

REGARDS CROISÉS •

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée



Stella

Dossier:

Kramrisch



Regards croisés, No. 11, 2021

Stella Kramrisch

Sommaire / Inhalt

- 4 **I. Éditorial / Editorial**
- II. Dossier Stella Kramrisch**
- Stella Kramrisch**
- 20 Auszüge aus *Grundzüge der indischen Kunst*: »Einstellung«, »Mythus und Form«, »Raum«, »Rhythmus«
- 50 Extraits des *Traits fondamentaux de l'art indien*: « Point de vue », « Mythe et forme », « Espace »
- Christian Kravagna**
- 69 Über das Geistige in der Kunstgeschichte: Stella Kramrisch in der transkulturellen Moderne
- 82 Du spirituel dans l'histoire de l'art: Stella Kramrisch dans la modernité transculturelle
- Julie Ramos**
- 96 Anthropologie, métaphysique et formalisme: pour une approche des *Traits fondamentaux de l'art indien* de Stella Kramrisch
- 108 Anthropologie, Metaphysik und Formalismus. Stella Kramrischs *Grundzüge der indischen Kunst*
- Ann-Cathrin Drews**
- 121 »Indisches Anschauen« zwischen Formen und dem Formlosen. Stella Kramrisch zur indischen Moderne Abanindranath Tagores
- 145 La « vision indienne » entre forme(s) et informe. Le regard de Stella Kramrisch sur le modernisme indien d'Abanindranath Tagore
- III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen**
- 168 **Fanny Kieffer**
Kathrin Müller, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 21, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019, 368 pages
- 171 **Blanche Llaurens**
Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 423 pages
- 174 **Sabine Frommel**
Matteo Burioni (dir.), *Weltgeschichten der Architektur: Ursprünge, Narrative, Bilder 1700-2016*, cat. exp. Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 40, Passau: Dietmar Klingler Verlag, 2016, 296 pages
- 178 **Julian Jachmann**
Philippe Duboÿ, *Jean Jacques Lequeu. Dessinateur en architecture*, Collection Art et Artistes, Paris: Gallimard, 2018, 320 Seiten

Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric, Martial Guédron, Corinne Le Bitouzé (Hg.), *Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantômes*, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Paris: Bibliothèque Nationale de France, Éditions Norma, 2018, 192 Seiten
- 182 **Nele Döring & Mathilde Haentzler**
F. Siffer, A. Therstappen (Hg.), *Goethe à Strasbourg 1770–1771. L'éveil d'un génie*, Ausst.-Kat. Straßburg, Galerie Heitz (Palais Rohan), Straßburg: Musées de Strasbourg, 2020, 208 Seiten

- 186 **Adèle Akamatsu**
Marie-Louise Monrad Møller, *Dahls Norwegen. Die künstlerische Erfindung einer norwegischen Nationalkultur*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 360 pages

Claudia Denk (dir.), *Valenciennes' Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2019, 280 pages
- 190 **Itay Sapir**
Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin: Reimer Verlag, 2020, 222 pages
- 193 **Béatrice Adam & Markus A. Castor**
Denise Borlée et Hervé Doucet (Hg.), *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e–XX^e siècle)*, Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg, Collection Cultures Visuelles, 2019, 476 Seiten

Leonie Beiersdorf, G. Ulrich Großmann und Pia Müller-Tamm (Hg.), *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2019, 288 Seiten
- 202 **Alexandre Kostka**
Carolin Vogel (dir.), «*Schöne wilde Welt*». *Richard Dehmel in den Künsten*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2020, 162 pages
- 205 **Marthje Sagewitz**
Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, *Correspondance (1902–1913)*, édition d'Hugo Hengl, Collection Art et Artistes, Paris: Gallimard, 2018, 232 Seiten
- 210 **Axelle Locatelli**
Anja Pawel, *Abstraktion und Ausdruck. Bildende Kunst und Tanz im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter, 2020, 294 pages
- 213 **Béatrice Adam**
Ingrid Pfeiffer (ed.), *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Munich: Hirmer Verlag, 2020, 420 pages
- 217 **Annette Tietenberg**
Hélène Guenin et Géraldine Gourbe (Hg.), *She-Bam Pow POP Wizz! Les Amazones du POP*, Ausst.-Kat. Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Paris: Flammarion, 2020, 160 Seiten
- 221 **Sjoukje van der Meulen**
Priska Morrissey & Éric Thouvenel (Hg.), *Les Arts et la Télévision. Discours et pratiques*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019, 390 Seiten
- 225 **Katharina Günther**
Yves Peyré, *Francis Bacon ou La mesure de l'excès*, Paris: Gallimard, 2019, 336 Seiten

IV. Projets croisés

- 230 **Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité**
Nicole Haitzinger, Universität Salzburg, spricht mit Katharina Jobst, Julie Ramos und Markus A. Castor über ihr Forschungsprojekt.
- 246 **Mentions légales / Impressum**

Cover/Couverture: Dr. Stella Kramrisch at the Philadelphia Museum of Art's »Himalayan Art« exhibition, 1978. Courtesy of Philadelphia Museum of Art, 2022

Avec Stella Kramrisch, c'est la première fois que notre revue franco-allemande s'attache à une historienne de l'art. Se consacrer à son œuvre ouvre également à la revue *Regards croisés* des perspectives sur des contextes géographiques et théoriques nouveaux. Malgré la réception et la reconnaissance internationales de spécialistes de l'Inde et d'historiens de l'art de son temps (citons par exemple Ananda Coomaraswamy, Ernest B. Havell ou Georges Coëdès), son œuvre n'a fait que depuis peu l'objet d'une approche scientifique et donné lieu à de premières études monographiques.¹ Par notre dossier thématique, nous voudrions donc offrir à la pensée de Kramrisch et à quelques-uns de ses écrits consacrés à l'art indien une plus grande visibilité dans les aires francophones et germanophones.

De famille juive, Stella Kramrisch est née en 1896 à Nikolsburg, aujourd'hui Mikoluv en Tchéquie. Le réseau familial lui permet d'avoir connaissance des avant-gardes artistiques de la Vienne « fin de siècle ». À côté de sa formation classique au lycée pour jeunes filles où elle fait ses humanités, elle commence à s'intéresser à la religion et aux sculptures indiennes ornant les temples, et, éveillée par la traduction allemande qu'avait réalisée Leopold von Schroeder de la *Bhagavadgītā*, son intérêt pour l'indologie germanique se développe. À l'université de Vienne, Kramrisch conclut en 1919 ses études d'histoire de l'art par une thèse sur la sculpture du premier bouddhisme en Inde, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens*, au sein de la chaire d'histoire de l'art et de recherche asiatique et sous la direction de Josef Strzygowski. Lors d'un séjour en 1921 à Oxford, elle est invitée par Rabanindranath Tagore à se rendre à Santiniketan. Elle passera presque trente ans en Inde et enseignera quelques années à Santiniketan, ainsi qu'à partir de 1923 à l'université de Calcutta. Des semestres d'enseignement et de conférences l'ont amenée dans les années 1937-1940 à l'Institut Courtauld de Londres. Dans le Warburg Institute, sous la direction de Fritz Saxl, elle est la commissaire de l'exposition photographique *Aspects of Indian Art* regroupant des photographies d'artefacts indiens.² Après l'assassinat en 1950 de son mari Laszlo Nemenyi, qui avait travaillé pour le gouvernement du Pakistan, et la dégradation de sa situation personnelle devenue également plus difficile, Kramrisch accepta l'invitation du spécialiste de sanskrit William Norman Brown de s'installer à l'université de Pennsylvanie à Philadelphie, au nouveau département pour les études régionales d'Asie du Sud (*South Asian Regional Studies*). En 1954, elle devint la première conservatrice pour l'art indien au Philadelphia Museum of Art et conserva ce poste jusqu'à la fin de sa vie à titre honorifique. Parallèlement à cet engagement, elle devint en 1964 professeure d'art indien à l'Institute of Fine Arts de New York.

Pour Kramrisch, l'idée que Josef Strzygowski se faisait d'une histoire de l'art non-occidentale et qu'il avait installée à l'Institut de Vienne, fut d'abord fondamentale.

L'insistance spécifique de Strzygowski sur le comparatisme l'influença également. Les écrits et séminaires de l'adversaire de son directeur de thèse, Max Dvořák, notamment son histoire de l'art pensée comme histoire de l'esprit, jouèrent aussi un rôle décisif pour le questionnement et la recherche esthétique de Kramrisch. La proximité de sa sensibilité pour les questions de formes et de rythmes non seulement avec Alois Riegl, l'un des professeurs de Dvořák, mais aussi avec la théorie du symbole d'Ernst Cassirer ou bien avec l'iconologie d'Erwin Panofsky a également été remarquée, tout comme sa lecture critique d'Heinrich Wölfflin. Le fonctionnalisme de l'anthropologue Bronisław Malinowski et ses incursions dans les domaines de recherche relevant de la sociologie imprégnèrent certains de ses textes.³

La connaissance qu'avait Kramrisch du sanskrit lui permit de lire certains écrits indiens et elle se servit des textes relevant de la religion primitive tels que les *Veda* pour saisir l'art et l'architecture indiens à partir du contexte indien. Elle fut la première à traduire en anglais des extraits des directives traditionnelles données aux artistes dans le *Viṣṇudharmottarapurāṇa*.⁴ Et ses conférences sur les rituels et les édifices indiens conduisirent à la publication en 1946 de l'ouvrage *The Hindu Temple*. Cette publication fut longtemps considérée comme sa contribution la plus significative à l'histoire de l'art indien.⁵

Sa conception du corps dans l'espace et du rythme d'un espace dynamique est influencée de manière décisive par l'aspect qu'en offre la danse : la formation qu'avait reçue très jeune Kramrisch en matière de danse classique l'avait déjà conduite à évoluer vers la danse expressive du tournant du siècle, avant qu'elle ne s'en empare comme sujet d'études universitaires à Vienne, où des pionnières de l'expression corporelle, telles Gertrud Bodenwieser ou Isadora Duncan, se produisaient. Ses analyses sur le rythme sont également influencées par d'autres développements de l'époque, comme la méthode de Jaques-Dalcroze, dont le « *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus* » (Institut d'éducation à la musique et au rythme) était à Dresden-Hellerau partie prenante du mouvement de la réforme de la vie.⁶ Ses expériences en matière de danse et de rythmique déterminèrent en particulier ses recherches sur Siva, recherches de longue haleine couronnant son parcours. 1981 n'est pas seulement la date de parution sous la forme d'un gros volume de *The presence of Śiva*. La même année, elle inaugura également l'exposition *Manifestations of Shiva*.⁷

L'orientation spirituelle de Kramrisch et, dans certains passages, ses affinités avec les écrits théosophiques sont perceptibles. À Vienne, Kramrisch avait déjà découvert Rudolf Steiner et ses théories. L'intérêt de Kramrisch pour l'art moderne et l'orientation spirituelle de la forme propre aux avant-gardes ne passa pas seulement par son engagement dans l'exposition menée avec des artistes du Bauhaus à Calcutta en 1922-1923. De manière plus intéressante encore, l'école de Vienne vient colorer ses textes, tout comme elle est clairement et de manière exemplaire influente dans ses essais sur la sculpture du moyen-âge.⁸ Dans sa première publication sous forme d'ouvrage, à savoir les *Grundzüge der indischen Kunst*, Kramrisch essaie de « montrer ces traits de l'art indien qui font sa physiognomie ». ⁹ Il n'est pas surprenant que ces entrées en matière aient été considérées comme anhistoriques. Toutefois, une telle

critique manque la spécificité de cette considération. D'autres auteurs mirent au contraire en avant son « unité de vision »¹⁰ de l'art indien. Quoi qu'il en soit, l'historienne de l'art s'éloigna par son approche interdisciplinaire de l'historiographie occidentale de l'art, telle qu'elle s'était établie, en particulier au XIX^e siècle, comme une procédure scientifique, archéologique, systématique et classificatoire.¹¹

La capacité extraordinaire de Kramrisch à publier est encore prolongée par ses compétences éditoriales. À partir de 1933, elle édita en collaboration avec Abanindranath Tagore le *Journal of the Indian Society of Oriental Art*. Celui-ci avait pris la suite de *Rupam. An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art, Chiefly Indian*, qui fut publié de 1920 à 1930 par l'historien de l'art indien Ordhendra C. Gangoly. À partir de 1958, Kramrisch fut également co-éditrice d'*Artibus Asiae*. Kramrisch publia dans ces deux revues des textes, des recensions, et des traductions d'œuvres rédigées en allemand, en anglais ou en français par des auteurs tels que George Cœdès, René Guénon ou Odette Viennot et encouragea ainsi dans une large mesure les échanges transculturels sur l'art indien.

Pour conclure, le travail de Kramrisch comme commissaire d'exposition au Philadelphia Museum of Art, que nous n'avons pu qu'évoquer dans ce numéro, donna un cadre muséal institutionnel à ses propres activités de collectionneuse. Le gros de ses vastes collections concernant les Kanthas ou les sculptures de temple en stuc fut légué au Philadelphia Museum of Art. En 1960 en fut tiré son catalogue *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*.¹² Elle installa la première galerie donnant à lire la cohérence de l'art de l'Asie du Sud. Et à côté des expositions *Unknown India : Ritual Art in Tribe and Village* de 1968 et *Manifestation of Shiva* se greffa encore en 1986 à son travail de recherche l'exposition de grande ampleur *Painting Delight : Indian Paintings from the Philadelphia Collections*, qui combinait ses recherches, cette fois-ci sur la peinture moghole et rajpute, à une présentation publique des œuvres.

Bien que les écrits de Kramrisch soient souvent considérés par les spécialistes actuels de l'Inde comme datés, ils demeurent toutefois bien connus de l'espace germanophone, en particulier dans l'entourage de l'Institut de Vienne.¹³ En revanche, le travail de Kramrisch apparaîtra comme un objet vraiment très neuf dans l'espace francophone. Au début du XX^e siècle, quelques-uns de ses textes furent reçus dans le contexte d'échanges relativement soutenus entre historiens de l'art français et indiens dans le cadre de l'École Française d'Extrême-Orient, un espace où tant Coomaraswamy que Havell furent actifs. Jusqu'en 2007, l'ouvrage de Kramrisch paru en 1955 et intitulé *Arts de l'Inde : Traditions de la sculpture, de la peinture et de l'architecture* demeura la seule traduction en langue française de ses écrits.¹⁴ Des recensions en français ont cependant été publiées. Pour Kramrisch elle-même, les échanges réalisés avec l'histoire de l'art français jouèrent un rôle déterminant. Elle donna des leçons à Visva-Bharati sur les avant-gardes françaises, de l'époque des impressionnistes jusqu'au début du XX^e siècle, leçons qui peuvent être comprises comme partie prenante de son effort pour rapprocher la modernité européenne et indienne.

Les influences que nous avons mentionnées à la source de l'œuvre de Kramrisch témoignent de son active implication dans les débats de l'époque sur l'écriture de l'histoire de l'art. Mais il est également indispensable de souligner la dimension politique de ses travaux et de ses activités en tant qu'historienne de l'art européenne s'attaquant à un objet de recherche extra-occidental. Après qu'il se soit positionné pour une réforme de l'histoire de l'art euro-centrée, Strzygowski devint l'un des plus véhéments défenseurs de l'idée d'une souche culturelle indo-germanique et d'une polarité entre le Nord et le Sud. Ces deux aspects étaient teintés d'un racisme et d'un décadentisme historique qui le conduisirent à embrasser le national-socialisme et même à l'appeler de ses vœux. Kramrisch s'écarta quant à elle des positions douteuses de son ancien professeur. Mais il est indéniable que ses écrits demeurèrent entachés par le climat spirituel de cette époque. D'un autre côté, l'œuvre de Kramrisch peut être encore aujourd'hui discutée dans le cadre des débats postcoloniaux qui animent les sciences humaines. De ce point de vue, le fait que Kramrisch écrive en allemand et en anglais sur l'art indien peut paraître témoigner d'une forme de position hégémonique. Le fait qu'elle ait été invitée à l'université de Philadelphie par Norman Brown, fondateur des *South Asian Studies*, montre également son implication dans le développement des connaissances sur l'Orient par les *Area Studies*, qui ont elle aussi été façonnées par les politiques hégémoniques dans le contexte de la guerre froide. Même l'entrée par le sanskrit et l'accès par l'anthropologie à l'Inde revendiqués par les *Area Studies* trouvent des échos dans la plupart des textes de Kramrisch.¹⁵ Depuis les travaux d'Edward Said, ces questions demeurent vivaces dans la recherche académique occidentale, de même qu'en Inde, où elles sont actuellement exacerbées par la résurgence du nationalisme Hindou (*Hindutva*).¹⁶ D'autres positions rendent aujourd'hui toutefois possible le questionnement d'une telle interprétation postcoloniale. Les relations que Kramrisch a tissées avec l'Inde, en particulier à l'égard de l'art contemporain, sont autant de preuves du phénomène de transculturalité tout comme du développement d'une « transmodernité »¹⁷ qui remet en question autant qu'elle soutient les conceptions et les discours sur l'art des deux continents. Dans cette perspective, la recherche de liens entre l'Occident et l'Inde ne vise pas à renforcer l'identité de chacun de deux blocs conçus comme monolithiques, mais au contraire à analyser la manière dont ces échanges participent à la construction active et changeante de telles unités.¹⁸

Reprenant certains de ces axes, les contributions de ce numéro de *Regards croisés* permettent d'abord de laisser la parole à la figure principale de ce dossier, Stella Kramrisch elle-même. Nous avons en effet décidé de publier et de traduire en français des extraits de sa première publication sous forme d'ouvrage, à savoir les *Grundzüge der indischen Kunst*. Ils rendent l'ampleur de la portée historique et théorique de Kramrisch particulièrement claire et constituent dans le même temps des points de références pour le contenu des contributions au dossier qui suivent. Julie Ramos met en avant dans son texte les connexions aux écrits de quelques historiens de l'art viennois et en particulier à l'ouvrage de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*,

voir p. 50

voir p. 96

voir p. 82 connexions qui ont façonné les discussions de Kramrisch sur l'art indien du Moyen Âge dans sa publication fondamentale que sont les *Grundzüge*. Kramrisch se réfère au couple de concepts propres à Worringer, pour travailler sur cette base l'idée d'espace dynamique qui doit également être reliée au concept de nature, sur lequel elle avait déjà réfléchi déjà dans sa thèse. Christian Kravagna se consacre à la situation de Santiniketan et à l'entourage culturel et intellectuel de Rabanindranath Tagore, qui ne devait pas seulement marquer Kramrisch, mais auquel elle devait également être elle-même activement associée. L'orientation de l'Université de Visva-Bharati devait notamment conduire à un échange transculturel qui fut couronné par le travail de Kramrisch pour l'exposition du Bauhaus. Ann-Cathrin Drews construit un pont entre le contemporain et l'historique dans la pensée de Kramrisch. Dans son approche analytique formelle d'un tableau d'Abanindranath Tagore, chef de file du modernisme indien et fondateur de l'école du Bengale, Kramrisch se réfère notamment à des passages sur le rapport entre la forme et l'informe dans l'art indien du Moyen Âge, qu'elle avait abordé dans son volume *Grundzüge*. Elle relie ainsi l'art actuel avec la tradition indienne.

voir p. 230 Le Projet croisé de cette année ajoute au dossier un entretien sur la signification de la danse indienne dans une perspective transculturelle. C'est en compagnie de Katharina Jobst (Université Paris Sorbonne) que Markus A. Castor et Julie Ramos (Regards croisés) débattent avec Nicole Haitzinger (Universität Salzburg) sur le projet qu'elle a codirigé « Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité ».

voir p. 163 Les recensions françaises des nouvelles parutions en langue allemande tout comme les textes allemands consacrés aux nouvelles parutions françaises complètent ce numéro de *Regards croisés*. Comme toujours, nous souhaitons remercier nos soutiens, le Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, l'HiCSA et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'Université Humboldt de Berlin, la fondation Hartung-Bergmann, ainsi que l'Université Friedrich Schiller de Iéna. Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à nos deux traductrices, Nicola Denis et Florence Rougerie, pour leur implication et leur finesse linguistique, indispensables à la parution de la revue. Nous félicitons Nicola Denis pour la distinction de son travail obtenue avec le *Prix lémanique de la traduction* 2021. Et pour finir, nous nous réjouissons de pouvoir saluer en Fanny Kieffer (Université de Strasbourg) une nouvelle collaboratrice française aux *Regards croisés* et en Morgane Walter la nouvelle coordinatrice de notre rédaction. Nous les accueillons chaleureusement toutes deux à bord de notre aventure franco-allemande et nous nous réjouissons de travailler avec elles.

- 1 Parmi les nombreuses publications contemporaines sur les historiennes de l'art féminines, la référence s'impose à l'ouvrage collectif paru depuis peu sous la direction de Lee Chichester et de Brigitte Sölch, *Kunsthistorikerinnen. 1910-1980* (Berlin : Reimer, 2021), tout comme, au sein de cette publication, à l'essai que Jo Ziebritzki consacre à « Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst* » (p. 100-108). En 2019 paraissait également une anthologie de Christoph S. Wood où Stella Kramrisch était prise en considération : Christopher S. Wood, « Stella Kramrisch on Hindu Architecture and Time », dans *idem, The History of Art History*, Princeton : Princeton University Press, 2019, p. 347-351. Le sous-titre du du mémoire de Master récemment paru de Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte* (Marburg : Böhner, 2021) souligne que la redécouverte de Kramrisch constitue une contribution à la réécriture de l'histoire de l'art. Citons encore d'autres ouvrages fondamentaux sur lesquels nous nous appuyons pour les développements qui suivent : Deborah Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound », dans *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats*, 2003, édité par Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper et Christian Jahoda, Leyde : Brill, 2007, p. 5-26 ; Darielle Mason, « Interwoven in the Pattern of Time: Stella Kramrisch and the Kanthas », dans *Kantha. The Embroidered Quilts of Bengal*, publié par Darielle Mason, Philadelphie : Philadelphia Museum of Modern Art, 2010, p. 158-168 ; Barbara Stoler Miller, « Stella Kramrisch: A Biographical Essay », dans *id. (éd.), Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphie : University of Philadelphia Press, 1983, p. 3-33.
- 2 Voir Kris Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Cambridge : Harvard University Press, 2014, p. 254 et suivantes. Ziebritzki mentionne les liens des travaux de Kramrisch avec les thèmes de recherche de Warburg, dans *Stella Kramrisch...*, *op. cit.*, p. 110 et suivantes.
- 3 Voir, parmi d'autres, Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna... », *op. cit.* ; Stoler Miller, « Stella Kramrisch: A Biographical Essay », *op. cit.*, p. 14 ; Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School) », dans *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture (Regional Genres and Interpretations)*, New Delhi : Books & Books, 2000, p. 32-53 ; Kris Manjapra, « Worlds of Artistic Expression », dans *id., Age of Entanglement*, Harvard : Harvard University Press, 2014, p. 238-274.
- 4 Stella Kramrisch, *The Visnudharmottaram: A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Kolkata : Calcutta University Press, 1928.
- 5 Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 Vol., Calcutta : University of Calcutta, 1946 ; également Mason, « Interwoven in the Pattern of Time... », *op. cit.*, p. 162.
- 6 L'école fut une des étapes du voyage de Rabindranath Tagore en Allemagne en 1926. Voir ici le chapitre « Wirkungskontext Reformbewegungen », dans Ziebritzki, *Stella Kramrisch...*, *op. cit.*, p. 77-84. Elle mentionne également sa connexion avec l'éditeur Avalun à Hellerau, qui édita les *Grundzüge* de Kramrisch, ainsi que le contexte du mouvement de la réforme de la vie et prend en compte l'importance de celui-ci pour les recherches de Kramrisch en matière d'histoire de l'art, p. 78 et suivantes.
- 7 Stella Kramrisch, *The Presence of Siva*, Princeton : Princeton University Press, 1981 ; Stella Kramrisch, *Manifestations of Shiva*, Philadelphia Museum of Art (29 mai à 6 juillet 1981) Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1981.
- 8 Concernant ce lien chez Kramrisch et son intérêt pour comprendre l'histoire de l'art extra-occidentale à Vienne, voir Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna... », *op. cit.* La référence à l'influence de l'école viennoise dans les écrits de Kramrisch est à trouver dans la réception de Kramrisch : cf. note 3.
- 9 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden : Avalun-Verlag, 1924.
- 10 Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. She Sculpts with Words », dans *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture*, *op. cit.*, p. 376-380, p. 376.

- 11 Cf. entre autres Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art*, Oxford : Oxford University Press, 1977 réimprimé, Chicago, 1992 ; Pramod Chandra, *On the Study of Indian Art*, Harvard : Harvard University Press, 1983.
- 12 Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1960.
- 13 Selon Edith Parlier-Renault, les livres de Kramrisch sont dépassés pour les experts français actuels de l'Inde. Mais elle mentionne que le célèbre spécialiste de l'Inde qu'est Alain Daniélou a publié en 1977 un ouvrage de vulgarisation sur l'art indien largement inspiré de l'ouvrage de Kramrisch *The Hindu Temple*, et ce sans même la citer : Alain Daniélou, *Le temple hindou*, Paris : Buchet-Chastel, 1977 (entretien de la rédaction avec Edith Parlier-Renault). Deborah Klimburg-Salter pointe dans le cadre du Nako-Research and Preservation Project l'importance de la méthode employée par Kramrisch pour l'histoire de l'art tibétain, indo-tibétain et sud-asiatique comme dans ses études de cas dans le contexte culturel du temple Nako : Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna... », *op. cit.*, p. 14 et suivantes, p. 21.
- 14 Stella Kramrisch, *Arts de l'Inde : Traditions de la sculpture, de la peinture et de l'architecture*, Paris : Phaidon, 1955. Paru en allemand en 1955 sous le titre : Kramrisch, *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei Und Architektur*, *op. cit.* Traduit en italien en 1957 sous le titre : *L'Arte dell'India : le tradizioni della scultura, della pittura dell'architettura indiana*, Florence : G. C. Sansoni, 1957. En 2007 parut la traduction française de *The Presence of Siva* : Stella Kramrisch, *La présence de Śiva*, traduction française de Marie-Caroline Désaubliaux, Paris : Les Éditions du Cerf, 2007.
- 15 Voir pour l'histoire des *Area Studies* qui fait encore aujourd'hui débat : Nicholas B. Dirks, « South Asian Studies: Futures Past », dans David L. Szanton (éd.), *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*, Berkeley : University of California Press, 2004, p. 341-385 ; Jackie Assayag, « L'Asie du Sud "Made in USA". Transfert culturels, institutions universitaires et diaspora intellectuelle », *L'Homme : Intellectuels en diasporas et théories nomades*, no. 156, octobre à décembre 2000, p. 99-129.
- 16 Voir par exemple la polémique qui a été soulevée dans le champ de la philologie par le livre qu'ont publié Vishwa Adluri et Joydeep Bagchee (qui ne se penchent toutefois pas sur les écrits de Kramrisch) : *The Nay Science: A History of German Indology*, New York : Oxford University Press, 2014 ; et Edward P. Butler, et al., *Reviews of The Nay Science*, *International Journal of Dharma Studies*, 4/10, 2016, p. 1-31. La question se complique du fait que l'œuvre de Kramrisch est désormais redécouverte et revalorisée par la recherche indienne, parfois au prisme de la conception unificatrice de l'art indien qui fut la sienne.
- 17 Voir Christian Kravagna, « Im Schattengroßer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontexte der indischen Unabhängigkeitsbewegung », dans *id.*, *Transmodern. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin : b_books, 2017, p. 59-84.
- 18 Cf. Monica Juneja, « "A very civil idea..." Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, vol. 4, 2018, p. 461-485.

Mit Stella Kramrisch steht erstmals eine Kunsthistorikerin im Fokus unserer deutsch-französischen Zeitschrift. Die Beschäftigung mit ihrem Werk eröffnet den *Regards croisés* auch Perspektiven auf neue geografische und theoretische Kontexte. Trotz internationaler Rezeption und der Anerkennung von Indologen und Kunsthistorikern ihrer Zeit – zu nennen wären beispielsweise Ananda Coomaraswamy, Ernest B. Havell oder Georges Coëdès – wird ihr Werk erst seit kurzem wissenschaftlich aufgearbeitet und es entstehen erste monographische Studien.¹ Mit unserem Themendossier möchten wir Kramrischs Denken und einige ihrer Schriften zu indischer Kunst einer größeren Öffentlichkeit im deutsch- und französischsprachigen Raum vorstellen.

Stella Kramrisch wurde 1896 in Nikolsburg, heute Mikoluv in Tschechien, in eine jüdische Familie geboren. Der Umzug der Familie ermöglichte ihr im Wien des Fin-de-siècle Kontakt zur künstlerischen Avantgarde. Neben ihrer klassischen Ausbildung am humanistischen Mädchengymnasium begann sie sich für indische Religion und Tempelskulptur zu interessieren, und ausgehend von der deutschen Übersetzung der *Bhagavadgītā* durch Leopold von Schroeder entwickelte sich ihr Interesse an germanischer Indologie. An der Universität Wien schloss Kramrisch ihr kunsthistorisches Studium am Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Asienwissenschaften 1919 mit einer Dissertation über frühbuddhistische Plastik Indiens, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens*, bei Josef Strzygowski ab. Zwei Jahre später, während eines Aufenthalts in Oxford lud sie 1921 Rabanindranath Tagore nach Santiniketan ein. Sie sollte fast 30 Jahre in Indien verbringen und einige Jahre in Santiniketan sowie ab 1923 an der Universität Kalkutta lehren. Jeweils halbjährliche Lehrtätigkeit und Vorträge führten sie in den Jahren 1937–1940 an das Courtauld Institute nach London. Am dortigen, von Fritz Saxl geleiteten Warburg Institute kuratierte sie die fotografische Ausstellung *Aspects of Indian Art* mit Fotografien indischer Objekte.² Nachdem ihr Ehemann Laszlo Nemenyi, der für die Regierung in Pakistan gearbeitet hatte, 1950 ermordet worden war und die Situation in Indien auch für sie schwieriger wurde, nahm Kramrisch die Einladung des Sanskritisten William Norman Brown für eine Anstellung an der Universität von Pennsylvania in Philadelphia in der neuen Abteilung für South Asian Regional Studies an. 1954 wurde sie erste Kuratorin für indische Kunst am Philadelphia Museum of Art und behielt diese Stelle später als Ehrenposition lebenslang. Parallel zu diesen Engagements wurde sie 1964 Professorin für Indian Art am Institute of Fine Arts in New York.

Inhaltlich prägend für Kramrisch war zunächst Josef Strzygowskis Einsatz für eine nicht-europäische Kunstgeschichte, die er am Institut für Kunstgeschichte in

Wien eingerichtet hatte. Auch Strzygowskis spezifische Ausprägung einer Komparatistik beeinflusste sie. Die Schriften und Seminare des Gegenspielers ihres Doktorvaters, Max Dvořák, dessen Kunstgeschichte als Geistesgeschichte spielten eine entscheidende Rolle für Kramrischs ästhetische Fragestellungen und Forschungen. Die Nähe ihrer Sensibilität für Fragen der Form oder des Rhythmus bei Alois Riegl, einem der Lehrer Dvořáks, zur Symbollehre Ernst Cassirers oder zur Ikonologie Erwin Panofskys sind ebenso angemerkt worden wie ihre kritischen Lektüren des Werks von Heinrich Wölfflin. Auch prägte der Funktionalismus des Anthropologen Bronisław Malinowski und dessen Einführen der Feldrecherche in die Soziologie einige ihrer Texte.³

Kramrischs Sanskrit-Kenntnisse ermöglichten ihr Lektüren indischer Schriften. Und frühe religiöse Texte wie die *Veda* boten ihr zudem eine Grundlage, um Kunst und Architektur aus dem indischen Kontext heraus zu verstehen. Teile der traditionellen Anleitungen für Künstler in der *Viṣṇudharmottarapurāṇa* übersetzte sie erstmalig ins Englische.⁴ Lektüren zu indischen Ritualen und Baukünsten führten 1946 zur Veröffentlichung von *The Hindu Temple*. Diese Publikation wurde lange als ihr bedeutendster Beitrag zur Kunstgeschichte Indiens angesehen.⁵

Kramrischs Denken zum Körper im Raum und zum Rhythmus eines dynamischen Raums ist entscheidend von Aspekten des Tanzes beeinflusst: Nach einer frühen tänzerischen Ausbildung hatte Kramrisch bereits vor der Aufnahme ihres Universitätsstudiums Einzelperformances im Ausdruckstanz gegeben. Auch Pionierinnen des Ausdruckstanzes wie Gertrud Bodenwieser oder Isadora Duncan waren ihr bekannt. Und es liegt nahe, ihre Ausführungen zum Rhythmus auch durch weitere Entwicklungen der Zeit wie z. B. die *Methode Jaques-Dalcroze* beeinflusst zu sehen. Dessen ›Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus‹ in Dresden-Hellerau war Teil der Lebensreform-Bewegung.⁶ Die tänzerisch-rhythmischen Experimente werden besonders ihre späten langjährigen und ihr Lebenswerk krönenden Recherchen zu Siva bestimmen: 1981 erschien nicht nur ihr dichtes Buch *The presence of Śiva*, im selben Jahr eröffnete sie auch die umfangreiche Ausstellung *Manifestations of Shiva*.⁷

Kramrischs spirituelle Ausrichtung und teilweise die Nähe zu theosophischen Schriften sind spürbar. Bereits in Wien war Kramrisch mit Rudolf Steiner und dessen Lehre in Berührung gekommen. Kramrischs Interesse für die moderne Kunst und die spirituelle Formorientierung der Avantgarde wurde nicht zuletzt vermittelt in ihrem Engagement für die Ausstellung mit Bauhauskünstlern in Kalkutta 1922/23. Interessanterweise wird ihre Prägung durch die Wiener Schule in diesen Texten ebenso deutlich wie beispielsweise in denen zur vormittelalterlichen Plastik.⁸ In ihrer ersten Publikation in Buchform, *Grundzüge der indischen Kunst* versucht Kramrisch »diejenigen Züge indischer Kunst aufzuzeigen, die ihre Physiognomie ausmachen.«⁹ Es überrascht nicht, dass diese Zugänge als ahistorisch kritisiert wurden. Doch übersieht eine derartige Kritik die Spezifität ihrer Betrachtung. So hoben andere Autoren gerade ihre einzigartige »unity of vision«¹⁰ indischer Kunst hervor. In jedem Fall setzte sich die Kunsthistorikerin durch ihr interdisziplinäres Vorgehen von einer westlichen Kunstgeschichtsschreibung Indiens ab, die sich im

19. Jahrhundert vor allem als archäologisch-systematische Wissenschaft klassifikatorischer Herangehensweisen etabliert hatte.¹¹

Kramrischs außerordentliche Publikationstätigkeit wurde durch Herausgeber-schaften ergänzt. Ab 1933 gab sie gemeinsam mit Abanindranath Tagore das *Journal of the Indian Society of Oriental Art* heraus. Es trat die Nachfolge von *Rupam. An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art, Chiefly Indian* an, das 1920–1930 von dem indischen Kunsthistoriker Ordhendra C. Gangoly herausgegeben worden war. Seit 1958 war Kramrisch zudem Mitherausgeberin der *Artibus Asiae*. Kramrisch publizierte in beiden Journalen Texte, Rezensionen und Übersetzungen deutsch-, englisch- oder französischsprachiger Werke wie z. B. von George Coëdès, René Guénon oder Odette Viennot und förderte damit maßgeblich den transkulturellen Austausch über indische Kunst.

Kramrischs Arbeit als Kuratorin am Philadelphia Museum of Art schließlich, die wir in dieser Ausgabe nur streifen können, gab ihren eigenen Sammlungsaktivitäten einen institutionellen musealen Rahmen. Das Gros ihrer weitreichenden Sammlungen zu den Kanthas oder Steintempelskulpturen ging in den Besitz des Philadelphia Museum of Art über. 1960 erschien ihr Katalog *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*.¹² Sie installierte die erste zusammenhängende Galerie südasiatischer Kunst. Und neben den Ausstellungen *Unknown India. Ritual Art in Tribe and Village* 1968 und *Siva* verband auch die 1986 groß angelegte Schau *Painted Delight: Indian Paintings from the Philadelphia Collections* ihre wissenschaftliche Arbeit – diesmal zur Moghul- und Rajputmalerei – mit einer öffentlichen Präsentation der Werke.

