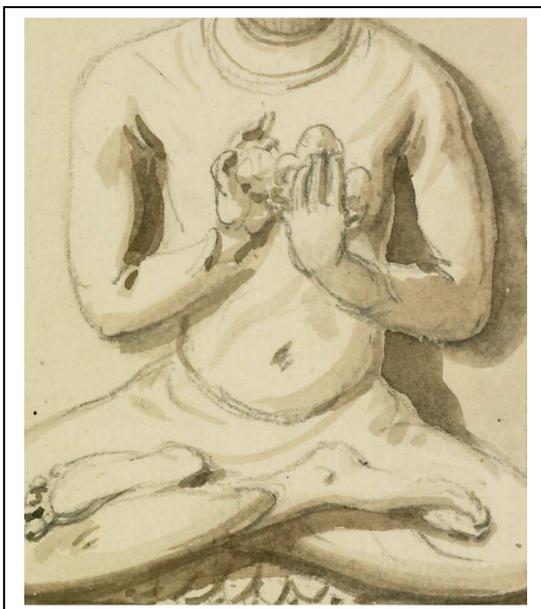


Abb. 42a: WD 1758 (Ausschnitt)

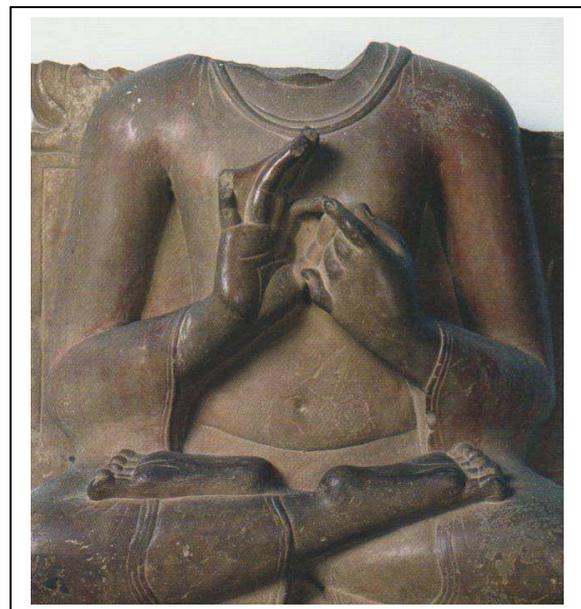


Abb. 42b: Sārnāth, 5. Jh., Nat. Mus. New Delhi

Blüten des Mango-Baums abgebildet. Dies und die beiden stehenden Buddhas neben der Mittelfigur deuten auf den legendären Hintergrund der Buddha-Vita hin: Vermutlich ist hier die Predigt von Śrāvastī, der Schauplatz eines der acht Großen Wunder, abgebildet.

Nach der Vervielfachung seiner Gestalt und dem Mangobaum-Wunder<sup>169</sup> predigte der Buddha zu seinen Anhängern unter diesem Mango-Baum.

Offenbar hat Thomas Daniell mit der Studie eine der wenigen Buddha-Stelen in sein Skizzenbuch aufgenommen, die nicht wie gewöhnlich die Erste Predigt von Sārnāth, sondern von Śrāvastī zeigt. Sehr wahrscheinlich handelt es sich in der abgebildeten Skulptur um eines der ältesten und recht seltenen Zeugnisse dieses Ereignisses mit der Anspielung auf das Mangobaum-Wunder. Jüngere Exemplare dieses Typus, Śākyamuni unter einem Mango-Baum, sind aus der Pāla-Zeit belegt und von G. BHATTACHARYA zweifelsfrei identifiziert.<sup>170</sup>

Eine solche Identifizierung ist trotz der vielen Ungenauigkeiten in der Wiedergabe Thomas Daniells möglich, weil in den besonders signifikanten Details der Zeichner noch so genau und wirklichkeitsgetreu gearbeitet hat, dass der abgebildete Gegenstand sein *unverwechselbares* Äußeres behielt. Dies ist der Fall bei Frucht und Blatt des Mangobaums (im Nimbus) und bei den beiden Buddha-Figuren, die die Mittelfigur flankieren. Für die Zuordnung zur Sārnāth-Schule gibt das faltenlose Gewand den Hinweis.

Versucht man die Sicht des Zeichners auf die Stele durch den Vergleich mit einer dem Original ähnlichen Version genauer zu überprüfen, dann fallen vor allem die bekannten Veränderungen an Kopf, Körperbau und Körperhaltung auf. Auch gegenüber der buddhistischen Skulptur hat der Zeichner die stilisierte, sehr eigene Formgebung der Buddha-Figur aus der Sārnāth-Schule nicht übernommen und dafür *seine* Darstellung, das „europäische Schema“, verwendet. Besonders deutlich ist dies an der Gestaltung der Schultern, Oberarme und des Brustkorbs sowie der Sitzhaltung (Füße!) zu sehen. Die Skulptur zeigt weniger stark fallende, breitere Schultern, weiter ausgestellte Ellenbogen und die glatte und gerade geformte Plastizität der Arme und des Oberkörpers. Allerdings ist der Kontrapost der Begleitfiguren hier durchaus im Einklang mit diversen Skulpturen des stehenden Buddha. Neben *samabhaṅga* gibt es auch *ābhaṅga* (vgl. S. 157).

Während Thomas Daniell bei der Darstellung der Begleitfiguren und beim Nimbus mit Mango-Motiv nur Rohformen mit wenig Sorgfalt hergestellt hat, ist dies am Sockel ganz anders. Hier laden die Regelmäßigkeit des Dekors und die symmetrische Anordnung des Musters eher zu einer differenzierten Behandlung der Formen ein, da er sich hier auf sicherem Boden bewegt, wie z.B. die genaue Zeichnung der wohlvertrauten Form des Lotos-Blütenblatts zeigt. Dennoch wirkt das gesamte *padmapīṭha* wegen der scharfen Kanten und der gleichmäßigen runden Schwünge wie ein antikisierendes europäisches Dekor - eine freie Erfindung. Bei Nimbus und Mango-Motiv jedoch drängt sich der Eindruck auf, dass eben die flüchtige und vage Darstellungsweise auch damit zu tun hat, dass die Herausforderung zu einer genauen Kopie nicht immer angenommen wird, weil die abzubildende Form ungewohnt fremd erscheint. Die Studie von Blattformen des Pīpal-Blatts (vgl. *Kṛṣṇa vastra haraṇa*) zeigt aber durchaus auch das Gegenteil: die Bereitschaft, Formdetails durch genaue Beobachtung zu kopieren.

Auch in der Wiedergabe des sitzenden Buddhas treten beide Phänomene der Rezeption zugleich auf: der unterschiedlich weit entwickelte Genauigkeitsgrad und die Überformung durch ein Schema.

<sup>169</sup> FOUCHER, A. 1975 : 210 , The Life of the Buddha, Westport: „...the Blessed One caused to rise to the sky a full-grown mango, covered with blooms and fruit...“

<sup>170</sup> BHATTACHARYA, G. : 31-34, *Buddha Śākyamuni* under the Mango Tree, in: Oriental Art 1990, New Series Vol. XXXVI, No.1,

### 5.6.1.2 Stehender Buddha

In der Darstellung eines stehenden Buddha (WD 1759; OIOC-Datierung: 22. Januar 1790<sup>171</sup>; Abb. 43) lässt sich trotz der wiederholt auftretenden europäisierten Überformung eine Skulptur aus der Sārnāth-Schule erkennen.

Zum Vergleich werden zwei Skulpturen mit möglichst großer Ähnlichkeit zur Studie herangezogen. Beide repräsentieren den entwickelten Sārnāth-Stil aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Im Unterschied zu Skulpturen, die hinduistische Götter repräsentieren, zeigt die Sārnāth-Schule eine Erscheinungsform des Buddha von großer Schlichtheit und Eleganz. Alles konzentriert sich auf den verkörperten Ausdruck des *samyaksambuddha*<sup>172</sup>, alles Akzidentelle wird weggelassen, nur eine Geste (*abhayamudrā*) und die wenigen Bildformeln bleiben erhalten.

Vergleicht man diesen Typus mit der Studie Thomas Daniells, kann man wohl Absicht und Bemühen um eine Annäherung an die Skulptur sowohl im ikonografischen Detail wie im gesamten Ausdruck erkennen. Das Ergebnis erscheint dennoch für einen heutigen Betrachter wenig zufriedenstellend, wenn die Maßstäbe der Fotografie – also höchste Ikonizität – angelegt werden. Doch darum kann es 1790 nicht gegangen sein. Vielmehr bietet die Rezeption dieser Buddha-Skulptur die Chance, die subjektive Komponente der Rezeption aus der Abbildung quasi herauszupräparieren. Insofern liefert der bildnerische Wirklichkeitszugriff Thomas Daniells auf eine Buddha-Skulptur der Sārnāth-Schule wertvolle Hinweise dafür, was die Möglichkeiten und Grenzen seiner Annäherung bestimmte.



Abb. 45: 2. Hälfte 5. Jh. n. Chr.,  
National Museum, New Delhi



Abb. 43

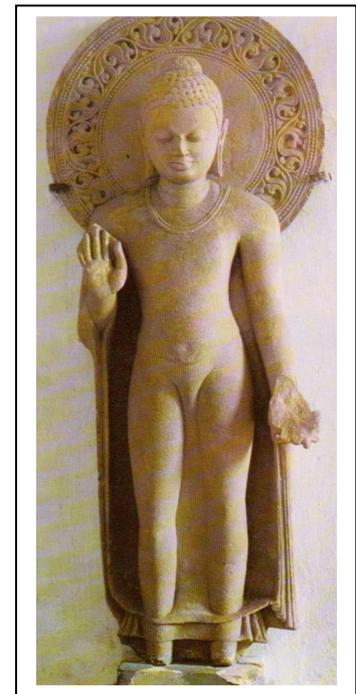


Abb 44: 475-500 n. Chr.  
Indian Museum, Calcutta.

<sup>171</sup> Die Kurzbeschreibung des OIOC lokalisiert das Dorf „Teeyee“ (handschriftl. Notiz von Th. Daniell) bei Chainpur/Shahabad District, ca. 6 km südöstlich von Benares.

<sup>172</sup> LAMOTTE, E., 1989 : 33 ff. Der Buddha. Seine Lehre und Seine Gemeinde, in: BECHERT/GOMBRICH (Hrsg.), Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart, München. Nach Erlangen der Erleuchtung (*bodhi*) war Buddha „weiterhin ein Mensch..., aber er war auch ein Heiliger (*arhat*) und ein vollständig erleuchteter Buddha (*samyaksambuddha*).“ (S. 37)

Zunächst aber zu den ikonografischen Merkmalen in der Rezeption der Studie (weitere Einzelheiten zum Kopf 5.6.2).

Die Standposition ist erstaunlich ähnlich gegenüber der leichten *ābhāṅga*-Pose des Buddhas aus dem National Museum, New Delhi. Der angedeutete Kontrapost in der Beinstellung wird aber nicht im Oberkörper wie in der Skulptur fortgesetzt, sondern der gesamte Rumpf oberhalb der Hüfte ist bis zum Scheitel in der Achse senkrecht ausgerichtet. Dies rückt die Studie in die Nähe der anderen Buddha-Skulptur aus dem Indian Museum, Calcutta.

Bei der Behandlung der Gesten muss man zunächst auf die Bildformeln der *abhaya mudrā* und der Hand, die den Gewandzipfel hält, hinweisen. Offenbar hat Thomas, aus der Erinnerung an ähnliche Skulpturen, den zu *abhaya* erhobenen rechten Arm, der in der Skulptur weggebrochen ist, in der Zeichnung ergänzend angedeutet (vgl. gepunkteter Umriss der Hand am Oberarm). Der Ellenbogen ist weiter nach außen gestreckt, so dass die veränderte Armhaltung sich auf die Form der herabhängenden *saṅghātī* auswirkt. Die Stoffbahnen erscheinen nun mehrfach gefaltet und fließen nicht wie in der Skulptur unter dem Unterarm – aus frontaler Sicht – zu parallel verlaufenden Stoffsäumen zusammen. Dieser Vorgang muss dann in der Studie aus Gründen des Gleichwichts und der Symmetrie auf der anderen Seite wiederholt werden: Das in der Hand geraffte Gewand zeigt aus frontaler Sicht einen breiter gezeichneten Faltenwurf. Hinzu tritt die fehlerhafte Beobachtung des Obergewandes, wie es, gehalten von Unterarm und Hand, den Körper von der Hüfte abwärts bedeckt. In den Skulpturen liegt das Gewand ganz eng an. Nur andeutungsweise hebt sich ein wenig das Geschlecht ab. Überhaupt ist die Stofflichkeit des Gewandes so stark zurückgenommen, dass es tatsächlich wie eine zweite Haut erscheint. Nur die Betonung des vorgewölbten kantigen Außensaumes an den Unterschenkeln vexit gewissermaßen zur Vorstellung eines Gewandes zurück. Dieser Kunstgriff der Bildhauer ist aus der Formsprache der Künstler aus den Werkstätten von Mathurā übernommen und auch kennzeichnend für Buddha-Stelen aus Sārṇāth. Thomas Daniell hat diese Stilisierung übersehen bzw. nur halbherzig übernommen, indem er in seiner Darstellung zusätzliche Gewandfalten angebracht hat: im Schritt und am Stoffbogen, der von der rechten Hand ausgeht.