Auch wenn Kramrischs Schriften von heutigen Indologen oftmals als veraltet angesehen werden, so sind sie im deutschsprachigen Raum und insbesondere im Umfeld des Wiener Instituts bekannt.¹³ Demgegenüber wird Kramrischs Arbeit für den französischen Sprachraum weitestgehend ein Novum sein. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden einige von ihren Texten im Kontext des bestehenden Austausches zwischen französischen und indischen Kunsthistorikern im Umfeld der *École Française d'Extrême-Orient* rezipiert – ein Umfeld, in dem sowohl Coomaraswamy wie Havell aktiv waren. Bis 2007 blieb Kramrischs 1955 erschienenes Werk *Arts de l'Inde: Traditions de la sculpture, de la peinture et de l'architecture* die einzige französischsprachige Übersetzung ihrer Schriften.¹⁴ Allerdings lassen sich französischsprachige Rezensionen nachweisen. Für Kramrisch selbst spielte auch der Austausch mit französischer Kunstgeschichte eine entscheidende Rolle. Zur französischen Avantgarde von der Zeit des Impressionismus bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts hielt sie Vorlesungen an der Visva-Bharati University, die als Teil ihres Bestrebens aufgefasst werden können, die europäische und die indische Moderne zusammenzubringen.

Die angeführten Einflüsse für Kramrischs Werk zeugen von ihrer aktiven Beteiligung an den Debatten über die damalige Kunstgeschichtsschreibung. Es ist aber auch notwendig, die politische Dimension ihres Werks und ihrer Tätigkeit als europäische Kunsthistorikerin, die sich eines außereuropäischen Untersuchungsgegenstandes annimmt, zu betonen. Strzygowski wurde, nachdem er sich für eine

Reformierung der eurozentrierten Kunstgeschichte eingesetzt hatte, zu einem der vehementesten Verfechter einer indogermanischen Kulturabstammung und einer Polarität zwischen dem Norden und dem Süden. Beide Aspekte waren von Rassismus und historischem Dekadentismus geprägt, die ihn dazu brachten, den Nationalsozialismus zu begrüßen und zu fordern. Kramrisch wich von derartigen Positionen ihres ehemaligen Lehrers ab. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass ihre Schriften von diesem geistigen Klima geprägt sind. Andererseits kann Kramrischs Werk im Rahmen postkolonialer Debatten in den Geisteswissenschaften nach wie vor legitim diskutiert werden. Aus dieser Perspektive mag die Tatsache, dass Kramrisch auf Deutsch und Englisch über indische Kunst schreibt, hegemonial erscheinen. Dass sie von Norman Brown, dem Begründer der ›South Asian Studies‹, an die Universität von Philadelphia eingeladen wurde, zeugt auch von ihrer Beteiligung an der Entwicklung des Wissens über den Osten in Form der ›Area Studies‹, die in der Situation des Kalten Krieges ebenfalls von der Hegemonialpolitik geprägt waren. Auch der durch die ›Area Studies‹ befürwortete sanskritische und anthropologische Zugang zu Indien findet sich in den meisten Texten Kramrischs wider.¹⁵ Seit den Arbeiten von Edward Said bleiben diese Fragen in der westlichen akademischen Forschung, aber auch in Indien selbst, lebendig und werden aktuell durch das Wiederaufleben des Hindu-Nationalismus (*Hindutva*) verschärft.¹⁶ Andere Ansätze ermöglichen es heute jedoch, eine derartige postkoloniale Interpretation zu hinterfragen. Die Beziehungen, die Kramrisch in Indien geknüpft hat, insbesondere im Hinblick auf die zeitgenössische Kunst, sind sowohl ein Beleg für das Phänomen der Transkulturalität als auch für die Entwicklung einer »Transmoderne«,¹⁷ die die Kunstauffassungen und -diskurse in beiden Teilen der Welt mindestens ebenso herausfordert wie unterstützt. In dieser Perspektive zielt die Erforschung der Beziehungen zwischen dem Westen und Indien nicht darauf ab, die Identität zweier monolithischer Blöcke zu stärken, die einander gegenüberstehen würden, sondern im Gegenteil darauf, die Art und Weise zu analysieren, in der dieser Austausch an der aktiven und sich verändernden Konstruktion solcher Einheiten Teil hat.¹⁸

siehe S. 20

Einige dieser Achsen aufnehmend, lassen die Beiträge in diesem Heft der *Regards croisés* zunächst die Hauptfigur des Dossiers, Stella Kramrisch, als Autorin selbst zu Wort kommen. Wir haben uns entschieden, Auszüge ihrer ersten Publikation in Buchform, *Grundzüge der indischen Kunst*, abzudrucken und in das Französische zu übersetzen. Sie machen die historische und theoretische Spannweite in Kramrischs Denken besonders deutlich und sind zugleich inhaltlicher Referenzpunkt für die weiteren Dossierbeiträge. Julie Ramos hebt mit ihrem Text die Verbindungen zu den Schriften einiger Wiener Kunsthistoriker und insbesondere zu Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* hervor, die Kramrischs Auseinandersetzung mit mittelalterlicher indischer Kunst in ihrer grundlegenden Publikation *Grundzüge* prägten. Auf das genannte Begriffspaar Worringers verweist Kramrisch, um auf dieser Basis einen dynamischen Raumbegriff herauszuarbeiten, der auch mit dem von ihr bereits in ihrer Dissertation reflektierten indischen Naturbegriff in Verbindung steht.

siehe S. 108

Christian Kravagna widmet sich der Situation in Santiniketan und dem kulturellen wie intellektuellen Umfeld um Rabanindranath Tagore, das Kramrisch nicht nur prägen sollte, sondern an dem sie selber aktiv beteiligt war. Insbesondere die Einrichtung der Visva Bharati Universität führte zu einem transkulturellen Austausch vor Ort, der mit Kramrischs Arbeit für die Bauhaus Ausstellung gekrönt wurde. Ann-Cathrin Drews schlägt eine Brücke zwischen dem Zeitgenössischen und Historischen in Kramrischs Denken. In ihrer formanalytischen Annäherung an ein Gemälde Abanindranath Tagores, dem Anführer der Moderne Indiens und Begründer der Bengal-Schule, verweist Kramrisch auf Passagen zur Form und dem Formlosen indischer mittelalterlicher Kunst, die sie in ihrem Band *Grundzüge* dargelegt hatte. So verbindet sie die aktuelle Kunst mit der Tradition Indiens. siehe S. 69

Das diesjährige Projet croisé ergänzt das Dossier um ein Gespräch zur Bedeutung des indischen Tanzes in transkultureller Perspektive. Gemeinsam mit Katharina Jobst (Universität Paris Sorbonne) diskutierten Markus A. Castor und Julie Ramos mit Nicole Haitzinger (Universität Salzburg) über das von ihr kodigierte Forschungsprojekt »Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité«. siehe S. 121

Französische Rezensionen deutschsprachiger Neuerscheinungen und deutsche Texte zu neuen französischsprachigen Publikationen runden dieses Heft der *Regards croisés* ab. Wie immer danken wir besonders unseren Förderern Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, dem HiCSA und der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, der Humboldt-Universität zu Berlin, der Fondation Hartung-Bergmann sowie nun auch der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Vor allem danken wir auch unseren beiden Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie für ihren Einsatz und ihre sprachliche Finesse, ohne die das Erscheinen der Hefte nicht möglich wäre. Nicola Denis gratulieren wir zur Auszeichnung ihrer Arbeit mit dem *Prix lémanique de la traduction* 2021. Und nicht zuletzt freuen wir uns, Fanny Kieffer (Universität de Strasbourg) als neue französische Mitherausgeberin der *Regards croisés* und Morgane Walter am Platz der Assistenz und in der Redaktion begrüßen zu dürfen. Beide heißen wir an Bord unseres deutsch-französischen Abenteurers herzlich willkommen und freuen uns sehr auf die Zusammenarbeit mit ihnen. siehe S. 163

- 1 In der gegenwärtigen Fülle von Veröffentlichungen über Kunsthistorikerinnen sei direkt auf den von Lee Chichester und Brigitte Sölch herausgegebenen, jüngst erschienenen Sammelband *Kunsthistorikerinnen. 1910–1980* (Berlin: Reimer, 2021) verwiesen sowie den hierin auf Stella Kramrisch fokussierten Beitrag von Jo Ziebritzki (S. 100–108) »Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*«. Auch in der 2019 erschienenen Monographie von Christoph S. Wood ist Stella Kramrisch Thema: Christoph S. Wood, »Stella Kramrisch on Hindu Architecture and Time«, in: id., *A History of Art History*, Princeton: Princeton University Press, 2019, S. 347–351. Wie der Untertitel der kürzlich veröffentlichten Magisterarbeit *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien – Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte* (Marburg: Büchner Verlag, 2021) anzeigt, versteht Jo Ziebritzki die Wiederentdeckung Kramrischs als Teil einer Neuschreibung der Kunstgeschichte. Auf weitere grundlegende Artikel stützen wir uns im Folgenden: Deborah Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound«, in: *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats, 2003*, hg. von Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper und Christian Jahoda, Leiden: Brill, 2007, S. 5–26; Darielle Mason, »Interwoven in the Pattern of Time: Stella Kramrisch and the Kanthas«, in: *Kantha. The Embroidered Quilts of Bengal*, hg. von Darielle Mason, Philadelphia: Philadelphia Museum of Modern Art, 2010, S. 158–168; Barbara Stoler Miller, »Stella Kramrisch: A Biographical Essay«, in: ead. (Hg.), *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1983, S. 3–33.
- 2 Vgl. Kris Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2014, S. 254f.
- 3 Hierzu vgl. u. a. Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna...«, op. cit.; Stoler Miller, »Stella Kramrisch: A Biographical Essay«, op. cit., S. 14; Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School)«, in id., *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture (Regional Genres and Interpretations)*, Neu-Delhi: Books & Books, 2000, S. 32–53; Kris Manjapra, »Worlds of Artistic Expression«, in id., *Age of Entanglement*, Harvard: Harvard University Press, 2014, S. 238–274.
- 4 Stella Kramrisch, *The Visnudharmottaram: A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Kalkutta: Calcutta University Press, 1928.
- 5 Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 Bde., Kalkutta: University of Calcutta, 1946; hierzu: Mason, »Interwoven in the Pattern of Time...«, op. cit., S. 162.
- 6 Die Schule war eine der Stationen auf Rabindranath Tagores Deutschlandreise 1926. Hierzu das Kapitel »Wirkungskontext Reformbewegungen«, in: Ziebritzki, *Stella Kramrisch...*, op. cit., S. 77–84. Ziebritzki weist auch auf die Verbindung zwischen dem Avalun Verlag in Hellerau, der Kramrischs *Grundzüge* veröffentlichte, und den Kontext der Reformbewegungen hin und betrachtet die Bedeutung dieser für Kramrischs kunsthistorische Forschungen, S. 78f.
- 7 Stella Kramrisch, *The Presence of Siva*, Princeton: Princeton University Press, 1981; Stella Kramrisch, *Manifestations of Shiva*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art (29. März – 6. Juli 1981) u. a., Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1981.
- 8 Zu dieser Verbindung bei Kramrisch und ihrer Relevanz für die außereuropäische Kunstgeschichte in Wien siehe Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna...«, op. cit. Verweise auf Einflüsse der Wiener Schule auf Kramrischs Schriften ziehen sich durch die Rezeption Kramrischs: Vgl. Anm. 3.
- 9 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden: Avalun-Verlag, 1924, hier o. A.
- 10 Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. She Sculpts with Words«, in: *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture*, op. cit., S. 376–380, S. 376.
- 11 Vgl. u. a. Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art*, Oxford: Oxford University Press, 1977, repr., Chicago 1992; Pramod Chandra, *On the Study of Indian Art*, Harvard: Harvard University Press, 1983.

- 12 Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.
- 13 Nach Edith Parlier-Renault sind Kramrischs Bücher für französische Indienexperten heute überholt. Sie weist jedoch darauf hin, dass der berühmte Indologe Alain Daniélou 1977 ein populäres Werk über indische Kunst veröffentlicht hat, das weitgehend von Kramrischs *The Hindu Temple* inspiriert ist, ohne es zu zitieren: Alain Daniélou, *Le temple hindou*, Paris: Buchet-Chastel, 1977 (Redaktionsgespräch mit Edith Parlier-Renault). Deborah Klimburg-Salter wies im Rahmen des Nako-Research and Preservation Project auf die Bedeutung von Kramrischs Methodik für die tibetianische, indo-tibetianische und südasiatische Kunstgeschichte in Wien hin. Vgl. ihre Fallstudie zu den kulturellen Kontexten der Nako-Tempel: Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna...«, op. cit., S. 14ff., S. 21.
- 14 Stella Kramrisch, *Arts de l'Inde: Traditions de la sculpture, de la peinture et de l'architecture*, Paris: Phaidon, 1955. Dt. 1955 erschienen als: *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur*, op. cit. 1957 in das Italienische übersetzt: *L'Arte dell'India: le tradizioni della scultura, della pittura e dell'architettura indiana*, Florenz: G. C. Sansoni, 1957. 2007 erschien die französische Übersetzung von *The Presence of Siva*: Stella Kramrisch, *La présence de Śiva*, französische Übersetzung von Marie-Caroline Désaubliaux, Paris: Les Éditions du Cerf, 2007.
- 15 Siehe zur immer noch umstrittenen Geschichte der Area Studies: Nicholas B. Dirks, »South Asian Studies: Futures Past«, in: David L. Szanton (Hg.), *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 341–385; Jackie Assayag, »L'Asie du Sud ›Made in USA‹. Transferts culturels, institutions universitaires et diaspora intellectuelle«, *L'Homme: Intellectuels en diasporas et théories nomades*, Nr. 156, Okt-Dez. 2000, S. 99–129.
- 16 Siehe z. B. die Polemik, die durch die Veröffentlichung des Buches von Vishwa Adluri et Joydeep Bagchee (das sich nicht mit den Schriften von Kramrisch befasst) in der Philologie ausgelöst wurde: *The Nay Science: A History of German Indology*, New York: Oxford University Press, 2014 und Edward P. Butler, et al., Reviews of *The Nay Science*, *International Journal of Dharma Studies*, 4/10, 2016, S. 1–31. Die Frage wird dadurch verkompliziert, dass Kramrischs Werk jetzt in der indischen Wissenschaft wiederentdeckt und aufgewertet wird, manchmal im Lichte des von ihr vorgeschlagenen einheitlichen Ansatzes zur indischen Kunst.
- 17 Siehe Christian Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontexte der indischen Unabhängigkeitsbewegung«, in: id., *Transmodern. Eine transkulturelle Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books, 2017, S. 59–84.
- 18 Vgl. Monica Juneja, »›A very civil idea...‹ Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, Bd. 4, 2018, S. 461–485.

Chapitre/Kapitel II

Dossier:

Stella Kramrisch

Auszüge aus *Grundzüge der indischen Kunst*: »Einstellung«, »Mythus und Form«, »Raum«, »Rhythmus«

EINSTELLUNG [S. 11–18]

Die zwei Jahrtausende indischer Kunst, die zu uns aus den Denkmälern sprechen, haben eine Weite, die sich nicht im Zeitraum erschöpft, sondern in schwebender Gelassenheit zwei Welten verbindet, deren Beziehung Gewähr für Allgemeingültigkeit ist. Doch um sie in Einklang zu bringen, mußte ein Standpunkt gewonnen werden, von dem aus sich beide gleichzeitig überblicken lassen konnten, als Boden und Decke einer geistigen Heimat. Es war in der Tat eine dialektische Leistung, beide als simultan und doch scharf getrennt zu erkennen, den Boden im Hinblick auf die Decke zu durchmessen, und wenn sich das Auge an ihr müde zu irren begann, es auf der schier unübersehbaren Ausdehnung einer nie müden Vegetation, eines unaufhörlichen Wachstums, ruhen zu lassen. Die doppelte Aussicht wurde mit dem Namen des »drishtam« und »adrishtam«, des Sichtbaren und des Unsichtbaren belegt, so wie es uns geläufig ist, Idealismus und Realismus oder Abstraktion und Einfühlung als Paare anzuerkennen, die sich im Gegensatz ergänzen. Aber der Unterschied liegt auf der Hand und, was wir als subjektive Anschauungsformen erkennen, hypostasiert der Inder in einer überschwenglichen Naivität, erkennt es als etwas Objektives an und macht den einen Ort sich so vertraut wie den anderen. In diesem Sinne geht er mit doppeltem Gesicht ans Werk, ohne Gefahr zu laufen, als Ausnahmefall angebetet oder gekreuzigt zu werden. Denn seine Stellung ist sozial ebenso gesichert, wie seine Stellungnahme in geistiger Hinsicht sich völlig dem Rahmen eines sinnlich-übersinnlichen Weltganzen einfügt, und es ist kaum von Belang, in welche Ecke er zu stehen kommt, solange er sich innerhalb des Rahmens hält. Etwas anderes ist auch nicht möglich, denn von dem Augenblick an, wo er als Inder geboren ist, ist ihm sein Platz fürs Leben bis auf den Millimeter angewiesen, während er gleichzeitig die Freiheit genießt, den ganzen Abstand, der ihn von seinem Punkt mit allem Sichtbaren, Durchdachten und Erfüllten verbindet, auf die ihm zugefallene Weise zu durchmessen. Seine Sonderheit wie sein Verdienst besteht allein darin, wie weit er unter der unausweichlichen Konstellation von Zeit und Ort seiner Geburt imstande ist, sich in jene beiden so handgreiflich wirklich gemachten Ebenen zu versetzen, und für einen Augenblick aus beiden in sich sammeln kann, was ihm zu eigenartig reichem Gestaltungsmaterial wird.

Für das »drishtam«, die sichtbare Welt, tut ihm kein anderer Führer not als Wachheit und Schärfe der Sinne, denn die Ebene ist breit und er hat reichlich Zeit

zu beobachten und aufzuzeichnen. Aber der andere Plan, das »adrishtam« ist steiler zu erreichen und der einzelne ist wohl imstande, daraufhin fortzuschreiten, doch es kann nicht von jedem vorausgesetzt werden, daß er sich gleichzeitig auch den Weg bahne. Deshalb darf er nicht nur, sondern muß gleichwie von einem Gesetz oder religiösen Gebot, sich von Tradition führen lassen.

Diese doppelte und gleichzeitige Einstellung nimmt jede Reaktionsbewegung vorweg. Sie umschließt die beiden äußersten Punkte von Schilderung und Abstraktion, von Gebundenheit und Vorstellungskraft. Sie bedingt einen Entwicklungsgang, der, von keiner Gegensätzlichkeit verlangsamt oder beschleunigt, durch die Jahrhunderte trägt, was ihm früh anvertraut war und es jederzeit an die entschwindenden Jahre bindet, um es gegenwärtig zu machen. Darum ist jedes Götterbild ebenso der Sehform in ihrer zeitlich-örtlichen Bedingtheit unterworfen, wie jede beliebige Darstellung aus dem Reichtum sinnlicher Wahrnehmung zum Ausdruck der unerschütterlichen Kunstgesetze wird, die ihren reinsten Niederschlag im Götterbild finden.

Weil nun das Gesehene und das Vorgestellte von gleicher Wirklichkeit sind und als gleichwertiges Material der Gestaltung unterliegen, durchdringen sie sich gegenseitig, so daß der Abstand von einem bloßen Naturalismus ebenso weit bleibt wie der von rein geometrischer Abstraktion und gegenstandslosem Expressionismus.

Religion im engeren Sinn ist deshalb nicht Urgrund indischen Kunstschaffens, sondern gehört der einen Komponente an, die ins adrishtam gerichtet ist. Ihre Inhalte werden zum Gegenstand der Darstellung, ihre Vorschriften hingegen erstrecken sich allein auf das Kultbild, auf dessen Stellung, Haltung, Proportion und Attribute, die streng befolgt werden müssen, um es kultfähig zu machen. Vom religiösen Standpunkt aus ist es gleichgültig, ob das Götterbild sie mechanisch zur Ausführung bringt oder ob das künstlerische Erleben eine Religion der Form schafft, die um nichts hinter der des Gefühls und der Begriffe zurücksteht. Wenn andererseits die theoretischen Schriften wie zum Beispiel das Vishnudharmottaram den Dingen der Umwelt gegenüber Naturtreue fordern, müssen wir doch eine Natur im Auge haben, die religiös durchseelt ist, selbst wo sie am weitesten von allen religiösen Inhalten entfernt zu sein scheint. Das aber bleibt nicht der Tiefe des einzelnen überlassen, sondern ist jedem von früher Kindheit und den Vorfahren geläufig als eine fast zum Instinkt gewordene Einstellung. Mit diesem Plus und in Hinsicht darauf vollzieht sich dann jede schöpferische Leistung, und so gibt es wohl Schulen agnostischer Philosophie, aber fast keine Karikatur. (Eine Handvoll Moghul- und Rajput-Miniaturen ausgenommen.) Denn alles wird ernst genommen, der Zweifel und die Häßlichkeit, und so sagt auch derselbe Text, daß Krüppel, Zwerge und alte Weiber so dargestellt werden sollen, wie sie in Wirklichkeit sind.

Als die frühen Christen sich mit symbolischer Andeutung an Stelle bildlicher Darstellung begnügten, war ihnen Monogramm und Fisch, Anker und Lamm so heilig wie Baum und Rad, Stupa und Fußabdrücke den frühen Buddhisten. Als Judentum und Islam sich jede bildliche Darstellung versagten, waren sie einer Meinung mit indischer Religiosität, die sich den Tempel zu Chidambaram baute, dessen Name

übersetzt »Geist-Raum« ist, und dessen dunkles Heiligtum keine andere Gegenwart als die des ausfüllenden, gestaltenlosen Raumes birgt, der um ein kristallenes (sphatika) Lingam, die greifbare Andeutung des Äthers (akasa) schwingt. Vor diesem figurlosen Hintergrund aber rollt sich nicht nur im Tempel zu Chidambaram, sondern in allem, was indische Kunst ausmacht, die unermeßliche Fülle der Formen ab, die das Sichtbare und Erschaute in wogendem Gefüge vereint.

»Zwischen den Polen des Bewußten und Unbewußten

hat der Sinn eine Schaukel gebaut.

Daran hängen alle Wesen und alle Welten, die Schaukel endet nie ihren Schwung.

Millionen Wesen sind dort.

Sonne und Mond in ihrem Lauf sind dort.

Millionen Jahre vergehn und die Schaukel schwingt fort.

All-Schaukel! Himmel und Erde, Luft und Wasser.

Und Gott selbst wird Form.« (KABIR)¹

Um nun der Weite einer Bewußtseinslage standzuhalten, die allein im Grenzenlosen zur Ruhe kam und sich glättete, mußte eine Form gefunden werden, deren Begrenztheit sich als Schwingung des Grenzenlosen ergab. Deswegen gibt der Umriß einer jeden Gestalt indischer Kunst ihr nicht nur Namen und Kenntlichkeit, sondern läßt sie gleichzeitig an jenem Zusammenhang teilnehmen, in dem Namen vergessen und Rhythmen sichtbar geworden sind. Von dort aus erhalten die Glieder Form (rupam), so daß es scheint, »als wären sie mit Schmuck geziert, obwohl sie keinerlei Schmuckstücke tragen«. Ein inneres Maß füllt die Umrißlinien und Wände des plastisch bildhaften Gefäßes indischer Kunstform und nimmt die Erlebnisse in ihrer Verschiedenheit auf. Es hat weder auf Natur noch auf einen Idealtypus Bezug, sondern bindet in plastischer Frische jedes Erlebnis in seiner Besonderheit in eine Form, die ihm nicht nur wie angegossen paßt, sondern in jenem Leuchten künstlerischer Klarheit aufblitzt, das sich selbst Schmuck ist.

Das Maß wird zum Kanon, wenn die Beziehungen zur Außenwelt entzogen sind, ihre breite Grundlage verlassen und der steile Weg zum Erschaute, dem keine konkrete Wirklichkeit entspricht (adrishtam), eingeschlagen wird. Er gibt der Vorstellung die Disziplin künstlerischen Gleichgewichtes. Darum erwähnen auch die Agamas nicht weniger als dreißig verschiedene Proportionssysteme, denen die Götterbilder unterworfen sind. Hier ist der Ort, wo die Kirche paradox und verständlich genug eingreift und vor den Hintergrund der absoluten Leere die Fülle der Bilder setzt; denn das Bildwerk verhilft zu Sammlung und Meditation über den Gott, den es darstellt (Varahamihira: Sukranitisara). Immer aber bleibt sie sich der religiösen Zweckbestimmung als eines Zugeständnisses an die Sinnlichkeit bewußt. Deshalb muß das Götterbild in genauen Maßverhältnissen ausgeführt sein, der Vorschrift der Texte gemäß, sonst bleibt alles Gebet fruchtlos; doch es tut nichts und hat keinen Einfluß auf den Erfolg des Gebetes, ob es sich an die Gottheit in Gestalt eines Meisterwerkes oder einer mechanisch ausgeführten Vorschrift richtet. So ergibt sich ein zweifaches Verhältnis von Religion und Kunst, ein schöpferisches, in dem Religion als Bewußtseinszustand zum Material der Gestaltung wird, was auch immer

ihr gegenständlicher Inhalt sein mag, und ein zweckbestimmtes, in dem Religion die sichtbar gemachte Vorschrift benützt, um sich leichter faßlich zu machen.

Der andere Grenzwert, der sich automatisch auf die Zunge legt, wie Kunst genannt wird, nämlich Natur, ist in Indien der Religion gleichwertiges Gestaltungsmaterial, hat jedoch nie versucht, Kunst zweckhaft auszunutzen, obwohl von der Illusionsfähigkeit gemalter Objekte nicht weniger erstaunliche Fähigkeiten gepriesen werden als in Hellas. Hat sich auch nichts dieser Art erhalten, so müssen wir doch mit seinem Bestand rechnen, dürfen ihn aber nicht überschätzen. Denn was dem indischen Betrachter als Realismus erschien, wurde von ihm mit Augen gesehen, die aus einem Lebensbewußtsein herauschauten, das von Religion bestimmt war, und wenn wir den altindischen Beschauer wieder ins Grab sinken lassen, bleibt im Kunstwerk weit mehr von seiner Gesichtseinstellung lebendig als von dem, was ihm in so greifbarer Wirklichkeit entgegentreten schien.

Realismus im westlichen Sinne ist daher der indischen Kunst ganz fremd. Sie hat kein sachliches Interesse an der Natur, wohl aber am dargestellten Gegenstand, soweit er Bedeutungsträger ist. Sie kümmert sich wenig um die Ordnung der Dinge im Raum und deren Umsetzung ins Bild, ist aber von klarster Anschaulichkeit, wo es gilt, einen Bedeutungszusammenhang und eine Erzählungsabfolge zu veranschaulichen. Ihre Perspektive verjüngt die Dinge in logischem Maß und schließt sie zu einem Ausschnitt inneren Erlebens zusammen. Ihr Naturgefühl kennt nicht den Abstand der Beobachtung. Es wirkt das Kunstwerk zur schöpferischen Bestätigung eines Lebens, das Mensch, Tier, Pflanze und Unendlichkeit in jeder einzelnen Gestalt andeutet oder umfaßt. Darum ist das indische Kunstwerk immer simultan, umschließt das »Oben« und »Unten«, sagt Gottnatur in jeder seiner Formen, läßt vor nichts den Vorhang sinken und baut in mathematisch festgelegten Proportionen die Körper der Götter, durch die der Atem der Erde zieht, wenn ihre Füße, auf Lotusblüten ruhend, sie auch nie berühren.

MYTHUS UND FORM [S. 19–31]

Mythen sind Ausdruck des Lebensganzen, mit seinen unterirdischen Fürchten, Hoffnungen und Ausschweifungen. Sie strecken ihre ungeheuerlichen Köpfe, Heldentaten und gotthafte Macht in eine Bewußtseinsebene, deren Alltag an sie glauben muß. Mythen und Legenden wurzeln tief im indischen Lebensbewußtsein, das sich nicht von Zehn-Geboten oder einer allgemein anzuerkennenden Kirche hat einschränken lassen. So bilden sie den ausschließlichen Gegenstand indischer Kunst, was aber nichts weiter sagen soll, als daß eben das Lebensganze allein dargestellt wird, und das kann natürlich nicht im Weg der Illustration geschehen, sondern die Lebendigkeit des mythischen Bewußtseins drückt sich mit gleicher Geläufigkeit in plastischer Form, wie in epischer Sprache aus.

Mythen leben von Mund zu Mund und gehören fast schon der Vergangenheit an, wenn sie niedergeschrieben werden. Das Epos ist letzte Bestätigung, monumentaler Abschluss einer Vielheit, die sich zum bildhaften Ganzen verdichtete. Das mythische Kunstwerk hingegen kann nie später sein als das mythische Erlebnis, es

sei denn, daß es sich auf Illustration der wundersamen Vorgänge beschränkt. Dann aber kann es sich nicht zu allgemeingültigen abstrakten Formwerten klären, die den Ursinn mythischen Geschehens ins Gleichgewicht anschaulicher Verhältnisse bannt. Es wird den Hergang erzählen, nicht aber den inneren Sinn in gesetzmäßige Form einfangen. Das ist es eben, was die mythische Geste ausmacht. Symbol und Handlung fallen in jene Urbewegung zurück, die den zuerst ergriff, der kosmischen Vorgang in sich als unbegreifliche Macht schwingen fühlte.

Das unendliche Ausgedehntsein alles Lebens im ständigen Wechsel von Ebbe und Flut, Kommen und Gehen, Erscheinung in einmalig festumrissener Gestalt und gleich darauf Zurückziehung und Auflösung in weltumfassende Weite, dieser schwingende Rhythmus eines Daseinsgefühls, das sich in Raumweite wiegt, um Kraft zu finden auf Erden festzustehen und sich auszuwirken, ist Zeitmotiv der Jatakas, die sich um Buddha, und der Avatars, die sich um Vishnu reihen.

In den Reliefs am Zaun des Stupa von Barhut windet sich die Kette der früheren Geburten des Erleuchteten zum Kranz ums Heiligtum [Tafel 1]. Die zeitliche Abfolge der Inkarnationen schließt sich zur Einheit eines Lebens, in dem die Abgründe der Jahrhunderte, vom glatten Lotusstengel überbrückt und getragen, unmerklich ineinander gleiten. Ein friedsam selbstgefälliges Dasein zieht seine Eintönigkeit in bedächtig breiter Kurve durch eine Fülle von Geschehnissen. Jetzt handelt der Bodhisattva als weiser Sohn eines Brahmanen und gleich darauf als kluger Hahn und manchmal als Elefant und ein ander Mal als Gazelle, und der Lotusstengel, der seine Hahnklugheit so säuberlich umzieht, hat weder Richtung noch Fülle geändert, seit des künftigen Buddhas unfehlbare Weisheit durch den Mund eines Kindes spricht. So schließen sich Inkarnationen um die erstaunlichen Vorfälle, die sich jedesmal ereigneten, wie Perlen zur Schnur, nur daß die Schnur hier ein Lotusstengel ist und die Perlen Geschehnisse, deren Abfolge wechselweise geschieht, denn Büschel riesengroßer Mango- oder Jackbaumfrüchte oder Halsketten und Ohrgehänge wachsen in wechselnder Folge vom gleichen Stengel, der sich um die Geschehnisse schlingt, und sind ihnen Rahmen und willkommene Abwechslung. So findet die ungebrochene Einheit des Lebens, die ihren Mythos in den Jatakas hat, plastischen Ausdruck. Der Lotusstengel, die unglaublich großen Früchte und Juwelen sind freie Erfindungen des Künstlers, dem auch kein mythischer Tatbestand vorschrieb, daß der Bodhisattva in all seiner geistigen Größe, ob nun in der Gestalt von Mensch oder Tier, sicherlich nie größer war als ein Büschel von Blättern, von Früchten oder die Ketten eines Schmuckstückes. Auf diese Weise formt Kunst ihren Mythos. Der Hergang könnte gewiß anschaulicher dargestellt sein, aber der Sinn des Mythos hat bewegtesten Ausdruck gefunden. Die eintönige Melodie des Lotusstengels erklingt nahe der ewigen Schwingung der Unendlichkeit und gestaltet mit ihrer so einfachen Bewegung jenen Schauer eines Lebens, dessen Wiederkehr nie endet.

So schafft sich Kunst ihren eigenen Mythos im wortlos anschaulichen Abgewogenheit der Bildformen. Barhut gibt der Buddhalegende klassische Prägung. In kürzester, sinnreichster Weise trägt plastische Bewegung mythisches Geschehen von Gestalt zu Gestalt. Wenn späterhin der Buddhismus immer mehr vom Brahmanentum

zurückgedrängt wurde, konnte das seiner Kunstform, wie sie ein für allemal in frühbuddhistischer Zeit festgelegt war, keinen Abbruch tun. Die Lotusranke windet sich über ungezählte Tempel, in ihren ewig wandelbaren Kurven leben Pflanze, Tier und Mensch in der Fülle einer sich stets erneuernden Jugend, denn sie ist ja nichts anderes als die plastische Lebenswelle, die den Inhalt aller Lehren glättet und in unbeirrter Ruhe weiterträgt. So wird die Lotusranke, die ihr Gleiches nicht in der Natur hat und bloß in Kunst über Tempelwände blüht, zum plastischen Ausdruck jener Überfülle des Lebens, die ihren Mythus in den Jatakas fand.

Noch ein anderer Mythus beruht auf gleichem Lebensgefühl. Aber der Ausgangspunkt für die Vishnulegende und ihre Avatars ist ein anderer. Die Jatakas waren Erlebnisse, die vor der rückschauenden Betrachtung des Erleuchteten aufzogen und ihm zeigten, wie er von Leben zu Leben hin, bis zu seinem eigenen und dessen vollständiger Auflösung immer den gleichen Bezug zu seiner Lehre hatte. Sie stellen eine Kette ununterbrochener Existenz dar. Die Avatars hingegen sind unvorhergesehene Ausbrüche übermenschlicher Energien und die Komposition eines jeden einzelnen muß notwendigerweise in sich geschlossen sein und darf auf nichts weiteres über sich hinaus hinweisen. Kosmisches Geschehen ist in ihnen in einen blitzhaft kurzen Augenblick zusammengedrängt. Die Jatakas hingegen brachten das Wirken des Ethos zu breiter Entfaltung.

Die Eberinkarnation Vishnus vereint den Begriff des Ebers, dem es Gewohnheit ist, tief in den Boden zu graben, mit einer Tat mythologischer Geographie, die erzählt, wie die Erde vom Meer gerettet wurde [Tafel 2]. Gott Vishnu, der Erhalter der Erde, rettet – in Ebergestalt – die Göttin Erde, – und schnell ergänzt Phantasie –, die Göttin Erde, die vom Dämon Hiranyaksha, dem Feind der Götter, entführt wurde. Andere Götter geben dem heroischen Bild des Varaha avatars Rahmen. Die Schlange Sesha erhebt sich aus Meerestiefe und begrüßt verehrend den Ebergott. Sonne und Mond beten von ihren Höhen, die Götter und Weisen zur Rechten und Linken des Gottes, an. Sie stellen die Freude dar, die in jenem Augenblick durchs Weltall zog. Auf diese Weise wird mythisches Geschehen zum Drama, die Hauptgestalt teilt den Nebenfiguren ihre Rollen zu, die sich einzig auf sie zurückbeziehen. Soweit liefert der Mythus der künstlerischen Form Stoff. In der Mitte der Komposition erhebt sich machtvoll der Gott. Er hebt die Erde empor, und ein betonter Parallelismus lotrechter Linien veranschaulicht ihr Aufstreben, ein Auftauchen von ungekannten Tiefen in unermeßliche Höhen, und die Begleitgestalten zur Rechten und Linken werden in ihrer Anbetung von dem sich erhebenden Gott mit hingeworfen und ihre Glieder begleiten seine Gestalt in aufrechter Folge. Und ihre Bewegung würde ins Unermeßliche wachsen, hätte sich nicht der Gott an seine Last, die Erde, die er so willig auf seinen Arm hob, gefesselt. Aber diese Fessel ist zu gleicher Zeit der Glorienschein, der von seinem Gottsein ausstrahlt. Wie sein Arm die Erde umfaßt, wie ihr ruhiges Sitzen sich ihm anvertraut, so daß sie untrennbar sind! All die anderen, zur Rechten und Linken, oben und unten sind am Ende nichts weiter als Ruhepunkte seiner Energie, die sich um ihn ausgießt in Form eines Kreises. Dieser Kreis jedoch bleibt offen gegen oben, so daß die aufstrebende

Bewegung nicht zum Abschluß kommt. Eigenschaft und heroisches Tun des Gottes werden von Vertikalbewegung und Kreisform getragen, und das mythische Geschehen ist auf seine Urwirklichkeit zurückgeführt, wo alle Namen vergessen sind und nichts als Bewegung und elementare Form herrscht.