Fig. 101: Rom,  
2. Jh. (Ausschnitt)



Fig. 102: Gandhāra  
Buddha



Abb. 43



Abb. 45

Damit stößt man unwillkürlich auf das Problem zweier konfligierender Prinzipien: die stilprägend gewordenen Bildformel von Sārnāth und die „westlich-antike“ Vorstellung<sup>173</sup>, wie an einer Skulptur das Gewand zu fallen hat. Kurz gesagt: Die Darstellung des Gewandes durch Thomas Daniell deutet darauf hin, dass er den Stil von Sārnāth durch eine europäische Bildformel zwar nicht gänzlich ersetzt, aber überblendet.

In diesem „Kompromiss“ bei der Abbildung des Gewandes bricht die gesamte Problematik der Rezeption eines fremden Stils auf, der durch eigene Vorstellungsmuster umgedeutet wird. In bester Absicht, wirklichkeitsnah abzubilden, steht Thomas Daniell beim Zeichnen dieser Figur bereits zwischen den Stilen und verfertigt gewissermaßen eine Kollage aus antikem Faltenwurf und dem Stil von Sārnāth. Wohl hat er die Idee eines „nassen“ Gewandes bemerkt und auch teilweise übernommen, aber in ein europäisches Konzept eingekleidet, in dem selbstverständlich auch der Stoff am unteren Saumende, „wie es sich gehört“, in Halbkreisform verläuft und nicht die „unnatürliche“ Stilisierung der Skulptur wiedergibt. Er wird sicher nicht bemerkt haben, dass die in ein Rechteck eingeschriebene kantige Bogenführung des Gewandes unten an den Beinen nichts anderes ist als die formale Wiederholung der Linienführung an Schultern und Armen. Thomas Daniell hatte nicht den Blick oder das Verständnis für den Zusammenhang von Frontalität, Körperhaltung und Gewandung als Ausdruck von einem „inneren“ Verständnis dessen, was der Buddha in dieser Haltung repräsentiert. Kurz, er kannte nicht den Zusammenhang von buddhistischer Lehre und der Formsprache der Bildhauer; er erfasste nicht den Sinn dieses Stils.

Dieses Missverständnis ist zu tief angelegt, als dass es durch geduldiges und genau beobachtendes Zeichnen hätte vermieden werden können. Die komplexe Grammatik der Formensprache kann nur durch mühevoll erlerntes Erlernen erworben werden, indem wie beim Spracherwerb die kulturellen Inhalte sich zunehmend genauer ausdrücken lassen. In dieser frühen Phase um 1800 ist es eben nicht zu dieser einzigartigen, aber ganz hypothetischen Konstellation gekommen, in der eine Person mit den Erfahrungen indischer Stile und dem Verständnis ihrer kultisch-religiösen Inhalte gleichzeitig auch mit den Gaben eines versierten Zeichners ausgestattet war.

Das eben beschriebene Problem, die besonderen Merkmale der Skulptur aus der Beobachtung nicht in angemessener Ähnlichkeit zu erfassen, zeigt sich wieder an den Körperproportionen (zu kleiner Kopf, überlange Oberschenkel), den Andeutungen von Muskulatur (Arme, Oberkörper). Auch hier lenkt das Schema die Wahrnehmung. Besonders deutlich wird dies an der Figur des monumentalen Buddhas von Kanherī sein.

### ***Der Buddha von Kanherī***

Die Buddha-Figuren an den Schmalseiten der Veranda von Kanherī sind erst im 5./6. Jahrhundert entstanden, gehören aber zu den größten, die die Daniells in Maharashtra mit eigenen Augen gesehen haben. Zusammen mit James Wales besuchten sie nach dem Höhlentempel von Elefanta im Juli 1793 auch diese Höhlen und fertigten drei Zeichnungen und drei Aquarelle<sup>174</sup> an, aus denen in London die drei Aquatinten-Drucke OS V, 3, 4, und 12 entstanden sind (Dezember 1799 u. Juni 1800). In der „Portico“-Aquatinta (OS V, 4) ist die rechte der beiden Nischenfiguren der Veranda ganz ins Zentrum gerückt. Als Teil der Kulthöhle erscheint sie hier in engem Zusammenhang mit dem kultischen Geschehen in der Caitya-Halle, zu der u.a. die Umrundung des Stūpa gehört.

<sup>173</sup> Diese späte Überblendung in der Studie mit einem antik-europäischen Vor-Bild hat gerade in der Art der Fältelung der *sanghāī* einen Vorläufer: in der Gandhāra-Kunst (vgl. oben NEHRU, L. Abb. 28). Der Faltenwurf bei Thomas Daniell entspricht einer Form zwischen Parabel (Rom, Gandhāra) und gerundetem Rechteck (Sārnāth). Auch in seiner *Kṛṣṇa*-Darstellung (S. 122) taucht der „römisch-antike“ Faltenwurf wieder auf.

<sup>174</sup> StG B 4280/43 (Frontansicht), B 4280/44 („Portico“), B 4280/45 (Innenraum)

Die Buddha-Abbildungen der Studien wirken gegenüber dieser Darstellung, selbst wenn man die monumentale Größe außer Acht lässt, geradezu schwächlich. Das liegt im Wesentlichen daran, dass sich die Bildhauerschulen dieser Region<sup>175</sup> noch im Einflussbereich von Mathurā befinden und deshalb den kräftigen, schwellenden Körpertypus zeigen.

Auch wenn dieser Kanherī-Buddha andere ikonografische Merkmale hat - die rechte Hand zeigt *varadamudrā*, die linke hält den Gewandzipfel an der Schulter -, auch wenn er stilistisch noch stärker den schweren, erdgebundenen Typus verkörpert, so haben ihn die Daniells doch wieder mit dem bereits bekannten Schema „bearbeitet“, von dem sie sich offenbar nicht lösen können (vgl. auch Abb.44, 43, 45).

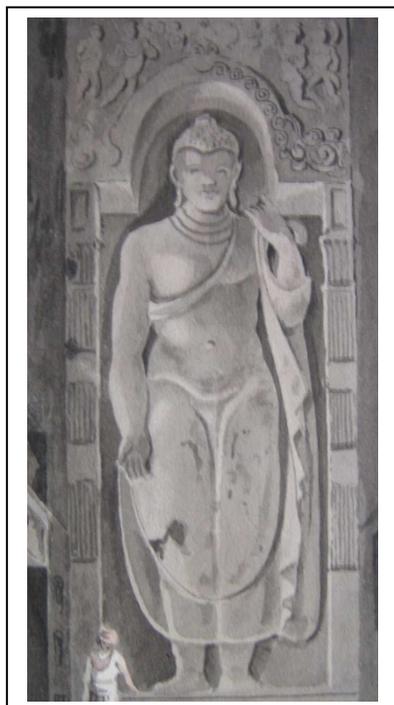


Fig. 103: StG B 4280/44

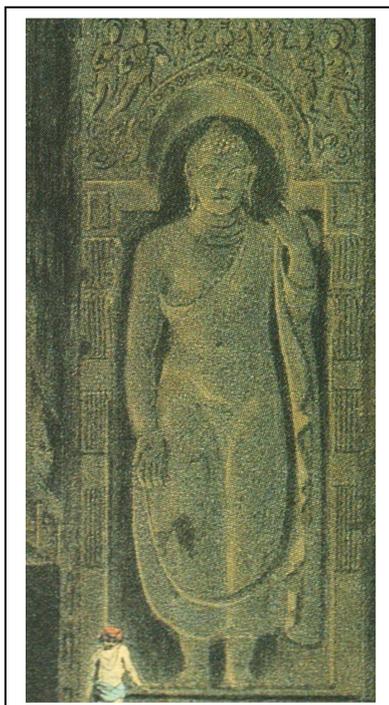


Fig. 104: OS V, 4



Fig. 105: Foto: Ritter 2006

Was in diesem Fall die Unstimmigkeit in der Überlagerung zweier Konzepte offensichtlich werden lässt, sind *besonders* auffällige Abweichungen der Proportionen des Körpers. Sie machen deutlich, wie der Gesamtausdruck der Skulptur, ihr Stil, einem anderen Stilwillen unterworfen wird. Doch die Überformung lässt noch jedes Teilelement der Skulptur - mehr oder weniger verzerrt - wiederkehren. Man kann durchaus feststellen, an welchen Stellen der Figur die Veränderungen besonders auffällig sind. Für einen Europäer ist es ungewöhnlich, dass bestimmte Körperteile und -abmessungen an der Buddha-Figur überdimensioniert sind: Kopf und Schultern, aber auch Armlänge und Hände. Der gesamten Figur des Buddhas von Kanherī werden diese stilistisch typischen Merkmale genommen und den anatomischen und ästhetischen Vorstellungen eines Europäers um 1800 angepasst. Wie die verfeinerte Geistigkeit des Sārnāth-Typs übersehen wird, unterdrücken die Daniells am Kanherī-Buddha auch die Merkmale, die der früheren Stufe in der Entwicklung des Buddha-Bildes entsprechen.

<sup>175</sup> Die Höhle von Kanherī (2. Jh., Śatavāhanas) ist etwa zeitgleich mit der von Karla entstanden. Die beiden monumentalen Buddha-Skulpturen (5./6. Jh.) gehören in die Zeit der Vākātakas und zeigen stilistische Ähnlichkeiten mit den Skulpturen Elefantas.

Dieses schematisierende Vorgehen zeigt also, dass die Daniells nicht in der Lage waren, den seit der frühen Mathurā-Kunst charakteristischen Grundtypus des Buddha-Bildes<sup>176</sup> zu treffen, geschweige denn seine stilistische Varianten zu unterscheiden. Trotzdem wird jeder Betrachter auch in ihren Abbildungen den Buddha wiedererkennen, doch dies liegt an wenigen, aber sehr kennzeichnenden ikonografischen Merkmalen bzw. Bildformeln, die vollkommen unabhängig von Körperproportionen und formal-stilistischen Strukturen sind. Es sind dies die Lockenfrisur mit *uṣṇīṣa*, die langgezogenen Ohrläppchen, die Handhaltung und – in geringerem Maße – die (kanonisierten) Merkmale des Gewandes, der *saṅghāṭī*.

Der Vergleich zwischen dem Aquarell und der Aquatinta bestätigt eine gewisse Anpassung an das Lineament der Körperkonturen der Skulptur (Abb. 44, 43, 45). Die Aquatinta zeigt eine gewisse Rücknahme der Ausprägungen, die die Muskulatur der Arme und des Oberkörpers betrifft; zudem findet eine Angleichung des Linienflusses vom Hals über die Schultern zum linken Arm und eine Korrektur der Größe und Position der Hände statt. In der überarbeiteten Aquatinta werden aber nur graduell Unterschiede zur Skulptur verändert; der europäische Körperbau bleibt insbesondere mit der weniger schlanken Taille, dem längeren Oberkörper und mit den schmalern und leicht hängenden Schultern als Grundschema erhalten und damit auch die Maßstäbe für Proportionen zwischen Kopf, Rumpf und Gliedmaßen. Am deutlichsten ist dies an der Verkleinerung des Kopfes und der Hände zu sehen. Am ähnlichsten ist die Wiedergabe der Beine gelungen.

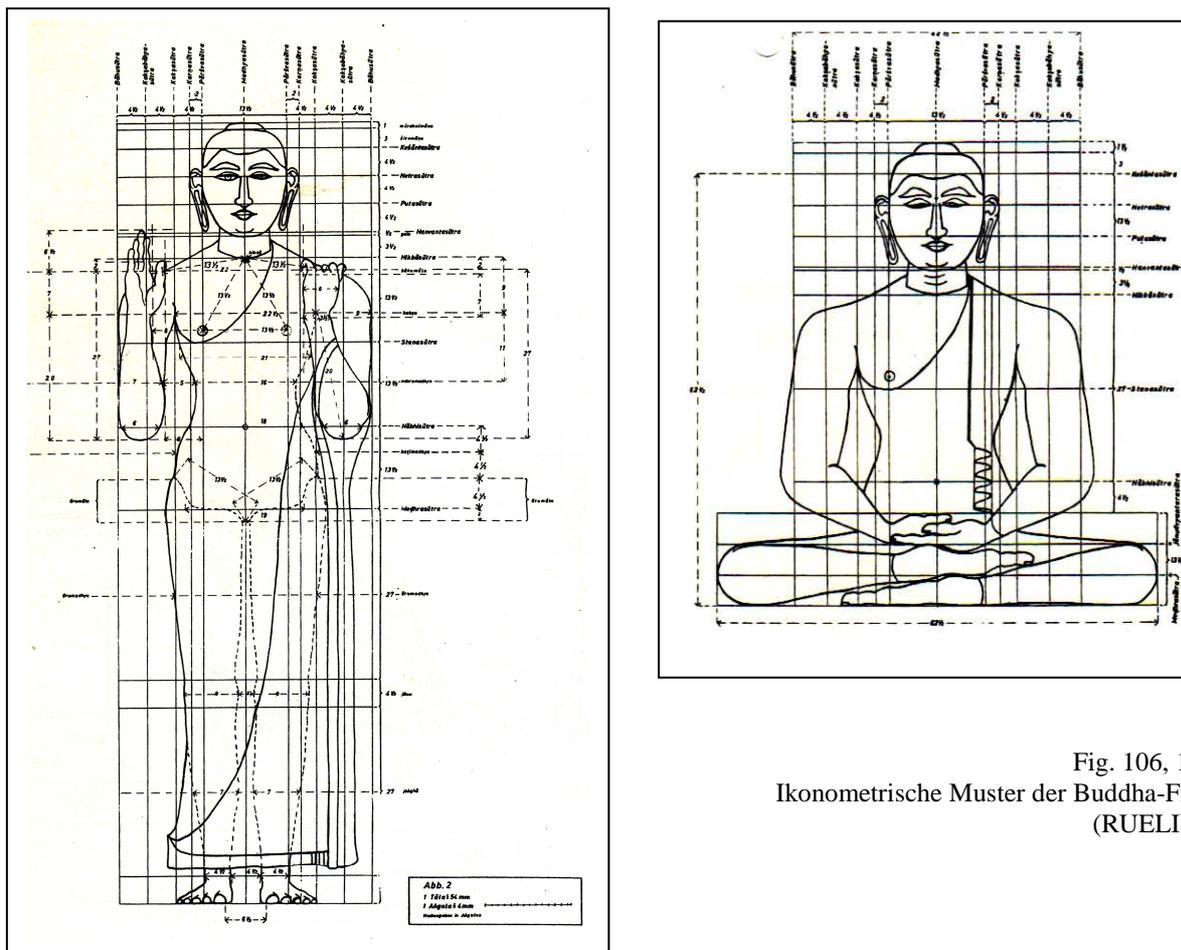


Fig. 106, 107:  
Ikonometrische Muster der Buddha-Figur  
(RUELIUS)

<sup>176</sup> STHAPATI 2002 : 322 („Buddha Images“); RUELIUS, H. 1974 (Diss.), Śāriputra und Ālekhyalakṣaṇa. Zwei Texte zur Proportionslehre in der indischen und ceylonesischen Kunst, Göttingen. Die indischen Künstler haben sich zwar an ikonometrischen Vorgaben orientiert (*talamana*), sind ihnen aber keineswegs blind gefolgt. So ist es überhaupt zur Ausprägung verschiedener Stile und ikonografischer Eigenheiten gekommen.

### **Zusammenfassung**

Bei der Rezeption von Buddha-Figuren verwenden die Daniells die europäische Körperform und applizieren auf dieses Schema einige besonders augenfällige *differentiae specifica*e der Buddha-Ikonografie, die in ihrer Eigenart auch für den Europäer unübersehbar sind.

Nicht angemessen erfasst –quasi übersehen - werden aber:

1. die Stile und mit ihnen die geistig-kulturelle Haltung, die sie ausdrücken, und
2. die Proportionen des indischen Grundtypus, wie er in der Ikonometrie vorgegeben wird bzw. sich aus der Entwicklung der Buddha-Figur zum Typus kondensiert hat<sup>177</sup>.

Stattdessen zeigen die europäischen Überformungen der indischen Figur eine erste graduelle Anpassung an Stil und Proportion, aber nicht bei allen Teilen der Figur in gleichem Maße.

Diese Vorgehensweise bei der Rezeption der Figuren indischer Kunst, angefangen von den *Yakṣa* und *Yakṣīs* von Karla bis zu den Figuren des Pudu-Maṇḍapas von Madurai, ist bei den Daniells überall und immer wieder anzutreffen – auch in der Rezeption buddhistischer Skulpturen.

---

<sup>177</sup> Auch ein Typus ist Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses, entwickelt aber stärker als Stile eine größere konservativ-normative Kraft über regionale und epochale Besonderheiten hinaus.

## 5.6.2 Die Darstellungen des Buddha-Kopfes

Es schien ratsam, in den vorangegangenen Bild-Analysen den Buddha-Kopf nur am Rande zu berücksichtigen, damit in einer vergleichenden Übersicht seine sehr spezielle Ikonografie behandelt werden kann. Für diese gesonderte Behandlung von Kopf und Gesicht des Buddha gibt es gute Gründe.

Im X. Kapitel von „Kunst und Illusion“ setzt sich GOMBRICH mit einem Thema auseinander, das die Überschrift „Das Experiment der Karikatur“ trägt. Es geht darin vor allem um die Frage, worin die Grundlagen zu suchen sind, wenn es um die „allmähliche Erarbeitung des physiognomischen Ausdrucks“<sup>178</sup> geht. Vor diesem Problem haben die Daniells auch gestanden, obwohl es sich hier nicht um natürliche Personen, sondern um Skulpturen handelt. Auch die Darstellungen des Buddha in der indischen Bildplastik besitzen einen bestimmten Gesichtsausdruck. Es sind zwar nicht die Züge eines Individuums wie etwa bei römischen Büsten, aber ihre besondere Formensprache zeigt einen Ausdruck, der je nach Epoche, Region und Bildhauerschule variieren kann.

GOMBRICH hebt hervor, dass es beim Erfassen eines Gesichtes nicht nur um seine „Oberflächeneigenschaften“ geht, sondern dass „wohl noch tiefere Schichten beteiligt (sind)“.<sup>179</sup> Beim physiognomischen Ausdruck „reagieren wir auf ein Gesicht als auf eine Ganzheit.“, und zwar derart, dass „Züge oder Zusammenstellungen von Zügen (einen) *intuitiven Eindruck* hervorrufen.“<sup>180</sup>

Weil man „den Eindruck als ungeteiltes Ganzes“ erlebe, wersetze sich der Gesichtsausdruck der genau beobachtenden Analyse einzelner Gesichtszüge. Das Verstehen eines Gesichtes gelingt also nicht über das vermeintliche Verstehen einer äußerlich funktionierenden Mechanik der Gesichtszüge, die Ausdruck erzeugt, sondern: „Der Künstler müsse ›die Sprache der Dinge‹ erlernen und womöglich eine Grammatik erfinden, die auf sie passe, oder, in unserer Terminologie ausgedrückt: Er müsse *sich einen möglichst umfassenden Schatz von Schemata aneignen*.“<sup>181</sup>

Damit verweist GOMBRICH auf den von ihm entwickelten theoretischen Rahmen von „Schema und Korrektur“, innerhalb dessen auch die bildnerische Rezeption eines Buddha-Gesichtes verlaufen könnte. „Es gibt keinen Ersatz für die Arbeit des Gestaltens. Ob der Künstler seinen Blick nach außen wendet oder nach innen, *es gibt nur einen Weg zum Ausdruck. Er muß zuerst ein Bild schaffen, und er kann nur dadurch eine Entsprechung erzielen, daß er aus einer schon entwickelten Formensprache die nächsten Äquivalente auswählt für das, was ihm vorschwebt*.“<sup>182</sup>

Das bedeutet auf die Rezeption des Buddha-Gesichts bezogen, dass die Daniells erst ganz am Beginn eines langen Weges standen, der über viele Stufen des Korrigierens schließlich zu einem Schema hätte vorrücken können, das dem anfänglich empfundenen „intuitiven Eindruck“ entspräche. Aber zu dieser langwierigen und mühevollen Entwicklung konnte es nicht kommen, weil die Konfrontation mit dem Buddha-Bild der Skulpturen nur kurz war und deswegen weiterentwickelte „Äquivalente“ sich nicht ausbilden konnten. Hinzu kommt die Tatsache, dass beide Daniells ohnehin keine versierten Portraitmaler waren und es auch nicht sein wollten.

<sup>178</sup> GOMBRICH 2002, S. 281

<sup>179</sup> GOMBRICH 2002, S. 283

<sup>180</sup> GOMBRICH 2002, S. 284 (Hervorhebungen in Kursive vom Verfasser)

<sup>181</sup> GOMBRICH 2002 : 296 (Hervorhebungen in Kursive vom Verfasser). GOMBRICH folgt hier den Theorien von William Hogarth.

<sup>182</sup> GOMBRICH 2002 :303

Wie es scheint, lassen sich aber an dem vorliegenden Bildmaterial drei solche Stufen einer beginnenden Adaption nachweisen.

Im Norden Indiens sind die Daniells zuerst auf Buddha-Skulpturen gestoßen. Thomas hat zwei von ihnen in seinem Skizzenbuch als Studien festgehalten (vgl. 5.6.1). Mit diesen Studien, die hier zwei Beispielen der Sārnāth-Kunst gegenüber gestellt werden, macht Thomas Daniell seinen ersten Versuch einer bildnerischen Wiedergabe, der sich immerhin erheblich von den sonst vorherrschenden *Figuren-„Schemen“* wie diesen abhebt (vgl. Bild-Ausschnitte).



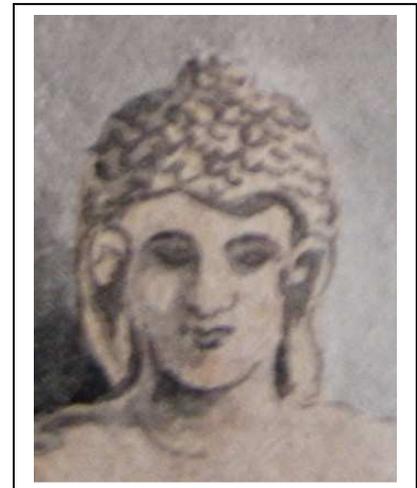
Fig. 108 Aquarell (Ausschnitt), Kanherī



Fig. 109: Aquatinta, „Ekvera“ („Antiquities“ 7)

Fig. 110: Aquarell (Detail),

Visvakrama/Ellora



Die „Sārnāth-Buddhas“ stellen also eine erste Stufe einer aufmerksamen Annäherung dar. Die kennzeichnenden Merkmale des Kopfes, *uṣṇīṣa*, Löckchenfrisur, lange Ohrläppchen, sind genauer und besser proportioniert wiedergegeben. Die Anordnung der Löckchen in Reihen ist richtig beobachtet, wenn auch nur summarisch und flüchtig. Doch die Schwingung des Haaransatzes und die Wölbung der hohen Stirn in der Kopfform der Skulptur werden in der Studie nicht umgesetzt. Auch die untere Gesichtshälfte zeigt keine rundliche Wölbung der Wangen- und Kinnpartie. Sie läuft zum Kinn herzförmig aus. Die Krümmung der Ohrkonturen wird nicht aufgegriffen. Stirn, Nasenwurzel, breitere Nasenflügel und der breitere volle Mund – alle wesentlichen Bestandteile, die einen Gesichtsausdruck

konstituieren, bekommen in der Studie die Züge eines jungen Europäers im klassizistischen Stil: durch eine schlanke Nase, die höher und gerade aus der Stirn tritt, einen schmalen, geschürzten Mund und einen anderen Schnitt der Augenlider.

Dennoch kann man „erste Äquivalente“ aus einem revidierten Grundschema ausmachen: Die Mine des stehenden Buddha (unteres Bild, Abb. 43) kommt einer indischen Skulptur der Gupta-Zeit im *Ausdruck* schon ein wenig näher. Es ist der Versuch, ein gelöstes, entspanntes Lächeln zu zeigen. Die schwereren Augenlider sind gesenkt und der Mund leicht geöffnet.