Zentrifugale Energie bricht auch im Vamana avatar aus, wo der Gott zu Trivikrama emporwächst und mit drei aufrechten Schritten die gesamte Schöpfung durchmißt [Tafel 3]. Der Kosmos löst sich in Bewegung auf, deren Achse die strahlend aufrechte Kraft des Gottes ist. Der Mythos besagt, daß Bali, ein machtvoller Dämonenkönig, die drei Welten eroberte und in ihnen mit Güte und Gerechtigkeit herrschte. So war Indra um seine Macht gebracht. Es war Vishnus Aufgabe als Dämonentöter und Götterbeschützer, Indra wieder in seine rechtliche Gewalt einzusetzen. Doch da Bali ein gerechter König war, konnte Vishnu ihm nicht den Krieg erklären. Darum nahm er die Gestalt eines Zwerges, Vamana, an, der den Veda studierte, und erbat sich von Bali drei Fuß Land, wo er ungestört sitzen und sich in Brahman versenken könnte. Freigebig erfüllte Bali seine Bitte. Doch wie groß war sein Erstaunen, als er plötzlich den Zwerg wachsen und wachsen sah über die Welt hinaus. Mit dem ersten Schritt umfaßte er die ganze Erde, umspannte den Himmel mit dem zweiten und bat schließlich Bali, ihm Raum für den dritten zu schaffen. Seinem Versprechen getreu bot Bali seinen eigenen Kopf dar. Der Gott setzte seinen Fuß darauf und schickte ihn in die Unterwelt. Dieser Legendenstoff wird im Relief von Mamallapuram auf folgende Weise verwertet. Der Gott in der Mitte hat acht Arme. Der oberste Arm rechts stützt den Bildrahmen, die anderen drei halten Diskus, Keule und Schwert. Die Arme zur Linken halten Bogen, Schild und Muschel, und der vierte Arm weist auf Brahma auf dem Lotus hin. Brahma hat vier Hände, mit einer berührt er die Zehe des erhobenen ausgestreckten Beines Trivikramas, mit einer anderen den Finger des Gottes, der auf ihn weist. Rechts von Trivikrama erscheint Siva ebenfalls auf dem Lotussitz. Sonne und Mond mit Glorienscheinen und andere himmlische Wesen fliegen ums Haupt des Gottes. Die sitzenden Gestalten zu Füßen, Bali und sein Gefolge, nehmen staunend die jähe Verwandlung des Zwerges zum All durchmessenden Trivikrama gewahr. Diese merkwürdige Verschmelzung von Mythe, Märchen und Zeremoniell wird aber durch den Aufbau des Reliefs zu jenem Urerlebnis zurückgeführt, in dem Trivikramas drei Schritte zuerst erschaut waren. Das Strahlen der Sonne wird in so ungeheurer Energie veranschaulicht, daß Arm und Bein nicht länger bloß Glieder sind, sondern Gewalten, die aus gemeinsamem Mittelpunkt hervorschießen, um das All zu durchdringen. Die hohe Krone wird höher und höher, fast ist sie schon ein Strahl, und die vielen Arme schließen sich zur Sonnenstrahlenscheibe. Sie schnellen hervor und durchdringen die mannigfaltigen Formen der Materie, die ringsum verstreut sind, und zwingen sie, sich gleichfalls ins Rund zu ordnen, zur Verherrlichung des Erhalters der Welten, dessen Bein in die Tiefen reicht, um auch da noch als durchdringender Strahl Licht zu spenden. So ist die Lichterscheinung dem ruhenden Grunde verbunden. Nichts kann einfacher sein als diese Verbildlichung des Sonnenerlebnisses. Eine Wagrechte, auf deren Mitte die steile Lotrechte aufsteht. Sie ist Durchmesser

des Kreises. Der Wagrechten und Lotrechten, dem Horizont und Zenith verbunden, entfaltet die Sonne, All durchdringender Erhalter, den Kreis ihrer Strahlen.

Die Jatakas, Ausdruck von Lebensethos und Lebensgemeinschaft, fanden entsprechende Form in der bewegten Welle eines ruhig dahinrollenden Bildganzen. Jeder Avatar hingegen, Ausdruck höchster Konzentration des Lebens in jedem einzelnen seiner Augenblicke, wird im klassischen Beispiel von Mamallapuram durch ein Verhältnis von Lotrechter, Wagrechter und Kreisform veranschaulicht. Einer näheren Betrachtung zeigen sich diese zwei so verschiedenen Kompositionstypen, der verbundene, gleichmäßige, und der jähe, gegensatzreiche, als aus gleichen Elementen aufgebaut. Denn die Wellenlinie ist ja nichts als ein Kreis, halbiert, wo die eine Hälfte ihre Antwort in der nächstfolgenden findet, in stetig rhythmischem Ablauf, und wenn wir ihren Umriß verfolgen, stellt sie nichts weiter als Wagrechte und Lotrechte dar, die in Rundbewegung vereint sind. So wird die Wellenlinie zum Ausdruck des stetig sich erneuenden Lebensmythus, während jene Überfülle des Lebens, die aus jedem Augenblick hervorbrechen kann, um sich als Gott zu zeigen, die Wagrechte und Lotrechte mit der Einheit des Kreises zusammenfaßt.

Diese Kompositionsformen dürfen aber nicht als Ergebnis des Mythus, den sie zum Inhalt haben, angesehen werden. Sie sind spontane Form indischer Kunst. Die Mythe ist die begriffliche, Kunstform hingegen die anschauliche Äußerung ein und derselben Einstellung. Abgesehen von diesen beiden Grundformen mythischen Erlebens und Ausdrucks gibt es noch viele andere mythische Kompositionsformen, die aber alle mehr oder weniger in den zwei Grundtypen enthalten sind, die Jatakas und Avatars umgrenzen.

Krishna, das übermütige Wunderkind, der Kuhhirt, der Flötenspieler, der innigst menschliche, von mythischem Eros umfangene Gott wird indischer Kunst zum Thema mit unendlichen Variationen [Tafel 4]. Seine Glieder singen alle Melodien, die seine Flöte je erfinden konnte. Nie steht er gerade; spielt er die Flöte, so kreuzen sich seine Beine zum Tanz, tötet das Krishna-Kind die Schlange, so wird sein Triumph zum wiegenden Schwung, der von Ruhe in Bewegung, von hier ins dort übergeht, in einem Zeitmaß, das allein Krishnas Seligkeit innewohnt. Sein Körper biegt sich in den mannigfaltigsten Kurven. Er hat keine Hemmungen. So vollkommen hingegeben ist dieses Wellenspiel voll reifer Beweagsamkeit selbst noch in barockster Fülle. Er ist in ständiger Schwebung der süßen Übermacht eines Gefühls, das sich durch seinen vollgültigen Ausdruck selbst das Gleichgewicht hält. Krishna ist nicht nur einer der volkstümlichsten Gotthelden Indiens. Die Kompositionsform, die in seiner Gestalt reizvollste und reifste Lösung fand, gibt das Grundmotiv für alle Gestalten indischer Kunst, die nicht von strenger Liturgie zu abgemessenen, unwandelbaren Gebärden gezwungen werden. Er führt den Reigen aller Bhangas, leichter Haltungen hingegeben genießender Körper, deren einziger Ausdruck ihr Dasein ist. Rein irdisch sinnliches Sichwiegen im Lebensstrom ist der Anteil, den die rhythmische Linie Krishnas und aller Liebenden an jener auf- und abwallenden Bewegung nimmt, die das Werden des Buddha zur Vollendung wiegte.

Aber diese Gestaltrhythmen erreichen nie die ausgeglichene Einheit des Kreises. Die Welle als Form des sich entwickelnden und abrollenden Lebens trug alles menschliche Geschehen und alle organische Form. Der Kreis hingegen, Vollendung seiner selbst, umzeichnet das Leben der Götter.

Sivas Tanz ist voll mystischer Beziehung und Auslegung [Tafel 5]. Doch er verdankt mythischer Intuition seine klar erschaute Form und hat, wie alle Werke indischer Kunst, nichts mit Mystizismus zu tun, der ein Zustand geistigen Daseins ist und nicht seine schöpferische Tat. Das mystische Erlebnis stirbt mit dem Mystiker und selbst, wenn es niedergeschrieben ist, erschließt es sich nur einer ähnlichen Veranlagung. Der Tanz Sivas aber ist eine künstlerische Tat, die ihr eigenes objektives Gesetz trägt. Siva tanzt den Tanz, der von Schöpfung zu Erhaltung, von Erhaltung zu Zerstörung rast, was immer auch sein episodischer Vorwand sein mag. Er ist ohne Anfang und ohne Ende, denn er ist in jedem Augenblick und überkommt die grammatische und historische Richtigkeit von Vergangenheit und Zukunft. Darum schließt sich sein Tanz zum Flammenkreise, aber auch die Elefantenhaut des getöteten Dämons wird sein Glorienschein.

Andere Mythen erschaffen sich verschiedenartige Kompositionen, Frontalität und Symmetrie sind dabei seltener, als man annehmen könnte. In dieser Haltung empfangen Brahma-, Buddha-, Surya- und Vishnu-Statuen die Versenkung der Anbetenden [Tafeln 6, 7]. Lotrechte Symmetrie in regloser Stille hat all die hypnotische Strenge eines Weihebildes, und diese Kompositionsform ist der gesamten westöstlichen Kunst eigen, vom Augenblick an, wo ein organisiertes Priestertum sie zum offiziellen Gegenstand des Gottesdienstes macht.

Symmetrie und streng befolgter Parallelismus sind künstlerisches Gemeingut für metaphysische Inhalte; doch nirgends sonst als in der Todesstarre des Parinirvana hat Indien den Gott in transzendentaler Weise, als dem Leben entrückt, in die Handlung eingreifen lassen [Tafel 8]. Denn auch die abstrakte, architektonische Strenge der stehenden oder sitzenden Götterbilder ist, als Ausdruck eines übermenschlichen Yoga-Willens, im Anhalten des geregelten Atems menschlich motiviert.

Die aufstrebende Richtung gewinnt Aktivität und Gewalt, wenn sie in die Diagonale gelegt wird. Dann weist sie auf ein Ende hin, oben oder unten, und verliert das transzendente Gleichgewicht der Starre [Tafel 9]. Trivikrama und Varaha avatar und selbst Sivas Tanz werden späterhin zu solch aufschnellenden Kraftproben, während der Gott, der als Narasimha aus der Säule hervorbricht und den Dämon Hiranya-Kasipu aufschlitzt, oder die Göttin Durga als Dämonentöterin, Mahishasura Mardini, ihre ganze Macht in die vernichtende Abwärtsbewegung der Diagonale legen [Tafel 10, 11].

Frontalität und Symmetrie einerseits, Diagonalbewegung andererseits, sind die steilen Grenzen der indischen Kunstmythe. Es gibt kein Über-sie-hinaus, es sei denn Versteifung und Absterben produktiver Kraft; darum ist es auch ein Qualitätsmerkmal indischer Plastik, daß die flutende Rundbewegung selbst noch in den steilsten Kompositionen der a priori wirkende Formbestand ist.

Die indische Kunstmythe kann sich natürlich nicht allein auf abstrakte Formzusammenhänge beschränken. Sie muß ihre Bilder mit Gestalten beleben, und Ardhanarisvara ist sicher ihre bezeichnendste Erfindung [Tafel 12]. Die Mann-Weib-Einheit von Siva-Parvati läßt die Statue rechts männlich, links weiblich erscheinen, und die künstlerische Verschmelzung ist nicht weniger eng als die gedankliche. Denn was immer die Rechte andeuten mag, führt die Linke aus. Jede Schwebung rechts klingt links aus, die Rechte führt und die Linke gibt nach, die Rechte gebietet und die Linke befolgt, die Bewegung rechts ist stramme Spannung, links ein abrundendes Zuendeführen.

Die Kunstgestalt Ardhanarisvaras hebt sich noch klarer ab, wenn wir ihr die andere Lösung, die einem gleichen Idealtypus gegeben wurde, gegenüberhalten. Es ist der Hermaphrodit. Hellas erschuf einen Körper, vollkommener in Verschmelzung und Unterdrückung als die ausgeprägte Gestalt jeder seiner Komponenten. Aber der Inder will keinen vollkommeneren menschlichen Typus erfinden, sondern läßt jede Hälfte wie sie ist und findet, daß, wenn beide einander ganz nahe sind, ihre Verschiedenheit sich zur Einheit ergänzt. So wachsen sie zum plastischen Ganzen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob die neue Gestalt eine wünschenswerte Bereicherung menschlicher Gesellschaft darstellt oder nicht.

Die Bedeutung mythischer Kunstform jedoch besteht nicht in der Fülle von Legenden und phantastischen Gestalten, sondern in solch strengen Verbindungen wie Kreis und Symmetrie, Welle und Diagonale. Sie wachsen auf dem sinnlichen Urgrund mythischen Schauens, von dem Namen und Symbole abgeglitten sind.

Gegenstand und Form tragen so den gleichen Inhalt, und selbst die Architektur entwickelt einen mythischen Grundplan. Denn der Zugang zum Allerheiligsten, das des Gottes Bild oder seine unsichtbare Gegenwart mit Turm oder Dom krönt, führt durch eine Vorhalle, in oder vor der der Gottheit Fahrzeug bereitsteht, der Nandi-Stier in Sivas Tempel, der Garuda-Vogel in Vishnus Tempel, und die Götter sind auf diese Weise bis heute in einem Land angesiedelt, in dem der Mythus noch immer Wirklichkeit ist.

RAUM [S. 49–64]

Zeit ist nichts als eine Geste **SUB SPECIE AETERNITATIS**. Sie hat ihren Widerhall in schwebender Weite, die wir Raum nennen. Sie flieht, weitet sich aus und ist fast schon vergangen, wenn sie an uns rührt. Einsam sind wir und preisgegeben dieser schwingenden Weite, die um uns kreist, weil wir sind, die uns schmeichelt, weil wir sie mitunter vergessen dürfen, und die uns am Ende verführt, an sie zu glauben und wissenschaftlich zu bestätigen, daß sie sich durchmessen läßt im Raum. Diese große Illusion des ausgedehnten Raumes war der Schleier, vergänglich und schillernd, der Mayas Züge durchschimmern ließ. Ihn zu zerreißen war qualvoll, denn er war sorgfältig gewebt in richtiger Perspektive, in die sich das künstlerische Gewissen Europas über fast fünf Jahrhunderte geflüchtet hatte.

Wenn aber, wie es in Indien von Anbeginn der Fall war, dieses bezaubernde, wilde und fast unwirkliche Lächeln der Wirklichkeit besiegt ist, wandelt sich seine verhaltene, geheimnisvoll triebhafte Kraft zur Inbrunst, die sich in Form klärt. Der Raum, verführerisches Lächeln verlockender Weite, widerspenstig, unheimliche Leere, wird vom Wirbel eines ekstatischen Verstandes ergriffen, zusammengedrückt, geformt und mit einem Namen belegt, so daß er ein für allemal festgefügt Formeln unterworfen ist, die sich ihrerseits unter das Joch einer stets wandelbaren, doch stets gesetzmäßigen Bilddisziplin beugen.

Knappe Raumformeln bilden die Wurzelwörter indischer Kunstsprache. Sie sind solide Bausteine, sinnvolle Siegel, logische Wahrheiten, ohne Reim, ohne Lust. Sie stehen noch unerschütterlich fest, wenn eine weiche Apathie, wenn der tanzende Rausch der Bild- und Raumgestaltung von nichts mehr weiß als von seiner eigenen Spannung.

Der Wirklichkeitssinn indischer Kunst ist daher auf den klaren Schnitt ihrer Raumformeln und deren Verhältnis untereinander eingestellt. Sie stellen Axiome einer Perspektive dar, die nicht allein von Sinneswahrnehmungen geleitet wird, sondern einer Intuition dient, die weniger die Lage der Dinge im Raum, als ihre gegenseitige innere Bezugnahme auf eine bestimmte Handlung umfaßt. Doch, ungeachtet dieser geistigen Perspektive, läßt sich die greifbare Wirklichkeit nicht völlig wegabstrahieren. Denn selbst die abgekürztesten graphischen Namen von Dingen umschließen noch einen fatalen Rest konkret-räumlicher Ausgedehtheit. Andernfalls würden sie ihre Lesbarkeit verlieren. Dieser schlüpfrige Weg zwischen verlockender Illusion aller möglichen Überschneidungen und Verkürzungen, die einem am Bild unbeteiligten Dasein der Dinge Rechnung zu tragen versucht, und einer gewissenhaften Veranschaulichung des inneren Bezuges aller Bildgestalten in einem hymnischen Auf- und Niederwallen plastischer Schauung, hält den indischen Künstler in seinem Bann. Traumhafte Sicherheit lenkt ihn über das feste, glattgeschleuete Pflaster längst erfundener Formeln, die sich abschleifen in den Händen ungezählter Künstlergenerationen.

Ein frühes Relief, dessen Mittelgruppe den angebeteten Bodhibaum darstellt, mag uns als Grammatik der indischen Raumformeln dienen [Tafel 28]. Wir erkennen: Ein Zaun, ein Baum, ein Schirm. Der Zaun umgibt den Baum. Das ist seine Funktion in bezug auf den Baum, und deshalb ist er auf eine solche Weise veranschaulicht, daß alle vier Seiten auf einmal sichtbar sind. Sie umzäunen den Baumstamm in Form eines auf die Spitze gestellten Vierecks. Der Baum selbst, geheiligtes Symbol, das für Buddha steht, wendet sich uns in vollster Vorderansicht zu. Eine ungebrochene Umrißlinie umzieht die breite Baumkrone und den Stamm, der in ganzer Länge, unüberschnitten ins Viereck gepflanzt ist. Der Schirm, Sinnbild königlicher Würde, ist da, um seinen Schatten geziemlich dem geweihten Ort zu spenden, wo der Buddha vollständige Erleuchtung erlangte. Deshalb zeigt er dem frommen Beschauer gerade seine Innenseite. Jedes der drei Dinge ist auf diese Weise in seiner beziehungsreichsten Ansicht dargestellt. Nachdrücklich wird uns gesagt, daß der Zaun den Baum umgibt, daß der Baum Hauptgegenstand der Darstellung

ist, daß der Schirm Schatten spendet. Diese reinen, einfachen Sätze sind ausgesagt mit Hilfe einer sinnvoll intellektuellen Perspektive, die kühn ein Erinnerungsbild in Aufsicht, ein anderes in Niedersicht der Frontalität des bedeutsamsten Gegenstandes beifügt.

Die erzählerische Auswertung und In-Beziehung-Setzung räumlicher Erinnerungsbilder ist indisch; mit Raumformeln an sich jedoch arbeitet jede abstrakte Kunst, im gesamten Orient sowohl als im frühchristlichen, mittelalterlichen und gegenwärtigen Europa. Manche dieser Konventionen gelten für alle Kulturen. Sie stellen eine lingua franca von Sinnbildern dar, die das raumdarstellende Idiom abstrakter Kunst ausmachen. Die innere Verknüpfung dieser logisch anschaulichen Abkürzungen aber erreicht in Indien größte Verschiedenheit und Reichtum. Sie geben Märchen Wirklichkeit und machen Wirklichkeit zu Märchen.

Wenn Maya Devi, des Buddha zukünftige Mutter, den Traum von der Empfängnis träumt, wie der Buddha als ein weißer Elefant durch die Luft fliegt, um sich in ihre linke Seite zu senken, schließt sich der selige Traum zum Bild, so rund, so befriedigend, so einfach wie ein Kreis [Tafel 29]. Königin Maya ruht ausgestreckt, unbedeckt – denn die Nacht ist warm – auf einem kärglichen Bett. Eine Öllampe brennt, Dienerinnen halten schläfrig Wache, der Buddha-Elefant fliegt an seine träumende, zukünftige Mutter heran. Das Schlafgemach ist nicht weiter angedeutet, und es wäre auch überflüssig, denn alles, was Bezug auf das Begebnis hat, ist aufgezeigt mit großer Deutlichkeit, in seiner Gänze, und nichts, was von Bedeutung, ist verdeckt und nichts ist überschritten. Was tut es, daß die Dienerinnen, die, vor dem Bette sitzend, Wache halten und der Königin Kühlung zufächeln, unter die Bettfläche zu sitzen kommen und ganz grausam mit ihren Köpfen gegen das Bett stoßen, und daß das Bett selbst sich wie in einem Alpdruck aufbäumt und die Königin von seiner aufgestellten Fläche fast herabgleiten läßt. Sie aber schläft ruhig weiter, ungeachtet der anderen Dienerin, die gemächlich die Arme auf ihre kunstvolle Frisur zu stützen, ungeachtet des Elefanten, der seinen klumpigen Fuß auf sie zu setzen scheint. Unnötig zu bemerken, daß die Beine des Bettes krumm stehen und daß die Lampe im Begriff ist, umzufallen. Trotz alledem ist die Szene in Klarheit veranschaulicht. Der Künstler sieht jede seiner Gestalten deutlich vor seinem geistigen Auge. Dort schließen sie sich zur sinnvollen Gruppe, deren Aufbau ihre Bedeutung aussagt. Der Niederschlag dieser Vorstellung wird zum Bild, zum Relief. Zuvorderst muß die maßgebende Ansicht eines jeden Gegenstandes, in bezug auf seine Rolle in der Handlung, aufgezeichnet werden. Das Bett muß notwendigerweise seine gesamte Oberfläche zeigen. Wie könnte denn sonst die schlafende Königin, die Hauptperson der Darstellung, in ganzer Länge und Breite, wie es ihrer hervorragenden Stellung entspricht, veranschaulicht werden.

So wird eine eindeutig klare Darstellung erreicht, und aus diesem Grund mischen die räumlichen Formeln von Bild zu Bild in neuer Beziehung erscheinen, dem Inhalt der Erzählung gemäß. Die künstlerische Phantasie hat freies Spiel mit ihnen, Raumprobleme sind von Anfang an überwunden, denn die elementaren Raumbeziehungen sind zu handlichen Formeln geprägt.

Solche konstante Kompositionselemente, die ihre Raumbeziehung wie ein Kleid mit sich tragen, müssen zu einer Zeit erfunden worden sein, die weit hinter die erhaltenen Denkmäler zurückreicht. In unentwegtem Gleichmaß durchziehen sie die zwei Jahrtausende indischer Kunst, von denen wir wissen. So zeigen zum Beispiel alle Altäre, Tische und leeren Sitze, die je in Indien dargestellt wurden, ihre gesamte Oberfläche, gleichwie Maya Devis Bett, denn Tisch- und Sesselplatte sind die wichtigsten Teile dieser Gegenstände, an welchem Zusammenhang auch immer sie beteiligt sein mögen [Tafeln 1, 14, 29, 40]. Weiter ist im Vokabular der indischen Kunst das Wort »dahinter« durch »darüber« ersetzt. Denn so wird unverkürzte, unüberschnittene Ansicht auch den Bildgestalten gesichert, die in sach-perspektivischer Ansicht zum Teil verdeckt, zum Teil verkürzt erscheinen müssten [Tafel 39]. Darum stehen die anbetenden Götter in Reihen übereinander. Die Gegenwart eines jeden ist von ebensolcher Wichtigkeit wie die der Gesamtheit.

Die stehenden Raumformeln, deren häufigste das Übereinander an Stelle eines Hintereinander, die Drehung horizontaler Flächen ins Bild und damit zusammenhängend eine verrenkte Dehnung der Seitenflächen, und die Auffaltung von drei bis vier Seiten der kubischen Körper in die Bildfläche in vierdimensionaler Gleichzeitigkeit sind, stellen gute Werkzeuge dar, bereit, präzise Arbeit zu leisten, wann immer sie ein Bildgefüge aufbauen helfen sollen [Tafeln 26, 27]. Da aber Kunst kein Mechanismus ist, sondern hungrig und folgsam veranschaulicht, was dem Künstler Wirklichkeit ausmacht, dürfen wir nicht akademisch gewissenhaft befolgte Regeln erwarten. So steht zum Beispiel die eine Dienerin, im Relief von Mayas Traum, tatsächlich hinter dem Bett und wird von ihm überschritten, und nicht auf dem Bett, wie es sich gehörte, wäre die Raumformel folgerichtig angewendet [Tafel 29]. Im Werk von Amaravati werden Raumillusion und Raumformel aufs Untrennbarste verquickt, doch erscheinen die illusionistischen Elemente immer dem abstrahierend räumlichen Bildzusammenhang untergeordnet [Tafel 30]. Die Wirklichkeit, die dem indischen Künstler vorschwebt, besteht in der Veranschaulichung des inneren Bezuges und nicht in der räumlichen Lage der Gegenstände. Diese, man könnte sagen, ethisch gerechte Perspektive macht alle Dinge, die wesentlich an der Handlung beteiligt sind, dem Künstler gleich gegenwärtig, setzt sie in gleichem Abstand zu seinem Interesse an ihnen; deswegen hat das Größenverhältnis indischer Bildgestalten nichts mit räumlicher Lage zu tun, sondern entspricht der geistigen Bedeutung, die ihnen ein wechselnder Erzählungszusammenhang zumißt. Weil Königin Maya und der Buddha-Elefant die Hauptfiguren der Darstellung sind, überragen sie an Größe die anderen Gestalten, während andererseits die liegende Königin und der fliegende Elefant sich gegenseitig in ihrer Größe aneinander angeglichen haben. In anderen Darstellungen, so zum Beispiel in den ungezählten Reliefs, wo zwei Elefanten, die auf Lotusblüten stehen, Wasser über die Göttin Sri ausgießen, die auf einem anderen, voll erblühten Lotus in der Mitte sitzt, erscheinen die Elefanten zur Größe der Lotusblüte zusammengeschrumpft [Tafel 31]. So klein sind sie im Verhältnis zur Göttin.

Diese Bedeutungsperspektive hat nichts Starres an sich. Objektive, festgelegte Raumformeln sind die Konstanten in dem ständig veränderlichen Verhältnis von Darstellung und Bedeutung. Während die Raumformel den Bezug der Dinge veranschaulicht und in schwebender Betonung die Dinge verbindet, unterscheidet das Größenverhältnis das Bedeutsame den Begleitumständen gegenüber. Wir haben es mit einem in sichtbaren Zeichen arbeitenden Intellektualismus zu tun, dessen bildsame Sprache gefühlsmäßige Akzente trägt. Raumformel und Größenverhältnisse sind die intellektuellen Bausteine des bildenden Künstlers. Doch selbst ihr Gefüge enthält schon eine gewisse Spannung, eine Dynamik, in der sich das statisch isolierte Nebeneinander der Dinge zu einer stets elastischen, beziehungsreichen Verbindung verdichtet hat.

Trotz aller Abstraktion aber ist die intellektuelle Perspektive Indiens um nichts mehr »Kunst« als die sinnlich-wissenschaftliche Perspektive des Westens. In jedem Fall handelt es sich um eine Klärung des sachlichen Tatbestandes der Außenwelt. Der indische Vorgang hat jedoch den Vorzug, in künstlerischer Beziehung ökonomischer zu sein. Er liefert dem schöpferischen Prozeß eine Wirklichkeit, deren Tiefe fast restlos in der Fläche des Werkstoffs aufgeht, er schafft ein großmaschiges, aber festes Gewebe, in das sich alle Rhythmen beschwingter oder rasender Phantasie gleich mühelos sticken lassen. Diese vorkünstlerische Verarbeitung der Raumtiefe zur Bildfläche ist auch die Ursache, warum es in Indien nie, trotz kühner Ansätze, zum Kubismus kommt. Die kubistischen Felsen und Paläste der Ajanta-Malereien fügen sich als weiche Mulden dem schwellenden Rund der Menschen und Götter, die an sie gelehnt und von ihnen umschlossen, in den warmen Wohllaut einer Tropenlandschaftstapete zurücksinken [Tafeln 23, 26]. Daß die indische Kunst ihre überschwenglichen Rhythmen so hemmungslos in der Fläche entfalten kann, verdankt sie den abstrahierend gewonnenen Raumformeln.

Die intellektuelle Klärung des Raumbezugs der Dinge ist also ein vorkünstlerischer Prozeß, dem sich der Künstler unterwirft, um freie »Fläche« für seine Darstellung zu gewinnen. Sonst könnte er ja nicht so klar und einfach erzählen, und darauf kommt es ihm doch so sehr an, wo es gilt, vom Leben der Götter oder auch der Menschen Genaueres auszusagen.

Aber trotz dieser kindlich einfachen, künstlerisch treffsicheren Beherrschung der Raumbeziehung hat der Raum selbst nicht sein Geheimnis verloren. Der abendländische Künstler erforscht ihn, der indische erlebt ihn. Er stellt ihn nicht dar, versucht keine Illusion zu erregen, sondern formt in dämonischem Zwang seine Antwort, die er der berückend beängstigenden Weite schuldig ist.

Die Antwort ist: Geformte Masse. Jeder Bau, jede Plastik, jedes Bild muß völlig Form sein, denn Form verdrängt Raum, diese leere Wirklichkeit von etwas, das sich mit keinem Namen belegen und zu nichts Greifbarem in Beziehung setzen lassen kann. Formen sind begrenzt und Raum ist weit. Aber Formen können wachsen, sich häufen und den Raum verdrängen. Ein solcher Zusammenschluß von Form ist ein Tempel [Tafel 32]. Kein Zwischenraum hält sein festes Gefüge auf. Formen klammern sich aneinander, wachsen aufwärts, drängen sich an ihre Nachbarn rechts

und links, schließen sich zu einer Masse zusammen, die den Raum verwirft und draußen läßt als etwas, das nicht vom schöpferischen Feuer geschmolzen und geformt ist, ein Rohstoff ohne Richtung und Konzentration. Der Turm des nordindischen Tempels, der Sikhara, ist ein Monument schöpferischer Energie, das die unermessliche Raumweite besiegt hat [Tafel 22, 32]. Und der übrige Tempel ist ebenso in sich geschlossen, ohne Stillstand, ohne Wiederholung. Ein Rollen schwerer Massen öffnet und schließt die Nischen um die Statuen, die unter dem Druck des mächtigen Gewichtes sich zur Form prägen.

Dynamisch gegliederte Masse, die den Raum verneint, ist das schöpferische Gegengewicht, das die indische Kunst der unfaßbaren Ausdehnung der Wirklichkeit gegenüberstellt. Es gipfelt in der nördlichen Hälfte Indiens in dem Sikhara, es türmt sich im Süden als Gopuram [Tafel 33]. Dieser in die Länge gezogene Pylonbau ist ein Ausbruch plastischer Wut. Ein horror vacui, entsetzliche Furcht vor dem Leeren peitscht Gestalt und Gestalt hinein ins sich türmende Getümmel erregter Formen. Die Mauern des Torturmes brechen in Gestalt aus, und nichts bleibt leer. Raum, ungekannte, formlos unbestimmte Wirklichkeit ist fortgetrieben von geschlossener Form, von Gestalten, die sich drängen, um das Formlose abzuwehren. Aber sie sind nur teilweise erfolgreich. Denn Form braucht Raum, um Form zu sein und sich nicht zu vermischen. Und so dringt der Raum zwischen den Aufruhr der Formen; als Dunkelheit verkleidet, nistet er zwischen ihnen und überzieht sie mit ungewolltem, tiefdunklem Muster.

Aber nicht nur die südlichen und nördlichen Tempel des Mittelalters sind diesem Übermaß von Figuren und ihrem verzweifelten Kampf gegen den eindringenden, formlosen Raum unterworfen. Die Toreingänge des Stupa von Sanchi sind die frühesten, vollständig ausgebildeten, uns erhaltenen Zeugen des Kampfes der Form gegen das Formlose [Tafel 34]. Ihre gesamte Oberfläche ist von zahllosen Jatakas, von unermüdlich wiederholten Anbetungsszenen überzogen. Sie sind von dichten Scharen von Menschen, Tieren, Pflanzen und Gegenständen ausgefüllt, und je dichter ihre Masse, je undurchdringlicher ihre Nähe wird, desto inniger gesellt sich ihnen Raum, der Eindringling zu. Das ganze Denkmal, das von einer phantastischen Zahl von Figuren, von einem überschwenglichen Formendickicht überwuchert ist, hat Raumdunkelheit an sich gesaugt wie ein durstiger Schwamm. Sikhara und Gopuram sind die Festungen, die sich der schöpferische Wille in Indien baut, um dem Raum standzuhalten. Der Sikhara stellt die entwicklungsfähigere Lösung dar, bereit, in jedem Jahrhundert mit neuem Profil in die Höhe zu wachsen und sich in unerwarteten Winkeln im Rund des Umfanges zu brechen. Das Gopuram hingegen kennt kein Wachstum. Seine größere oder geringere, doch immer bedeutende Höhe entspricht einer abgeschlossenen Entwicklung, deren Frühzeit wir aus der Rekonstruktion buddhistischer Viharafreibauten, die sich in unserem Fall pylonartigem Umriß zugesellten, erschließen können. Diese nunmehr festgelegte Form bringt das in ihr aufgespeicherte Leben in einem Ausbruch gehäufter Gestalt zum Ausdruck, dessen schale, oberflächliche Erregtheit alle architektonische Gliederung zerstört. Während der Sikhara den Raum durch die Masse seines wachsenden

Lebens bezwingt, liefert das Gopuram seine Oberfläche, die von phantastischer Formenfülle zerklüftet ist, dem eindringenden Raumdunkel aus und droht im ver-schlungenen Gewirre eines geschwätigen Symbolismus zu zerbröckeln.

Raumfurcht führte jedoch nicht bloß in Indien zu monumentaler Gestaltung. Ägypten bannte eine ähnliche Erfahrung in grundverschiedene Grenzen. Es machte die Statue zum festgefügtten Kristall einer so geklärten Körperlichkeit, daß aller Raum an ihren scharfen Flächen abprallen mußte. Deshalb ist ein so einfach geo-metrisches Gebilde wie die Pyramide Ägyptens bezeichnendstes Denkmal. An der Entschiedenheit seiner harten, undurchdringlichen Wände muß der Raum abglei-ten und es unversehrt lassen. So besiegt der Ägypter den Raum in klar begrenzten Körpern, der Inder aber versinnlicht den Kampf selbst gegen das Formlose. Er stellt nicht das endgültige Ergebnis auf, das dem Raum standhält, sondern verquickt die Kraft, die ihn zum Kampf drängt, mit der Masse, die ihm zur Bezwingung verhilft. Deshalb ist das Volumen indischer Kunst nicht statisch, wie das ägyptische, sondern dynamisch. Deshalb ist indische Architektur ihrem Wesen nach plastisch, erfüllt von dem gleichen triebhaft gewaltigen Leben, das die Leiber indischer Bildgestal-ten zu schweren Kurven in reicher Rundung biegt.