Abb. 42a (Kopf)

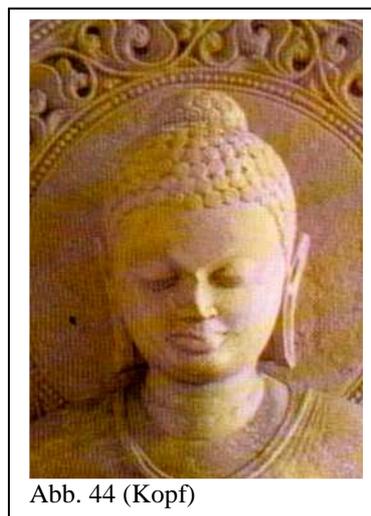


Abb. 44 (Kopf)



Abb. 43 (Kopf)

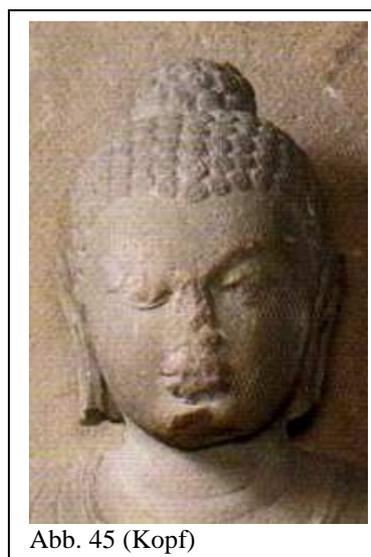


Abb. 45 (Kopf)

Dennoch bleiben der „versunkene“ Ausdruck und die entspannte Miene „Äquivalente“, die sich im Schema des europäischen Gesichtsschnitts ausdrücken. Die emotionalen Ausdruckswerte, die ein Inneres repräsentieren, äußern sich sozusagen noch im Vokabular europäischer Formensprache.<sup>183</sup>

Die zweite Stufe mit fortgeschrittenen „Äquivalenten“ lässt sich in der Darstellung des Buddha-Kopfes von der Monumental-Skulptur von Kanherī (Höhle 3) finden.

<sup>183</sup> Ein Verständnis von dem, was *samyaksambuddha* bedeuten könnte, hatten die Daniells auch nicht annähernd. Trotzdem ist ihre Annäherung möglich durch die allgemeine Fähigkeit des Menschen – über verschiedene Kulturen hinaus – anthropologische Grundbefindlichkeiten im Mienenspiel eines anderen Menschen, wie Schmerz, Trauer und Freude, wahrzunehmen und durch Einfühlung zu deuten. In Abb. 42a wird die „Entrückung“ durch die nach oben gerichteten Pupillen in der Manier europäischer Heiligendarstellungen ausgedrückt.

Wie es üblich war, fertigten die Daniells vor Ort eine großformatige Bleistiftzeichnung an. Aus ihr entstand dann - vielleicht noch am selben Tage oder nur wenig später - das Aquarell in etwa gleichem Format (StG B 4280/44). Die Aquatinta (OS V, 4) wurde erst im Dezember 1799 in der Londoner Werksatt hergestellt.

Schon das Aquarell zeigt gegenüber der Studie eine veränderte Kopfform. Stirn und untere Gesichtshälfte nähern sich etwas der rundlich vollen Gesichtsform des Originals. Wie man am „*tala*“-Typ aus indischen Modellbüchern erkennen kann, entsprechen die idealtypischen Umrisse seiner Kopfform etwa dem „indischen Typus“.<sup>184</sup> Wenn man sich daran orientiert, werden von den Daniells jetzt zumindest die Grundform des Kopfes, nämlich seine

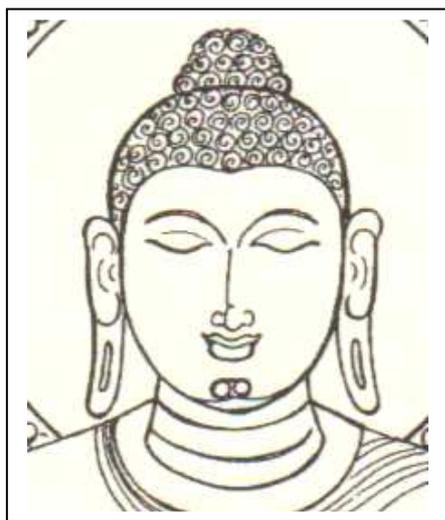


Fig. 111: STHAPATI : 323

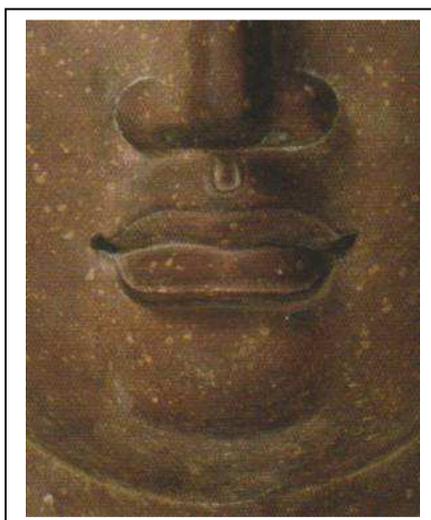


Fig. 112: Mathurā-Typ (Ausschnitt)

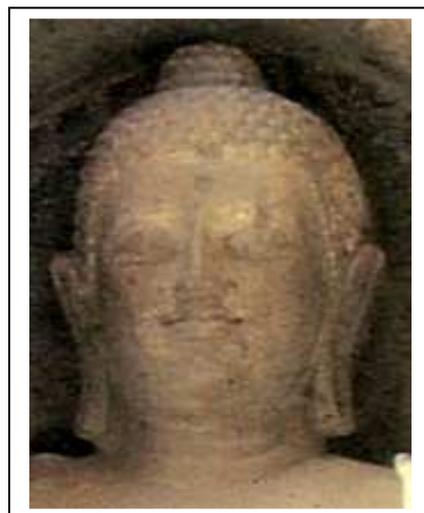


Fig. 113: Foto RITTER  
2006, Kanherī



Abb. 43: Studie (WD 1759)



Fig. 114: Aquarell, StG B 4280/44,  
vgl. S. 168

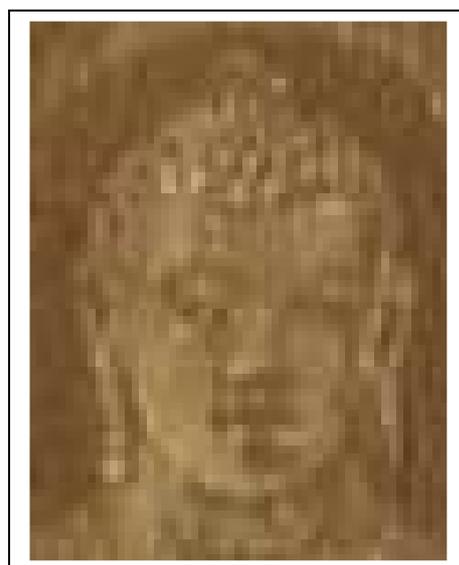


Abb. 27: OS V, 4 (Detail),

<sup>184</sup> Die bei SHASTRI abgebildeten „*tala*“-Typen sind Konstrukte bzw. Idealtypen. Aus ihnen entwickeln die Bildhauerschulen ihren jeweiligen Realtypus, indem sie durch vielfältige Varianten und Eigenheiten einen Stil ausbilden.

auffällige Rundung, und die langen, seitlich unter der Frisur ansetzenden Ohren mit ihrer leicht konkaven Krümmung besser getroffen. Die Wiedergabe der Frisur ist etwas genauer an die Kopfform angepasst (besonders in OS V, 4, Abb. 27). Auch der Haaransatz über der Stirn nimmt die Schwingung auf, die dann weniger deutlich in der Aquatinta erscheint. Der Mund wird schrittweise breiter, die Lippen voller. Die breitere Nase, die vollen Lippen und die rundlich-ovale Kinn“spitze“ sind in der Mathura-Kunst annähernd in ein Rechteck eingeschrieben, ein Stilmerkmal, das auch bei Yakṣas und hinduistischen Göttern zu finden ist. Dieser Konfiguration von Nase, Mund und Kinn kommt die Darstellung in OS V, 4 näher. Es findet also nun eine teilweise Anpassung an die Hauptlinien und Proportionen des Gesichtsschnitts statt, wodurch immerhin auch eine graduelle Annäherung an den Ausdruck erreicht wird.

Eine dritte Stufe der Annäherung („Äquivalente“) ist in einer Skizze Thomas Daniells von einem Buddha-Kopf in Seitenansicht festzustellen (WD 1766, Abb. 46). Sie betrifft vor allem das genaue Studium weiterer Details, insbesondere die Anordnung der Löckchen und ihrer Drehung (*dakṣiṇāvartta*). Die hier gemachten Schritte zu einer Annäherung an einen Buddha-Kopf betreffen neben den stilistischen Details (Locken, Ohr) auch den Ausdruck, den hinter der Formsprache des Gesichts liegenden Sinn.

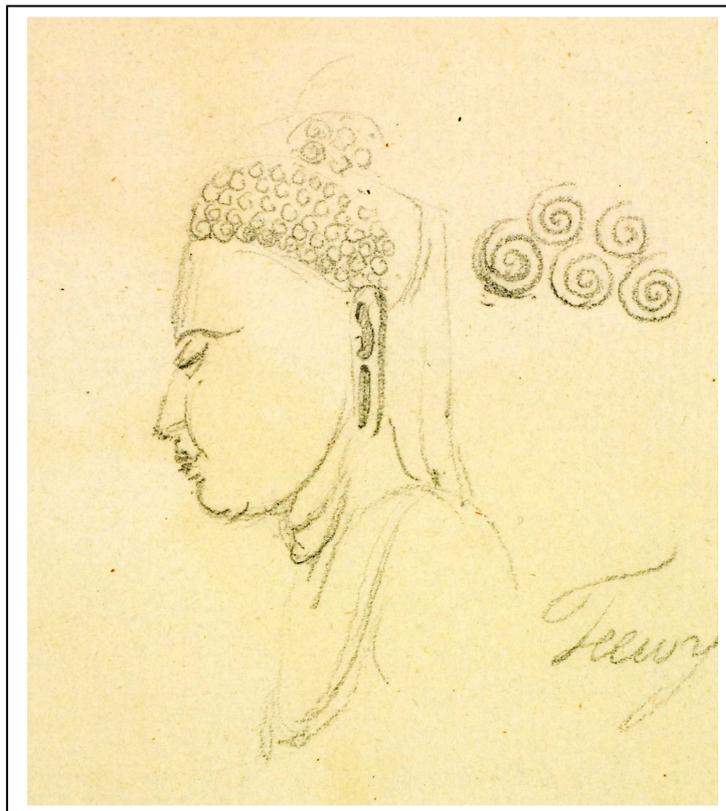


Abb. 46

Wie man unschwer erkennen kann, hat Thomas zunächst mit feinem Bleistiftstrich den „rahmenden“ Umriss gezeichnet (tastende, offene Kontur) und oberhalb der Stirn einen Platz für die „Binnen“-Zeichnung der Frisur gelassen. Man sieht das Problem, Redundanz zu vermeiden. Nur wenige Löckchen der unteren beiden Reihen werden als Kringel ausgeführt („framing and filling“ mit unterschiedlichen Ausführungsgrad), eine erprobte Vorgehensweise, die sich hier, wo es um repetitive Ordnung geht, auch bei figuralen Formen empfiehlt. Zudem wird auch der versetzte Rhythmus in den Reihen beachtet. Hier ist also bewusst suchendes Beobachten am Werk; Elemente von „Adäquanz“ werden der Skulptur quasi abgerungen („matching). Dasselbe lässt sich auch an der genauen Wiedergabe des Ohrs

feststellen. Die durchgehende Außenkante des Ohres, die Form-Einheit von Ohr und Ohrläppchen, wird richtig erfasst.

Schließlich kann man in der Wiedergabe der Miene den Versuch sehen, die Proportionen von Auge, Nase und Mund so zu setzen, dass der „meditative“ Ausdruck erfasst wird. Das schwere Oberlid der Augen, der gesenkte Blick und der entspannte, volle Mund mit einer Andeutung von Lächeln (Mundwinkel!) sind hier besser erfasst als an jedem anderen Buddha-Gesicht zuvor.

Was für die Beachtung der Proportionen des gesamten Körpers gilt und ebenso für die Wahrnehmung seiner stilistischen Besonderheiten in den Abbildungen der Skulpturen, gilt in besonderem Maße für die *Ikongrafie des Kopfes*. Seine Eigenheiten wirklichkeitsnah zu erfassen, war für die Daniells eine besonders schwierige Herausforderung, wenn sie über ihr gewöhnliches, vereinfachtes und Alltagspraxis gewordenes Schema (vgl. die Figuren-„Schemen“ an den Tempeldarstellungen!) hinaus zu einem größeren Genauigkeitsgrad und insgesamt zu einem höheren Grad an Ikonizität kommen wollten. Bei den Skulpturen ist ihnen dies aber nur selten gelungen.

Die Analyse des Buddha-Kopfes und seines Gesichts vor dem Hintergrund der Wahrnehmungstheorie GOMBRICHS hat sich insofern bewährt, als durch sie viel genauer die Rezeption figurativer Details möglich wird und tatsächlich der Annäherungsprozess der Daniells an den Ausdruck von Buddha-Skulpturen nachvollziehbar ist. Man muss aber doch an dieser Stelle konstatieren, dass die Daniells nur in diesen sehr wenigen Fällen der Skulpturen-Rezeption – und hier besonders Thomas – die Schritte gemacht haben, die sie so erfolgreich und mit so großem Können bei der Wiedergabe von Tempelarchitektur gegangen sind.