Dunkelheit ist der Name, den indische Architektur dem Wirklichkeitsraum gibt, wenn er sich unvermeidlicherweise in Fenster, Türen und Nischen, zwischen Säulen und Statuen schleicht. So wird der Zaun zum Beispiel in frühbuddhistischer Kunst im Norden sowohl als im Süden zum Lieblingsmuster, das sich zwischen die Relieffelder schiebt, ganze Schauseiten überzieht im regelmäßigen Wechsel heller Stäbe und tiefer, dunkler, viereckiger Zwischenräume [Tafeln 13, 34]. So wird das hufeisenförmige Fenster zu einer anderen willkommenen Gelegenheit, Raum als dunkle Fläche in Tempelfassaden zu binden, und überlebt als Tiefendunkelmuster das Zaunmuster um ein beträchtliches [Tafel 4, 22]. Die strenge Gebundenheit der Tiefe in den Zwang der dunklen Wirkungsfläche stellt wiederum eine erfolgreiche Bannung des Wirklichkeitsraumes dar [Tafel 25]. Die dunklen, breiten Öffnungen der Felsgrotten, die unterschritten gemusterten oder ganz durchbrochenen Wände der Tempel fangen das Sonnenlicht des Außenraumes ins Tiefendunkel ein, prägen es zu farbigem, gegensatzreichem Muster, lassen es so umfassen, gedämpft ins In-nere ein, wo die Kleinheit des Heiligtums oder die Vielheit der Säulen des Manta-pam es gebändigt zwischen sich halten, daß es ihnen in der Enge und im warmen Schein der Öllampen die Patina religiöser Beklemmung verleiht [Tafeln 35, 36, 37].

So wird der Wirklichkeitsraum einerseits in plastisch bewegte Masse, anderer-seits in eine Dunkelheit, der Farbwert zukommt, umgesetzt. Daher ist es auch selbstverständlich, daß – abgesehen davon, daß indische Malerei nie Raumillusion hervorzurufen versucht – der Raumwert der Farbe selbst verhältnismäßig wenig ausgewertet wird. Vielmehr hält ihm eine rhythmische Aufteilung der Farben das Gleichgewicht in der Bildfläche, und es ist wiederum wahr, daß dem Schauen des indischen Künstlers die Welt sich als ein farbiger Teppich gesammelten Interesses enthüllt, auf dem jedes Zeichen geregelten Abstand von seiner geistigen Anteil-nahme hat.

Weder als Illusion noch als künstlerische Gestaltung läßt sich Raum in der gesamten indischen Kunst aufweisen. Die Chaityahallen buddhistischer Heiligtümer enthalten ihrem Zweck als Versammlungszentren entsprechend zwar ausgedehnten Innenraum, doch dieser ist durch nichts zu künstlerischer Wirkung gebracht. Er ist abtastbar an den zwei dichtgestellten Säulenreihen entlang, die zur Apsis führen, und über die tonnenförmige Decke hin, die ihn unter ihrem Sturz hält.

Raum, von Rhythmus durchströmt, gesammelt und neugeschaffen, macht das plastische Volumen indischer Kunst aus. Die Leere ist negiert als das Formlose, und Ruhe hat nur dort Berechtigung, wo sie Ergebnis restloser Bewegung ist. Die Tiefendimension muß von Bewegung bezwungen werden, sonst führt sie ins Unbekannte, das will sagen, ins künstlerisch Unerkannte, Ungeformte.

Ihrem Ursprung nach verbindet sich die Raumfurcht indischer Kunst jenem uranfänglichen Gefühl des Ausgeliefertseins und der Verlorenheit Kräften gegenüber, die wir in und um uns aufwallen spüren und die uns in ihrer Ruhelosigkeit erschrecken. Durch die nordische Tierornamentik klingt es bis in die Gotik hinauf, durch malayo-polynesisches Totemfranzengewirre bis in spätindische Kunst. Aber die Urangst weicht in der Gotik einem Rationalismus, der sich konstruktivisch Gewißheit und Befriedigung verschafft, während der Inder sich ihr jederzeit so hingibt, daß er sich mit ihrem ganzen Inhalt und mit jedem besonderen Teil gleichsetzt. Und so wird er ihrer Herr. Er gibt sich jeder Form des Lebens hin, und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst. Er befreit sich von den betäubenden Kräften, indem er sie dem Stein oder Holz oder welchem Stoff auch immer, der in seine Hände kommt, einverleibt. So wird der Stoff zur Form. Nicht nur ist jedes einzelne Werk gedrängt voll Gestalten, so daß kein Platz für Raum gelassen ist, sondern jede einzelne Gestalt ist von solcher Lebendigkeit erfüllt, von solcher schreckhaften Gegenwart der treibenden Kraft, daß sie als ein Augenblick dynamischer Spannung wirkt.

Die Tore des Stupenzaunes von Sanchi sind das vollkommenste der uns erhaltenen frühindischen Denkmäler, aus denen die Raumfurcht spricht [Tafel 34]. Vierkantige Pfosten und gebogene Querbalken sind vorn und hinten, rechts und links mit Relieffeldern übersät, und jedes Relief ist von dichtem Gestaltengewoge überflutet. Die Komposition der einzelnen Abteile gehorcht nur selten Gesetzen der Symmetrie und des statischen Gleichgewichts. Die Gestalten erscheinen wie in einem Ausbruch schaffender Phantasie ins Bild geschleudert und kommen gerade dort zu liegen, wohin sie die Wucht der Konzeption geschleudert hat.

Es klingt paradox und doch ist die wilde Art des Sanchi-Künstlers einer gleichen Schauung zu Diensten wie die scheinbar so ganz ruhig-strengen Schöpfungen der späteren buddhistischen Kunst. Denn die stille Fassung einer jeden Buddha- oder Bodhisattva-Gestalt erscheint gerade deshalb so völlig ruhevoll, weil ein nie endender Strom künstlerischer Energie durch Glieder fließt, die alles menschliche Wollen längst vergessen haben [Tafel 40]. Indische Malerei, von der nur allzuwenig erhalten ist, überdeckt die Wände der Grotten von Ajanta mit einer reichen Tapete, die aus runden Gliedern, wachsenden Bäumen, giottesk offenen Häusern und kubisti-

schen Felsen gewoben ist [Tafel 23]. Die glattrunden Körper von Göttern, Herrschern, Geistern und Menschen sinken in die sanften Mulden zurückweichender Felsen, umgebender Bäume und offener Terrassen schlanker Häuser [Tafel 26]. Da die Malerei von vornherein an die Fläche gebunden ist, bleibt ihr der Kampf gegen das Eindringen der Raumwirklichkeit erspart. Um Tiefenillusion hat sich der Inder nie bemüht, aber bloße Flächendekoration hat ihn auch nie befriedigt. Und so erfand er, von Raumfurcht, das ist von seiner dynamischen Lebensauffassung geleitet, das Volumen der Malerei. Diese dreidimensionale Weitung des optischen Eindruckes ist ohne illusionistische Hilfsmittel erzielt. Jede einzelne Bildgestalt erhält gerade so viel Relief, als es die zurückweichenden Felsen, Terrassen und Balkone, die nach bewährten Raumformeln aufgebaut sind, erlauben. Hier wird die Formel, die die Bedeutung räumlicher Ausdehnung und ihren Bezug, nicht aber ihr bloßes Ausgedehntsein veranschaulicht, zum Baustoff, der dem Bild dient. Häuser und Felsen, die zumindest zwei ihrer Ansichten gleichzeitig zur Schau stellen, wachsen im Bild in kubischer Wirklichkeit. Sie bereiten das Dasein der gerundeten Glieder der menschlichen Gestalten vor, die sich ruhevoll in deren Nischen und Winkel schmiegen, so daß der Rhythmus ohne Aufenthalt über sie hingleiten kann. Vor und zurück, zurück und vor geht der Faden des Bildgewebes, während die Farbe in glatter, von Linien beherrschter Fläche darüberfließt.

Auf diese Weise bildet die Malerei aus eigenen Mitteln – Linien und Farbflächen – und mit Hilfe intellektuell gewonnener Raumformeln ein von Bewegung belebtes »Volumen« auf gleiche Art, wie es im Sikhara und in jedem indischen Bildwerk zum Ausdruck kommt.

Wenn in späterer Zeit die Glut der Erfindung sich zu nüchtern geschichteten Flächen verdünnt hat, wird die Welt leicht und breitet sich, von aller Schwere befreit, gerade nur oberflächentief, in klar leuchtenden Farben aus. Die leichte Schönheit der Rajputmalerei hat die Fülle des indischen Klanges eingebüßt, benützt aber noch die Raumformel, intellektuelle Errungenschaft vergangener Jahrhunderte, zum gefälligen Spiel glattgestrichener Erlebnisse [Tafel 38].

Die Bezwingung des Raumes gehört zu den größten Errungenschaften indischer Kunst. Die stehende Formel, die Ausdehnung zu Beziehung umprägt, das Nebeneinander dieser Formel mit einem sich von selbst einstellenden »Illusionismus«, die Unterwerfung beider unter die schöpferische Verdrängung des Wirklichkeitsraumes, die Bannung des dennoch eindringenden Raums zum Tiefendunkel und dessen Verwertung als Flächenmuster, sind Ausdruck eines Schöpferwillens, der das Form- und daher Bedeutungslose, die Raumleere, durch Masse ersetzt, die innere Bewegung, ihre eigene Wucht und das Dasein der Gegenstände in dynamischem Gleichgewicht hält.

RHYTHMUS [S. 65–75]

Rhythmus ist die eingeborene Weise, in der alle Lebensäußerungen des Individuums verlaufen. Manchen fällt es schwer, ihr freien Lauf zu lassen; Gewohnheit, Überlieferung und Vorurteil stellen sich ihr in den Weg. Manche überkommen sie, und die Gewalt des Rhythmus bricht hindurch, andere lassen die Hemmungen sich aufstauen, und schwer nur windet sich schwache Bewegung unter ihrer drückenden Last.

Alle sogenannten naturalistische Kunst staut die Hemmungen zu mächtigem Wall, der die zage Melodie dahinter, in dunkler Tiefe zu Stummheit zwingt. Wie weit es indischem »Naturalismus« gelang, den strömenden Schwung indischer Form zu stauen, können wir heute, wo sich nichts von Profankunst, die aus vergänglichem Material bestand, erhalten hat, schwer sagen. Soviel aber ist sicher, daß sich das intellektuelle Auseinandersetzen mit räumlichen Beziehungen, die Raumformel, willig dem Linienschwung fügt.

Rhythmus des Individuums hat die unsägliche Eintönigkeit, die zur Lebensmüdigkeit führt. Unausweichlich schleppt sie die Seele, die nach Ausdruck hungert, ein und demselben Ziel zu, in ein und derselben Richtung. Die Gefahr dessen, der sich von Hemmungen unterdrücken läßt, ist, daß er sich vielleicht nie mehr findet, aber die Gefahr dessen, der sich ganz dem Gebot seiner inneren Stimme hingibt, ist, daß er sich wiederholt. Das eine ist die Gefahr des Westens, das andere die des Ostens. In beiden schafft sie Tradition.

Obwohl ein jeder seinen eigenen Rhythmus hat, ist doch eine jede Kultureinheit in gemeinsamem Rhythmus verbunden. Die Einwohner einer Stadt, eines Landes, und jede neue Generation haben ihren eigenen Rhythmus, denn die Zeit der Seele ist ungemein vielfältig und wird sich nie auf gemeinsamen Nenner bringen lassen. Der indische Rhythmus widerstand Jahrhunderten und örtlichen Grenzen. Er setzt, soweit wir ihn mit Sicherheit verfolgen können, im dritten Jahrhundert vor Christus im Norden ein, er durchdringt die gesamte Halbinsel bis tief in den Süden und lebt, wenn auch kümmerlich, bis auf den heutigen Tag.

In den Reliefs am Zaun des Stupa von Barhut trägt ein kindlich einfältiger Friede die Gestalten von Mensch und Tier, Frucht und Schmuckstück, Blume und Haus. Die Darstellung behält heiteres Gleichgewicht, was auch immer ihr Inhalt sein mag. Alle Gestalten fallen in die Hymne des Lebens ein, die durch die schwere, geduldige Bewegung des Lotusstengels rauscht [Tafel 1]. Sie schließen sich zu Gruppen und huldigen so ihrer Einheit, doch sie müssen eingestehen, daß sie selbst so ohne Stütze und ohne Halt sind. Sie schmiegen sich rankengleich aneinander. Wie die Schlingpflanze an sich eine vollkommene Pflanze ist und doch einer anderen bedarf, um sich an ihr zu stützen, so ist auch das Gruppieren der Bildgestalten. Es bedarf eines festen Haltes, und der ist in der mächtigen Welle des Lotusstengels gegeben. Das zufällige Geschehen des einen oder des anderen Jatakas löst sich im unermüdlischen Fluß der Bewegung auf, die ein Leben trägt, das immer und immer neu geboren wird und jetzt diesen Namen hat und dann jenen. Die Welle hebt sich und fällt, ohne Mühe, ohne Willen. Sie ist Ausdruck des Gesetzes, das sie in sich selbst trägt. Darstellung und Ornament sind eins und ihr Muster meint Leben. Die Lotuswelle

der Jatakas von Barhut rankt später in geänderter Form, in wag- und lotrechter Richtung über ungezählte Tempel, sie überzieht in Farbenwogen das Innere der Felsgrotten von Ajanta, ihre Windung reicht durch die ganze indische Kunst [Tafeln 4, 7, 17, 44]. Wenn Jatakas schon lange ihre symbolische Beziehung auf das Leben des Buddha verloren haben, bleibt der Wellenrhythmus frisch und trägt Blüten und Wasservögel in einer Dunkelheit saftiger Blätter, als ob sie alle nichts anderes wären als Wellen eines Wassers, das bald hell, bald dunkel das Licht eines unvergänglichen Frühlings bricht. Die Lotuswelle gibt sich ihrem Leben als der einzigen Handlung hin, die in einem Auffalten all der Kräfte besteht, die sich zur Schönheit schließen. Ihre Wurzeln liegen tief im menschlichen Erleben und ihre Blüten schweben über die Weite einer Seligkeit, die sich im eigenen Duft verliert.

Dieser Rhythmus hat kein Naturvorbild, denn des Lotusstengels schnelle Gerade ist die zweckmäßigste Form, die Blüte und Blätter der Wasserpflanze zur Sonne führt. Er dient aber auch nicht bloß der Flächenverzierung. Er ist Form eines unausweichlichen Dranges, der gerade diesen Ausdruck verlangt und keinen anderen, er ist des indischen Künstlers eingeborene Muttersprache, wahrster und einfachster Ausdruck seines gesamten Daseins. Er ist die Lebensbewegung indischer Kunst.

Der Lotusstengel wurde seine Lieblingsform, Indiens heilige Pflanze wurde zum durchsichtigsten Gefäß seines Ausdruckswillens. Doch selbst, wo die Darstellung in die Breite wächst und die Szenen sich mehren, können sie doch nie die wogende Bewegung unterdrücken, denn sie ist der Atem indischer Form und setzt auch dann nicht aus, wenn die Handlung aufgeregt oder geschwätzig wird. Jedem Inhalt und jeder Szene überlegen, umfaßt sie alle und trägt sie in stetigem Steigen und Fallen.

Eine Versammlung anbetender Götter von Barhut staffelt sich in doppelter Reihe, der Raumformel gemäß, die das »dahinter« durch »darüber« ersetzt, so daß Überschneidungen so weit als möglich vermieden sind und alle Gestalten in gleicher Größe und gleich vollständig erscheinen [Tafel 39]. Sie sind alle ganz still und eine sieht wie die andere aus. Jede hat die Hände in gleicher Weise zum Gebet gefaltet, sie scheinen alle nur ein Körper zu sein. Ihre Füße haften fest am Boden und sie drängen sich so nahe aneinander, daß sie eine Mauer bilden. Über diesen ruhigen Zusammenhang hinweg biegt gleitende Bewegung jede Gestalt zur Kurve, die von keiner Gebärde mehr weiß, sondern wie von selbst die menschliche Gestalt gleichwie die Bäume zur Rechten und Linken und in der Mitte umfängt. Abgesehen von gestaltlicher Verschiedenheit, ist die Behandlung aller Formen die gleiche. Alles, was vorübergehende Stimmung oder Bewegung ist, ist in die große Ruhe des Daseins versunken.

Simhanada Avalokitesvaras Lotuspflanze bleibt nicht nur kennzeichnendes Symbol des Bodhisattva, sondern gibt den Ton an, in dem sich sein ausruhender Körper auf weichem Kissen über dem heraldischen Löwen wiegt [Tafel 40]. Das Nachlassen asketischer Spannung, die zahme Wollust des Tieres, die träge Windung der Schlange um den Dreizack sind alle im aufrechten Stengel des Lotus mit seinen entnervten Kurven gesammelt. Seine Welle ist Anzeiger der künstlerischen Temperatur und straft oder schleppt sich der Vitalität des Kunstwerkes gemäß.

Doch nicht allein als reiner Ausdruck seiner selbst senkt sich Rhythmus in die Form der Welle. Auch dort, wo eine ganz besondere Stimmung, Freude oder Schmerz, Jugend und Fest zum Darstellungsinhalt wird, wird auch sie vom Wellenleitmotiv aufgefangen und fortgetragen. Es ist Melodie oder Instrument, und die Rolle wird ihm zugemessen je nach dem Zeitalter, das es verwertet. Die objektive Aussage der Frühzeit ließ sich ganz von seiner Melodie leiten; später drückt es wachsende Gefühlsbetonung zum Instrument herab, das sie aber so sicher trägt, als brächte es den Klang von selbst hervor. Wenn zum Beispiel in einer Darstellung von Buddhas Parinirvana trauernde Menschheit zu Füßen des Tathagata kauert, ist Trauer ihr Trost und Halt und kann doch nicht umhin, die Weise ewigen Lebens zu singen, in einer Hymne fließender Welle, die Schmerz und Dasein in eins verfließen läßt in unendlich zarter Berührung von Körpern und Gesten, als Huldigung, die das Leben dem Unabwendbaren zollt [Tafel 8]. Nahe der Erde glüht Erregung durch die Kette der Gestalten, die Basis und Vorbereitung sind für die überlebensgroße, transzendente Ruhe des ins Nirvana Eingegangenen, der alle Rhythmen gelöst hat.

So erhalten alle Erlebnisse ein Gleichmaß, das sie im Zaume hält, das Erschöpfung und Undeutlichkeit ausschließt, das bloß Persönliche und Zufällige zurückweist und sie ständig von jenen Wassern speist, die nicht getrübt werden, auch wenn Sturm über sie rast.

Dieser Rhythmus verblaßt nie. Die jungen Mädchen in den Wandmalereien von Ajanta biegen sich in all den mannigfaltigen Kurven, die Leben und Jugend meinen [Tafeln 23, 26]. Daher sind ihre Bewegungen in keine Handlung verwickelt, ohne Ziel und Zweck. Ihr einziger Vorwand ist, da zu sein, als Ausdruck eines Lebens, das seiner selbst nicht bewußt ist, weil es so voll ist.

Der Wellenrhythmus ist das apriorische Vermögen indischer Kunst, und deshalb trägt er Handlung und Erlebnis, räumliche Beziehung und Mannigfaltigkeit der Gestalt im Gleichmaß. Nichts geschieht unvorhergesehen. Jede Form ist Teil einer prästabilisierten Harmonie.

Wenn Siva Nataraja seinen kosmischen Tanz tanzt, dreht sich nicht nur sein Körper im Kreise, sondern seine Glieder gehören ihm kaum mehr an und sind Teile des Tanzes. So halten zwei Arme des Gottes in der Festigkeit und Einstellung ihrer Hände kein Symbol und kein Attribut, sondern den Raum selbst, der von Bewegung durchdrungen wird [Tafel 41]. In einem Torso wiederum, das den gleichen Augenblick von Sivas Gegenwart veranschaulicht, ist der eine Arm, der vorn über den Körper geworfen ist, und das geneigte Haupt, dessen Antlitz zerstört ist, genug, um die ganze Gewalt jenes Erlebnisses zu veranschaulichen, das Schaffung, Erhaltung und Zerstörung als gleichzeitig ineinanderwirkend, als kosmisches perpetuum mobile weiß, dessen rasender Kreislauf sich in der ruhigen Sicherheit eines unabsehbaren Endes dreht [Tafel 42].

Deshalb hat zweckhafte Bewegung oder Geste um der Schönheit willen für den Inder keinen Sinn. Ihm ist das Spiel der Formen nichts weiter als sichtbare Gestalt des Lebens, das an sich rhythmisch ist. Es bildet den Untergrund für Ruhe und Handlung, und ihre Zwischenstufen und wechselnde Stärke geben ihm mannig-

faltigen Reiz, lassen es hier beschleunigt, erregt und dort wiederum scheu und zögernd erscheinen. So wird eine jede Gebärde Ausdruck eines unerschöpflichen Daseins, das bloß vegetierend oder auch von sublimiertester Geistigkeit sein kann. Und hier ist der Ort, auf eine Art von Räumlichkeit hinzuweisen, die sich als Auswirkung der Gebärde, als Erfüllung und ein Zuruhekommen aller in ihr wirkenden Richtungsimpulse eröffnet. Sie ist weder im Volumen enthalten, noch von atmosphärischer Ausdehnung, sie ist lediglich dynamisch und läßt sich nicht von festen Grenzen umreißen. Sivas Hände zum Beispiel halten einen Raum im Gleichgewicht, der so weit reicht, als die obere Hand ihn nach vornehin wegdrängt und die untere Hand sich in ihn versenkt [Tafel 41]. Im verstümmelten Relief von Sivas Tanz wiederum dehnt sich Raumweite zur Rechten der Gestalt bis dahin aus, wo die Spannung ihres Bewegungsimpulses keinen Widerhall mehr findet [Tafel 42]. Dieser dynamisch suggerierte Raum ist ein Verhältniswert, der mit der tatsächlichen Größe der Ausdehnung nicht mehr zu tun hat als die physische Größe einer Bildgestalt mit der ihr innewohnenden Bewegungsstärke.

In der Malerei wird diese Räumlichkeit rein flächig gelöst [Tafel 43]. Die weite Ausdehnung eines Bildgrundes, dessen tiefe Horizontlinie sich scheu vor einem wolkenbedrohten Nachtdunkel zurückzieht, öffnet sich lautlos einem Schrei, der sich aus der Enge einer wartenden Jugend und dem unbeteiligten Blühen unwirklich gestirnter Pflanzen losringt und nirgends seinen Halt findet als in jener wolken schweren Dunkelheit. Das Maß der Flächenaufteilung wird von der Intensität eines Gefühls bestimmt, das sich unmittelbar in Geste und Richtung umsetzt; diese wiederum ordnet die Flächen und weist ihnen entsprechende Größe zu.

Raum und Fläche stehen eben in dynamischer Verbindung und, solange sich nicht ein Streben nach Raumillusion störend einschleibt, ergeben sich in der Malerei reine Flächenwerte, die imstande sind, durch die in ihrer Anordnung enthaltene Spannung zwar nicht eine Raumvorstellung, doch ein Raumgefühl hervorzurufen. Dieses Vermögen ist der Qualitätsmesser indischer Kunst. Tradition allein ist hier machtlos und es hängt vom intuitiven Erfassen ab, den »Raum« zu tiefster Wirkung zu bringen.

Diese emotionelle Räumlichkeit ist der Gegenspieler des in den Bildgestalten wirkenden Rhythmus. In ihr haben nicht Gegenstände, sondern Erlebnisse ihren Platz. Es ist die gleiche Räumlichkeit, in die uns, im Westen, Musik versetzt. Wir können sie auch mit der Oberfläche des Wassers vergleichen, wenn ein Stein in sie geworfen wird. Lange, nachdem er verschwunden ist, ziehen sich immer weitere Kreise um einen Mittelpunkt, der schon keine Wirklichkeit mehr hat, bis zuletzt auch der weiteste Kreis sich auf der ruhigen Oberfläche verliert. Wie diese wachsenden Kreise auf der sonst stillen Fläche des Wassers durch den Wurf eines Steines hervorgerufen werden, so wird die besondere Art indischer Kunsträumlichkeit von der Bewegungsspannung der Formen, die dem Erlebnisrhythmus entspricht, hervorgerufen und hat ihren Widerhall in der Weite der Seele. Das ist die weiteste Ausdehnung, die rhythmische Verhältniswerte erreichten. Es brauchte auch lange, um sie herzustellen, und indische Frühkunst weiß nichts von ihnen.

Erst nachdem statische Regeln für die genauen Proportionen und Stellungen der Götterbilder festgelegt waren, entwickelte sich jenes Feingefühl, das jede einzelne Verschiebung der Winkel, jede kleinste Änderung in der Neigung des Hauptes oder in der Einstellung der Hände als notwendigen Vorwand empfand, ihnen räumlichen Wirkungskreis außerhalb der Gestalt selbst zu verschaffen, im Raume, der sie umgab. Die frühindischen Meister hingegen hatten sich noch nicht durch ein für allemal festgelegte Vorschriften – abgesehen von den räumlichen Formeln, die aber doch eher den Charakter einer Bilderschrift trugen – einengen lassen. Doch gerade sie machten den Anfang und wählten, einer inneren Notwendigkeit folgend, was später zur Regel wurde. Der Bildrhythmus, dessen stärkste sinnliche Wirkung sich in der Fläche verfolgen läßt und von Linien umfassen wird, hat schon in frühester Zeit sich so tief dem indischen Formbewußtsein eingegraben, daß nicht nur die lineare Bewegtheit, sondern auch die plastische Modellierung rhythmisch gegliedert ist. In einem Felsrelief von Udayagiri hebt und senkt sich eine leise Modellierung in breiter Ruhe, während ein leicht gekräuselter Rhythmus sich um die schwere Gestalt in der Mitte rankt, und es ist nicht mehr möglich, Fläche und plastische Modellierung zu trennen [Tafel 44].

Der Tanz in Indras Paradies und seine Musikbegleitung machen das Relief unter dem Klang von Harfen, Trommeln und Händeklatschen erschauern, während wuchtigere Bewegungen der aufrechten Gestalten ihm jene robuste Selbstverständlichkeit geben, die für die Frühzeit so bezeichnend ist [Tafel 45]. Der Rhythmus beginnt in der Tänzerin der unteren Reihe, die so nahe der Gruppe der Musikantinnen ist; er ruht auf ihrer rechten weitausladenden Hüfte und schnellt straff in ihren ausgestreckten linken Arm, dem der rechte, neutral in seiner wagrechten Abbiegung, genügende Weite zum Ausholen gibt; die nächste Gestalt hält den gleichen Ton aus und führt ihn doch schon weiter, hinüber zur linken Hüfte, hinauf zur oberen Tänzerin, die ihn einen Augenblick lang dort auf dem linken Arm wiegt, um ihn dann herabgleiten zu lassen. Er findet Ausgleich und Stillstand in der letzten Gestalt, die ihn wie eine Waage ausbalanciert. Die Musik setzt gleichzeitig und an gleicher Stelle ein wie der Tanz, sie führt aber in entgegengesetzter Richtung über die breit und rund gebogenen Rücken der hockenden Mädchen, in einem Bogen, dessen Spannung bereit ist, am oberen und am unteren Ende in die Bewegung der Tanzenden umzuschellen, während zwei weitere Musikantinnen, die eine im Profil, die andere ganz vom Rücken gesehen, ihm Fülle und jene gekräuselte, schwirrend plastische Belebtheit geben, die ihn in Gegensatz zur Gruppe der Tänzerinnen bringt. Gleichzeitig bilden aber gerade sie das verbindende Glied, das die Diagonalebewegung der Arme der Tänzerinnen in doppelt gestaffelter Diagonalfolge des Bogens vorbereitet erscheinen läßt.

Die rhythmischen Möglichkeiten erschöpfen sich demnach nicht im Linearen. Je nach Material und Bedarf organisieren sie Fläche, Volumen und »Raum«. Das einfachste und doch bezeichnendste Denkmal aber, das sich Indien gesetzt hat, ist der Stupa, glatte, halbkugelige Erhebung, die in geometrischer Strenge zu abgeschlossener Rundung bringt, was sich in anderen Bauwerken und Darstellungen in

mannigfaltigste Bewegung auflöst, treibend hinter der Vielheit der Bauprofile steht, die Wellenrankenkomposition bedingt und im Rund des vollerblühten Lotus zur Ruhe kommt [Tafel 46].

- 1 Kabir, herausgegeben von Sri Kshitimohan Sen, Santiniketan 1911, vol. II. Nr. 59.



4. KALACUTTA, INDIEN: MUSEUM, BARHUT, RELIEF (FRÜH AM DEKARAIKEN DES FAJNES INNENSEITE, TELLANSICHT)



5. KALACUTTA, RELIEF MUSEUM, BARHUT, RELIEF (FRÜH AM DEKARAIKEN DES FAJNES INNENSEITE, TELLANSICHT)



MAMALLAPURAM: VARAHA-AVATAR



MAMALLAPURAM: TRIVIKRAMA-AVATAR



HALEBIDU, MADRAS: AS-TUMPEL, KALLIARUWARDHAKA-KARUNKA



PUDUKKOTTAI, SIVA-VIKRANTAKA: SIVASULLANBERAL-WERTU



TIRUVADI: BRAHMA



KATORAHI, NEPAL: VISHNU



AJANTA, GROTTEN: XXVI, PARINIRVANA - RELIEF, TELLANSICHT



ELLOERA, DASA-AVATARA GROTTEN: TRIVIKRAMA-RELIEF



ELLORA, KAVANA-AL-KHII-GROTTE, FELSRELIEF: JIVA IM CHAKRAM YANE

10



BHUVANESHWAR,
KARTIK-BEDEL,
DEWIA-WAHIBURJISKA
MARDINI

11



KUMBAKONAM,
KADHAKARISWARA

12



UDAYAGIRI, KALINGA-GUPTA, FELSRELIEF IM OBEREN STOCKWERK,
TEILANSICHT

13



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT,
PRADINAKUTA PFEILER-
AUSSENSEITE

14



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT, EASTPFEILER-
DREHMIG AUF DEM
VIERER-PUNAKATA-DATARA

15



LONDON, BRITISCHES MUSEUM: SANCHI, TEILSTÜCK EINES TORER-TAKRINI
BEI GRÄNSICHT

16



AJANTA, GROTTE II, DUCKEN-MALEREI: TEILANSICHT

17



KALCUTTA, INDIAN MUSEUM: BARHUT PFEILER-MEDAILLON:
JUTAKA'S EPISODE

18



LUCKNOW, MUSEUM:
MATHURA,
SÄULPFÄHLE:
FRAU MIT LAMPE

19



KANPUR, MUSEUM:
GANGA,
WEILÄNDLICHT

20



KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
KANDH, BUDDHA

21



BHUVANESWAR,
MUKTESWAR-Tempel:
TÜRLÄNDLICHT
VOM SÜDEN

22



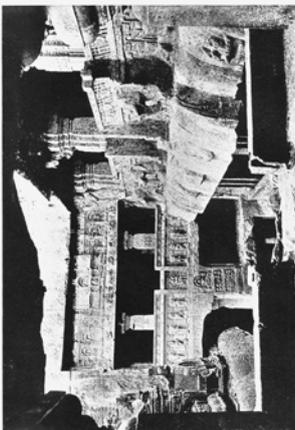
SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI I

23



MANALAPURAN, DIE BEWACHTUNG DER GANGA, TÜRLÄNDLICHT, NAGEN

24



SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI II

25



SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI II

26



RAJPUT, MINISTUR, JESUPUR, KÄLIM, RAJA SANJIVARAN DIFKA

27



CHAUSAMBI, JAINAS' GROTTE, MITTELSTÜCK DES RELIEFPAIRES

28



KHAJURHO, INDIAN MUSEUM, BAHUT, FRIELEMEDAILLON,
TRAU W DER WATA DEVI

29



ANANTPUR, RELIEFMEDAILLON, DIE ZÄHMUNG DES ELEFANTEN

30



MAHABODHI,
JAINPFEILER,
DIARAPALA

31



KHAJURHO,
KANDARYA
MAHADEVA TEMPEL,
ANSICHT VOM
WESTEN

32



MADHYA
PRANDESH TEMPEL,
GOPURAM

33



BANCHI, WEST TORII, INNEN-ANSICHT, OBERER TEIL

34



ROMANTHOLI, KESHAVA TEMPEL, ANSICHT VOM OSTEN

35



BALASOR, BOJALEKHA TEMPEL, OBERER TEIL

36



BELUR, KIRTI-MUKHA: MITTELRAUM

37



KALATTIA, SCHOOL OF ARTS, RAJPUT MINISTER, KANDRI KALM.
BADHA BEUM KOCHEN

38



KALATTIA,
INDIAN
MUSEUM
BARHUT,
PRADAKSITA
PFELDER,
INNENSEITE
ARBEITUNG
GÖTTER

39



LACCANOW, MUSEUM: BOODHISATTA EINBRANADA-ATALOKITIPARA

40



MADRAS
MUSEUM,
SIVA NATARAJA,
ZWEI HÄNDE

41



LONDON, & KENSINGTON MUSEUM: SIVA NATARAJA-FRAGMENT

42



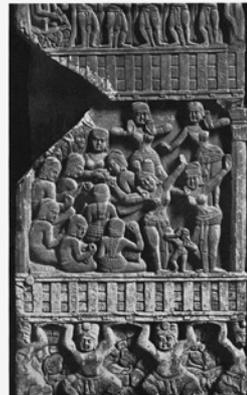
KALATTIA, SCHOOL OF ARTS, MOGUL MINISTER, DELHI KALM.
MUGGANWATI, STÜLZTISSEN-

43



EDUTAGIRI, RANI GUMPIA, FELDARBEI IN OBEREN STOCKWERK.
TULLANWICHT

44



KALATTIA,
INDIAN MUSEUM:
BARHUT,
PRADAKSITA
PFELDER,
INNENSEITE
TANZSCENE
DER APARAJITA IN
INDRA'S HIMMEL

45



SANCHI DER GROSSE STUPA, ANSICHT VON NORD-OSTEN

46



RAJSHAHI, MUSEUM: KOPF AUS ENGERSANTEM TON (TIBRAWU)

47



SARNATH, FRAGMENT

48

Extraits des *Traits fondamentaux de l'art indien* : « Point de vue », « Mythe et forme », « Espace »

POINT DE VUE [P. 11-18]

Les deux millénaires d'art indien qui nous parlent depuis les monuments ont une portée qui ne s'épuise pas dans la durée, mais relie deux mondes dans une impassibilité flottante, dont la relation est garante d'universalité. Mais pour établir une harmonie entre eux, il a fallu adopter un point de vue duquel on puisse embrasser les deux d'un seul regard, en tant que la fondation et la voûte d'une même patrie spirituelle. Ce fut en effet un exploit dialectique de distinguer les deux comme étant à la fois simultanés et pourtant radicalement distincts, de mesurer les fondations en rapport avec la voûte et alors que l'œil fatigué commençait à errer sur elle, de le laisser reposer sur une végétation inépuisable s'étendant quasiment à perte de vue. Cette double perspective fut pourvue du nom de « *drishtam* » et « *adrishtam* », le visible et l'invisible, à l'instar des couples que forment l'idéalisme et le réalisme, ou l'abstraction et l'*Einfühlung* dont nous admettons habituellement qu'ils se complètent tout en s'opposant. La différence pourtant saute aux yeux, et ce que nous reconnaissons comme des formes de conception subjectives, l'Indien l'hypostasie en une naïveté exubérante, le reconnaît comme quelque chose d'objectif et devient aussi familier de l'une que de l'autre position. En ce sens, il aborde l'œuvre avec un don de double vue, sans risquer de se voir ni adoré ni crucifié comme un hapax. Car sa position sociale est tout aussi assurée que son point de vue spirituel rentre totalement dans le cadre d'un tout de l'univers sensible et suprasensible, et il importe peu de savoir dans quelle partie de celui-ci il se situe, tant qu'il se meut à l'intérieur de ce cadre. On ne peut imaginer d'autre scénario, car dès l'instant où il naît en tant qu'Indien, sa place lui est assignée au millimètre près et pour toute la vie, tandis qu'il jouit en même temps de la liberté de mesurer toute la distance qui, depuis le point où il se trouve, le relie avec tout ce qui est visible, pensé et senti, de la manière qui lui est échue. En cela, compte-tenu de la constellation intangible formée par le temps et le lieu de sa naissance, sa particularité tout comme son mérite résident avant tout dans sa capacité à se transposer dans ces deux plans rendus aussi réels et palpables l'un que l'autre et de rassembler en lui pour un instant le matériel d'une exceptionnelle richesse qu'il en tirera et mettra à profit pour une création. Pour le « *drishtam* », le monde visible, il n'a besoin de nul autre guide que l'éveil et l'affût des sens, car ce niveau est vaste et il a tout le loisir d'observer et de noter. Mais le chemin qui mène à l'autre plan, l'« *adrishtam* », est plus escarpé et si l'individu est sans doute en mesure de l'arpenter, on ne peut attendre de tout un

chacun qu'il s'y fraye en même temps un chemin. C'est pourquoi il est non seulement indiqué mais nécessaire qu'il se laisse guider par la tradition, comme le ferait une loi ou un précepte religieux.