Fig. 115 Aquarell StG B 4280/44 (vgl. Abb. 27: Aquatinta)

Das Aufdecken solcher Vorgänge bei der künstlerischen Dokumentation ist keineswegs obsolet geworden, seit der Dokumentation indischer Kunst die Fotografie zur Verfügung

steht. Sondern das Vorgehen des „forschenden Auges“ protokolliert sich sozusagen nur beim zeichnerischen Wirklichkeitszugriff. Erfolg und Misserfolg sind dann unmittelbar sichtbar. Derselbe Vorgang ist aber jedes Mal von größter Bedeutung, wenn es überhaupt um das Erfassen und Verstehen indischer Kunstgegenstände geht. Ein ikonografisches Wissen kann nur dann wachsen, wenn es sich im Zusammenwirken und Einklang mit dem forschenden und schließlich wissenden Auge befindet.

## 6 Die Wirkungsgeschichte des Indien-Werks

Die Analyse von Details an Tempeln und Skulpturen hat den Blick auf das Indien-Werk der Daniells eingeschränkt. Die große Resonanz und Wirkung, die es in Großbritannien auslöste, soll im Folgenden etwas näher behandelt werden.

Als sie im September 1794 nach Großbritannien zurückkehrten, richteten sie in London eine größere Werkstatt ein und machten sich an die Fortsetzung des Aquatintendrucks, den sie bereits in Calcutta erprobt hatten („Views of Calcutta“, 17886/88). Alle sechs Serien der „Oriental Scenery“<sup>185</sup> sind in den Jahren zwischen März 1795 und Dezember 1808 entstanden; die Serie von 9 Drucken auf der Grundlage der Zeichnungen von James Wales im Jahre 1803 mit dem selben Titel wie OS V: „Antiquities of India“. Weitere Neudrucke in kleinerem Format schlossen sich wegen der lebhaften Nachfrage an.<sup>186</sup>

Mit dieser neuen Phase ihrer Arbeit machten sie ihre aus Indien mitgebrachten Zeichnungen durch den Aquatintendruck einem breiteren Publikum zugänglich, da von einer Druckplatte bis zu 100 Farbdrucke angefertigt werden konnten. Auch die Anfertigung von Ölbildern mit indischen Motiven setzten sie fort. Seit 1795 verging kein Jahr, ohne dass beide Maler mit ihren Bildern an den Ausstellungen der Royal Academy teilnahmen.<sup>187</sup> Darunter waren auch viele Bilder mit Motiven aus Indien.

Die gewaltige Arbeit an der „Oriental Scenery“ war nur zu bewältigen mit einer wohl organisierten Werkstatt und mehreren Hilfskräften. Nach und nach veränderte sich das Zusammenwirken von Thomas und William. Während am Anfang Thomas noch maßgeblich Radierung und Druckvorgang lenkte und William der Ausführende war, änderte sich dies bald. William erlangte durch die Arbeit an den Radierungen eine solche Übung, dass er darin seinen Onkel übertraf und zum bekanntesten und meist geschätzten Aquatintendrucker Großbritanniens wurde. Der Erfolg ihrer Bilder führte zu einem Bekanntheitsgrad, dass man anerkennend von „den Daniells“ sprach.

Nun erst ernteten Onkel und Neffe auch den materiellen Erfolg der Mühen ihres langen Indien-Aufenthalts, indem sie täglich mit nicht nachlassender Energie an der Produktion der Drucke arbeiteten und durch ihren Verkauf zu beträchtlichem Wohlstand kamen.<sup>188</sup>

Einflussreiche Gönner und Förderer wie Sir Richard Colt Hoare, Sir Charles Cockerell und Thomas Hope<sup>189</sup> trugen zum Erfolg und der wachsenden Popularität der Daniells bei, so dass die Bilder ihres Indien-Werks zum „trend setter“ für andere Entwicklungen in Architektur und Design wurden.

Der große Plan, mit Motiven aus Indien zu reüssieren, war aufgegangen.

Die Wirkung der Indien-Bilder reichte bald über die Grenzen Großbritanniens hinaus. 1812 publizierte der französische Orientalist Louis Matthieu Langlès in seiner Ausgabe „Monument anciens et modernes de l’Hindoustan“ (1812, 1821) eine Auswahl von Drucken,

<sup>185</sup> Dieser Titel ist erst nach Erscheinen der 6 Serien, ihrem „opus magnum“, als Sammeltitle für alle verwendet worden

<sup>186</sup> „Oriental Scenery. One Hundred and Fifty Views of the Architecture, Antiquities and Landscape Scenery of Hindoostan“; „6 parts, small oblong folio“, „engraved surface 6½ x 9 in.“ (16,5 x 22,9 cm). Gesamte Werk-Übersicht für die Druckgrafik bei ARCHER 1980, S. 234-236

<sup>187</sup> Thomas wurde 1799, William erst 1822 Mitglied der Royal Academy.

<sup>188</sup> Von William wird berichtet, dass er 7 Jahre lang von morgens um 6 Uhr bis Mitternacht an den Platten gearbeitet habe; 1799 soll Thomas Daniell allein aus Madras eine Bestellung von 40 Sätzen einer 24er Serie bekommen haben, insgesamt im Wert von £ 1.200; William hatte später (1804) einen Auftrag von 18 Sätzen im Gesamtwert von £ 2.000 (Farington’s Diary).

<sup>189</sup> Exemplarisch für das Interesse eines wohlhabenden Connaisseur an den Bildern Thomas Daniells ist Thomas Hope, vgl. dazu RITTER 2006 (Festschrift GAIL), S. 199ff.

vor allem mit Monumenten aus Süd-Indien. Eine weitere Publikation im Zusammenwirken mit der „Asiatischen Gesellschaft“ in Paris kam jedoch nicht zustande.

Wichtiger noch als die Verbreitung ihrer Bilder und die Etablierung ihres Rufs in Großbritannien war die Wirkung auf andere Maler und Antiquare. Die bereits in Gang befindliche Erforschung der indischen Monumente erlebte durch die Dokumentationen der Daniells weitere Impulse und verstärkte den Bedarf an authentischen Beschreibungen und Abbildungen, wie man es aus den Reproduktionsstichwerken zur griechischen und römischen Antike bereits gewohnt war.<sup>190</sup> Die Bilder der Daniells von noch nicht *gesehenen* Altertümern regten die Anstrengungen vieler Forscher am Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer systematischen, intensiv betriebenen britischen Archäologie auf dem Subkontinent an. Längst war am Beginn des 19. Jahrhunderts die Trennung von Kunst und Dokumentation eingetreten, und viele Briten, die in Indien forschend umherzogen, um neue Altertümer zu entdecken und alte ausführlicher und präziser in Wort und Bild zu erfassen, sahen im Antiquarischen und nicht im Künstlerischen das Leitbild für ihre wissenschaftlichen Interessen. Die angefertigten Illustrationen zu den archäologischen Berichten waren nun reine Dokumentation ohne den künstlerischen Anspruch, den die Daniells hatten. Bis zu ihrem Lebensende aber blieben die Daniells der Malerei verpflichtet. Noch bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts malte Thomas indische Motive im Stil des „picturesque“; William wandte sich der Landschaft seines Landes zu und nur gelegentlich malte er in einer neu aufkommenden romantischen Manier ein indisches Motiv.

1804 hielt Henry Salt, der ja auch Maler war (vgl. S. 46), einen Vortrag vor der „Literary Society of Bombay“ über die nahe gelegenen Kulthöhlen; 1819 erschien der erste Band der „Transactions of the Literary Society of Bombay“ mit Illustrationen zu den Höhlen. William Erskine schrieb erste, grundlegende Aufsätze über Elefanta und Karla in den „Transactions“ (1813). Die buddhistischen Anlagen von Amaravati (1797) und Ajanta (1819) wurden entdeckt. 1825 berichtete A. Stirling über die Überreste von Orissa (Puri, Bhubaneshwar und Konarak); für den Süden Indiens waren die Aufzeichnungen von Colonel Colin Mackenzie, dem Entdecker der Überreste Amaravatis, von großer Bedeutung. Er gründete den „Survey of India“ (1815), wurde sein erster Direktor und legte die Grundlagen für die nächste Generation von Archäologen wie J. Fergusson und A. Cunningham.<sup>191</sup>

Diese für die archäologische Wissenschaft so wichtige Entwicklung war aber nur ein Teil eines Trends, der symptomatisch für ein neues kulturelles und politisches Klima war. Es ging um das veränderte Selbstverständnis gegenüber der neuen, global operierenden Rolle Großbritanniens als europäische Weltmacht in Übersee. Viele Angestellte der East India Company, die nach Großbritannien zurückgekehrt waren, nahmen aus Indien mit ihren Erinnerungen auch ein Stück indischen Lebensstils mit, den sie schätzen gelernt hatten. Auch aus der Sicht des Mutterlandes stieg die Bedeutung Indiens, indem Politik und Wirtschaft zielstrebig die im 18. Jahrhundert noch nicht zusammenhängenden Kolonial-Gebiete der EIC zum „crown jewel“ des „Empires“ formten.<sup>192</sup>

Der „*Indian Style*“ kam in Mode, wie dies mit Chinoiserien und alt-ägyptischen Motiven bereits der Fall war. Zwei Fabrikanten in England stellten zwischen 1810 und 1820 unter anderem auch Geschirr mit Motiven aus der „Oriental Scenery“ her. Dabei hielten sie sich erstaunlich eng an die Vorlage.

<sup>190</sup> Vgl. z. B. CAYLUS, A. P. 1752, Comte de, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises, 7 vol., Paris

<sup>191</sup> Zur Frühgeschichte der Archäologie in Indien vgl. CAKRABARTI, D. K. 2001, A History of Indian Archaeology, New Delhi, S. 21 ff. sowie SINGH, U. 2004 : 210, The Discovery of Ancient India. Early Archaeologists and the Beginning of Archaeology, New Dehi;

<sup>192</sup> ARCHER: „India was becoming a matter of national pride, and the earlier misgivings about the expansion of British rule were fading“, in: ARCHER/LIGHTBOWN 1982 : 13, India Observed, London

Zum Beispiel erschienen auf einem Krug der Torbogen und Grabbau vom Aquatinten-Druck „Views of the Fort, Madura“ (OS II, 14), verbunden mit der Kuppel von OS I, 12 („The Mausoleum of Mucdoom Shah Dowlut...“). In einer Schale wurde der Tempel von Rohtas in Bihar (OS I, 11) vollständig abgebildet.

Selbst auf französischen Panorama-Tapeten tauchten der Rājarājendra-Tempel von Tañjāvūr (Fig. 118) und der Madhana Mohana Tempel von Brindāban (Fig.119) auf.<sup>193</sup>

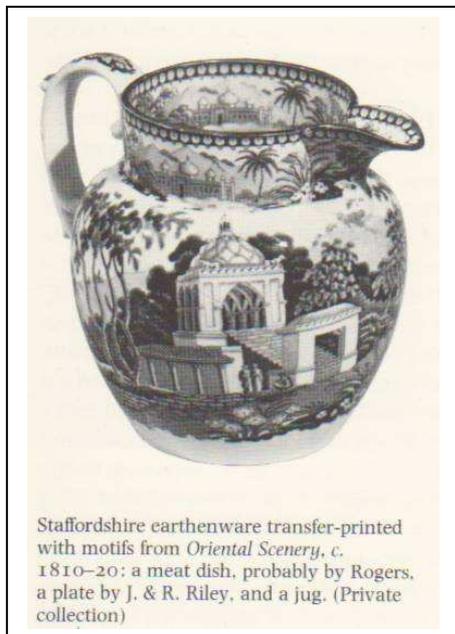


Fig. 116: Motiv aus: OS I, 12 und OS II, 14

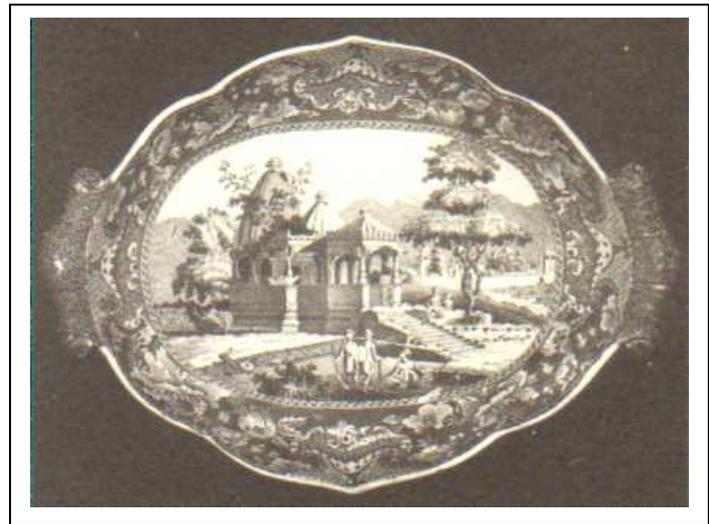


Fig. 117: OS I, 11



Fig. 118: Motiv aus: OS II, 22: Rājarājendra-Tempel, Tañjāvūr (rechts)

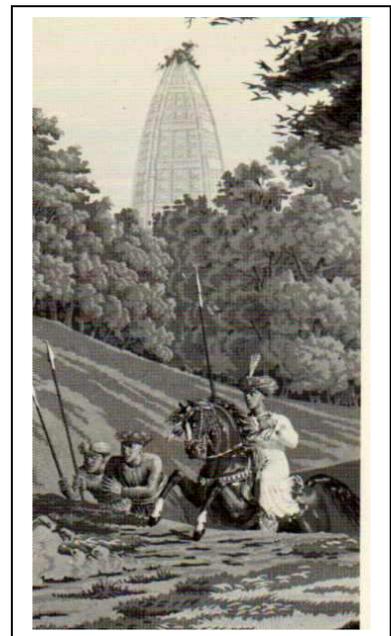


Fig. 119: aus OS I, 2: Madana Mohana Tempel

Der „Indian Style“ entfaltete jedoch eine Wirkung, die mehr war als exotisches Design: Er wurde Ausdruck eines britischen Lebensgefühls. Eine wohlhabende und gebildete

<sup>193</sup> Krug und Schale (Staffordshire-Steingut) sind wahrscheinlich von J.& R. Riley of Burslem aus den Jahren zwischen 1810 und 1820 (Walter-Collection; Private Collection); Tapetenmotive von Jean Zuber aus Rixheim/Mulhouse, 1806 (Deutsches Tapetenmuseum Kassel).

Oberschicht entwickelte ein Faible für alles Indische und stattete einen Teil ihrer Lebenswelt damit aus, angefangen vom Möbeln, Bildern, Dekor-Stoffen für ihre Salons bis hin zu Landhäusern und Pavillons, die der muslimischen und hinduistischen Architektur Indiens nachempfunden waren.

Mit seinen genauen Kenntnissen von den Bauten der Moslems und Hindus, seiner umfangreichen Materialsammlung von Zeichnungen und Skizzen zu Architektur-Details, wurde Thomas Daniell zum Fachmann für solche Bauvorhaben. Bauherren und Architekten beauftragten ihn mit Entwürfen, von denen einige sogar bis heute erhalten sind.

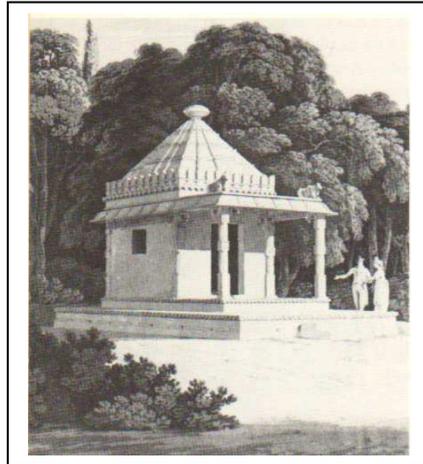


Fig. 120:  
William Daniell: Warren Hastings  
Memorial (Ausschnitt, 1802); OIOC  
London

Eine dieser architektonischen „follies“ ist noch auf einem Aquatinten-Druck von William Daniell erhalten, auf dem ein geplantes „Warren Hastings Memorial“ im Stil eines hinduistischen Tempels erscheint. Den Auftrag für den Entwurf bekam Thomas Daniell von Major John Osborne, einem ehemaligen Offizier im Dienste der „company“ in Bengalen. Er hatte die Absicht, die Verdienste seines ehemaligen „Governor-General of Bengal“ zu ehren, dessen Ruf in England umstritten war. Der Tempel mit einer Büste Hastings sollte im Garten des privaten Anwesens von Osborne gebaut werden. Nach ARCHER soll der Bauherr damit die Vorstellung verbunden haben, Hastings sei wie eine Inkarnation *Viṣṇus*, „who, according to the belief of the Brahmans, has from time to time appeared under various material forms for the support of religion and virtue and the reformation of mankind.“<sup>194</sup>

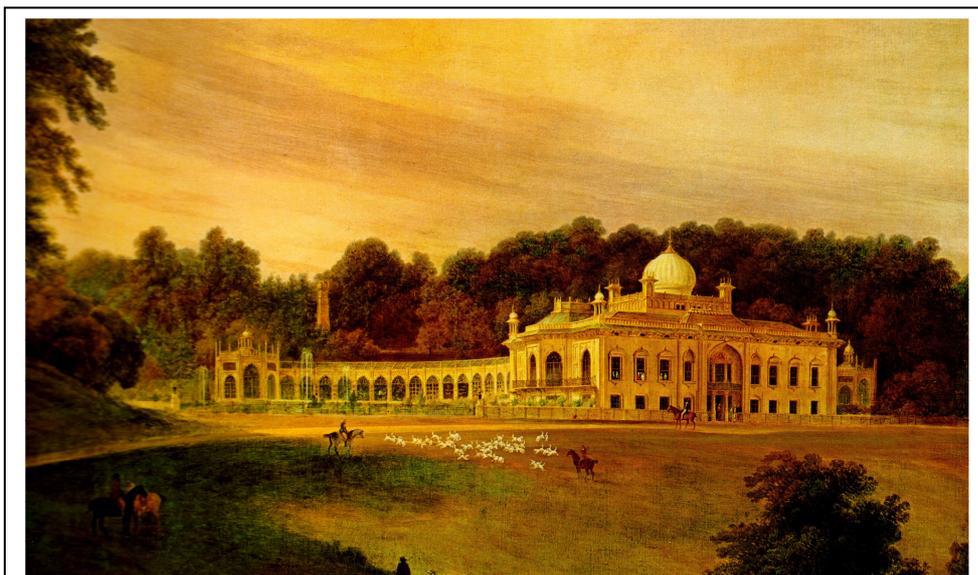


Fig. 121: TD 94 (Ausschnitt)

<sup>194</sup> ARCHER 1980, S. 230

Ein anderes Beispiel für die Wirksamkeit des „Indian Style“ zeigt Thomas Daniells Entwurf für eine „Indian bridge“ im Park des Landsitzes von Sir Charles Cockerell in Sezincote/Gloucestershire. Beeindruckt von den Architektur-Abbildungen in den „Oriental Sceneries“ gab Cockerell - auch er war zuvor im Dienste der „company“ - den Auftrag für einen Entwurf, der in leicht veränderter Form auch baulich realisiert wurde.

In einem Brief an Cockerell vom 14. Januar 1811 nimmt Thomas Daniell zu dieser kleinen Veränderung Stellung, die an der fertig gestellten Brücke – entgegen dem ursprünglichen Entwurf – vorgenommen wurde. „I am dreadfully alarmed about the Brahminy Bulls – because I am certain they cannot be better placed – could Viswakarma, the Artist of the Gods of ye Hindoos, take a peep at Sezincote, he would say let the Bulls remain where they are...“ „...they could not be better placed because the intention in placing them there, was to mark the centre of the bridge...“<sup>195</sup> Im Entwurf war nur *ein nandi* am Geländer (linkes Bild) vorgesehen.

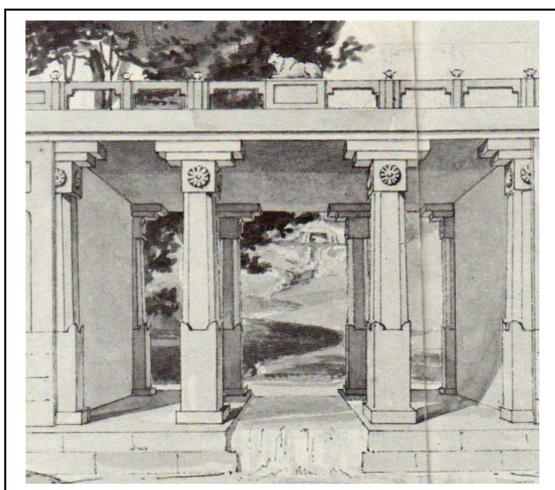


Fig. 122: Thomas Daniell:  
lavierte Bleistiftzeichnung (um 1811)

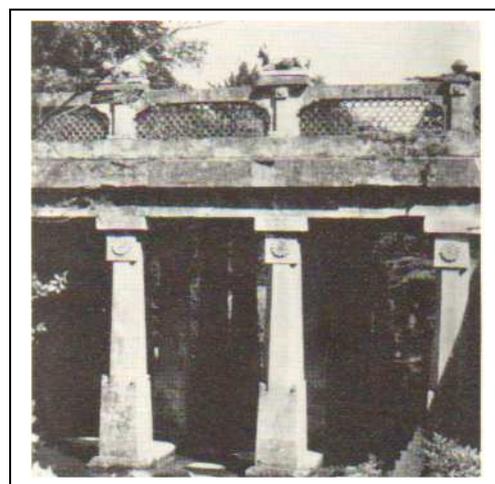


Fig. 123: Foto, ARCHER 1980, S. 231

An einem anderen Bauvorhaben, das von einem großen öffentlichen Interesse begleitet war, hatten die Daniells keinen direkten Anteil. Auch wenn die oben beschriebenen Beiträge Thomas Daniells seine unbestrittene Kompetenz *in puncto* indischer Tempelarchitektur belegen und mancher Bauherr von den Architektur-Darstellungen der „Oriental Scenery“ inspiriert gewesen sein mag, so ist doch das Aufkommen des „Indian Style“ das Ergebnis vieler Faktoren.

Die allgemeine Grundstimmung zugunsten exotischer Baustile lässt sich vielleicht am deutlichsten am Umbau des bekannten Pavillons im Seebad Brighton verdeutlichen. Mit erheblichem finanziellem Aufwand ließ sich Prince George seinen „königlichen Pavillon“ von dem Architekten John Nash im indischen Stil vergrößern. Zwischen 1815-22 wurde er nach dem Muster der indischen Mogul-Architektur neu hergerichtet: mit Kuppeln, Minaretten, Vielpass- und Hufeisenbögen, durchbrochenem Gitterwerk und polygonalen Pfeilern, die aus Lotosblüten herauswachsen.

Um Gewicht und Bedeutung des Indien-Werks der Daniells genauer zu ermessen, muss man sich zwei Dinge vor Augen halten:

Zum einen folgten die Daniells mit ihrem Vorhaben, im fernen Indien die geeigneten Motive für ihre Bilder zu finden, bereits einer kulturellen Grundströmung. Sie waren ein Teil von ihr – als Maler und Antiquare, wie dies ihre Bilder belegen.

<sup>195</sup> Zit. nach ARCHER 1968 : 29

Zum anderen verstärkten sie selbst als Protagonisten verschiedene Entwicklungen in Großbritannien. Die begeistert aufgenommenen Bilder, darunter auch die Ansichten indischer Monumente, spornten viele Briten und andere Europäer zu einer intensivierten Erforschung Indiens und einer Indischen Archäologie an. Und sie trugen mit dazu bei, dass der „Indian Style“ zu einer wichtigen Komponente der britischen Lebenswelt wurde.



Fig. 124: Brighton, Royal Pavilion

## 7 Zusammenfassung und Ergebnis

Die Rezeption buddhistischer und hinduistischer Kunst in den Bildern von Thomas und William Daniell ist an vielen Beispielen untersucht worden. Architektur und Skulpturen haben dabei ein fast gleich starkes Gewicht. Ihre gesonderte Behandlung bei der Analyse ist vor allem in der unterschiedlichen Formensprache beider Bereiche der Indischen Kunst begründet, obwohl sehr häufig die Skulpturen integraler Bestandteil der hinduistischen und buddhistischen Kultbauten sind und so auch in vielen Abbildungen der Daniells dem Betrachter erscheinen.

### *Das theoretische Konzept*

Das erste Problem für eine ertragreiche Analyse der Tempel und Skulpturen besteht vor allem in der Wahl eines theoretischen Konzepts, in dessen Rahmen so ungleiche Kunstformen untersucht werden können. Doch über die Verschiedenheit der beiden Kunstgattungen „Architektur“ und „Skulptur“ hinaus muss noch berücksichtigt werden, dass in der Wiedergabe einer „fremden“ Kunst in Bildern von Europäern ein besonderes Problem liegt, und dies zu einer Zeit, in der das Wissen über die kultische und mythologische Bedeutung der Indischen Kunst noch ganz am Anfang war.

Das bedeutet, dass eine Erfolg versprechende Untersuchungsmethode

- die Unterschiede zweier Kunstgattungen,
- den historischen Horizont der Daniells und
- das interkulturelle Problem in der Rezeption gegenüber einer fremden Kunst

gleichermaßen zu berücksichtigen hat und erst auf diese Weise den Zugang zum Verständnis der Bilder von Thomas und William Daniell ermöglicht.