Ce point de vue double et simultané prédétermine tout mouvement de réaction. Il englobe les deux points les plus extrêmes de représentation et d'abstraction, d'assujettissement [au modèle] et d[e pure] invention. Il conditionne une évolution dont la marche, ni ralentie ni accélérée par aucun antagonisme, porte à travers les siècles ce qui lui fut confié à l'aube des temps et le relie aux années qui s'enfuient pour le rendre présent. C'est pourquoi toute image de divinité est à la fois soumise à la forme visible dans sa détermination spatio-temporelle, tout comme n'importe quelle représentation tirée du royaume de la perception sensible devient l'expression des lois immuables de l'art qui s'incarnent de la manière la plus pure dans la figure divine.

Parce qu'à présent ce qui est vu et ce qui est imaginé ont la même teneur de réalité et sont soumis comme matériau d'égle valeur à la création, ils s'interpénètrent mutuellement, de sorte que l'écart avec un simple naturalisme reste aussi grand que celui avec une abstraction purement géométrique et un expressionisme non figuratif.

C'est pourquoi la religion au sens strict n'est pas le fondement de la création artistique indienne, mais appartient à cette composante qui est tournée vers l'« adrishtam ». Ses contenus deviennent l'objet de la représentation, ses préceptes en revanche ne s'étendent qu'à l'image cultuelle, à ses positions, postures, proportions et attributs qui doivent être scrupuleusement respectés, afin de la rendre propre au culte. Du point de vue religieux, il est indifférent que l'image de la divinité les réalise de manière mécanique ou bien que l'expérience artistique produise une religion de la forme qui ne le cède en rien à celle du sentiment et des concepts. Si, d'un autre côté, les écrits théoriques comme par exemple le *Vishnudharmottaram*, exigent une fidélité au modèle vis-à-vis des choses du monde environnant, il nous faut toutefois envisager une nature qu'anime de part en part le souffle de la religion, même là où elle semble être la plus éloignée de tout contenu religieux. Ceci n'est pas fonction de la profondeur de l'individu, mais il s'agit d'une disposition familière à tout un chacun, acquise dès sa plus tendre enfance et héritée de ses aïeux et devenue presque instinctive. Grâce à cet atout et en vertu de cela, s'accomplit ensuite toute performance créatrice et c'est pourquoi il y a certes des écoles de philosophie agnostique, mais presque aucune caricature (exception faite d'une poignée de miniatures mogholes et rajputes). Car tout est pris au sérieux, et le doute et la laideur, et le même texte dit ainsi que les estropiés, les nains et les vieilles femmes doivent être représentés tels qu'ils sont en réalité.

Lorsque les premiers chrétiens se contentèrent d'une évocation symbolique en lieu et place et d'une représentation figurée, le monogramme et le poisson, l'ancre et l'agneau leurs étaient aussi sacrés que l'étaient, pour les premiers bouddhistes, l'arbre et la roue, le stupa et les empreintes de pied. Lorsque la religion juive et l'islam s'interdirent toute représentation figurée, ils partageaient le même avis que la religiosité indienne qui construisit le temple de Chidambaram, dont le nom se traduit par « espace-esprit », et dont l'obscur caractère sacré ne recèle d'autre présence que celle de l'espace sans contours et remplissant tout, qui déploie autour d'un lingam en cristal

de quartz (*sphatika*) la représentation tangible de l'éther (*akasa*). Sur ce fond sans figures, se déroule non seulement dans le temple de Chidambaram, mais dans tout ce qui fait l'art indien, l'incommensurable profusion des formes qui réunit le fruit de la vision de l'œil et de celle de l'esprit dans une structure ondoyante.

« Entre les pôles du conscient et de l'inconscient, l'esprit se balance :

À cette balançoire sont suspendus tous les êtres et tous les mondes ;

et cette balançoire ne cesse jamais de se balancer.

Des millions d'êtres y sont accrochés : le soleil et la lune, dans leur course, s'y balancent.

Des millions d'âges passent et toujours la balançoire se balance. Tout est balancé : le ciel et la terre et l'air et l'eau, et le Seigneur Lui-même qui se personnifie. »¹

Pour soutenir à présent la portée d'un état de conscience qui ne peut trouver de repos et s'apaiser que dans l'incommensurable, une forme devait être trouvée, dont le caractère limité traduise ce balancement de l'infini. C'est pourquoi le contour de toute forme de l'art indien lui confère non seulement son nom et son caractère immédiatement identifiable, mais la fait en même temps participer de l'ensemble dans lequel les noms s'effacent pour laisser apparaître les rythmes. De là, les membres prennent forme (*rupam*), de sorte qu'ils « semblent être parés de bijoux, bien qu'ils ne portent pas du tout d'ornements ». Une mesure intérieure remplit les lignes de contours et les murs de l'écrin plastique et imagé de la forme d'art indienne et condense les expériences dans leur altérité. Il ne se rapporte ni à la nature, ni à un type idéal, mais relie dans une fraîcheur plastique chaque expérience dans sa particularité à une forme qui semble non seulement être moulée d'après nature, mais qui éclate dans cet éclair de clarté artistique qui est un ornement à soi-même.

La mesure devient canon, si l'on retranche les relations avec le monde extérieur, si l'on abandonne leur base assez large et si l'on emprunte le chemin escarpé menant à la vision qui ne correspond à aucune réalité concrète (*adrishtam*). Celui-ci donne à la représentation la discipline de l'équilibre artistique. C'est pourquoi les agamas² évoquent pas moins de trente systèmes de proportions différents auxquels sont soumises les images de divinités. C'est là le lieu où l'Église intervient de manière paradoxale et suffisamment avisée, et place devant le fond du vide absolu la profusion des images ; car l'œuvre en images aide au recueillement et à la méditation sur le dieu qu'elle représente (*Varahamihira : Sukranitisara*³). Mais elle reste toujours consciente de cette destination religieuse comme elle l'est de la concession faite à la sensibilité. C'est pourquoi l'image de la divinité doit être exécutée dans des proportions exactes, conformément à ce que prescrivent les textes, sans quoi toute prière resterait vaine ; mais peu importe qu'elle s'adresse à la divinité sous la forme d'un chef-d'œuvre ou d'une prescription exécutée de manière mécanique, cela reste sans conséquence sur les chances de succès d'une prière. Il en résulte ainsi un double rapport entre la religion et l'art, un rapport créatif, dans lequel la religion en tant qu'état de conscience devient le matériau de la mise en forme, quel que puisse être son contenu figuratif, et un rapport conditionné par sa destination, dans lequel la religion emploie la prescription rendue visible pour la rendre plus facilement tangible. L'autre valeur limite qui vient aussitôt sur les lèvres dès que l'on parle d'art, à savoir la nature, est en Inde un

matériau de création de même valeur que la religion, à cette différence près qu'elle n'a encore jamais essayé d'exploiter l'art pour servir ses fins, bien que les vertus étonnantes du potentiel illusionniste des objets peints ne soient pas moins louées qu'en Grèce antique. Si aucune œuvre de ce type n'a été conservée, nous devons pourtant compter avec leur existence, sans devoir toutefois en exagérer l'importance. Car ce qui apparaissait à l'observateur indien comme du réalisme, il le voyait simultanément d'un regard issu d'une conscience de vie conditionnée par la religion. Et même en laissant l'ancien observateur indien retourner au tombeau, il subsiste dans l'œuvre d'art une part bien plus vivante de son point de vue que de ce qui lui semblait venir à sa rencontre dans une si tangible réalité.

Pour cette raison, le réalisme au sens occidental du terme est donc totalement étranger à l'art indien. Il ne porte aucun intérêt concret à la nature, mais bien plus à l'objet figuré, dans la mesure toutefois où il est porteur de sens. L'agencement des choses dans l'espace et leur transposition dans l'image lui importent peu, mais il est de la plus grande clarté, là où il s'agit de rendre perceptible un rapport de sens et une séquence narrative. Sa perspective renouvelle les choses d'un point de vue logique et les associe pour donner à voir une partie de son expérience intime. Son sentiment de la nature ne connaît pas la distance de l'observation. L'œuvre d'art opère en faveur de la confirmation créatrice d'une vie qui suggère ou embrasse l'humain, l'animal, la plante et l'infini dans chaque forme prise isolément. C'est pourquoi l'œuvre d'art indienne est toujours simultanée, englobant le « haut » et le « bas », elle exprime la nature divine dans chacune de ses formes, ne laisse tomber le voile sur rien et bâtit selon des proportions définies mathématiquement les corps des dieux à travers lesquels passe le souffle de la terre, bien que leurs pieds, reposant sur des fleurs de lotus, ne l'effleurent pourtant jamais.

MYTHE ET FORME [P. 19-31]

Les mythes sont l'expression du tout de la vie, avec ses craintes souterraines, ses espoirs et ses débordements. Ils dressent leurs têtes étranges, brandissent leurs exploits héroïques et étendent le pouvoir divin à un niveau de conscience qui doit leur prêter foi jusque dans le quotidien. Les mythes et légendes s'enracinent profondément dans la conscience de vie indienne qui ne se laisse pas limiter par les Dix Commandements ou par une unique Église devant être universellement reconnue. Ils forment ainsi l'objet exclusif de l'art indien, c'est le tout de la vie qui est représenté, voilà tout, et cela ne peut naturellement pas être le produit d'une illustration, mais de l'expression du caractère vivant de la conscience mythique avec la même fluidité dans la forme plastique que dans la langue épique.

Les mythes se transmettent de façon orale et font presque déjà partie du passé lorsqu'ils sont couchés sur le papier. Le récit épique est la dernière confirmation d'une diversité qui s'est condensée en un ensemble imagé en lui apportant une conclusion monumentale. L'œuvre d'art mythique en revanche ne peut être postérieure à l'expérience mythique, sauf si elle se contente d'illustrer les événements fabuleux. Mais elle ne pourra pas ensuite se transformer en des valeurs de formes abstraites ayant une

portée universelle, qui capturent et transcrivent le sens premier de l'action mythique dans l'équilibre de rapports clairement compréhensibles. Elle pourra narrer le déroulement des événements, mais ne sera pas en mesure de saisir leur sens profond et de le traduire dans une forme répondant à des règles. C'est justement ce qui fait le geste mythique. Le symbole et l'action retombent dans ce mouvement originel qui saisit en premier celui qui sentit l'événement cosmique déployer ses ailes en lui comme une puissance indéchiffrable.

L'extension infinie de toute vie dans l'alternance constante entre flux et reflux, du va-et-vient de l'apparition d'une forme unique dont les contours sont clairement définis et l'instant d'après, de son retrait et de sa dissolution dans une étendue englobant le monde, cette vibration rythmique d'un sentiment d'existence qui se berce dans l'étendue de l'espace, pour trouver la force de s'ancrer sur terre et de déployer son action, voilà ce qui constitue le motif du temps des Jatakas et des avatars qui font cercle respectivement autour de Buddha et de Vishnu.

Dans les reliefs présents sur la barrière du stupa de Barhut, la chaîne des naissances antérieures de l'Illuminé s'enroule sur elle-même pour former la couronne entourant le sacré [pl. 1]. Ses incarnations successives s'enchaînent en une séquence temporelle qui forme l'unité d'une vie dans laquelle les abîmes insondables des siècles, surmontés et portés par la tige lisse du lotus, se fondent de manière imperceptible les uns dans les autres. Un être placide et satisfait de lui traîne sa monotonie en décrivant délibérément une courbe exagérée à travers une profusion d'événements. À présent le Bodhisattva agit en tant que le fils sage d'un brahmane et l'instant d'après, sous l'aspect d'un coq avisé et parfois d'un éléphant. Une autre fois encore [il apparaît] sous les traits d'une gazelle, et la tige de lotus qui encercle si proprement sa sagesse de coq n'a modifié ni sa direction ni son épaisseur depuis que la sagesse infaillible du Buddha fut prononcée par la bouche d'un enfant. Ainsi les incarnations se succèdent-elles autour des événements stupéfiants qui se sont produits ponctuellement, telles des perles sur un collier, à ce détail près que la chaîne du collier est ici constituée par une tige de lotus et qu'aux perles correspondent des événements, par successions alternées, car des grappes de gigantesques fruits du manguier ou du jacquier, ou encore des colliers ou des pendants d'oreilles, poussent alternativement sur cette même tige qui s'enroule autour des événements, leur fournit un cadre et leur apporte une diversion bienvenue. Ainsi l'unité ininterrompue de la vie, dont les Jatakas sont l'expression mythique, trouve-t-elle son expression plastique. La tige de lotus, les fruits et les bijoux gigantesques relèvent quant à eux de la libre invention de l'artiste, auquel aucun récit mythique connu ne prescrivait que le Bodhisattva dans toute sa grandeur spirituelle, que ce soit sous une forme humaine ou animale, ne fût assurément pas plus grand qu'un bouquet de feuilles, de fruits ou que les [maillons de la] chaîne d'un bijou. De cette manière, l'art forme son propre mythe. L'action pourrait certes être représentée de manière plus claire, mais le sens du mythe y trouve lui son expression la plus vivante. La mélodie uniforme que dessine la tige de lotus résonne au plus près de l'éternel balancement de l'infini et avec sa ligne si simple, elle donne forme à ce frisson d'une vie dont le retour est incessant.

Ainsi l'art se crée-t-il son propre mythe dans la pondération silencieuse de formes plastiques immédiatement compréhensibles [par les sens]. Barhut donne à la légende du Bouddha sa forme classique. De la manière la plus condensée, la plus riche de sens, le mouvement plastique porte l'événement mythique de forme en forme. Si plus tard le bouddhisme céda largement le pas au brahmanisme, cela ne pouvait en aucun cas nuire à sa forme artistique, telle qu'elle avait été fixée une fois pour toutes dans les premiers temps du bouddhisme. Le rinceau de lotus s'enroule sur d'innombrables temples ; dans ses volutes toujours changeantes vivent les plantes, les animaux et les humains dans la profusion d'une jouvence sans cesse renouvelée, car elle n'est rien d'autre que l'onde plastique de la vie, qui lisse le contenu de toute doctrine et le porte plus loin dans un calme imperturbable. Ainsi le rinceau de lotus qui n'a pas d'équivalent dans la nature et ne fleurit que dans l'art sur les murs des temples, devient-il l'expression plastique de cette surabondance de vie qui trouva son mythe dans les Jatakas.

Il y a encore un autre mythe qui repose sur le même sentiment de vie. Mais le point de départ de la légende de Vishnu et ses avatars est différent. Les Jatakas étaient des événements défilant devant l'Illuminé qui les contemplait rétrospectivement, pour lui montrer comment il gardait le même rapport à sa doctrine d'une incarnation à l'autre, et ce, jusqu'à sa propre dissolution totale. Ils représentent une chaîne d'existence ininterrompue. Les avatars quant à eux sont des explosions imprévues d'énergies surhumaines et la composition de chacun d'entre eux doit nécessairement être close sur elle-même et ne doit pas renvoyer à autre chose qu'elle-même. Les événements cosmiques se trouvent condensés en eux en un instant bref comme l'éclair. Les Jatakas en revanche amenaient l'effet de l'éthos à se déployer pleinement.

L'incarnation de Vishnu sous les traits d'un sanglier réunit le concept de sanglier, dont c'est l'habitude de fouiller profondément la terre, avec un haut fait de géographie mythologique qui raconte comme la Terre fut sauvée de la Mer [pl. 2]. Le Dieu Vishnu, gardien de la Terre, vient sous l'aspect d'un sanglier au secours de la déesse Terre – et comme le complète rapidement l'imagination du spectateur – de la déesse Terre enlevée par le démon Hiranyaksha, l'ennemi des dieux. D'autres dieux encadrent l'image héroïque de l'avatar Varaha. Le serpent Sesha s'élève depuis les profondeurs des mers et salue avec déférence le dieu-sanglier. Le Soleil et la Lune s'inclinent depuis leurs hauteurs dans un geste d'adoration devant les dieux et les sages situés à la droite et à la gauche du dieu. Ils représentent la joie qui à cet instant traversa tout l'univers. De cette manière la geste mythique est transformée en drame ; la figure principale distribue les rôles des figures secondaires qui ne se réfèrent qu'à elle. Ainsi le mythe livre-t-il à la forme artistique son matériau. Au milieu de la composition se dresse le dieu dans toute sa puissance. Il soulève la déesse Terre et un parallélisme, accentué par des lignes verticales, illustre leur mouvement ascendant, cette émergence de profondeurs insondables vers des hauteurs incommensurables. Les figures secondaires à droite et à gauche, en pleine adoration du dieu s'élevant, sont emportées avec lui et leurs membres accompagnent sa figure en lui faisant un cortège vertical. Leur mouvement croîtrait à l'infini si le dieu n'était rivé à son fardeau, la Terre, qu'il

a pris si volontiers sur son bras. Mais cette entrave forme en même temps l'auréole dont le dieu rayonne. Comme il embrasse la Terre, comme celle-ci, assise, s'en remet calmement à lui, de sorte qu'ils ne forment plus qu'un ! Tous les autres, à la droite et à la gauche du dieu, au-dessus et en-dessous de lui, ne sont *in fine* rien d'autre que des points de repos de son énergie qui se répandent autour de lui en forme de cercle. Ce cercle cependant reste ouvert vers le haut, de sorte que le mouvement ascendant ne connaît pas de conclusion. Les qualités du dieu ainsi que son action héroïque sont exprimées et par le mouvement vertical et par la forme circulaire, et la geste mythique est ramenée à sa réalité primitive, là où tous les noms sont oubliés et où il ne règne rien d'autre que le mouvement et la forme élémentaire.

L'énergie centrifuge semble également s'échapper de l'avatar Vamana, où le dieu se transforme en gigantesque Trivikrama et parcourt en trois pas la création toute entière [pl. 3]. Le cosmos se dissout dans le mouvement dont l'axe est constitué par la force verticale et rayonnante du dieu. Selon le mythe, Bali, un puissant roi des démons, parvint à soumettre les trois mondes et il y régnait avec bonté et équité. Indra avait ainsi été privé de son pouvoir. Il revenait à Vishnu, en tant que tueur de démons et protecteur des dieux, de rétablir Indra dans son pouvoir légal. Mais comme Bali était un dieu juste, Vishnu ne pouvait lui déclarer la guerre. C'est pourquoi il prit l'aspect d'un nain, Vamana, qui étudiait les védas et qui demanda à Bali l'équivalent de trois pas de territoire, où il puisse s'asseoir sans craindre d'être dérangé et s'immerger dans le *brahman*. Grand seigneur, Bali accéda à sa requête. Mais quel ne fut pas son étonnement, lorsqu'il vit soudain le nain croître et croître encore jusqu'à s'étendre au-delà des limites de la terre entière. Avec le premier pas, il atteignit les confins du monde, avec le second, ceux du ciel et il pria Bali de lui faire de la place pour qu'il puisse faire le troisième. Conformément à sa promesse, Bali lui proposa pour ce faire sa propre tête. Le dieu posa le pied sur celle-ci et il l'envoya dans les Enfers. Ce matériau légendaire est exploité de la manière suivante dans le relief de Mamallapura. Le dieu situé sur l'axe central a huit bras. Le bras droit en l'air⁴ soutient le cadre de l'image, les trois suivants tiennent chacun un disque, une massue et une épée. Les bras à gauche de l'image tiennent respectivement un arc, un bouclier et un coquillage, tandis que le quatrième indique Brahma sur une fleur de lotus. Brahma, lui, a quatre mains, de l'une d'elles, il touche l'orteil de la jambe levée et tendue de Trivikrama, d'une autre, il touche le doigt du dieu qui le désigne. À la droite de Trivikrama apparaît Shiva également sur le siège de lotus. Le Soleil et la Lune auréolés et d'autres êtres célestes volent autour de la tête du dieu. Les figures assises à ses pieds, Bali et son cortège, assistent avec étonnement à la transformation subite du nain en Trivikrama emplissant tout l'univers. Cette fusion remarquable entre le mythe, le conte et le cérémonial est toutefois ramenée par la construction du relief à cet événement originel au cours duquel les trois pas de Trivikrama furent d'abord perçus. Le rayonnement du soleil est rendu avec une telle énergie et force que ses bras et ses jambes ne sont plus de simples membres, mais des forces qui semblent jaillir de leur point central commun pour transpercer tout l'univers. La haute couronne semble croître et croître encore, elle ne forme presque plus qu'un seul rayon et les nombreux bras s'unissent pour

former le disque de rayons solaires. Ils jaillissent et transpercent les diverses formes de la matière qui sont dispersées alentour et les forcent à se ranger également en cercle à la gloire du gardien des mondes, dont la jambe plonge telle une lance dans les profondeurs pour là aussi y répandre sa lumière. Ainsi l'apparition de la lumière est-elle liée à la stabilité du sol. Il n'y a rien de plus simple que cette visualisation de l'expérience du soleil. Une ligne horizontale au milieu de laquelle s'élanche une ligne verticale abrupte. Elle constitue le diamètre du cercle. Lié à l'horizontale et à la verticale, à l'horizon et au zénith, le soleil, gardien transperçant tout l'univers, déploie le disque de ses rayons.

Les Jatakas, expression de l'éthos de vie et de la communauté de vie, trouvent une forme correspondante dans la ligne ondulée d'un ensemble plastique se mouvant calmement telle une vague. Chaque avatar en revanche, dans la mesure où il exprime la plus haute concentration de vie dans chacun de ses instants, est dans l'exemple classique de Mamallapuram, illustré par un rapport entre la verticale, l'horizontale et le cercle. En y regardant de plus près, ces deux types de composition si différents, à savoir le type lié, régulier et le type abrupt, riche en contrastes, sont tous deux basés sur des éléments similaires. Car la ligne ondulée n'est rien d'autre qu'un cercle divisé en deux, où la première moitié trouve sa réponse dans la suivante, dans une alternance rythmique régulière et si l'on suit ses contours, elle ne représente rien d'autre que l'horizontale et la verticale, unies dans un mouvement circulaire. Ainsi la ligne ondulée devient-elle l'expression du mythe de la vie qui se renouvelle constamment, tandis que cette profusion de la vie qui peut exploser à chaque instant pour se montrer en tant que dieu, réunit l'horizontale et la verticale avec l'unité du cercle.

Ces formes de composition ne doivent cependant pas être vues comme simple produit du mythe dont elles sont l'expression. Elles sont une forme spontanée de l'art indien. Le mythe est l'expression conceptuelle, tandis que la forme artistique est l'expression sensible de la même disposition (*Einstellung*). Outre ces deux formes originelles de l'expérience mythique et de son expression, il y a encore bien d'autres formes de composition mythiques mais qui sont toutes plus ou moins contenues dans ces deux types de base que définissent les Jatakas et les avatars.

L'art indien fait de Krishna, l'exubérant enfant prodige, le vacher, le joueur de flûte, le dieu le plus profondément humain, nimbé d'un Éros mythique, le thème de variations infinies [pl. 4]. Ses membres chantent toutes les mélodies que sa flûte a pu inventer. Jamais il ne se tient droit. Joue-t-il de la flûte que ses jambes sont croisées pour danser ; est-il l'enfant-Krishna qui tue le serpent que, alors son triomphe se mue en un élan oscillatoire qui passe du repos au mouvement, d'ici à là-bas, dans une mesure temporelle qui n'est propre qu'à la béatitude de Krishna. Son corps ploie et dessine les courbes les plus variées. Rien ne le freine. Il s'adonne corps et âme à ce jeu de lignes ondulantes plein d'une mobilité maîtrisée, même dans la profusion la plus baroque. Il est dans le tremblement de la douce prééminence d'un sentiment qui par son expression pleine et entière s'équilibre lui-même. Krishna n'est pas seulement l'un des héros divins les plus populaires d'Inde. La forme de composition qui trouva en son incarnation la solution la plus charmante et la plus aboutie, fournit le motif de

base pour toutes les figures de l'art indien, qui ne sont pas contraintes par une stricte liturgie à des mouvements mesurés et immuables. Il mène la ronde de tous les Bhan-gas, postures légères des corps jouissant sans retenue, dont l'être véritable ne relève que de leur expression. Cette ondulation sensuelle et purement terrestre dans le flux de la vie est la ligne rythmique de Krishna et de tous les amoureux de ce mouvement de flux et de reflux qui berça le devenir de Bouddha vers la perfection.

Mais ces rythmes formels n'atteignent jamais l'unité harmonieuse du cercle. L'onde en tant qu'expression de la vie qui se développe puis décline porta tout événement humain et toute forme organique. Le cercle en revanche, qui est à lui-même son propre accomplissement, circonscrit la vie des dieux.

La danse de Shiva est pleine de relations et d'interprétations mystiques [pl. 5]. Elle doit pourtant à l'intuition mythique sa forme clairement conçue et comme toutes les œuvres d'art indien, elle n'a rien à voir avec le mysticisme, qui est un état spirituel et non un acte créateur. L'expérience mystique meurt avec le mystique et même si elle est couchée sur le papier, elle ne se révèle qu'à celui qui possède une disposition similaire. Mais la danse de Shiva est un acte artistique qui porte sa propre loi objective. Shiva danse la danse qui va de la création à la conservation, de la conservation à la destruction, quel que puisse bien être l'épisode qui lui sert de prétexte. Elle est sans début ni fin, car elle est dans chaque instant et dépasse toute exactitude grammaticale et historique du passé et de l'avenir. C'est pourquoi sa danse se referme en un cercle de flammes, de même que la peau d'éléphant du démon qu'il a occis devient son auréole de gloire.

D'autres mythes se construisent des compositions de toute sorte, la frontalité et la symétrie étant cependant moins courantes que ce que l'on pourrait imaginer. Dans cette posture, les statues de Brahma, Buddha, Surya et Vishnu reçoivent la prosternation du croyant en prière [pl. 6, 7]. La symétrie verticale dans son calme souverain a toute la rigueur hypnotique d'une image sacrée, et cette forme de composition est propre à l'ensemble de l'art occidental, dès l'instant où un clergé organisé l'élève au rang d'objet officiel du service du culte.

La symétrie et un parallélisme strictement appliqué sont des moyens artistiques usuels pour exprimer des contenus métaphysiques, mais nulle part ailleurs que dans la rigidité cadavérique du Parinirvana, l'Inde n'a mieux permis au dieu privé de vie d'intervenir dans l'action d'une manière transcendante [pl. 8]. En effet, même l'austérité abstraite et architectonique des images des divinités debout ou assises reste, en tant qu'expression d'une quête surhumaine du Yoga, motivée humainement par la rétention réglée du souffle.

La direction ascendante gagne en activité et en force, lorsqu'elle est basculée en position diagonale. Alors elle indique une fin, qu'elle soit située en haut ou en bas et perd l'équilibre transcendantal de la fixité [pl. 9]. Les avatars Trivikrama et Varaha, et même la danse de Shiva, deviendront plus tard de telles épreuves de force ascendante, tandis que le dieu qui sort de la colonnade en tant que Narasimha pour fendre

le démon Hiranya-Kasipu de haut en bas, ou la déesse Durga en tant que Mhishasura Mardini, la tueuse de démons, mettent toute leur force dans le mouvement descendant et destructeur de la diagonale [pl. 10, 11].

La frontalité et la symétrie d'une part, le mouvement en diagonale de l'autre, sont les frontières infrangibles de l'art mythique indien. Il n'y a pas de possibilité de les outrepasser, à moins de laisser se figer et mourir la force créatrice ; c'est pourquoi c'est aussi un signe de qualité de la sculpture indienne que le mouvement circulaire fluide reste la forme efficace *a priori* même dans les compositions les plus abruptes.

L'art mythique indien ne peut naturellement pas se limiter seulement à des rapports de formes abstraits. Il doit rendre ses images vivantes par des figures et Ardhanarisvara est de ce point de vue certainement son invention la plus parlante [pl. 12]. L'unité homme-femme réalisée par Shiva-Parvati laisse apparaître le côté droit de la statue sous forme masculine et la partie gauche sous forme féminine et la fusion par la forme artistique n'est pas moins étroite que leur fusion spirituelle. Car quoi que puisse suggérer le côté droit, le côté gauche l'exécute toujours. Chaque battement initié à droite se termine toujours à gauche, la droite donne l'impulsion et la gauche y cède, la droite ordonne et la gauche obéit, le mouvement à droite exprime une tension tonique, tandis qu'à gauche le mouvement s'achève dans un geste arrondi.

La figure artistique d'Ardhanarisvara se distingue de manière encore plus claire lorsque nous la comparons avec l'autre solution qui a été donnée à un même type idéal. Il s'agit de la figure de l'hermaphrodite. La Grèce antique créa un corps d'une plus grande perfection à travers la fusion du féminin et du masculin et l'assujettissement de chacune de ses composantes à la forme aboutie. Mais l'Indien ne veut pas inventer un type humain plus parfait, il laisse chaque moitié telle qu'elle est et trouve que lorsque les deux sont toutes proches l'une de l'autre, leurs différences se complètent pour former une nouvelle unité. Ainsi croissent-elles pour former un tout plastique, sans se préoccuper de savoir si la nouvelle forme constitue un enrichissement souhaitable de la société humaine ou non.

La signification d'une forme artistique mythique ne réside pas cependant dans la profusion de légendes et de figures fantastiques, mais dans des liaisons aussi déterminées que celles existant entre le cercle et la symétrie, l'onde et la diagonale. Ces liaisons croissent sur le fond originel sensible de la vision mythique, où les noms et les symboles n'ont plus prise.

L'objet et la forme sont ainsi porteurs du même contenu et même l'architecture développe des fondations mythiques. Car l'accès au saint des saints qui couronne d'une tour ou d'une coupole l'image de la divinité ou sa présence invisible, se fait à travers un vestibule dans lequel ou devant lequel se tient le véhicule de la divinité prêt à servir, comme le taureau Nandi dans le temple de Shiva ou l'oiseau Garuda dans les temples de Vishnu. Et c'est de cette manière que jusqu'à aujourd'hui les divinités sont ancrées dans un pays pour lequel le mythe est toujours une réalité.

ESPACE [P. 49-64]

Le temps n'est rien d'autre qu'un geste **SUB SPECIE AETERNITATIS**. Il trouve son écho dans l'étendue flottante que nous appelons espace. Il fuit, s'étend et est presque déjà passé lorsqu'il parvient jusqu'à nous. Nous sommes seuls, seuls et livrés à cette étendue flottante qui nous encercle, parce que nous sommes, qui nous laisse croire que nous pouvons l'oublier de temps à autre, et qui nous entraîne *in fine* à croire en elle et à faire la preuve scientifique qu'elle se laisse mesurer dans l'espace. Cette grande illusion de l'espace étendu était le voile éphémère et chatoyant sous lequel on devine les traits de Maya. Le déchirer était atroce, car il avait été soigneusement tissé dans une perspective correcte, perspective dans laquelle la conscience artistique de l'Europe s'était réfugiée pendant près de cinq siècles.

Mais quand, comme ce fut le cas dès le début en Inde, ce sourire enjôleur sauvage et presque irréel de la réalité est vaincu, alors sa force contenue, mystérieusement pulsionnelle, se transforme en une ardeur qui se sublime dans la forme. L'espace, réfractaire, ce sourire séduisant d'une étendue irrésistible, ce vide immense, est alors saisi par le tourbillon d'une compréhension extatique, il se voit comprimé, formé et doté d'un nom, de sorte qu'il se trouve soumis à des formes fixées une fois pour toutes, qui de leur côté subissent le joug d'une discipline plastique en mutation permanente mais suivant toujours des règles.

Les formules spatiales concises constituent les mots-racines de la langue plastique indienne. Elles constituent des briques de construction solides, des sceaux sensés, des vérités logiques, sans rime, sans joie. Elles se dressent toujours avec vigueur, inébranlables, tandis qu'une douce apathie, tandis que l'ivresse dansante de la création d'images ou de sculptures fait fi de tout ce qui n'est pas sa propre tension.

Pour cette raison, le sens de la réalité de l'art indien est axé sur la découpe claire de ses formules spatiales et sur les relations qu'elles entretiennent entre elles. Elles constituent les axiomes d'une perspective qui n'est pas uniquement guidée par des perceptions sensibles, mais sert une intuition englobant moins la situation des choses dans l'espace que leur rapport interne et réciproque avec une action donnée. Cependant, nonobstant cette perspective spirituelle, on ne peut faire totalement abstraction de la réalité tangible. Car même les dénominations graphiques les plus concises des choses contiennent encore fatalement un reste d'étendue concrète-spatiale. Sans quoi elles perdraient leur lisibilité. Ce chemin glissant entre la séduction qu'exerce l'illusion selon laquelle il serait possible de rendre justice à l'existence des choses ne participant pas de l'image par tous les chevauchements et abréviations possibles, et le désir d'illustrer consciencieusement le rapport interne de toutes les formes présentes dans l'image par une expansion et une contraction hymniques de formes participant à une théorie plastique, ce chemin fascine l'artiste indien. Guidé par la certitude d'un rêve éveillé, il progresse sur le pavé ferme, lisse à force d'avoir été foulé, de formules forgées il y a bien longtemps déjà, qui se sont polies en passant de main en main au fil d'innombrables générations d'artistes.

Un relief ancien dont le groupe central représente le vénérable arbre de Bodhi, peut nous fournir une grammaire pour les formules spatiales indiennes [pl. 28]. Sont

reconnaissables : un enclos, un arbre, une ombrelle. L'enclos entoure l'arbre. C'est sa fonction par rapport à l'arbre et c'est pourquoi il est représenté de telle manière que les quatre côtés de l'enclos soient immédiatement visibles. Ils entourent le tronc de l'arbre en décrivant un quadrilatère qui serait placé sur une pointe. L'arbre lui-même, symbole sacré représentant Bouddha, est tourné vers nous, nous offrant une pleine vue frontale. Une ligne de contour entoure de manière continue la large couronne de l'arbre et le tronc planté de toute sa hauteur dans le carré, sans qu'il ne soit coupé par le quadrilatère. L'ombrelle, symbole de la dignité royale, est là pour dispenser son ombre qui sied au lieu sacré où le Bouddha atteignit la complète illumination. C'est pourquoi elle présente précisément sa face interne au spectateur. Chacun des trois objets est représenté de cette manière sous son angle le plus riche en termes d'associations. Il nous est dit explicitement que l'enclos ceint l'arbre, que l'arbre est l'objet principal de la représentation, que l'ombrelle dispense son ombre. Ces assertions, simples et limpides, sont exprimées à l'aide d'une perspective qui fait sens du point de vue intellectuel en associant avec audace une image mnésique vue en contre-plongée à une autre vue du dessus, ainsi qu'à la frontalité de l'objet le plus signifiant.

L'exégèse narrative et la mise en relation d'images mnésiques spatiales est indienne : mais en soi, tout art abstrait travaille avec des formules spatiales, aussi bien dans l'ensemble de l'Orient que dans l'Europe paléochrétienne, médiévale ou contemporaine. Certaines de ces conventions valent pour toutes les cultures. Elles représentent une *lingua franca* de symboles qui composent l'idiome spatialisant de l'art abstrait. Mais c'est en Inde que le lien interne de ces abréviations compréhensibles d'un point de vue logique atteint la plus grande diversité et richesse. Elles donnent aux contes leur réalité et font de la réalité un conte.