Der Verfasser hat sich an eine bewährte, sehr verschiedene Erscheinungsformen der Kunst erfassende Methode gehalten, um die Besonderheiten und kennzeichnenden Merkmale beim Wirklichkeitszugriff der Daniells gegenüber der indischen Architektur und Skulptur aufzufinden, zu beschreiben und zu deuten. Es ist Ernst H. GOMBRICHS Vorgehensweise bei der Untersuchung von Kunstwerken, in deren Zentrum seine Theorie der Wahrnehmung steht. Hintergrund dieser Theorie sind die an die Philosophie Karl POPPERS anschließenden Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie. Darin wird die Vorstellung entwickelt, dass bei der Entstehung eines Bildes, während des Zeichnens und Malens, eine bestimmte Form der Wahrnehmungssteuerung stattfindet, die beim bildlichen Erfassen des Sichtbaren bestimmten regelhaften Prozessen unterliegt. Diesen fundamentalen Regelablauf bei der Rezeption und Wiedergabe eines Bildgegenstandes beschreibt GOMBRICH mit dem Begriffspaar „Schema und Korrektur“.

Die Anwendung dieser Theorie auf die Rezeption hinduistischer und buddhistischer Kunst ermöglicht – neben anderen Beobachtungen - eine konsistente und plausible Erklärung für die Art und Weise, in der die Daniells vorgegangen sind. Damit entzieht man sich einer besserwisserischen und kleinlichen Fehleranalyse der Darstellungen. Denn aus heutiger Sicht könnte man versucht sein, die abgebildete Tempelarchitektur und die Ikonografie der Skulpturen ausschließlich im Vergleich mit der fotografischen Realität zu überprüfen und so zu einem langen Fehlerprotokoll von Abweichungen zu kommen. Bezieht man aber die zeittypischen und kunsthistorischen Ausgangsbedingungen ihres Wirklichkeitszugriffs mit ein, lässt sich mit Hilfe der Theorie GOMBRICHS am Bildmaterial ihres Indien-Werks das erreichte Ergebnis ihrer Darstellung genau überprüfen. Die Fragestellung an die Abbildung ist dann eine andere. Es gilt herauszufinden, aus welchen Gründen bestimmte Abweichungen von der fotografischen Realität, wie Vereinfachungen, Verzerrungen, Überblendungen, kurz:

Missverständnisse gegenüber dem tatsächlichen Kunstobjekt, entstanden sind. GOMBRICH'S Theorie liefert eine Erklärung dafür und verdeutlicht zugleich die wahrnehmungspsychologische Verfahrensweise ihres Zeichnens und Malens. Damit ermöglicht eine solche Untersuchung nicht nur Einblick in die Rezeption der indischen Monumente im Werk, sondern auch in den kulturellen Erkenntnishorizont der Künstler und ihrer Zeit um 1800.

### ***Das Bild als Kunstwerk und Dokument***

Ein anderes grundlegendes Problem in der Abbildung hinduistischer und buddhistischer Kunst macht auf eine Spannung (TILLOTSON: „tension“) im Bildkonzept der Daniells aufmerksam. Die „English vision“ einer idealistischen Bild-Ästhetik beruht zum einen auf einem kompositorischen Konzept William Gilpins, das in Großbritannien als „picturesque“ in Mode kommt, und zum anderen auf einem anti-klassischen Impuls einer romantisierenden Bildauffassung, die auf die Wirkung des „sublime“ abzielt. Beides vereinigt sich in der Bildauffassung Thomas Daniells und gerät mit seiner entschiedenen Absicht nach weitgehend authentischer, realistischer Dokumentation der indischen Monumente in Widerspruch.

Aus dieser Spannung ergibt sich eine ganze Reihe von Varianten in die eine oder andere Richtung, die entweder eher das malerische Bildkonzept oder das dokumentarische Interesse betonen. In den meisten Ölgemälden mit Architekturmotiven werden die dokumentierten Monumente stärker in eine malerische, einheitliche Bildauffassung integriert; die Aquatinten heben infolge ihrer grafischen Technik die Bild-bestimmende Architektur hervor, so dass ihre Umgebung eher zur Staffage tendiert. Sicher ist aber, dass der Erfolg der Bilder in Großbritannien dadurch begünstigt wird, dass selbst die antiquarisch orientierten Kenner die Präsentation der Monumente im Rahmen eines malerischen Konzepts bevorzugen. Deswegen stehen die Daniells mit ihrem Bildkonzept an der Schwelle einer sich anbahnenden Trennung von abbildender Dokumentation einerseits und romantisch-ästhetischer Verarbeitung eines indischen Sujets im Kunstwerk andererseits. Gerade der erwünschte Genauigkeitsgrad in der Wiedergabe eines Tempel-Motivs muss mitunter wegen der Erfordernisse nach Raumtiefe unterdrückt werden (Problem des Verschwimmens); will man dies vermeiden und alle Gebäudeteile genau dokumentieren, so muss die Einheitlichkeit einer abgebildeten Architektur gesprengt werden und in mehreren Abbildungen aus unterschiedlicher Perspektive und in Ausschnitten erscheinen, wie dies in der anschließenden Bild-Dokumentation der Indischen Archäologie üblich wird.

Die Untersuchungen der Ölgemälde, Aquatinten, aber auch der Skizzen und Studien hat gezeigt, dass entgegen der These TILLOTSON'S Thomas Daniell in wenigen, aber signifikanten Fällen große Anstrengungen unternimmt, die „English vision“ seiner dokumentarischen Absicht unterzuordnen. Sein Skizzenbuch mit vielen Detailstudien zur Architektur beweist den teilweise beachtlichen Erfolg beim mühevollen Adaptionsprozess an die indische Formsprache. In einigen Abbildungen hinduistischer Tempel ist die Wirklichkeitsnähe so weit gediehen, dass sie mit der exakten Wiedergabe britischer Residenzen in Calcutta Schritt hält. Es ist bei den Daniells weniger das Konzept des „picturesque“ als das tiefer sitzende europäische Anschauungsmuster, das zu einer Überblendung der Bildgegenstände führt. Ergänzend sei hervorgehoben, dass sich die dokumentierende Absicht der Daniells auch an die zur selben Zeit in England aufkommenden topografischen Bildkonzepte („real views“) anlehnt. Dies erklärt nämlich sehr einleuchtend, wo die realistische Komponente im Werk der Daniells ihren Ursprung hat.

### ***Die Rezeption der Architektur***

Unter den 144 Abbildungen der „Oriental Scenery“, dem *opus magnum* der Daniells, sind die hinduistischen und buddhistischen Sakralbauten gegenüber muslimischer Architektur weniger

oft vertreten. Dennoch hat man in Großbritannien noch nie so viele Tempel der Hindus und Chaitya-Hallen der Buddhisten im Werk eines englischen Künstlers zu Gesicht bekommen. Allein schon diese Tatsache hebt die Daniells über alle ihre Vorgänger hinaus. Auch sind viele Tempel in diesen „views“, also Ansichten von den Monumenten, die ihren Platz inmitten einer *realen* Topografie haben, noch nie zuvor abgebildet worden. Das bedeutet, dass zum ersten Mal in der Geschichte Europas ein Gesamteindruck von indischer Tempelarchitektur entstehen konnte und die vielen Reiseberichte und einige Vor-Ort-Beschreibungen der beginnenden britischen Archäologie des späten 18. Jahrhunderts ihr visuelles Gegenstück bekamen. Die eigentliche Leistung der Daniells besteht aber in der Qualität ihrer Abbildungen. Der Vergleich mit den Bildern von William Hodges und Henry Salt (*Rājarājeśvara*-Tempel, Tañjāvūr) ergibt auf den ersten Blick eine so deutliche Steigerung an Wirklichkeitstreue, dass man wohl in der Präzision und ihrem hoch entwickelten Verständnis für die konstruktiven Besonderheiten eines Baukörpers ihre eigentliche Leistung sehen muss. Diese Fähigkeit bewährt sich eben auch dort, wo ihnen die Formensprache der Sakralarchitektur fremd erscheint und sie die kultische und mythologische Bedeutung bestimmter baulicher, ornamentaler und figuraler Elemente des Tempels nicht kennen.

Mit Hilfe von GOMBRICH'S Theorie lassen sich die Voraussetzungen und der Prozess einer erfolgreich verlaufenden Architektur-Rezeption recht gut beschreiben und auf jeden Einzelfall anwenden.

Die Kunst zur bildlichen Darstellung der Architektur ist insbesondere bei Thomas Daniell aus mehreren Gründen bereits entwickelt, bevor er nach Indien kommt. Wie schon seine ersten Architekturdarstellungen von britischen Residenzen in Calcutta (1786/87) zeigen, verfügt er im Alter von 36 Jahren über ein fortgeschrittenes handwerkliches Können beim Zeichnen und Malen. Fernrohr und *camera obscura* leisten wertvolle Hilfe beim zeichnerischen Erfassen der Großformen und der Details. Doch der eigentliche Grund für diese Fertigkeit liegt in dem hoch entwickelten „Schema“, das ihm bei der Darstellung der Tempel von großem Nutzen ist. In der wahrnehmungsspsychologisch fundierten Theorie GOMBRICH'S wird mit dem Begriff „Schema“ keineswegs ein primitives, starres und reduziertes Klischee verstanden, sondern das Schema im Sinne GOMBRICH'S ist ein Theorem, mit dem die geistige Vorstellung von einem „konstruierte(n) Modell“ erzeugt wird, „das die wesentlichen Beziehungen [der abzubildenden Formen] getreu wiedergibt.“<sup>196</sup> Damit dieses Schema Ähnlichkeit mit der abzubildenden Realität bekommt, entwickelt es sich in einem Künstlerleben wie eine Sprache, mit „der in einer langen Folge von Korrekturen und Modifikationen“ „ein getreues Abbild“<sup>197</sup> von einem Objekt ausgedrückt werden kann. Man könnte auch sagen, das hoch elaborierte Schema versetzt den Zeichner oder Maler in die Lage, die Formensprache seines Objekts so genau zu „lesen“, dass eine Übersetzung in die eigenen „Formulierungen“ seines Zeichnens und Malens gelingt. Passt dieses Schema nicht auf die wahrgenommene Realität, kann diese auch nur ungenau und verzerrt, womöglich gar nicht wiedergegeben werden. Damit stößt das Schema an eine Grenze. Sie spielt in der Wahrnehmung der Formensprache einer fremden Kultur eine wesentliche Rolle – ein Problem, mit dem die Daniells bei der Rezeption von Tempeln und Skulpturen häufig zu kämpfen haben.

Um in den bildnerischen Darstellungen ein getreues Abbild von der hinduistischen und buddhistischen Sakralarchitektur zu erzielen, stützt sich Thomas Daniell auf sein analytisches, rationales Verständnis von Architektur. Er ist in der Lage, den Baukörper und die Konstruktion in seiner geometrisch/stereometrischen Gestalt genau zu erfassen und zeichnerisch wiederzugeben. Das Beherrschen der Perspektive, der Blick für formale Größenverhältnisse (Proportionen) zusammen mit dem geometrisch/stereometrischen

---

<sup>196</sup> GOMBRICH 2002, S. 78

<sup>197</sup> GOMBRICH 2002, S. 78

Verständnis der Baukonstruktion bilden sein „Schema“, mit dessen Hilfe im Bild eine exakte Architekturzeichnung entsteht.

Dieses Grundschema im Wirklichkeitszugriff auf die Architektur ist die Grundlage für alle Abbildungen der Tempel und Chaitya-Hallen einschließlich der Abbildungen der Innenräume. Mit dieser Vorgehensweise werden sämtliche Tempel und Kultbauten in ihrer Großform in der Regel exakter erfasst, als es jemals bei anderen Künstlern vorher der Fall war.

Dieses rationale, abstrakte Verständnis von der Architekturform führt in manchen Darstellungen der Kultbauten sogar zu einer fast idealisierten Klarheit (OS V, 6; II, 18) der Oberflächen und der konstruktiven Elemente wie Innenwände, Säulen und Hallendecken.

Dadurch ist es dem „Archaeological Survey of India“ kurz nach 1900 gelungen, mit Hilfe der einzigen erhaltenen Abbildung, einem Aquatinten-Drucks der Daniells (OS I, 11), den vollkommen zusammengestürzten Tempel im Fort von Rotasgarh (Bihar) wenigstens teilweise zu rekonstruieren.

Das geometrisch/stereometrische Grundverständnis für Architektur ist deshalb eine besonders hilfreiche Erkenntnisbrücke für die erfolgreiche Wiedergabe von Sakralbauten in ihrer Großform.

Die Geometrie ist noch in anderer Hinsicht eine Erkenntnisbrücke. Die Außenflächen indischer Tempel – Pfeiler, Dächer und Wände – sind fast vollständig von einem reichhaltigen und formenreichen Ornament überzogen. Immer dann, wenn die Grundstruktur des Ornaments zum Geometrischen tendiert, gelingt den Daniells meist eine adäquate Wiedergabe. Sie folgt dem Schema „framing and filling“ (GOMBRICH). Die Kanten einer Architekturform, Stockwerke, durch Pilaster gegliederte Außenwände geben einen Rahmen für die darin angeordneten Ornamente (vgl. z.B. OS I, 2). Ist die Anordnung der Dekor-Elemente regelmäßig, z.B. symmetrisch und repetitiv, und ist die Einzelform geometrisch, dann gelingt es den Daniells mit erstaunlicher Präzision und Klarheit, den Reichtum indischer Ornamente wiederzugeben. Treten jedoch organisch-figurative Formen im Ornament auf, noch dazu mit für sie unbekannter Bedeutung, dann stoßen sie an die Grenze ihres „Schemas“. Wie ungleich erfolgreich sie bei der Darstellung eines Tempels die Großform, das Ornament und den Figureschmuck wiedergeben, zeigt OS V, 6. Alle geometrisch geformten Gegenstände treffen sie präzise, alle figurativ-organischen Formen dagegen nur mäßig bis schlecht. Die Wiedergabe des *gavākṣa*-Motivs mit einem *śiva mahāyogī* ist ein Musterbeispiel dafür, dass die Annäherung an figürliche Formen nur zu einem geringen Ikonizitätsgrad führt.

Die Verwendung eines Schemas in der bildnerischen Rezeption einer fremden Formsprache enthält dazu ein weiteres, ernsthaftes und hoch wirksames Problem: Der Figureschmuck an den Tempeln und den Fronten der Chaitya-Hallen erscheint in vielen Bildern der Daniells in einer schemenhaften, reduzierten, man möchte manchmal fast sagen: primitiven Form, die erst Jahre später bei der Arbeit an den Aquatinten-Drucken in London gemildert wird. Dies ist besonders in der Wiedergabe des Großen Reliefs vom Mamallapuram festzustellen. Das Aquarell von William Daniell (StG B 4280/45) zeigt „Schemen“ im Sinne der geläufigen Wortbedeutung, flüchtig gezeichnete, vage Umrisse. Erst die gewachsene Form-Erfahrung Thomas Daniells mit indischer Relief-Plastik kann nachträglich diese „Rohformen“ korrigieren bzw. verfeinern (OS V, 2). Häufig mag das Vage und Flüchtige in der Darstellung von Figuren in den Tempel-Nischen durch die Eile bei der Arbeit und an Williams weniger entwickelter Zeichentechnik liegen. Doch die eigentliche Ursache ist die Grenze des Schemas gegenüber der fremden Figurenform. Deswegen gilt: Das Schema versagt als Erkenntnismittel besonders dort, wo es nicht in der Lage ist, die fremde Formsprache zu lesen.

Hinzu kommt ein noch tiefer liegender Störfaktor, der sich in der Rezeption besonders hartnäckig durchsetzen kann und nahezu unkorrigierbare Zwänge selbst bei der Wiedergabe von Architektur ausübt. Er wird manchmal bemerkbar in der Überformung eines Tempels

oder des Innenraums einer Chaitya-Halle mit europäischen Stil-Vorstellungen. So kann es geschehen, dass der *vimāna* des *Madhana Mohana* Tempels (OS I, 2) „gotisiert“ wird und die Front und die Halle der *Viśvakarma*-Höhle von Ellora eine klassizistische Überformung bekommen (OS VI, 22, 23).

Nicht alle ins Auge fallenden Unterschiede zwischen den Abbildungen und der fotografischen Wirklichkeit sind auf nicht-bewusste, quasi automatisierte Zwänge zurückzuführen. Ein Mittel, um einen Tempel oder Innenraum vollständig und nicht nur ausschnitthaft wiederzugeben, ist die Weitung der Perspektive. Immer dann, wenn es nicht möglich ist, genügend Abstand zum Objekt einzunehmen, und um möglichst viele Details im Bild aufzunehmen, wird das Bild in die Breite gezogen und quasi wie ein Weitwinkel-Foto behandelt (Spreizung der Fluchtlinien). Dies ist besonders in den Abbildungen der buddhistischen Kulthöhlen der Fall und führt zu Verzerrungen, die die ursprüngliche Innenraumwirkung der Hallen verändert (OS V, 4, 12; OS VI, 23; „Antiquities of India, no.8).

Die Grenzen des Schemas führen zwangsläufig zum zweiten Theorem GOMBRICHS. Jedes Schema kann durch „Korrektur“ verändert bzw. verfeinert werden. Er nennt diesen Vorgang in seinen englischsprachigen Publikationen auch „matching and monitoring“.

GOMBRICH geht davon aus, dass das konservierte Schema durch *verständiges* Naturstudium, nicht allein durch genaues Kopieren (!), korrigiert werden kann. Ein solcher sichtbarer Fortschritt bei der Adaption an eine komplexe, für den Europäer verwirrend vielgestaltige Schmuckform an der Tempelarchitektur ist in den Darstellungen südindischer Tempel, besonders am *hāra*, nachzuweisen.

Während noch am *Rājarājeśvara*-Tempel von Tañjāvūr ein bemühter Pseudo-Realismus bei der Wiedergabe des *hāras* zu sehen ist, wird die Darstellung des *hāra* an den Pañca Rathas weiter verfeinert. Die Nähe zum Objekt hat das Studium dieser Klein-Architektur wohl begünstigt, indem die Daniells den Schmuck an den Tempeln nicht nur als dreidimensionales Ornament, sondern als Bauform begreifen. Deswegen geraten gerade in Mamallapuram die Architekturdetails so überraschend präzise. Sie verstehen die Formen, können sie mit dem forschenden Auge überprüfen („monitoring“) und in der Zeichnung der Realität anpassen („matching“). Dieser Adaptionsprozess ist in mehreren ihrer Abbildungen nachweisbar und besonders weit bei der Rezeption der Tempel verlaufen.

### ***Die Rezeption der Skulpturen***

Anders verhält es sich, wie oben schon erwähnt, mit der Rezeption der Skulpturen. Grundsätzlich erhalten sie von den Daniells nicht dieselbe Aufmerksamkeit wie die Sakralbauten. Dies liegt zum einen an ihrem geringen Kenntnisstand über die Gestalten und Götter des hinduistischen und buddhistischen Pantheons. Zum anderen zeigen Verwechslungen und diffuse Vorstellungen nachdrücklich, welche geringe Unterscheidungsmöglichkeiten ihnen in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts tatsächlich zur Verfügung standen. Nur wenige Beispiele von Einzelstudien belegen ein gezieltes Interesse an der hinduistischen Mythologie. Die Skulpturen sind für die Daniells im Wesentlichen integraler Bestandteil der Tempel, und diese sind das interessante Motiv für ihre Abbildungen. Die Ausnahme bestätigt nur die Regel.

Von vornherein erscheinen den Daniells die Skulpturen der Hindus und Buddhisten fremder als die Architektur, obwohl sie gelegentlich die genaue Ausführung der Skulpturen in der Steinmetzkunst anerkennend hervorheben. Das Fehlen ikonografischer Kenntnisse und einer Erkenntnisbrücke wie die der Geometrie haben den Zugang zur Bildplastik erschwert. Aber der entscheidende Grund liegt wohl darin, dass die Formensprache indischer Skulpturen einen völlig anderen kulturellen Hintergrund hat. Früher als bei der Rezeption der Architektur erreicht das Schema der Daniells eine Grenze.

Mit dem Blick auf die verschiedenen Konzepte europäischer und indischer Figurendarstellungen in der Kunst hat die vorliegende Arbeit versucht, die Ursachen dieser Erkenntnisschwelle ausführlicher zu behandeln. Warum das europäische Auge für die Zeit vor 200 Jahren sich mit der wirklichkeitsnahen Wiedergabe der indischen Skulpturen so schwer tut, wird nur deutlich durch die außerordentlich starken Vorgaben des klassisch-antiken Ideals (Winckelmann). Schneller und nachdrücklicher kommt es in der Skulpturen-Rezeption der Daniells zum Durchschlagen eines „automatischen Rückkoppelungsprozesses“ (GOMBRICH), der jede indische Figur mit einem morphologischen Schema überblendet, so dass die indischen Skulpturen in den Abbildungen wie europäische Figuren mit indischer Kleidung und indischen Requisiten aussehen (vgl. Frauen-Figuren im *Pudu-Mandapa*, OS II, 18).

An den *mithuna*-Paaren an der Chaitya-Front von Karla („Antiquities“, „Ekvera“ no.7) werden die Merkmale einer europäisch vorgeformten Überblendung der indischen Plastik besonders deutlich. Zunächst wirkt sich die Veränderung in der Darstellung der Körperform aus, indem durch die Betonung der Muskulatur und der Körperproportionen eine anatomisch-funktionale Vorstellung vom Körper dominiert. Dies ist die Art und Weise, in der die Daniells auch die Staffage-Figuren in vielen ihrer Personen-belebten Abbildungen darstellen. Die zweite Überblendung der indischen Figur geschieht durch eine ästhetische Veränderung. *ābhaṅga*-Posen werden zu Kontrapost-Haltungen; die auf Frontalität angelegte Raumwirkung der indischen Skulptur, mehr noch dem Relief verhaftet, bekommt bei den Daniells eine stärker räumliche Ausrichtung der Figur und ihrer Gliedmaßen durch die Raum-betonte Ausrichtung der Körperachsen. Der gesamte Ausdruck der Figur lehnt sich ästhetisch an klassizistische Skulpturen an. Dieses Schema bestimmt mehr oder weniger stark alle Skulpturendarstellungen.

Die Gründe sind darin zu suchen, dass die Daniells nicht in der Lage sind, das tief verwurzelte „europäische Schema“ zu unterdrücken und das „indische Schema“ in seiner besonderen Formsprache wahrzunehmen. Da sie zudem den kulturellen Kontext der indischen Skulptur nicht verstehen und ihnen die idealistisch-religiöse Tradition indischer Werkstätten unbekannt ist, sind sie allein auf ihre „Außen-Deutung“ angewiesen. Hier stoßen also buchstäblich Welten aufeinander.

Einen Sonderfall im Werk der Daniells stellen die Skizzen und Studien Thomas Daniells von hinduistischen Göttern und der Figur des Buddha dar. In ihnen drückt sich eine deutliche Konzentration auf ikonografische Details aus. Ihn interessieren an den Stelen hinduistischer Götter die charakteristischen Merkmale wie Vielköpfigkeit und Vielarmigkeit sowie ihre Attribute (WD 1769; *Skanda*). Die am Rand einer *Viṣṇu*-Stele befindlichen *avatāras* werden in Listen in der „klassischen“ Reihenfolge aufgeführt, Namen und Merkmale vermerkt. Die semantische Ebene der Götter-Darstellung wird also richtig erfasst, während sämtliche Figuren - die große Mittelfigur wie die kleinen Figuren am Rande – wieder in klassizistischer Überformung erscheinen (WD 1752).

In Abbildungen mit Buddha-Figuren verläuft die Rezeption anders. Bedeutungen und Bezeichnungen spielen hier keine Rolle. Doch werden sowohl an den Figuren als auch den Gesichtern dieser wenigen Buddha-Darstellungen erste Schritte einer „Korrektur“ deutlich. Der athletische Typus Europas wird den glatten, fließenden Formen der Skulptur etwas mehr angepasst. Der herzförmige Gesichtsschnitt eines jungen Europäers verdrängt jedoch die rundlich-vollen Formen des indischen Buddha-Gesichts. Insgesamt scheint sich das „europäische Schema“ einen Schritt auf das „indische“ hinzubewegen (vgl. OS. V, 4; Kanherī). Diese ersten Anzeichen einer Adaption an die indische Formsprache haben aber nur einen geringen Einfluss auf die Darstellung der Skulpturen in den Aquatinten.

Die Figuren-Studien im Skizzenbuch Thomas Daniells beweisen, dass das Potential für eine schrittweise Korrektur des Schemas durchaus vorhanden ist. Es wird jedoch in der „Oriental Scenery“ und den Ölgemälden nachträglich nicht ausgeschöpft, da im Mittelpunkt der Bilder

die Dokumentation der Sakralarchitektur steht und sich dabei die Wiedergabe der Skulpturen motivisch unterordnet.

Mit ihren Bildern haben die Daniells in erheblichem Maße die indische Welt für Großbritannien und Europa näher gebracht und für ihr Werk große Anerkennung gefunden. Sie haben den Antiquaren ihrer Zeit bedeutende Anstöße gegeben und Voraussetzungen geschaffen, dass die Erforschung der Tempel und Skulpturen in den folgenden Jahrzehnten auf den wissenschaftlichen Grundlagen der Indischen Archäologie verläuft. Ihre Kunst des Abbildens folgt aber noch der Regel, die Horaz für die Dichter forderte: die Aufgabe sei *„prodesse et delectare“*.