Quand Maya Devi, la future mère du Bouddha, fait le songe de la conception, dans lequel le Bouddha vole à travers les airs sous les traits d'un éléphant blanc pour plonger dans son flanc gauche, le rêve bienheureux se condense en une image, aussi ronde, aussi satisfaisante, aussi simple qu'un cercle [pl.29]. La reine Maya repose étendue, découverte – car la nuit est chaude – sur une pauvre couche. La flamme d'une lampe à huile brûle, des servantes endormies montent la garde, le Bouddha-éléphant s'approche en volant de sa future mère en train de rêver. La chambre à coucher n'est pas plus détaillée que cela et ce serait de toute façon superflu, car tout ce qui a un rapport avec l'événement est montré avec une grande précision, dans sa totalité, et rien de ce qui est important n'est caché, pas même partiellement. Qu'importe que les servantes qui sont assises devant le lit pour monter la garde et rafraîchissent la reine en agitant leurs éventails soient représentées comme étant assises sous le lit, semblant se cogner cruellement la tête contre le montant et que le lit paraisse se redresser à la verticale comme dans un cauchemar laissant pratiquement la reine glisser de sa surface. Elle continue pourtant à dormir tranquillement, sans se soucier le moins du monde de la servante qui semble s'appuyer confortablement sur sa coiffure élaborée, pas plus que de l'éléphant qui semble poser son pied épais sur elle. Il est inutile de remarquer que les pieds du lit sont de guingois et que la lampe est sur le point de tomber. En dépit de tout cela, la scène est représentée en toute clarté. Chaque figure

apparaît distinctement à l'œil spirituel de l'artiste. Là, elles se rassemblent en un groupe riche de sens dont la construction dit la signification. Cette représentation se condense en une image, en un relief. Il importe avant tout que la vue déterminante de chaque objet soit enregistrée en lien avec son rôle dans l'action. Le lit doit nécessairement présenter l'ensemble de sa surface à la vue. Comment la reine endormie, la figure principale de la scène, pourrait-elle sinon être représentée dans toute sa largeur et hauteur, comme il sied à son éminente position ?

On atteint ainsi une représentation tout à fait claire et univoque et c'est pourquoi d'une image à l'autre, les formules spatiales doivent apparaître dans de nouvelles relations, en fonction du contenu du récit. L'imagination artistique joue librement avec elles, les problèmes relatifs à l'espace sont dès le départ résolus, car les relations spatiales élémentaires se voient forgées en des formules faciles à manier.

De tels éléments de composition récurrents qui portent leur relation à l'espace comme une robe doivent avoir été inventés à une époque qui remonte bien plus loin que les monuments qui ont été conservés. Avec une imperturbable constance, ils traversent les deux millénaires d'art indien qui sont parvenus jusqu'à nous. C'est pourquoi tous les autels, toutes les tables et tous les sièges vides jamais représentés en Inde, montrent la totalité de leur surface, de même que le lit de Maya Devi, car le plateau de la table et l'assise du fauteuil sont les parties les plus importantes de ces objets, quel que soit le contexte auquel ils puissent bien être associés [pl. 1, 14, 29, 40]. Dans le vocabulaire de l'art indien, le mot « derrière » se voit même remplacé par « au-dessus ». Car ainsi une vue non tronquée et non recouverte est également assurée aux figures de l'image qui dans une vue perspective concrète et réaliste seraient sinon partiellement recouvertes ou en partie raccourcies [pl. 39]. C'est pourquoi les dieux en position d'adoration sont alignés les uns au-dessus des autres. La présence de chacun d'entre eux est tout aussi importante que celle de l'ensemble.

Les formules spatiales existantes – dont la plupart relève de la superposition au lieu de la succession de plans, de la rotation de surfaces horizontales vers le plan et en lien avec cela, d'une extension déformée des surfaces latérales et du déploiement sur la surface de l'image de trois à quatre côtés des corps cubiques, qui présente ainsi les quatre dimensions de manière simultanée – représentent de bons outils, prêts à fournir un travail précis, à chaque fois qu'ils doivent contribuer à construire une composition plastique [pl. 26, 27]. Mais comme l'art n'est pas un mécanisme, mais incarne de manière affamée et docile ce qui constitue la réalité pour l'artiste, nous ne devons pas nous attendre à y observer des règles académiques scrupuleusement appliquées. Ainsi l'une des servantes, dans le relief du rêve de Maya, se tient-elle par exemple derrière le lit et se voit-elle partiellement coupée par lui, et non pas sur le lit, comme il le faudrait si la formule spatiale était appliquée en toute logique [pl. 29]. Dans l'œuvre d'Amaravati, l'illusion spatiale et la formule spatiale sont mêlées l'une à l'autre au point de ne plus pouvoir les dissocier, mais les éléments illusionnistes apparaissent comme étant toujours subordonnés à l'ensemble spatial plastique qui lui, tend vers l'abstraction [pl. 30]. La réalité qui apparaît aux yeux de l'artiste indien consiste en la visualisation de la relation intérieure et non de la situation spatiale des objets. Cette

perspective éthiquement correcte pourrait-on dire, fait que tous les objets qui sont essentiellement impliqués dans l'action sont également présents à l'artiste, qui les place tous à équidistance de l'intérêt qu'il leur porte ; c'est pourquoi le rapport d'échelle des figures indiennes n'a rien à voir avec leur situation spatiale, mais correspond à la signification spirituelle que leur attribue un contexte narratif évolutif. Parce que la reine Maya et l'éléphant-Bouddha sont les figures principales de la représentation, ils dépassent en stature les autres figures, tandis que allongée pour l'une et volant pour l'autre, la reine et l'éléphant n'en sont pas moins parents par la taille. Dans d'autres représentations, comme par exemple, dans les innombrables reliefs où deux éléphants se tenant sur des fleurs de lotus déversent de l'eau sur la déesse Sri, qui est elle-même assise au milieu de l'image sur un lotus dont la floraison est totalement épanouie, les éléphants sont réduits à la taille de la fleur de lotus [pl. 31]. Car ils sont aussi petits qu'elle par comparaison avec la déesse.

Cette perspective de sens n'a rien de rigide en soi. Des formules spatiales fixées et objectives constituent les constantes dans un rapport entre représentation et signification en mutation permanente. Tandis que la formule spatiale incarne le rapport de sens entre les choses qu'elle relie entre elles en les accentuant de manière fluctuante, le rapport de taille permet de distinguer le signifiant de l'accessoire. Nous avons à faire à un intellectualisme qui travaille avec des signes visibles, dont la langue imagée porte la marque d'accents affectifs. Les formules spatiales et les rapports d'échelle sont les éléments de construction intellectuelle avec lesquels travaille l'artiste quand il crée. Pourtant, même leur imbrication contient déjà une certaine tension, une dynamique, dans laquelle la juxtaposition statique de choses isolées s'est condensée en une relation toujours élastique et féconde.

Mais en dépit de toute abstraction, la perspective intellectuelle de l'Inde n'est en aucune manière plus « artistique » que la perspective sensible-scientifique de l'Occident. Dans tous les cas il s'agit d'une clarification de l'état objectif des choses du monde extérieur. La façon indienne de procéder présente cependant l'avantage d'être plus économe sous un rapport artistique. Elle fournit au processus créateur une réalité dont la profondeur se dissout presque intégralement dans la surface du matériau de l'œuvre, elle crée un tissu aux mailles lâches mais solides, sur lequel tous les rythmes inspirés par une fantaisie enjouée ou déchaînée se laissent broder avec la même aisance. Ce traitement pré-artistique de la profondeur spatiale en une surface bidimensionnelle est aussi la raison pour laquelle, malgré des prémises audacieuses, le cubisme n'a jamais vu le jour en Inde. Les rochers et palais cubistes des peintures d'Ajanta s'intègrent comme de doux vallons à la ronde ondoyante des hommes et des dieux qui, adossés à eux et encerclés par eux, semblent retomber dans le doux soupir d'aise d'une tapisserie exotique [pl. 23, 26]. Que l'art indien puisse développer sans retenue ses rythmes exubérants dans l'espace, il le doit à ses formules spatiales gagnées par un processus d'abstraction.

La clarification intellectuelle du rapport qu'entretiennent les choses avec l'espace est donc un processus pré-artistique auquel l'artiste se soumet afin de gagner une « surface » libre pour sa représentation. Sans quoi il ne pourrait pas narrer de manière

aussi claire et simple, or c'est justement ce qui lui tient tant à cœur, dès lors qu'il s'agit de dire des choses précises sur la vie des dieux ou aussi des hommes.

Mais en dépit de cette maîtrise de la relation spatiale qui semble être d'une simplicité enfantine et d'une efficacité artistique redoutable, l'espace lui-même n'a pas perdu son mystère. L'artiste occidental l'explore, l'artiste indien le vit. Il ne le représente pas, il n'essaie pas de créer une illusion, mais forge, comme soumis à une pulsion démoniaque, la réponse qu'il doit apporter à l'étendue si terriblement angoissante. Cette réponse est : la masse mise en forme. Chaque construction, chaque sculpture, chaque image doit être pleinement une forme, car la forme chasse l'espace, cette réalité vide, ce quelque chose qui ne se laisse pas nommer et que l'on ne peut mettre en relation avec rien de tangible. Les formes sont limitées et l'espace est vaste. Mais les formes peuvent croître, s'amoncèler et évincer l'espace. Un temple résulte d'une telle condensation de formes [pl. 32]. Aucun interstice n'interrompt sa dense structure. Des formes s'arriment les unes aux autres, croissent vers le haut, se bousculent contre leurs voisines à droite et à gauche, se combinent pour former une masse, qui renverse l'espace à terre et l'exclut, comme quelque chose qui n'a pas été fondu et formé au feu créateur, une matière première sans direction, ni densité. La tour du temple d'Inde du nord, le Sikhara, est un monument d'énergie créatrice ayant vaincu l'étendue incomparable de l'espace [pl. 22, 32]. Et les autres parties du temple sont également ramassées sur elles-mêmes, et ne connaissent ni interruption, ni répétition. Un roulement de masses lourdes ouvre et ferme les niches disposées autour des statues qui, sous la pression de ce poids considérable, prennent forme.

À l'extension impalpable de la réalité, l'art indien oppose le contrepois créateur de la masse agencée de manière dynamique qui est une négation de l'espace. Ceci culmine dans la moitié Nord de l'Inde dans le Sikhara, tandis que dans le Sud, il prend la forme du Gopuram [pl. 33]. Cette construction en forme de pylône étiré en longueur est un accès de fureur plastique. Une *horror vacui*, cette peur panique du vide fait entrer à coup de fouet une forme après l'autre dans la cohue de formes agitées qui s'élèvent ensemble pour former les tours des gopuram. Les murs de la tour d'entrée sont une explosion de formes qui ne laisse pas de place au vide. L'espace, cette réalité inconnue, incertaine et sans contours, est emporté par la forme finie, par des figures qui se bousculent pour repousser l'informe. Mais elles n'y parviennent qu'en partie. Car la forme a besoin d'espace pour être forme et pour ne pas se mélanger. Et ainsi l'espace s'insinue-t-il entre le chaos des formes ; sous les oripeaux de l'obscurité, il niche entre elles et à leur insu, les recouvre d'un motif non intentionnel aussi noir que les ténèbres.

Mais les temples du Moyen-Âge de l'Inde du Nord et du Sud ne sont pas les seuls à être assujettis à cette profusion démesurée de figures et à leur lutte acharnée contre l'espace sans contours qui s'immisce entre elles. Les portails d'entrée des Stupa de Sanchi sont les premiers témoins pleinement formés de cette lutte de la forme contre l'informe qui sont parvenus jusqu'à nous [pl. 34]. Leur surface entière est totalement recouverte de Jatakas, de scènes d'adoration inlassablement répétées. Elles sont remplies d'une foule dense de figures humaines, d'animaux, de plantes et d'objets, et plus

leur masse est compacte, plus leur entrelacs est impénétrable, plus l'espace, cet intrus, s'accroche étroitement à elles. Le monument entièrement recouvert par un nombre fantastique de figures, un entrelacs luxuriant de formes, a aspiré à lui l'obscurité de l'espace à la manière d'une éponge assoiffée. Sikhara et Gopuram sont les forteresses que la volonté créatrice construit en Inde pour tenir tête à l'espace. Le Sikhara représente la solution la plus plastique au fil des siècles, prête à croître vers le ciel en présentant un nouveau profil et à se briser en des angles inattendus dans le cercle qui enserre l'ensemble. Le Gopuram en revanche ne connaît pas de croissance. Sa taille, plus ou moins grande, mais toujours significative, correspond à une évolution parvenue à son terme, dont nous pouvons reconstituer les premières étapes grâce à la reconstruction des édifices bouddhistes libres de type vihara, couplées dans le cas qui nous intéresse à un profil en forme de pylône. Cette forme fixe à présent exprime la vie emmagasinée en elle en une explosion de formes accumulées, dont l'agitation creuse et superficielle anéantit toute structuration architectonique. Tandis que le Sikhara remporte la victoire sur l'espace par la masse de sa vie croissante, le Gopuram livre sa surface morcelée par sa profusion fantastique de formes à l'obscurité de l'espace qui s'immisce entre elles, menaçant de s'écrouler dans le chaos indiscernable d'un symbolisme bavard.

Il n'y a pas qu'en Inde cependant que la peur de l'espace conduisit à la création de formes monumentales. L'Égypte circonscrit une expérience analogue dans des limites radicalement différentes. Elle fit de la statue le condensé cristallin d'une corporéité si sublimée que tout espace devait se heurter à ses surfaces acérées. C'est pourquoi une forme géométrique aussi simple que la pyramide est devenue le monument le plus caractéristique d'Égypte. L'espace ne peut que glisser sur la fermeté de ces murs durs et impénétrables et le laisser intact. Ainsi là où l'Égyptien vainc l'espace dans des corps aux contours clairement définis, l'Indien quant à lui rend sensible le combat même contre l'informe. Il ne présente pas le résultat définitif qui tient l'espace en échec, mais mêle la force qui le pousse au combat avec la masse qui l'aide à le vaincre. C'est pourquoi le volume de l'art indien n'est pas statique, comme c'est le cas dans l'art égyptien, mais dynamique. Aussi l'architecture indienne est-elle dans son essence de nature plastique, remplie de la même vie pulsionnelle et irrépressible qui tord les corps des figures indiennes inscrivant leurs lourdes courbes dans une riche rotondité.

L'obscurité est le nom que les architectures indiennes donnent à l'espace rempli par la réalité effective lorsqu'il s'insinue inévitablement sous forme de fenêtres, de portes et de niches entre les colonnes et les statues. Ainsi la clôture devient-elle par exemple un motif favori dans l'art des débuts du bouddhisme, tant dans le Nord que dans le Sud de l'Inde, qui s'insère entre les sections ornées de reliefs et recouvre des pans entiers dans une alternance régulière de bâtons clairs et d'espaces interstitiels sombres de forme carrée qui créent une impression de profondeur [pl. 13, 34]. Ainsi la fenêtre en forme de fer à cheval offre-t-elle aux façades des temples une autre occasion bienvenue d'intégrer l'espace en tant que surface sombre et elle connaît une longévité, en tant que modèle pour dépeindre la profondeur de l'obscurité, bien plus longue que celle de l'enclos [pl. 4, 22]. L'intégration réglée de la profondeur dans la contrainte d'une surface sombre efficiente constitue une autre stratégie victorieuse

d'exclusion de l'espace réel [pl. 25]. Les ouvertures larges et sombres des grottes rocheuses, les murs ornés de bas-reliefs ou totalement ouverts des temples emprisonnent la lumière du jour dans l'obscurité des profondeurs, en font un motif coloré, riche en contrastes, laissent ainsi s'entourer et atténuée, pénétrer à l'intérieur, où l'étroitesse du sanctuaire ou la multiplicité des colonnes du Mantapam l'emprisonnent en elles, de sorte qu'elle confère au confinement du lieu et à l'éclat chaleureux des lampes à huile la patine de l'angoisse religieuse [pl. 35, 36, 37].

Ainsi l'espace du réel est-il transposé d'une part en une masse plastiquement agitée, de l'autre en une obscurité qui prend valeur de couleur. C'est pourquoi on peut comprendre que – sans parler du fait que la peinture indienne n'essaie jamais de créer une illusion spatiale – la valeur spatiale de la couleur en soi soit relativement peu exploitée. Bien plus, celle-ci se voit contrebalancée par une répartition rythmée des couleurs dans la surface du tableau, et on vérifie à nouveau que le monde se dévoile à la vision de l'artiste indien comme un tapis coloré d'intérêts variés, sur lequel chaque symbole se tient à une distance déterminée de l'attention spirituelle qu'il leur porte.

L'espace ne se laisse attester dans tout l'art indien ni comme illusion, ni comme étant le fruit d'une création artistique. Les halls des chaitya des sanctuaires bouddhistes disposent, conformément à leur vocation de lieux de rassemblement, d'un espace intérieur certes étendu, mais celui-ci n'est en rien travaillé en vue de potentialiser son effet artistique. Il est perceptible le long des deux rangées de colonnes menant à l'abside, implantées très proches les unes des autres, et si l'on suit le tracé de la voûte en forme de nef renversée, qui le tient à l'abri de sa chute. L'espace que traverse de part en part le flot du rythme, condensé et formé à nouveau, détermine le volume plastique de l'art indien. Le vide est nié en tant qu'informel et le repos n'est admis que là où il est le résultat d'un mouvement complet. La dimension de la profondeur doit être vaincue par le mouvement, sans quoi elle mène à l'inconnu, ce qui signifie vers l'inconnu artistique, vers l'informe.

Conformément à son origine, la peur de l'espace de l'art indien peut être reliée à ce sentiment primordial d'être désorienté et livré sans défense à des forces que nous sentons monter en nous et autour de nous et qui nous effraient par leur agitation. Ce sentiment trouve des échos jusque dans l'art gothique à travers les ornements animaliers nordiques, et jusque dans l'art indien tardif en passant par le tohu-bohu des masques grimaçants des totems malayo-polynésiens. Mais cette peur ancestrale cède le pas dans l'art gothique à un rationalisme qui accède à la certitude et la satisfaction de manière constructiviste, tandis que l'Indien s'adonne à elle sans relâche, de sorte qu'il s'identifie avec tout son contenu et avec chacune de ses parties. Et c'est ainsi qu'il la maîtrise. Il s'adonne à chaque forme de la vie et, inconsciemment, il se l'approprie et l'incorpore. Il se libère des forces enivrantes, en les incorporant à la pierre ou au bois ou à quelque matériau que ce soit qui lui tombe entre les mains. Ainsi la matière devient-elle forme. Non seulement chaque œuvre d'art singulière est pleine à craquer de formes, de sorte qu'il n'y a plus de place pour l'espace, mais chaque forme elle-même est emplie d'une telle vitalité, d'une telle présence effrayante de la force à l'œuvre, qu'elle fait l'effet d'un instant de tension dynamique.

Les portes de l'enclos de la Stupa de Sanchi constituent l'exemple le plus abouti des monuments anciens qui ont été conservés et qui expriment la peur de l'espace [pl. 34]. Des poteaux carrés et des poutres de traverse cintrées sont couverts à l'avant et à l'arrière, sur les côtés gauche et droit de sections ornées de reliefs et chaque relief est lui-même submergé par un flot dense de figures. La composition de chacune des sections n'obéit que rarement aux lois de la symétrie et de l'équilibre statique. Les figures apparaissent comme projetées dans l'image dans un accès d'imagination créatrice et se trouvent justement là où la puissance de la conception les a projetées.

Cela peut sembler paradoxal et pourtant le style débridé de l'artiste de Sanchi est au service d'une même vision que les créations de l'art bouddhiste plus tardif qui semblent si calmes et pleinement maîtrisées. Car l'attitude immobile de chaque figure de Bouddha ou de Bodhisattva apparaît d'un calme absolu, justement parce qu'un flot incessant d'énergie artistique traverse leurs membres qu'a délaissés depuis longtemps toute volonté humaine [pl. 40]. La peinture indienne, dont trop peu de réalisations nous sont parvenues, recouvre les parois des grottes d'Ajanta d'une tapisserie riche faite de membres arrondis, d'arbres en train de croître, de maisons ouvertes à la manière de Giotto et de rochers cubistes [pl. 23]. Les corps totalement ronds et lisses des divinités, des seigneurs, des esprits et des êtres humains sombrent dans les creux alanguis de rochers qui se retirent, des arbres environnants et des terrasses ouvertes de maisons élancées [pl. 26]. Comme, d'entrée de jeu, la peinture est liée à la surface, le combat contre l'intrusion de la réalité de l'espace lui est épargné. L'Indien n'a jamais cherché à créer l'illusion perspective, mais la simple décoration de surface ne lui a jamais complètement suffi. Et c'est ainsi qu'il inventa, guidé par sa peur de l'espace, c'est-à-dire par sa vision dynamique de la vie, le volume de la peinture. Cette extension tridimensionnelle de l'impression optique est obtenue sans aucun moyen illusionniste. Chaque figure prise isolément accueille juste autant de relief que le permettent les rochers qui se retirent, les terrasses et les balcons construits selon des formules spatiales ayant fait leurs preuves. Ici la formule qui illustre la signification de l'étendue spatiale et son rapport, et non simplement son extension, joue le rôle d'un matériau de construction au service de l'image. Les maisons et les rochers, qui présentent au minimum deux de leurs faces de manière simultanée, grandissent dans l'image avec une réalité cubique. Elles préparent la présence des membres arrondis des figures humaines, qui se blottissent tranquillement dans leurs niches et dans leurs coins, de sorte que le rythme peut glisser sur elles sans accroc. D'avant en arrière, d'arrière vers l'avant, ainsi va le fil de la trame de l'image, tandis que la couleur se répand en une surface lisse, sur laquelle règnent des lignes.

De cette manière la peinture crée à partir de ses propres moyens – que sont les lignes et les surfaces colorées – et avec l'aide de formules spatiales gagnées par l'intellect, un « volume » animé par le mouvement de la même manière qu'il s'exprime dans le Sikhara et dans toute œuvre plastique indienne.

Quand l'ardeur de l'invention s'est ensuite diluée en des couches simplement superposées, le monde devient léger et libéré de tout poids, il se répand, juste à la surface, en des couleurs lumineuses et claires. La beauté légère de la peinture rajpute a

certes perdu la plénitude de la tonalité indienne, mais elle emploie encore la formule spatiale, conquête intellectuelle de siècles passés, pour jouer de manière plaisante avec des événements mis à plat [pl. 38].

La mise sous le joug de l'espace compte parmi les plus grandes conquêtes de l'art indien. La formule ayant cours, qui transforme l'extension en relation, la juxtaposition de cette formule avec un « illusionnisme » qui s'instaure de lui-même, la soumission des deux au refoulement créateur de l'espace de la réalité, la circonscription de l'espace qui malgré tout parvient encore à s'immiscer dans l'obscurité des profondeurs et sa transformation en un motif de surface, tout cela est l'expression d'une volonté créatrice, qui remplace l'informe et donc ce qui est dépourvu de sens, le vide spatial, par la masse, qui parvient à maintenir entre le mouvement intérieur, sa propre puissance et la présence des objets une forme d'équilibre.

- 1 Rabindranath Tagore, *Poèmes de Kabir*, trad. de l'anglais par Henriette Mirabaud-Thorens, *La Nouvelle Revue Française*, t. XVII, 1921, p. 264.
- 2 Obtenus à l'origine de la bouche même de Shiva, ces textes sanskrits sont donc supposés avoir été révélés, à l'instar des *Veda*, et contenir les instructions fournies par le dieu pour la célébration de son culte, en particulier la construction des temples (NDE).
- 3 Varāhamihira (VI^e S.) est un mathématicien, astrologue et polymathe, auteur de l'encyclopédie *Bṛhatsaṃhitā* (*Le grand recueil*), qui comporte des chapitres sur la science de l'artisanat et de l'architecture. Le *Śukranītīśāstra* est un ancien traité de morale de gouvernement, mais il comporte également des recommandations sur l'art, l'architecture et leur emplacement au sein du royaume (NDE).
- 4 La photographie d'illustration inverse le relief original (note du traducteur).

Über das Geistige in der Kunstgeschichte: Stella Kramrisch in der transkulturellen Moderne

Im Herbst 1922 wurde in den Räumen der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta eine Ausstellung mit Werken von Künstler·innen des Bauhauses in Weimar eröffnet. Für das Zustandekommen des Ausstellungsprojekts, das europäische und indische Avantgarden gegenüberstellte, war die österreichische Kunsthistorikerin Stella Kramrisch maßgeblich verantwortlich, die erst seit wenigen Monaten in Santiniketan an Rabindranath Tagores Visva-Bharati-Universität Kunstgeschichte lehrte. Kramrischs essentieller Beitrag zur Realisierung dieses außergewöhnlichen Projekts ist heute weitgehend anerkannt. Vor einigen Jahren, als ich einen Aufsatz zur Frage der Kunsterziehung im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung schrieb und dabei auch die Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta behandelte, war dies noch nicht der Fall.¹ Dass man als österreichischer Kunsthistoriker ein besonderes Interesse für die Rolle einer vor hundert Jahren aus Wien nach Indien ausgewanderten Kollegin zeigt, ist wahrscheinlich nachvollziehbar. Ebenso verständlich ist wohl auch die Zurückhaltung, die man als Außenseiter an den Tag legt, um den Anteil einer europäischen Kunsthistorikerin an der Entstehung der modernen Kunst und Kunstgeschichte in Indien nicht übertrieben darzustellen. Die damalige Skepsis indischer Kolleg·innen wie Partha Mitter, mit dem ich mich dazu austauschte, bekräftigte diese Zurückhaltung zunächst einmal. In den letzten zehn Jahren rückte Kramrisch aber zunehmend in den Horizont der Aufmerksamkeit sowohl indischer wie europäischer Forscher·innen.²

Forschungsgeschichtlich ist der veränderte Stellenwert von Kramrischs Arbeit im Kontext der indischen Moderne ein spannender Fall, weil er aufzeigt, mit welchen Problemen eine kritische Forschung zu transkulturellen Arbeitsbeziehungen im Rahmen eines spätkolonialen Dispositivs konfrontiert ist. Während der herkömmliche Eurozentrismus der Geschichtswissenschaften die gestaltende Rolle westlicher Wissenschaftler·innen in den Kolonien zentral setzte, standen die aus den Unabhängigkeitsbewegungen hervorgegangenen Narrative zunächst häufig im Zeichen nationaler Perspektiven. Die Anliegen der politischen Befreiung von kolonialer Unterdrückung schlugen sich entsprechend in Bestrebungen zur Dekolonisation des Bewusstseins³ nieder, die sich von der Dominanz europäischer Wissenskulturen und ihren Vertreter·innen befreien mussten. Es zeigt sich aber an verschiedenen Orten der Welt, dass die notwendige Zurückweisung des Eurozentrismus und die

historiographische Stärkung der Position von nationalen Akteur·innen es häufig auch erschwerte, die historische Bedeutung von Begegnungen, Kooperationen und Austauschbeziehungen zwischen westlichen Künstler·innen und Wissenschaftler·innen und ihren Kolleg·innen in den kolonisierten Gesellschaften angemessen zu erkennen. Tatsächlich spielten aber kulturelle Außenseiter·innen wie Kramrisch nicht selten signifikante Rollen bei der Entstehung und Entwicklung von Modernismen jenseits der Euromoderne.⁴ Unsere Aufmerksamkeit als Historiker·innen sollte den Bedingungen gelten, die solche produktiven Beziehungen als Katalysatoren nachhaltiger Umbrüche im lokal-globalen Gefüge der modernen Kunst möglich gemacht haben. Das heißt sowohl zu fragen, was die migrierte oder exilierte Person an notwendigen Voraussetzungen mitbringt, als auch danach, welche Handlungsräume die Erwartungen und Bedürfnisse des jeweiligen Aufnahmемilieus diesen kulturellen Außenseitern eröffnen. Den interessantesten und schwierigsten Teil der Fragestellung nimmt schließlich die Untersuchung der konkreten Form der »Negotiations in the Contact Zone« ein.⁵

In diesem Aufsatz konzentriere ich mich auf die Jahre des Wechsels von Stella Kramrisch aus dem Wiener Umfeld in den indischen Kontext und insbesondere auf die Frage, auf welche Weise die junge Kunsthistorikerin ihren kulturellen Standortwechsel in die Praxis des Schreibens über Kunst übersetzte und dabei Ansätze einer transkulturellen Kunstgeschichte entwickelte. Ich beginne mit einer flüchtigen Skizze der künstlerisch-intellektuellen Ausgangslagen in Indien und Österreich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

KALKUTTA / SANTINIKETAN

Rabindranath Tagore, der bengalische Nobelpreisträger für Literatur 1913, arbeitete in den Jahren des ersten Weltkriegs und unmittelbar danach an der Gründung einer Weltuniversität in Santiniketan, einem Ort nördlich von Kalkutta, wo er bereits 1901 seine erste alternative Bildungseinrichtung zum kolonialen Bildungsmodell der britischen Kolonialherrschaft geschaffen hatte. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts knüpften Tagore sowie seine Neffen, die Maler Abanindranath und Gaganendranath Tagore, enge Kontakte zu asiatischen (insbesondere japanischen) und europäischen Künstler·innen und Intellektuellen, die sich in Reisen, Studienaufenthalten und Lehrtätigkeiten niederschlugen.⁶ Die 1921 von Rabindranath Tagore gegründete Weltuniversität Visva-Bharati war als ein Ort des transkulturellen Lernens konzipiert, an dem Wissensformen und Konzepte des Weltbezugs aus europäischen und asiatischen Kulturen zusammengebracht werden sollten. Was Tagores Projekte neben ihren ganzheitlichen Ansätzen vor allem auszeichnete, war ihre kritisch-reflektierte Antwort auf die Herausforderungen einer antikolonialen Kultur- und Bildungspolitik. Während nationalistische Strömungen im Widerstand gegen das koloniale System zur identitätspolitischen Besinnung auf das vorkoloniale Erbe tendierten, erkannte Tagore schon früh die Gefahren nationalistischer Verengung antikolonialer Politiken für die Perspektiven einer postkolonialen Gesellschaft. Visva-Bharati bildete einen Gegenpol zum kolonialen Erziehungsmodell, welches

auf die Produktion eines menschlichen Chamäleons (»mimic man«) abzielte, wie es Homi Bhabha in seiner Analyse der kolonialen Politik der Mimikry beschrieben hat.⁷ In den Worten des britischen Schriftstellers und Politikers Thomas Macaulay in seiner *Minute on Indian Education* (1835): »a class of interpreters between us and the millions whom we govern – a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect«.⁸ Diese koloniale Version des indischen Individuums sollte mit den diversen Reformen in Zusammenhang der Swadeshi-Bewegung seit 1905 zurückgewiesen und durch ein neues indisches Subjekt ersetzt werden, das aus der Bezugnahme auf seine eigenen kulturellen Quellen schöpfen und diese in einen fruchtbaren Dialog mit westlichen und asiatischen Anregungen stellen konnte. Tagore ging es sehr wohl um eine Erneuerung des Bewusstseins für die alten indischen Werte der Vereinigung des Diversen, jedoch dezidiert im Horizont der Weltkultur. Einheimische Traditionen sollten in einem kosmopolitischen Geist der Öffnung gegenüber Werten und Ideen aus anderen Kulturen wiederbelebt werden. Wie das Motto der Universität – »where the whole world finds a home in one nest« – bezeugt, handelte es sich bei der neuen Institution um ein radikales Projekt des nicht-hierarchischen Zusammenführens von Wissen und Wissenskulturen aus sehr unterschiedlichen Denktraditionen, welches an westlichen Universitäten undenkbar gewesen wäre.⁹

WIEN

Auf seinen Reisen durch Europa, Amerika und Asien hielt Tagore stets Ausschau nach Lehrpersonal für seine neue Universität. Bei einem Besuch an der Oxford University begegnete er 1920 der jungen Stella Kramrisch, die dort Vorträge über indische Kunst hielt.

Die Kunsthistorikerin war ein Jahr zuvor mit *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerie Indiens* bei Josef Strzygowski in Wien promoviert worden. Auf Einladung Tagores ging Kramrisch einige Monate nach der Begegnung in England nach Santiniketan, um an der Kunstschule Kala Bhavan indische und westliche Kunstgeschichte zu lehren. Tagores Versuch, auch den wegen seiner Arbeiten zu asiatischer Kunst berühmten Strzygowski für die Lehre in Indien zu gewinnen, scheiterte allerdings.¹⁰

Während sich Kramrisch in ihrer Jugend mit der Bhagavad Gita, mit Theosophie und Anthroposophie beschäftigt, bezieht sie sich in ihrer Dissertation bereits auf Publikationen von Ernest Havell, der in Kalkutta mit Abanindranath Tagore und anderen Künstler:innen wie Mukul Dey und Sunayani Devi die Bengal School of Art gegründet hatte. Die Zusammenarbeit von Havell und Abanindranath stellt bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein signifikantes Beispiel der Formierung einer transkulturellen Moderne dar. Abanindranath repräsentiert einen Künstler im politischen Kontext des erstarkenden indischen Nationalismus, der hier im Lichte der Weltoffenheit der Tagore-Familie kosmopolitisch gefärbt ist. Havell repräsentiert einen Typus des westlichen Intellektuellen, dessen Einstellungen zu Kultur und Zivilisation von einer Modernisierungskritik geprägt sind, deren Antimaterialismus

sich – geprägt durch theosophische Lehren – auf indische Traditionen des Spirituellen beruft. Das ›Spirituelle‹ verbindet die unterschiedlichen Milieus der Kunstwelt und der antikolonialen Pädagogik in Indien, der theosophisch-anthroposophischen Kreise, in denen die junge Kramrisch in Wien verkehrt, wie auch des Denkens und Schaffens vieler europäischer Künstler·innen der Moderne, die das Kunstverständnis von Kramrisch prägten. Vor allem Wassily Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, in dem der Maler sich durch den Filter der theosophischen Bewegung auf indisches Denken bezog, beeindruckte Kramrisch.¹¹ Schließlich vertrat auch Strzygowski einen Zugang zur Kunstgeschichte, der auf die in der Kunst verkörperte ›Seele‹ der Völker als eigentliches Objekt der Erkenntnis abzielte. Sein Interesse am ›Orient‹, an der Kunst Asiens und des europäischen Nordens gründete auf einer anti-klassischen Haltung. »Seine Umwertung der Kunstgeschichte bedeutete eine Negation der angeblichen Vorrangstellung des griechisch-römischen Erbes zugunsten einer nordischen, weitaus ursprünglicheren Geistigkeit.«¹² Seine Arbeiten zur Verwandtschaft von nordischen und asiatischen Künsten, seine Ansichten zu den östlichen Ursprüngen der mittelalterlichen Kunst waren von einem anti-westlichen Impuls geleitet, der für viele non-konformistische Künstler·innen und Wissenschaftler·innen des frühen 20. Jahrhunderts ebenso attraktiv wurde wie seine pseudo-klassenkämpferische Konfrontation einer repräsentativen »Machtkunst« der europäischen Zentren und einer volksverbundenen Kunst der ländlichen Regionen des Ostens und Nordens.¹³ Strzygowskis anti-eurozentrische Position, die seit einigen Jahren im Zusammenhang von Konzepten einer globalen Kunstgeschichte auf neuerliches Interesse stößt, war aber auch von der Überzeugung einer »arischen« Wesensverwandtschaft weit auseinanderliegender Regionen Europas und Asiens geleitet. »His main theme is the connection between Europe, specifically Northern Europe, and Asia based on the assumption of an ›Aryan axis‹ (Strzygowski also calls it the ›Indo-Germanic axis‹).«¹⁴ Es ist letztlich eine auf Rasse-Konzepte gegründete, mit den Jahren zunehmend antisemitische und deutsch-nationale Vorstellung von Kunstgeschichte, eine »bizarre and repulsive racialist vision of world-historical dynamics«, welche in der Zwischenkriegszeit weitreichende internationale Beachtung fand.¹⁵ Und doch zeigte seine regionale Schwerpunktverschiebung auch die eurozentrische Beschränktheit der Disziplin auf, der sich die europäische Kunstgeschichte erst viele Jahrzehnte später bewusst werden sollte. Kris Manjapra verweist auf Strzygowskis Freundschaft und geistig-ideologische Verwandtschaft mit dem an der Universität Wien lehrenden Indologen Leopold von Schroeder, der auch jene Ausgabe der Bhagavad Gita übersetzt hatte, die Stella Kramrisch gelesen hat. Diese erschien 1912, bevor Schroeder 1914 sein Buch *Arische Religion* publizierte, in dem er die arische, »an Charakter und Geist begabteste, schöpferisch reichste Völkerfamilie« als Brücke zwischen dem deutschen Europa und Zentral- bzw. Südasien versteht. »Arier sind die hauptsächlichlichen Träger aller großen Kultur in der Gegenwart, sie werden es auch in der Zukunft sein,«¹⁶ schreibt Schroeder, an den sich Strzygowski als einzigen treuen Weggefährten erinnert: »With my friend Schroeder, I stood always alone in the World of Vienna.«¹⁷

Bereits während ihrer Studienzeit lernte Kramrisch den Schweizer Maler Johannes Itten kennen, der in Wien eine private Kunstschule betrieb, bevor er 1919 an das Bauhaus in Weimar wechselte. Neben dem Buch von Kandinsky findet sich in dieser Begegnung mit Itten, der wie Kramrisch in theosophischen Zirkeln und in der Künstlergruppe »Freie Bewegung« verkehrte, in der Kramrisch auch als Tänzerin auftrat, eine weitere Überschneidung von künstlerischer Avantgarde und »östlicher« Spiritualität oder Esoterik. Auf Einladung von Strzygowski hielt Itten 1917 am Kunsthistorischen Institut einen Vortrag zum Thema Kompositionslehre.¹⁸ Auf Basis der Mazdaznan-Lehre, die, ähnlich der Theosophie, eine westliche Adaption östlicher persischer Glaubens- und Lebensweisheiten darstellt, entwarf Itten für das Bauhaus ein ganzheitliches Unterrichtsmodell, das von morgendlicher Gymnastik und Atemübungen zur Entspannung und Konzentration bis zu strengen Ernährungsrichtlinien reichte, die zumindest eine Zeitlang den vegetarischen Speiseplan der Mensa im Bauhaus bestimmten.¹⁹

WEGE DES SPIRITUELLEN

Es ist diese komplexe Gemengelage des ›Spirituellen‹ in seinen verschiedenen Ausprägungen, des Orientalismus und der Suche nach dem ›Wesen‹ der Kunst und der ›Seele‹ von Kulturen, die das geistige Umfeld bestimmt, in dem Kramrisch an Tagores Universität in Santiniketan übersiedelt. Der deutsch-österreichische Kontext von Esoterik, Kunstwissenschaft und künstlerischer Avantgarde ist dabei ein völlig anderer als der indische Kontext der frühen 1920er Jahre. Und die anti-westlichen Einstellungen in der deutsch-österreichischen Identitätssuche, insbesondere während und nach dem ersten Weltkrieg, sind völlig anders begründet als der Widerstand gegen die britische Kolonisation des Bewusstseins in Indien. Während die eine Seite dem kulturellen und letztlich ›rassischen‹ Essentialismus frönt, geht es der anderen Seite um eine kulturelle Politik als Teil der politischen Kritik der kolonialen Fremdherrschaft. Und doch finden all diese identitätspolitischen, ganzheitlichen und künstlerisch-spirituellen Vorstellungen immer wieder Interesse aneinander, teilen bestimmte Motive und Denkfiguren und gehen manchen Weg ein Stück zusammen.²⁰

Wirft man einen Blick auf die Lehrinhalte der Universität Visva-Bharati, so zeigen Vorlesungstitel wie »Indo-Chinese Cultural Contacts« oder »Contacts between Ancient India and the West«, dass Tagore nicht bloß an einem multikulturellen Nebeneinander, sondern an einem Verständnis der historischen und aktuellen Austauschverhältnisse zwischen den Kulturen gelegen war.²¹ Was diese kunst- und kulturhistorischen Perspektiven auf Kontakt, Transfer und kulturellen Austausch betrifft, konnte Kramrisch in ihrer Lehre an die umstrittenen Forschungen ihres Lehrers anknüpfen, dessen Interesse vor allem den kulturellen Verbindungen zwischen Asien und Europa galt. In ihrer Doktorarbeit hatte sich Kramrisch an dem Ansatz der »Wesensforschung« von Strzygowski orientiert. »Mit der Anwendung der Methode ihres Lehrers sollten die bisher nicht systematisch bearbeiteten frühbuddhistischen Werke erschlossen werden«, schreibt Jo Ziebritzki, die auch den

Niederschlag dieses Forschungsansatzes in Kramrischs frühen Publikationen zu den Grundzügen der alten indischen Kunst nachzeichnet und einige grundsätzliche Unterschiede zur Methode des Lehrers herausarbeitet.²² Allerdings hatte Kramrisch bereits während des Studiums auch die Grundlagen geschaffen, sich von Strzygowskis Dogmatik zu lösen, indem sie auch bei seinem methodischen Gegner Max Dvořák studierte. Als Tochter eines jüdischen Vaters hatte sie zudem wenig am Hut mit den antisemitischen Grundtönen des ›arischen‹ Denkens von Schroeder und Strzygowski.

In den ersten Jahren ihrer Zeit in Indien fungiert Kramrisch als ein Bindeglied zwischen der indischen Kunst und der westlichen Moderne. Im ersten Jahr ihrer Tätigkeit in Santiniketan, und bald auch an der Universität in Kalkutta, befreundete sich Kramrisch mit Abanindranath und Gaganendranath Tagore, den Leitfiguren der Bengal School. In den darauffolgenden Jahren engagierte sie sich – neben ihren Forschungen zur klassischen Kunst Indiens – in der kritischen Diskussion über die indische Moderne und ihr Verhältnis zum Westen. Wie oben erwähnt, waren die transkulturellen Beziehungen der frühen indischen Moderne zunächst nach Ostasien orientiert. Mit dem Engagement von Kramrisch wurde nun die Verbindung zur europäischen Moderne intensiviert. »Stella Kramrisch war die zentrale Figur, die diesen Strang des Einflusses und der Auseinandersetzung mit der europäischen Malerei in das künstlerische Milieu von Santiniketan einbrachte.«²³ Zusätzlich wurde eine neue Form des Sprechens und Schreibens über die neue indische Kunst etabliert – »ein neues Vokabular formalistischen Bewusstseins« in der Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte, wie es Sanjukta Sunderason ausdrückt.²⁴ Nach Barbara Stoler Miller widmete sich Kramrisch der Ausarbeitung einer »Indian art history as an intellectual discipline in which formal history, archeology, iconography, and religion all had their legitimate roles to play.«²⁵ Man könnte davon sprechen, dass Kramrisch die verschiedenen Ansätze der kunsthistorischen Forschung in Wien – das Formbewusstsein von Alois Riegl, das Interesse am Ausdruck und dem Spirituellen bei Max Dvořák und die asiatisch-europäische Perspektive von Strzygowski – in ihrer Arbeit zusammenführt und um indische Einflüsse erweitert.²⁶ Wenn sie die Unterschiede der indischen und westlichen Kunstauffassung herausarbeitet, stimmt sie mit dem Zugang von Ananda Coomaraswamy überein, wie Rajesh Singh feststellt: »Kramrisch accepted Coomaraswamy's idea that Indian art was ›symbolic‹ reflecting the perception of the mind rather than that of the retina, which distinguishes the aims of Indian art from Western art.«²⁷ Als körperbewusste Tänzerin verfolgt sie aber auch einen Weg, der über schriftliche Quellen die Verbindung von Praktiken wie Yoga mit der bildnerischen Produktion untersucht, womit sie wiederum ähnlich wie der theosophisch orientierte Ernest Havell argumentiert.

AUSTAUSCH, EINFLUSS, ODER ANEIGNUNG ?

Ich konzentriere mich hier aber auf Kramrischs Beiträge zur Gegenwartskunst ihrer Zeit. Während ihre Aufsätze zur traditionellen indischen Kunst, wie erwähnt, häufig auf die konzeptuellen Differenzen zur westlichen Tradition hinweisen, findet Kramrisch in ihrer Darstellung der europäischen Avantgarden immer wieder Affinitäten zu »the eastern modes of vision of ancient days«. ²⁸ Dass Kramrisch die Entwicklung der modernen Kunst in Europa aufmerksam verfolgte, demonstriert ein 1922 gehaltener Vortrag zu »Recent Movements in Western Art«, der die Abfolge der Avantgarden vom Impressionismus bis zu Konstruktivismus und Dadaismus in konziser Form rekapituliert. Das zentrale Motiv ist dabei das Verhältnis der Künstlerin, des Künstlers zur Welt der Erfahrung und der Vorstellung. Was die Identifikation des Malers, der Malerin mit dem Gegenstand bzw. das Sehen mit dem inneren Auge betrifft, konstatiert sie den Künstler·innen des Blauen Reiters, dass sie »almost reached the Indian level of art«. ²⁹

1922 publiziert sie eine Reihe von Artikeln, die sich als diskursive Rahmung der Begegnung der indischen Moderne mit der Kunst des Bauhauses in der bevorstehenden Ausstellung lesen lassen. Im Mai 1922, also wenige Monate nach ihrer Ankunft in Indien, begann Kramrisch einen Briefwechsel mit Itten, um eine Ausstellung von Bauhaus-Kunst in Kalkutta zu initiieren. ³⁰ Sie schreibt im Namen der Indian Society of Oriental Art und skizziert dem Professor in Weimar das Vorhaben einer »internationalen Ausstellung lebender Kunst« für den Herbst des Jahres in den Räumen der Society. Sie ersucht Itten um »frühere und auch ganz letzte eigene Arbeiten [...] und auch solche, die das gesamte Werk des Bauhauses darstellen, vor allem Arbeiten von Herrn Klee.« ³¹ Auch Schülerarbeiten sollten für die Ausstellung geschickt werden.

Kramrischs Texte dieser Jahre beziehen sich sowohl auf die alte als auch auf die moderne Kunst und drehen sich um Fragen der grundlegenden Unterschiede zwischen europäischen und indischen Traditionen, der historischen Beziehungen zwischen den beiden Seiten und der Form ihres Austauschverhältnisses in der Gegenwart. Am Ende ihres Artikels »Indian Art and Europe«, der im Juli 1922 in der von der Indian Society of Oriental Art publizierten Zeitschrift *Rupam* erschien, skizziert Kramrisch – nach einer historischen Betrachtung der weitgehend getrennten Entwicklungen indischer und europäischer Kunst – die neue und noch offene, aber dynamische Form des Austauschverhältnisses zwischen den beiden Kulturen. Nachdem sie die koloniale »transplantation [...] of European tradition into Indian art schools« als »artificial and useless« kritisiert hat, setzt sie fort:

»One feature of the present age must not be overlooked. Not only Indian art, but first of all the Indian outlook, has a deep effect on modern Western spirituality, while at the same time the East accepts European civilization. Whatever the result may be this exchange means movement. Movement is a sign of life, and life is productive, whether it is in the purposed sense or by contradiction and reaction, makes no difference.« ³²

Kramrisch betont den wechselseitigen Austausch als eine für beide Seiten produktive Kraft und als Gegenmodell zur einseitigen kolonialen Verbreitung des europäischen Kunstbegriffs. Rabindranath Tagore hatte schon 1905 das Problem der Nachahmung der westlichen Kunst zum Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung gemacht, ohne dabei jedoch näher auf die Künste selbst einzugehen.³³ Die Frage der Identität der modernen indischen Kunst im transkulturellen Horizont behandelt Kramrisch zunächst in ihrer kritischen Antwort auf den Anfang 1922 in *Rupam* erschienenen Aufsatz »Aesthetics of Young India« von Benoy Kumar Sarkar.³⁴ Sarkar wendet sich entschieden gegen einige in der Zeitschrift vorgebrachte Argumente zur Notwendigkeit der Verbindung der modernen indischen Kunst mit den indischen Traditionen. Diese wäre bloß die Spiegelung der Position westlicher Orientalisten. Und Sarkar argumentiert pointiert gegen den sowohl in Europa als auch in Indien behaupteten Gegensatz von »westlichem Materialismus« und »indischer Spiritualität«. Dies seien keine Wesensmerkmale, sondern bloß unhistorische Konstruktionen. Er wendet sich (ausführlicher in seinem 1922 erschienenen Buch *The Futurism of Young Asia*) gegen jede »race-classification of culture and philosophy« und fordert die Öffnung des modernen Indien für die Welt-Kräfte (vishva-shakti) und die europäischen und asiatischen Wissenschaften und Künste: »Kinship with world-culture is the only guarantee for India's self-preservation and self-assertion.«³⁵

Kramrisch plädiert in ihrer Entgegnung für eine Selbstvergewisserung der Charakteristika der indischen Kunst als Voraussetzung einer fruchtbaren Offenheit für die Künste anderer Regionen: »To know her own necessity of significant form should be the first endeavour of artistic young India. Then there will be no danger or merit in accepting or rejecting French space-conception, Russian colorism and Chinese line and the like, for imitation is impossible where personality is at work.«³⁶ Wie sie an anderer Stelle klarstellt, war die Bewegung des Geistes vom Osten in den Westen deshalb so inspirierend, weil die europäischen Künstler·innen aus innerer Notwendigkeit heraus eine Bestätigung ihrer Ausdrucksbedürfnisse in der japanischen, chinesischen und indischen Kunst fanden. Im Unterschied dazu hatte das moderne Indien unter Bedingungen der kolonialen Kunst- und Bildungspolitik bisher keine Möglichkeit der freien Wahl.³⁷ Sie war meist konfrontiert mit dem »britischen Akademieexport, der jeweils um zwei Generationen hinter westlicher Gegenwart« zurückblieb.³⁸ Unter den Bedingungen eindeutiger Machtverhältnisse zwischen den kolonisierenden und kolonisierten Kulturen kann die künstlerische Öffnung zum Westen für die indischen Künstler·innen nur dann zielführend sein, wenn sie sich zunächst der Grundlagen und Eigenheiten ihrer nationalen Traditionen bewusst werden. Und zwar ohne dabei in einen »Kunstnationalismus« zu verfallen.³⁹ Erst aus dieser selbstbewussten Position heraus wird es möglich, Anleihen bei anderen Konzepten und Gestaltungsprinzipien zu nehmen, ohne einfach die Rolle des passiven Empfängers, des Epigonen bzw. der schlechten Kopie des Originals einzunehmen.

Die Frage, auf welche Weise eine fruchtbare Verbindung von künstlerischen Sprachen verschiedener Herkunft herzustellen wäre, behandelt Kramrisch am konkreten Beispiel der indischen Reaktion auf den Kubismus. Ausgehend von der Beschreibung einiger Werke von Gaganendranath Tagore (dessen Name allerdings im Text nicht erwähnt wird) diskutiert Kramrisch in »An Indian Cubist« die bewusste Übernahme von Gestaltungselementen der europäischen Avantgarde und ihre Umwandlung in eine dem Geist des indischen Künstlers adäquate Formensprache. An sich wäre ein indischer Kubismus nach Kramrisch ein Paradox, da der europäische Kubismus statische Objekte zum Ausgangspunkt einer streng geometrischen Bildordnung nähme, der »the ever moved, flowing life of an Indian work of art« diametral entgegengesetzt wäre.⁴⁰ Am Beispiel der Bilder Tagores beschreibt sie die Möglichkeit der Adaption kubistischer Gestaltungsprinzipien für eine Kunst, die nicht vom Gegenstand ausgeht, sondern vom Ausdruck eines Gefühls, einer Imagination oder einer Vision. Diese Form der Übernahme ist daher kein bloßer Einfluss, sondern eine intentionale stilistische Anleihe zum Zwecke einer künstlerischen Aussage, die von den Anliegen des französischen Kubismus einigermaßen weit entfernt ist. Um dies zu tun, sind bestimmte Verfahren der Übersetzung nötig: »The transformation of cubism, as a principle of composition from a static order into an expressive motive is the artist's contribution to Indian art and cubism alike.«⁴¹ Jenseits der fatalen Alternative einer Abschottung gegenüber »fremden« künstlerischen Idiomen auf der einen und ihrer bloßen Nachahmung auf der anderen Seite gibt es also einen dritten Weg: die selektive und umgestaltende Übertragung in einen spezifischen kulturellen Kontext: »Cubism therefore has its mission in Indian art, if it becomes absorbed by it.«⁴²

Noch deutlicher wird diese Position der transkulturellen Aneignung in dem Artikel »European Influence on Modern Indian Art« vertreten, der in derselben Nummer von *Rupam* ohne Autorenangabe unmittelbar nach Kramrischs »An Indian Cubist« abgedruckt wurde.⁴³ Der Text stellt eine kritische Auseinandersetzung mit der Kategorie des »Einflusses« dar, die er letztlich als Ausdruck von (kolonialen) Machtverhältnissen zurückweist:

»The crux of the whole question lies in an intellectual and spiritual synthesis of Eastern and Western culture in which the question of ›influence‹ is an irrelevant and misleading topic. The word ›influence‹ inevitably suggests a domination or the supremacy of one over the other. In the field of art to produce works under the domination of an outside influence is the worst form of aesthetic catastrophe.«⁴⁴

Das Denken in Kategorien des Einflusses – Ausdruck des diffusionistischen Modells der Ausbreitung von Neuerungen aus dem westlichen Zentrum in die Peripherien der kolonisierten Welt⁴⁵ – muss im Kontext einer politischen und kulturellen Bewegung der Unabhängigkeit und Selbstbestimmung verabschiedet werden. An seine Stelle müssen andere Modelle der Beschreibung von transkulturellen Beziehungen und ihren künstlerischen Resultaten treten. Mit dem Konzept der (intellektuellen und spirituellen) »Synthese«, macht der Text in den oben zitierten Sätzen bereits einen Vorschlag. Die »Synthese« wird aber erst dann zu einem mehr

als abstrakten Begriff, wenn sie für die künstlerische Praxis selbst anschaulich gemacht wird. Deshalb geht der Text zunächst von dem konkreten Dilemma aus, in dem sich die indische Kunst befindet, wenn sie sich nicht der »domination of an outside influence« unterwerfen will, aber dennoch an einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der europäischen Kunst interessiert ist. Entscheidend ist dabei, die Beziehung zum anderen von der Passivität des Empfängers, wie sie die koloniale Matrix vorgibt, in eine aktive Form der selektiven Aneignung auf Basis einer eigenen Sichtweise umzuwandeln: »The moment the outside influence is absorbed and made part of one's own mental equipment – it ceases to be an influence – because it ceases to dominate on the mind or sterilise it – it has become an enriching factor, a fertilising medium.«⁴⁶ Wie Kramrisch in ihrem Text zur Möglichkeit eines indischen Kubismus gebraucht auch N. N. das Verb »absorb«, um den aktiven Prozess des Aufnehmens bzw. Einverleibens westlicher Ausdrucksformen zu beschreiben. Allerdings verleiht er oder sie dem Argument noch mehr Nachdruck: »If India is to benefit by her contact with new ideas she must absorb, assimilate, ›conquer‹ and make them their own.«⁴⁷ Diese produktive Problematisierung von »Einfluss« in diesen Diskussionen zur Perspektive der indischen Moderne repräsentiert eine sehr frühe Version der postkolonialen Kritik der eurozentrischen Kunstgeschichte und ihrer Begrifflichkeiten, wie sie Partha Mitter 2008 mit seiner notwendigen Dekonstruktion der »pathology of influence« vorgenommen hat.⁴⁸

In den Debatten dieser Zeit über das Indische und die Modernität fungierte das ›Spirituelle‹ als ein zentraler Begriff. Wenn Kramrisch in ihrer Einleitung zum Katalog der Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta auf Kandinsky und seinen berühmten Buchtitel *On the Spiritual in Art* verweist und das indische Publikum auffordert, die Ausstellung aufmerksam zu betrachten – »for then they may learn that European Art does not mean ›naturalism‹«⁴⁹ –, dann wird deutlich, dass dieses außergewöhnliche Ausstellungsprojekt auch als Bestandteil jener kunstpädagogischen Anstrengungen zu begreifen ist, mit denen die Kreise um Havell und die Tagores seit der Jahrhundertwende gegen die koloniale Kunstpolitik opponierten. Mit der Berufung auf das Differenzen vereinigende »Wesen« der indischen Kultur und der Formierung einer transkontinentalen Allianz des »Spirituellen« und des »Ausdrucks« konnte ein »Naturalismus« auf seinen ideologischen Platz verwiesen werden, dessen Prinzip der bildnerischen Nachahmung der sichtbaren Wirklichkeit in struktureller Parallele zur kolonialen Forderung nach Anpassung an die Herrschaftskultur gesehen wurde.

Mit der *14th Annual Exhibition* der Indian Society of Oriental Art im Dezember 1922, in der neben den Künstlern der Bengal School auch die Werke der Bauhauskünstler präsentiert wurden, erhielt die Debatte über die Identität der indischen Moderne und ihr Verhältnis zur europäischen Kunst eine anschauliche räumliche Dimension und den Charakter eines Ereignisses. Die Ausstellung mit Werken von Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky und anderen Künstler:innen und Schüler:innen des Bauhauses sowie Werken von u. a. Abanindranath und Gaganendranath Tagore, Nandalal Bose und Sunayani Devi brachte zum ersten

Mal avantgardistische Bewegungen aus Europa und Indien zusammen. Über die Form der Ausstellung ist wenig bekannt, es existieren keine Fotos oder genaueren Beschreibungen. Indische und westliche Kunst wurden aber nicht miteinander, sondern in getrennten Sektionen präsentiert. Wie der Katalog dokumentiert, wurden neben dem Bauhaus auch viele weitere Beispiele moderner Kunst aus europäischen Ländern und den USA gezeigt, einige davon im Original (u. a. Wyndham Lewis), viele aber in Reproduktionen (u. a. Gino Severini, Henri Matisse). Die Tatsache der Inklusion von französischem, britischem, italienischem und amerikanischem Modernismus ist nicht zuletzt deshalb von Bedeutung, weil das Projekt damit offensichtlich nicht in den nationalistischen Grenzen anderer Ausformungen der indisch-deutschen Achsenbildung und ihren geteilten anti-westlichen Einstellungen verharrte. Kramrischs Beitrag zur Verhandlung einer komplexen Identität der indischen Moderne konnte nur produktiv werden, indem sie imstande war, die atavistischen Ideen von kultureller Identität, wie sie Strzygowski verfolgte, hinter sich zu lassen und durch eine transkulturelle Perspektive zu ersetzen. Wenn Strzygowski mit seinen ersten Schritten einer anti-klassischen Ausweitung des kunsthistorischen Gegenstandsbereichs einen Horizont eröffnete, dessen Potenziale für eine weniger eurozentrische Kunstgeschichte sein eigener nordisch-arischer Ansatz gleich wieder radikal verengte, so demonstriert die Arbeit von Kramrisch in ihrem Zusammenspiel mit indischen Intellektuellen und Künstler:innen, dass befreiungspolitische Konzeptionen des Transkulturellen schon in den 1920er Jahren eine ganz andere Agenda verfolgten als gleichzeitige Ansätze einer im Totalitarismus endenden ›Weltkunstgeschichte‹.

- 1 Christian Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung«, in: Tom Holert und Marion von Osten (Hg.), *Das Erziehungsbild: Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Wien: Akademie der bildenden Künste/Schlebrügge Editor, 2010, S. 107–130.
- 2 Kris K. Manjapra, »Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta«, in: R. Siva Kumar (Hg.), *The Last Harvest: Paintings of Rabindranath Tagore*, Ahmedabad: Mapin Publishing, Neu-Delhi: National Gallery of Modern Art, 2011, S. 34–40; Sria Chatterjee, »Eine transkulturelle Moderne schreiben. Kalkutta 1922«, in: Regina Bittner und Kathrin Rhomberg (Hg.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, Ausst.-Kat., Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, S. 103–109.
- 3 Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford: Heinemann, 1986.
- 4 Vgl. etwa zu Ulli Beier im Nigeria der 1950er und 1960er Jahre das Kapitel »Transacting the Modern«, in: Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham: Duke University Press, 2015, S. 130–181; zu Winold Reiss in der afroamerikanischen Moderne der 1920er Jahre das Kapitel »Der Migrant als Katalysator«, in: Christian Kravagna, *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books, 2017, S. 127–147; zu Viktor Lowenfeld in der afroamerikanischen Moderne der 1940er und 1950er Jahre den Text von Christian Kravagna, »The Art of Liberation: Viktor Lowenfeld and African American Modernism«, in: Hildegund Amanshauser und Kimberly Bradley (Hg.), *Navigating the Planetary*, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2020, S. 94–114, und zu deutschsprachigen Exilierten in Indien in den 1930er bis 1960er Jahren den Aufsatz von Devika Singh, »German-speaking Exiles and the Writing of Indian Art History«, in: *Journal of Art Historio-*

- graphy*, Nr. 17, Dezember 2017, S. 1–19. Mehr zu diesem wichtigen Forschungsansatz findet sich in dem jüngst erschienenen Sammelband: Burcu Dogramaci et al. (Hg.), *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven: Leuven University Press, 2020.
- 5 Renée Green (Hg.), *Negotiations in the Contact Zone*, Lissabon: Assíro & Alvim, 2003.
 - 6 Inaga Shigemi, »The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901–1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpō, and Nandalal Bose«, in: *Japan Review*, Nr. 21, 2009, S. 149–181 ;
 - 7 Vgl. das Kapitel »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London und New York: Routledge, 1994, S. 85–92.
 - 8 Thomas Macaulay, »Minute on Indian Education«, zit. nach: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., S. 87.
 - 9 »It would be unthinkable to imagine that this ›nest‹ could have existed anywhere in the ›West‹«. Rustom Bharucha, *Another Asia: Rabindranath Tagore & Okakura Tenshin*, Neu-Delhi: Oxford University Press, 2006, S. 126.
 - 10 Zu den Plänen, Strzygowski nach Santiniketan zu holen, um dort ein kunsthistorisches Institut aufzubauen, siehe Kris Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014, S. 101 und S. 242.
 - 11 Barbara Stoler Miller, »Stella Kramrisch: A Biographical Essay«, in: id. (Hg.), *Stella Kramrisch, Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, Neu-Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, S. 3–33. Siehe auch das Kapitel »The Formalist Prelude«, in: Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947*, London: Reaktion Books, 2007, S. 15–27.
 - 12 Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen: »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin: b_books, 2015, S. 256.
 - 13 So publizierte er 1929 etwa auch in der ersten Ausgabe der von Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift *Documents*, die Michel Leiris als »war machine against received ideas« beschrieb. Zitiert nach: Dawn Ades und Fiona Bradley, »Introduction«, in: *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006, S. 11.
 - 14 Julia Orell, »Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony«, in: *Journal of Art Historiography*, Nr. 13, Dezember 2015, S. 13.
 - 15 Christopher S. Wood, »Strzygowski and Riegl in America«, in: *Journal of Art Historiography*, Nr. 17, Dezember 2017.
 - 16 Leopold von Schroeder, *Arische Religion*, Erster Band, Leipzig: H. Haessel Verlag, 1914, S. 8–9.
 - 17 Josef Strzygowski in einem Brief an Rabindranath Tagore, 18. Juni 1921, zitiert nach: Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit., S. 79.
 - 18 Boris Friedewald, »Das Bauhaus und Indien«, in: *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., S. 125.
 - 19 Das Bauhaus-Archiv Berlin et al. (Hg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1994.
 - 20 Siehe dazu Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit.
 - 21 Siehe das Kapitel »Visva-Bharati, a World University«, in: Uma Das Gupta, *Rabindranath Tagore: A Biography*, Neu-Delhi: Oxford University Press, 2004, S. 66–72.
 - 22 Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch: Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg: Büchner-Verlag, 2021, S. 48.
 - 23 Tapati Guha-Thakurta im Gespräch mit Regina Bittner und Kathrin Rhomberg, in: id. (Hg.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., S. 98.

- 24 Sanjukta Sunderason im Gespräch mit Regina Bittner und Kathrin Rhomberg, in: *Ibid.*, S. 97.
- 25 Stoler Miller, »Biographical Essay«, op. cit., S. 12.
- 26 Kris Manjapra spricht diesbezüglich von »Stella Kramrisch's entangled inheritances«. Kris Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit., S. 240.
- 27 Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative«, in: *East and West*, vol. 53, Nr. 1/4, Dezember 2003, S. 134.
- 28 Stella Kramrisch, »The Present Moment of Art, East and West«, in: *The Visva-Bharati Quarterly*, Nr. 3, Oktober 1923, S. 221.
- 29 Stella Kramrisch, »Recent Movements in Western Art«, in: Theosophical Society (Hg.), *Indian Art and Art-Crafts*, Adyar, Madras: Theosophical Publishing House, 1923, S. 77.
- 30 Kris Manjapra, »Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta«, op. cit., S. 36.
- 31 Brief von Stella Kramrisch an Johannes Itten, 5. Mai 1922. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 57, Bl. 1r.
- 32 Stella Kramrisch, »Indian Art and Europe«, in: *Rupam*, Nr. 11, Juli 1922, S. 85–86.
- 33 Rabindranath Tagore, »Nachahmen ist nicht Kunst« [1905], in: Rabindranath Tagore, *Das goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, hg. von Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler Verlag, 2005, S. 334–337.
- 34 Benoy Kumar Sarkar, »The Aesthetics of Young India«, in: *Rupam*, Nr. 9, Januar 1922, S. 8–24. Sarkar forderte eine radikale Öffnung gegenüber den modernistischen Entwicklungen im Westen und positionierte sich gegen Versuche einer Wiederbelebung indischer Traditionen.
- 35 Benoy Kumar Sarkar, *The Futurism of Young Asia*, Berlin: Julius Springer, 1922, S. 305–307.
- 36 Stella Kramrisch, »The Aesthetics of Young India: A Rejoinder«, in: *Rupam*, Nr. 10, April 1922, S. 67.
- 37 Stella Kramrisch, »The Present Moment of Art, East and West«, op. cit., S. 223.
- 38 Stella Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart: Zur XV. Ausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924«, in: *Der Cicerone*, 16, 1924, S. 954.
- 39 *Ibid.*
- 40 Stella Kramrisch, »An Indian Cubist«, in: *Rupam*, Nr. 11, Juli 1922, S. 109.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*
- 43 Autor ist höchstwahrscheinlich O. C. Gangoly, der Herausgeber von *Rupam*. Ich danke Partha Mitter für seine bestätigende Expertise in diesem Punkt.
- 44 N. N., »European Influence on Modern Indian Art«, in: *Rupam*, Nr. 11, July 1922, S. 109.
- 45 James M. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographic Diffusionism and Eurocentric History*, New York, London: Guilford Press, 1993.
- 46 N. N., »European Influence on Modern Indian Art«, op. cit., S. 109.
- 47 *Ibid.*
- 48 Partha Mitter, »Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery«, in: *The Art Bulletin*, vol. 90, Nr. 4, Dezember 2008, S. 531–548.
- 49 Stella Kramrisch, »Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts«, in: *Catalogue of the 14th Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art*, Ausst.-Kat., 1922, S. 21–23, zitiert nach: »The Fourteenth Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art«, (Artikel ohne Autorenangabe) in: *Rupam*, Nr. 13–14, Januar–Juni 1923, S. 18.

Du spirituel dans l'histoire de l'art : Stella Kramrisch dans la modernité trans- culturelle

À l'automne 1922 eut lieu le vernissage d'une exposition présentant [pour la première fois] des œuvres d'artistes du Bauhaus de Weimar dans les salles de l'*Indian Society of Oriental Art* de Calcutta. C'est à l'historienne d'art autrichienne Stella Kramrisch, enseignante depuis quelques mois seulement à l'Université Visva-Bharati de Rabindranath Tagore à Santiniketan, que l'on doit en grande partie d'avoir mené à bien ce projet d'exposition, qui juxtaposait les avant-gardes européenne et indienne. La contribution déterminante de Kramrisch à la réalisation de ce projet singulier est aujourd'hui largement reconnue, ce qui n'était pas encore le cas il y a quelques années de cela : j'écrivais alors un essai sur la question de l'éducation artistique dans le contexte du mouvement d'indépendance indien, dans lequel je traitais également de cette exposition du Bauhaus à Calcutta.¹ Qu'en tant qu'historien d'art autrichien, on s'intéresse particulièrement au rôle joué par une collègue ayant quitté Vienne pour l'Inde il y a cent ans, cela peut sans doute se comprendre. Mais l'on comprendra tout autant la réserve manifestée par l'étranger [extra-européen] à exagérer la contribution d'une historienne d'art européenne à l'émergence de l'art moderne et de l'histoire de l'art en Inde. Le scepticisme que manifestèrent à l'époque des collègues indien·ne·s, à l'instar de Partha Mitter avec lequel j'échangeais à ce propos, fut de nature à confirmer cette réserve dans un premier temps. Depuis les dix dernières années cependant, Kramrisch jouit d'un intérêt accru de la part de chercheur·se·s tant indien·ne·s qu'euro-péen·ne·s.²

Ce changement d'appréciation de l'importance du travail de Stella Kramrisch dans le contexte de la modernité indienne constitue un cas passionnant du point de vue de l'histoire de la recherche, parce qu'il montre la nature des problèmes que rencontre un travail de prospection critique sur les relations de travail transculturelles dans le cadre d'un dispositif colonial tardif. Tandis que l'eurocentrisme traditionnel des études historiques ménagea une place centrale aux scientifiques occidentaux, en leur accordant un rôle déterminant dans les colonies, les récits issus des mouvements d'indépendance se placèrent dans un premier temps fréquemment sous le signe de perspectives nationales. Les objectifs de libération politique de l'oppression coloniale s'exprimaient par conséquent par des aspirations à une décolonisation des consciences³ devant se libérer de la domination des cultures européennes du savoir et de leurs représentant·e·s. On constate cependant en divers endroits du monde que le rejet nécessaire de l'eurocentrisme et le renforcement historiographique de la position d'acteur·ice·s nationaux·ales empêchèrent d'apprécier à sa juste valeur la signification historique de

rencontres, de coopérations et de relations d'échanges entre des artistes et scientifiques européens et leurs collègues dans les sociétés colonisées. En effet, il n'était pas rare que des acteurs culturels en marge tels que Kramrisch jouent un rôle significatif dans l'apparition et le développement de modernismes au-delà de la modernité européenne.⁴ En tant qu'historien-ne-s, nous devrions prêter attention aux conditions qui ont rendu de telles relations productives possibles, leur permettant de jouer le rôle de catalyseurs de bouleversements profonds et durables dans le tissu complexe que forme l'art moderne à l'échelle tant locale que globale. Ce qui suppose également de s'interroger sur les conditionnements qu'apporte avec elle une personne émigrée ou exilée, ainsi que sur les marges de manœuvre que les attentes et besoins du milieu d'accueil laissent à ces acteurs culturels venus de l'extérieur. La partie la plus ardue et la plus intéressante de ce questionnement inclut enfin l'examen de la forme concrète de ces « négociations dans la zone de contact ».⁵

Dans cet essai, je me concentrerai sur les années au cours desquelles Stella Kramrisch passe de l'environnement viennois au contexte indien, et en particulier sur la question de savoir de quelle manière ce changement de point d'ancrage culturel se répercuta sur les écrits sur l'art de la jeune historienne d'art et comment elle développa à cette occasion les prémices d'une histoire de l'art transculturelle. Je commencerai par esquisser à grands traits les dispositions artistiques et intellectuelles initiales [respectives] en Inde et en Autriche dans les premières décennies du XX^e siècle.

CALCUTTA / SANTINIKETAN

Rabindranath Tagore, prix Nobel bengali de littérature en 1913, travailla pendant la Première Guerre mondiale et dans les années d'après-guerre à la création d'une université internationale à Santiniketan, un lieu situé au nord de Calcutta, où il avait déjà fondé en 1901 sa première institution d'éducation alternative au modèle colonial imposé par la puissance britannique. Rabindranath, ainsi que ses neveux, les peintres Abanindranath et Gaganendranath Tagore, avaient déjà noué depuis le début du XX^e siècle des contacts étroits avec des artistes et intellectuels européens et asiatiques (japonais en particulier), se traduisant par des voyages, des séjours d'étude et des activités d'enseignement.⁶ L'université internationale Visva-Bharati, fondée en 1921 par Rabindranath Tagore, était conçue comme un lieu d'apprentissage transculturel, au creuset dans lequel devaient être apportées des formes de savoir et des théories que l'on pouvait se faire sur le monde, qu'elles émanent de cultures européennes ou asiatiques. Ce qui caractérisait les projets de Tagore, outre leurs ambitions globalisantes, c'était avant tout la réponse raisonnée et critique qu'ils apportaient aux défis d'une politique culturelle et éducative anticoloniale. Tandis que les courants nationalistes tendaient dans leur résistance au système colonial à réhabiliter l'héritage précolonial dans le but d'éveiller les consciences politiques identitaires, Tagore vit très tôt les dangers d'une réduction nationaliste des politiques anticoloniales dans la perspective d'une société post-coloniale. L'université Visva-Bharati proposait une antithèse au modèle d'éducation coloniale, qui visait la production d'un caméléon humain (« *mimic man* ») comme le décrit Homi Bhabha dans son analyse de la politique

coloniale du mimétisme.⁷ Ou pour reprendre les mots de l'écrivain et politicien britannique Thomas Macaulay dans sa *Minute on Indian Education* (1835) : « une classe d'interprètes entre nous et les millions de gens que nous gouvernons – une classe de personnes indiennes par leur sang et par leur couleur de peau, mais anglaises par leurs goûts, leurs opinions, leurs valeurs morales et intellectuelles. »⁸ Cette version coloniale de l'individu indien devait être refusée par les diverses réformes en lien avec le mouvement Swadeshi depuis 1905 et être remplacée par un nouveau sujet indien capable de puiser des ressources dans la prise en compte de ses propres références culturelles et de faire dialoguer celles-ci de manière fructueuse avec les impulsions occidentales et asiatiques. Il importait tout à fait à Tagore de renouveler la conscience des valeurs indiennes anciennes unifiant la diversité, mais en se plaçant résolument sous les auspices d'une culture universelle. Les traditions locales devaient être rani-mées dans un esprit cosmopolite d'ouverture aux valeurs et aux idées provenant d'autres cultures. Comme l'atteste la devise de l'université – « là où le monde entier trouve un foyer dans un seul nid » –, il s'agissait avec cette nouvelle institution de mettre en œuvre un projet radical de rencontre de connaissances et de cultures de savoir issues de traditions de pensées très différentes de manière non hiérarchisée, ce qui aurait été impensable dans les universités occidentales.⁹

VIENNE

Au cours de ses voyages en Europe, en Amérique et en Asie, Tagore fut toujours à l'affût de personnel enseignant pour sa nouvelle université. Lors d'une visite à l'Université d'Oxford, il rencontra en 1920 la jeune Stella Kramrisch qui y tenait des conférences sur l'art indien. L'historienne de l'art venait d'obtenir à Vienne, sous la direction de Josef Strzygowski, son doctorat intitulé *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerie Indiens (Recherches sur l'essence de la première sculpture bouddhiste)*. Kramrisch se rendit à Santiniketan à l'invitation de Tagore, quelques mois après leur rencontre en Angleterre, pour enseigner l'histoire de l'art indien et occidental à l'école d'art Kala Bhavan. Toutefois, la tentative de Tagore de rallier également Strzygowski, célèbre pour ses travaux sur l'art asiatique, à sa cause de venir enseigner en Inde, fut un échec.¹⁰

Tandis que dans sa jeunesse, Kramrisch étudie la Bhagavad Gita, la théosophie et l'anthroposophie, elle se réfère déjà dans son doctorat aux publications d'Ernest Havell, qui avait fondé la *Bengal School of Art* à Calcutta avec Abanindranath Tagore et d'autres artistes, tels que Mukul Dey et Sunayani Devi. La collaboration de Havell et Abanindranath constitue dès le début du XX^e siècle un exemple significatif de la constitution d'une modernité transculturelle. Abanindranath incarne la figure de l'artiste dans le contexte politique d'un renforcement du nationalisme indien, mais se teinte ici de cosmopolitisme à la lumière de l'ouverture au monde de la famille Tagore. Havell incarne quant à lui le type de l'intellectuel occidental, dont le regard sur la culture et la civilisation est marqué par une critique de la modernisation et dont l'antimatérialisme, sous l'influence des doctrines théosophiques, s'inspire des traditions spirituelles indiennes. Le « spirituel » relie entre eux les différents milieux que

constituent le monde de l'art et de la pédagogie anticoloniale en Inde, les cercles théosophiques et anthroposophiques viennois dans lesquels la jeune Kramrisch évolue, tout comme la pensée et l'œuvre de nombreux artistes européens modernes, qui contribuèrent à la façon dont Kramrisch définissait l'art. Le texte *Du spirituel dans l'art* de Vassili Kandinsky en particulier, dans lequel le peintre se réfère à la pensée indienne à travers le prisme de la mouvance théosophique, fit une forte impression sur Kramrisch.¹¹ *In fine*, même Strzygowski promouvait une façon d'aborder l'histoire de l'art visant à constituer l'« âme » des peuples comme objet premier de la connaissance à travers l'art dans lequel elle s'incarne. Son intérêt pour l'« Orient », pour l'art d'Asie et d'Europe du Nord reposait sur une posture anti-classique. « Sa réévaluation de l'histoire de l'art signifiait une négation de la prétendue prééminence de l'héritage gréco-romain au profit d'une spiritualité nordique, bien plus originelle. »¹² Ses travaux sur la parenté entre les arts nordiques et asiatiques, ses considérations sur les origines orientales de l'art du Moyen-Âge étaient guidées par une impulsion anti-occidentale, qui devint aussi attractive pour de nombreux artistes et scientifiques anticonformistes du début de XX^e siècle que sa confrontation pseudo-marxiste entre un « art de pouvoir » représentatif des centres européens et un art de tradition populaire des régions rurales de l'Est et du Nord.¹³ L'opposition à l'eurocentrisme de Strzygowski, qui depuis quelques années rencontre un intérêt accru corrélativement au succès de l'idée d'une histoire *globale* de l'art, était toutefois également guidée par la conviction qu'il existe une parenté ontologique « aryenne » entre des régions très distantes d'Europe et d'Asie. « Son thème principal est la connexion entre l'Europe, en particulier l'Europe du Nord, et l'Asie, en se basant sur le postulat d'un "axe aryen" (que Strzygowski nomme également l'"axe indo-germanique"). »¹⁴ C'est *in fine* une représentation de l'histoire de l'art fondée sur des concepts raciaux, qui devient au fil des ans de plus en plus antisémite, nationaliste et germano-centrée, une « vision raciale curieuse et répugnante de la dynamique qui anime l'histoire mondiale », qui trouve dans l'entre-deux-guerres un écho favorable à l'échelle internationale.¹⁵ Et pourtant, ce déplacement du centre de gravité à une échelle régionale révèle aussi la limite intrinsèque d'une discipline eurocentrée, dont l'histoire de l'art européenne ne devait prendre conscience que plusieurs décennies plus tard. Kris Manjapra renvoie à l'amitié de Strzygowski et à ses affinités spirituelles et idéologiques avec l'indologue Leopold von Schroeder, qui enseignait à l'Université de Vienne et qui avait aussi traduit la Bhagavad Gita, précisément dans l'édition qu'avait lue Kramrisch. Celle-ci fut publiée en 1912, avant que Schroeder ne publie son ouvrage sur la *Religion aryenne*, dans lequel il définit la « famille de peuples » aryenne, selon lui « la mieux dotée en termes de caractère et d'esprit, et la plus productive d'un point de vue créatif », comme un pont entre l'Europe germanique et l'Asie centrale et du Sud. « Les Aryens sont les principaux vecteurs de toute grande culture du présent, ils le seront aussi dans le futur »,¹⁶ écrit Schroeder, dont Strzygowski se rappelle comme du seul compagnon de route fidèle qu'il ait eu : « Avec mon ami Schroeder, j'ai toujours été seul dans le monde de Vienne. »¹⁷

Pendant ses années d'études déjà, Kramrisch fit connaissance avec le peintre suisse Johannes Itten, qui avait ouvert sa propre école d'art privée, avant qu'il ne rejoigne le Bauhaus de Weimar en 1919. À côté du livre de Kandinsky, cette rencontre avec Itten qui, comme Kramrisch, évoluait dans les cercles théosophiques et dans le groupe d'artistes « Mouvement libre » (*Freie Bewegung*), au sein duquel Kramrisch se produisait également en tant que danseuse, constitue un point de recoupement supplémentaire de l'avant-garde artistique avec la spiritualité « orientale » ou l'ésotérisme. En 1917, à l'invitation de Strzygowski, Itten tint une conférence à l'Institut d'histoire de l'art¹⁸ portant sur son « cours de composition » (*Kompositionslehre*). Itten avait conçu pour le Bauhaus un modèle d'enseignement intégral se basant sur la doctrine mazdéiste qui, tout comme la théosophie, représente une adaptation occidentale de leçons de vie et de sagesse orientales d'origine perse, allant d'une gymnastique quotidienne et d'exercices de respiration ayant pour but de favoriser la détente et la concentration, à des préconisations diététiques strictes, qui définirent au moins pour un certain temps le menu végétarien de la cantine du Bauhaus.¹⁹

VOIES DU SPIRITUEL

C'est cette constellation complexe que forment le « spirituel » dans ses différentes variantes, l'orientalisme et la quête de l'« essence » de l'art et de l'« âme » des cultures qui définit le contexte intellectuel dans lequel Kramrisch arrive à l'université de Tagore à Santiniketan. Toutefois, le contexte germano-autrichien nourri par l'ésotérisme, mais également la science de l'art et l'avant-garde artistique est totalement différent du contexte indien du début des années 1920. Et les prises de position anti-occidentales dans la quête d'identité germano-autrichienne, en particulier pendant et après la Première Guerre mondiale, ont des motivations tout à fait différentes de celles de la résistance contre la colonisation britannique des consciences en Inde. Tandis que d'un côté, on se complaît dans l'essentialisme culturel et *in fine*, « raciste », il s'agit de l'autre côté d'une politique culturelle faisant partie intégrante d'une critique politique de la domination étrangère coloniale. Et pourtant toutes ces représentations totalisantes, artistico-spirituelles et relevant d'une politique identitaire s'intéressent régulièrement les unes aux autres, ont certains motifs et figures de pensée en commun, et parfois même, cheminent un temps ensemble.²⁰

Si l'on jette un œil aux contenus des enseignements dispensés à l'Université Visva-Bharati, certaines conférences affichent des titres tels que « Indo-Chinese Cultural Contacts » ou « Contacts between Ancient India and the West », témoignant du fait que Tagore ne visait pas tant à juxtaposer les cultures les unes à côté des autres qu'à comprendre les conditions d'échange historiques et contemporaines entre les cultures.²¹ En ce qui concerne ces perspectives artistiques et d'histoire culturelle, de transfert et d'échange culturel, Kramrisch put dans son enseignement prendre la suite des recherches controversées de son professeur, qui s'intéressait principalement aux liens culturels entre l'Asie et l'Europe. Dans sa thèse de doctorat, Kramrisch avait orienté ses travaux selon la perspective qu'exigeait la « recherche de l'essence » de Strzygowski. « En appliquant la méthode de son maître, elle entreprit de déchiffrer les

premières œuvres bouddhiques qui n'avaient pas encore été étudiées de manière systématique », écrit Jo Ziebritzki, qui dépeint la façon dont cette optique de recherche a influencé les premières publications de Kramrisch sur les traits fondamentaux de l'art indien ancien et met en évidence quelques-unes des différences essentielles avec la méthode du maître.²² Il faut reconnaître toutefois que Kramrisch avait déjà, au cours de ses études, jeté les bases de sa libération du dogmatisme de Strzygowski, en étudiant également auprès de Max Dvořák, son opposant du point de vue de la méthode. En tant que fille d'un père juif, les tonalités antisémites sous-jacentes à la pensée « aryenne » de Schroeder et de Strzygowski ne trouvaient pas grâce à ses yeux.

Dans les premières années de sa présence en Inde, Kramrisch joue le rôle d'un trait d'union entre l'art indien et le modernisme occidental. Lors de sa première année en tant qu'enseignante à Santiniketan, et bientôt également à l'Université de Calcutta, Kramrisch se lia d'amitié avec Abanindranath et Gaganendranath Tagore, les figures de proue de la *Bengal School*. Dans les années suivantes, en plus de ses recherches sur l'art classique indien, elle prit part à la discussion critique sur le modernisme indien et son rapport à l'Occident. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les relations transculturelles du premier modernisme indien regardaient dans un premier temps vers l'Asie du Sud-Est. Avec l'engagement de Kramrisch, la relation avec le modernisme européen se vit désormais renforcée. « Stella Kramrisch fut la figure centrale qui introduisit cette clé que pouvait offrir au débat l'idée d'une influence de la peinture européenne dans le milieu artistique de Santiniketan. »²³ En outre, on établit une nouvelle façon de parler et d'écrire sur l'art indien nouveau – « un nouveau vocabulaire de conscience formaliste » dans la tradition de l'école viennoise d'histoire de l'art, comme le formule Sanjukta Sunderason.²⁴ Selon [sa biographe] Barbara Stoler Miller, Kramrisch se consacra à l'établissement d'une « histoire de l'art indienne en tant que discipline intellectuelle dans laquelle l'histoire des formes, l'archéologie, l'iconographie et la religion avaient toutes un rôle légitime à jouer. »²⁵ On pourrait dire que Kramrisch réunit dans son creuset les différents essais de recherche en histoire de l'art à Vienne, tels que la conscience formelle d'Alois Riegl, l'intérêt pour l'expression et le spirituel chez Max Dvořák et la perspective asiatico-européenne de Strzygowski, et qu'elle les enrichit d'influences indiennes.²⁶ Lorsqu'elle met en évidence les différences entre les conceptions de l'art indienne et occidentale, elle est en accord avec l'approche d'Ananda Coomaraswamy, comme le constate Rajesh Singh : « Kramrisch accepta l'idée de Coomaraswamy selon laquelle l'art indien est "symbolique" et reflète la perception de l'esprit plutôt que celle de la rétine, ce qui distingue les objectifs de l'art indien de ceux de l'art occidental. »²⁷ En tant que danseuse consciente de son corps, elle poursuit cependant aussi un chemin qui interroge par le biais de sources écrites la relation entre des pratiques telles que le yoga et la production picturale, ce qui l'amène à nouveau à argumenter de manière semblable à celle d'Ernst Havell, fortement influencé par la théosophie.

ÉCHANGE, INFLUENCE OU APPROPRIATION ?

Je ne me concentrerai ici toutefois que sur les contributions de Kramrisch portant sur l'art qui lui était contemporain. Tandis que ses textes sur l'art traditionnel indien renvoient fréquemment, comme nous l'avons souligné, aux différences conceptuelles avec la tradition occidentale, Kramrisch trouve sans cesse dans sa présentation des avant-gardes européennes des affinités avec les « modes orientaux de vision des temps anciens. »²⁸ La conférence que tient Kramrisch en 1922 au sujet des « Mouvements récents dans l'art occidental », dans laquelle elle récapitule la succession des avant-gardes de l'impressionnisme au constructivisme et au dadaïsme sous une forme concise, montre qu'elle suivait l'évolution de l'art moderne en Europe de manière attentive. Le motif central de cette conférence est la relation de l'artiste au monde de l'expérience et de la représentation. En ce qui concerne l'identification du peintre avec l'objet, ou plus précisément avec la vision de l'œil intérieur, elle concède aux artistes du Cavalier Bleu qu'ils « atteignent presque le niveau de l'art indien. »²⁹

Elle publie en 1922 une série d'articles qui peuvent constituer pour le lecteur un cadre discursif pour la rencontre entre la modernité indienne et l'art du Bauhaus qui doit se produire dans l'exposition à venir. En mai 1922, soit quelques mois à peine après son arrivée en Inde, Kramrisch entame en effet une correspondance avec Itten, en vue d'organiser une exposition de l'art du Bauhaus à Calcutta.³⁰ Elle écrit au nom de l'*Indian Society of Oriental Art* et expose dans les grandes lignes au professeur de Weimar son projet d'une « exposition internationale d'art actuel » pour l'automne de la même année dans les salles de la Society. Elle prie Itten de bien vouloir lui prêter « des travaux plus anciens et aussi tout à fait récents [...] et aussi des œuvres présentant le travail d'ensemble mené au Bauhaus et surtout des œuvres de Monsieur Klee. »³¹ Des travaux d'élèves devaient également faire partie des œuvres envoyées pour l'exposition.

Les textes de Kramrisch dans ces années ont trait tant à l'art ancien qu'à l'art moderne et se consacrent à des questions portant sur les différences fondamentales entre les traditions européennes et indiennes, les relations historiques entre elles deux et la forme de leur relation d'échange dans le temps présent. À la fin de son article « L'art indien et l'Europe », publié en juillet 1922 dans le magazine *Rupam*, édité par l'*Indian Society of Oriental Art*, Kramrisch, après avoir d'abord considéré la manière dont les évolutions de l'art indien et européen se séparent largement au plan historique, esquisse la forme nouvelle et encore ouverte, mais dynamique de la relation d'échange dont peuvent également témoigner ces deux cultures. Après avoir critiqué la « transplantation [...] de la tradition européenne dans les écoles d'art indiennes » comme étant « artificielle et inutile », elle poursuit :

« L'une des caractéristiques du temps présent ne doit pas nous échapper. Non seulement l'art indien, mais aussi et surtout la perspective indienne ont un effet profond sur la spiritualité moderne occidentale, tandis que dans le même temps, l'Orient accepte la civilisation européenne. Quel qu'en puisse être le résultat, cet échange apporte un mouvement. Et le mouvement est signe de vie, et la vie est productive, peu importe que ce soit parce qu'on le suive ou parce qu'on le contrecarre pour y réagir. »³²

Kramrisch souligne le fait que cet échange réciproque constitue une force productive pour les deux côtés et un contre-modèle à la diffusion coloniale unilatérale de la conception européenne de l'art. Rabindranath Tagore avait déjà fait en 1905 du problème de l'imitation de l'art occidental l'objet d'une discussion critique, sans s'appesantir toutefois sur les arts eux-mêmes à cette occasion.³³ Kramrisch traite d'abord de la question de l'identité de l'art moderne indien selon une perspective transculturelle dans sa réponse critique à l'essai publié au début de l'année 1922 dans *Rupam* sur « L'Esthétique de la jeune Inde » (« Aesthetics of Young India ») de Benoy Kumar Sarkar.³⁴ Sarkar s'y élève de manière décidée contre quelques-uns des arguments apportés en faveur d'une nécessaire relation de l'art indien moderne avec les traditions indiennes. Celle-ci ne serait que le reflet du point de vue d'orientalistes occidentaux. Et Sarkar dénonce précisément cette opposition brandie, tant en Europe qu'en Inde, entre le « matérialisme occidental » et la « spiritualité indienne. » Ceux-ci ne seraient pas des caractéristiques essentielles, mais de simples constructions anhistoriques. Il s'insurge contre toute sorte de « classification sur la base de la race dans le domaine de la culture et de la philosophie », position qu'il détaille dans son livre paru en 1922, *Le futurisme de la jeune Asie (The Futurism of Young Asia)*, et réclame l'ouverture de l'Inde moderne aux forces-monde (*vishva-shakti*) et aux arts et sciences européens et asiatiques : « La familiarité avec la culture mondiale est la seule garantie pour que l'Inde se préserve tout en s'affirmant ».³⁵

Kramrisch plaide dans sa réponse pour une prise de conscience des caractéristiques de l'art indien comme condition d'une ouverture féconde aux arts d'autres régions : « Connaître sa propre nécessité en tant que forme signifiante, voilà qui devrait être la tâche première de la jeune garde artistique indienne. Il n'y aura alors ni danger, ni mérite à accepter ou à rejeter, entre autres la conception française de l'espace, le colorisme russe et la ligne chinoise, car l'imitation est impossible, là où la personnalité est à l'œuvre. »³⁶ Comme elle l'explique à un autre endroit, la raison pour laquelle ce mouvement de l'esprit de l'Orient vers l'Occident était si inspirant, était que les artistes européens, mus par une nécessité intérieure, trouvaient une confirmation de leurs besoins d'expression dans l'art japonais, indien ou chinois. L'Inde moderne en revanche, subissant les conditions imposées par la politique artistique et éducative coloniale, n'avait jusque-là pas eu la liberté de choix.³⁷ Elle était la plupart du temps confrontée à l'« export du modèle académique britannique, qui avait au moins deux générations de retard sur l'art contemporain occidental. »³⁸ Dans ces conditions de rapports de force clairement établis entre cultures colonisatrices et cultures colonisées, l'ouverture artistique à l'Occident ne peut être féconde pour les artistes indiens que s'ils acquièrent la conscience des fondements et des particularités de leur propres traditions nationales. Et ce, sans tomber pour autant dans un « nationalisme par les arts ».³⁹ C'est seulement à partir de cette position consciente d'elle-même qu'il devient possible d'emprunter des concepts et des principes de création à d'autres, sans simplement endosser le rôle du récepteur passif, de l'épigone ou de la mauvaise copie de l'original.

Kramrisch traite de la question de savoir de quelle manière il serait possible d'établir un lien fertile entre les langages artistiques venus d'horizons divers en étudiant l'exemple concret de la réaction indienne au cubisme. En se basant sur la description de quelques œuvres de Gaganendranath Tagore (dont le nom n'est toutefois pas évoqué dans le texte), Kramrisch traite dans son article « Un cubiste indien » (« An Indian Cubist ») de la reprise consciente de certains éléments empruntés à la création provenant de l'avant-garde européenne et de leur transformation en une langue formelle qui soit en adéquation avec l'esprit de l'artiste indien. En soi, un cubisme indien serait paradoxal aux yeux de Kramrisch, dans la mesure où le cubisme européen choisirait des objets statiques comme point de départ d'une composition strictement géométrique, ce qui est diamétralement opposé à « la vie en perpétuel changement et au mouvement propre aux œuvres d'art indiennes. »⁴⁰ Elle prend l'exemple des œuvres de Tagore pour décrire la possibilité d'une adaptation des principes de création cubistes pour produire un art qui ne parte pas de l'objet, mais [bien] de l'expression d'un sentiment, d'un imaginaire ou d'une vision. Cette forme d'appropriation n'est, de ce fait, pas qu'une simple influence, mais un emprunt stylistique intentionnel dans le but de servir une expression artistique passablement éloignée des objectifs du cubisme français. Pour ce faire, certains procédés de traduction sont requis : « En transformant le cubisme en tant que principe de composition pour faire d'un ordre statique un motif expressif, l'artiste contribue à parts égales à l'art indien et au cubisme. »⁴¹ Au-delà de l'alternative fatale entre une fermeture aux idiomes artistiques « étrangers » d'un côté et leur pure et simple imitation de l'autre, il y a donc une troisième voie : la transposition sélective et transformatrice dans un contexte culturel particulier. « Ainsi le cubisme accomplit-il sa mission dans l'art indien, s'il est absorbé par lui. »⁴²

Cette position de l'appropriation culturelle est encore plus clairement exprimée dans l'article « European Influence on Modern Indian Art », qui est reproduit dans le même numéro de *Rupam* sans indication d'auteur et fait immédiatement suite au texte de Kramrisch « An Indian Cubist. »⁴³ Le texte présente une discussion critique de la catégorie de l'« influence » qu'il rejette *in fine* comme étant l'expression des rapports de pouvoir (coloniaux) :

« Le nœud du problème réside dans une synthèse intellectuelle et spirituelle de la culture orientale et occidentale dans laquelle la question de l'« influence » est un sujet non pertinent et qui induit en erreur. Le mot « influence » suggère inévitablement une domination ou la suprématie de l'un sur l'autre. Dans le champ de l'art, le fait de produire des œuvres sous la domination d'une influence extérieure est la pire catastrophe esthétique qui soit. »⁴⁴

Dans le contexte d'un mouvement politique et culturel d'indépendance et d'auto-détermination, le fait de penser en termes d'influence – expression du modèle diffusionniste de la propagation d'innovations du centre occidental vers les périphéries du monde colonisé⁴⁵ – doit être banni. À la place, il faut faire intervenir d'autres modèles pour décrire les relations transculturelles et leurs réalisations au plan artistique. Le concept de « synthèse » (intellectuelle et spirituelle) mentionné dans les lignes du texte précédemment cité constitue une première proposition. Mais cette « synthèse »

devient plus qu'un concept abstrait lorsqu'elle est rendue sensible pour la pratique artistique même. C'est pourquoi le texte part tout d'abord du dilemme concret dans lequel se trouve l'art indien s'il ne veut pas se soumettre à la « domination d'une influence extérieure », mais garde de l'intérêt pour une discussion sérieuse avec l'art européen. Ce qui est en cela déterminant, c'est de transformer la relation à l'autre, en passant de la passivité du récepteur telle que la prescrit la matrice coloniale, à une forme active de l'appropriation sélective selon sa propre vision : « Au moment où l'influence extérieure est absorbée pour faire partie de sa propre boîte à outils mentale, – il cesse d'être une influence – parce qu'il cesse de dominer ou de stériliser l'esprit – il est devenu un facteur d'enrichissement, un vecteur de fertilisation. »⁴⁶ Comme Kramrisch dans son texte sur la possibilité d'un cubisme indien, l'anonyme N. N. emploie également le verbe « absorber » pour décrire le processus actif de l'appropriation, voire de l'assimilation de formes d'expression occidentales. Toutefois, il ou elle souligne avec plus d'emphase le même argument : « Si l'Inde veut tirer profit du contact avec de nouvelles idées, elle doit les absorber, les assimiler, les "conquérir" et les faire siennes. »⁴⁷ Cette problématisation productive de l'« influence » dans les débats sur les perspectives de l'art moderne indien représente une version très précoce de la critique post-coloniale de l'histoire de l'art eurocentrée et de ses concepts, telle que Partha Mitter l'a entreprise en 2008 avec sa déconstruction nécessaire de la « pathologie de l'influence. »⁴⁸

Dans les débats de cette époque sur ce qui est proprement indien et sur la modernité, le « spirituel » fonctionne comme un concept central. Lorsque Kramrisch dans son introduction au catalogue de l'exposition du Bauhaus à Calcutta fait référence à Kandinsky et à son célèbre opus *Du spirituel dans l'art* et incite le public indien à regarder avec attention les œuvres exposées – « car alors ils pourront voir que l'art européen n'est pas synonyme de "naturalisme" »⁴⁹ –, alors il devient clair que ce projet d'exposition pour le moins inhabituel peut aussi être compris comme faisant partie intégrante des efforts dans le domaine de la pédagogie de l'art, que mobilisaient les cercles autour de Havell et des Tagore pour s'opposer à la politique artistique coloniale. Avec cet appel à l'« essence » de la culture indienne comme rassemblant les différences et à la formation d'une alliance transcontinentale du « spirituel » et de l'« expression », le « naturalisme » pouvait être remis à sa [juste] place idéologique, dans la mesure où son principe d'imitation artistique de la réalité visible était perçu d'un point de vue structurel comme un parallèle à l'exigence coloniale d'adaptation à la culture dominante.

Avec la XIV^e exposition annuelle de l'*Indian Society of Oriental Art* en décembre 1922, dans laquelle furent présentées des œuvres du Bauhaus à côté d'artistes de la *Bengal School*, le débat sur l'identité de la modernité indienne et son rapport à l'art européen acquit une dimension spatiale sensible et prit le caractère d'un événement. L'exposition d'œuvres de Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Vassily Kandinsky et autres artistes et élèves du Bauhaus, tout comme d'œuvres entre autres d'Abanindranath et Gaganendranath Tagore, mais aussi de Nandalal Bose et Sunayani Devi, faisait se rencontrer pour la première fois des mouvements d'avant-garde d'Europe et

d'Inde. De la forme que prit cette exposition, on sait peu de choses, car il n'existe pas de cliché ou de description plus précise de celle-ci. L'art indien et l'art occidental ne furent cependant pas présentés conjointement, mais dans des sections séparées. Ainsi que le documente le catalogue, on y présentait en plus du Bauhaus de nombreux autres exemples d'art moderne provenant de pays européens et des États-Unis, certaines œuvres originales (comme par exemple celles de Wyndham Lewis), mais beaucoup d'autres sous forme de reproductions (Gino Severini, Henri Matisse, entre autres). Le fait d'inclure des œuvres représentant le modernisme français, britannique, italien et américain, importe surtout parce que le projet dépasse ainsi ouvertement les frontières nationalistes que dessinent d'autres versions de la formation d'un axe germano-indien ayant en commun leur position anti-occidentale. Kramrisch ne pouvait contribuer à élaborer l'identité complexe de la modernité indienne de manière productive qu'en témoignant de sa capacité à laisser derrière elle l'atavisme ternissant la conception que Strzygowski se faisait de l'identité culturelle pour la remplacer par une perspective transculturelle. Tandis qu'avec ses premiers pas pour élargir de manière anti-classique le domaine des objets de l'histoire de l'art, Strzygowski ouvrait l'horizon à une histoire de l'art moins euro-centrée, limitant aussitôt et radicalement cet horizon par le caractère nordico-aryen de son approche, le travail de Kramrisch quant à lui démontrait au contraire dans le dialogue avec les intellectuels et artistes indiens que les conceptions transculturelles mises au service de la politique d'indépendance pouvaient poursuivre, et ce dès les années 1920, de tout autres objectifs que ceux visés par des défenseurs contemporains d'une « histoire mondiale de l'art » menant tout droit au totalitarisme.

- 1 Christian Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung », dans Tom Holertund et Marion von Osten (éd.), *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Vienne : Akademie der bildenden Künste et Schlebrügge Editor, 2010, p. 107-130.
- 2 Kris K. Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », dans R. Siva Kumar (éd.), *The Last Harvest: Paintings of Rabindranath Tagore*, Ahmedabad : Mapin Publishing, New Delhi : National Gallery of Modern Art, 2011, p. 34-40 ; Sria Chatterjee, « Eine transkulturelle Moderne schreiben. Kalkutta 1922 », dans Regina Bittner et Kathrin Rhomberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, cat. exp., Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2013, p. 103-109.
- 3 Ngugiwa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford : Heinemann, 1986.
- 4 Comparer par exemple avec Ulli Beier dans le Nigeria des années 1950 et 1960, dans le chapitre « Transacting the Modern », dans Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham : Duke University Press, 2015, p. 130-181 ; avec Winold Reiss dans la modernité afroaméricaine des années 1920, dans le chapitre « Der Migrant als Katalysator », dans Christian Kravagna, *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin : b_books, 2017, p. 127-147 ; avec Viktor Lowenfeld dans la modernité afroaméricaine des années 1940 et 1950, dans le texte de Christian Kravagna, « The Art of Liberation: Viktor Lowenfeld and African American Modernism », dans Hildegund Amanshauser et Kimberly Bradley (éd.), *Navigating the Planetary*, Vienne : Verlag für moderne Kunst, 2020, p. 94-114, et au sujet des exilés de langue allemande en Inde dans les années 1930 à 1960, l'essai de Devika Singh, « German-speaking Exiles and the Writing of Indian Art History », *Journal of Art Historiography*, no. 17, décembre 2017, p. 1-19. On trouvera plus de matériau

- à propos de cet angle de recherche important dans l'ouvrage collectif récemment paru :
Burcu Dogramaci et al. (éd.), *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven : Leuven University Press, 2020.
- 5 Renée Green (éd.), *Negotiations in the Contact Zone*, Lisbonne : Assiro & Alvim, 2003.
 - 6 Inaga Shigemi, « The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901–1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpō, and Nandalal Bose », *Japan Review*, no. 21, 2009, p. 149-181.
 - 7 Voir le chapitre « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », dans Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York : Routledge, 1994, p. 85-92.
 - 8 Thomas Macaulay, « Minute on Indian Education », cité d'après Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 87.
 - 9 « It would be unthinkable to imagine that this ›nest‹ could have existed anywhere in the ›West‹ ». Rustom Bharucha, *Another Asia: Rabindranath Tagore & Okakura Tenshin*, New Delhi : Oxford University Press, 2006, p. 126.
 - 10 Au sujet des plans forgés en vue de faire venir Strzygowski à Santiniketan pour y construire un institut d'histoire de l'art, voir Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2014, p. 101 et p. 242.
 - 11 Barbara Stoler Miller, « Stella Kramrisch: A Biographical Essay », dans idem (éd.), *Stella Kramrisch, Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1994, p. 3–33. Voir également le chapitre « The Formalist Prelude », dans Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde, 1922-1947*, Londres : Reaktion Books, 2007, p. 15-27.
 - 12 Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen: « Weltkunst » und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin : b_books, 2015, p. 256.
 - 13 Il fut ainsi publié en 1929 par exemple dans la première édition de la revue *Documents* publiée par Georges Bataille, que Michel Leiris décrivait comme une « machine de guerre contre les idées reçues ». Cité d'après : Dawn Ades et Fiona Bradley, « Introduction », dans id. (éd.), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Cambridge, MA : MIT Press, 2006, p. 11.
 - 14 Julia Orell, « Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony », *Journal of Art Historiography*, no. 13, décembre 2015, p. 13.
 - 15 Christopher S. Wood, « Strzygowski and Riegl in America », *Journal of Art Historiography*, no. 17, décembre 2017.
 - 16 Leopold von Schroeder, *Arische Religion*, premier tome, Leipzig : H. Haessel Verlag, 1914, p. 8-9.
 - 17 Josef Strzygowski dans une lettre à Rabindranath Tagore, 18 juin 1921, cité d'après : Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit., p. 79.
 - 18 Boris Friedewald, « Das Bauhaus und Indien », dans Regina Bittner et Kathrin Rhomberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., p. 125.
 - 19 Bauhaus-Archiv Berlin et al. (éd.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern-Ruit : Verlag Gerd Hatje, 1994.
 - 20 Voir à ce sujet Kris K. Manjapra, *Age of Entanglement*, op. cit.
 - 21 Voir le chapitre « Visva-Bharati, a World University », dans Uma Das Gupta, *Rabindranath Tagore: A Biography*, New Delhi : Oxford University Press, 2004, p. 66-72.
 - 22 Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch: Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg : Büchner-Verlag, 2021, p. 48.
 - 23 Tapati Guha-Thakurta, en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Rhomberg, dans id. (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., p. 98.

- 24 Sanjukta Sunderason, en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Rhomberg, dans *ibid.*, p. 97.
- 25 Stoler Miller, « Biographical Essay », *op. cit.*, p. 12.
- 26 Kris Manjapra parle à ce sujet des « héritages croisés de Stella Kramrisch ». Kris Manjapra, *Age of Entanglement*, *op. cit.*, p. 240.
- 27 Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative », *East and West*, vol. 53, no. 1/4, décembre 2003, p. 134.
- 28 Stella Kramrisch, « The Present Moment of Art, East and West », *The Visva-Bharati Quarterly*, no. 3, octobre 1923, p. 221.
- 29 Stella Kramrisch, « Recent Movements in Western Art », dans Theosophical Society (éd.), *Indian Art and Art-Crafts*, Adyar, Madras : Theosophical Publishing House, 1923, p. 77.
- 30 Kris K. Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », *op. cit.*, p. 36.
- 31 Lettre de Stella Kramrisch à Johannes Itten, 5 Mai 1922. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, no. 57, Bl. 1r.
- 32 Stella Kramrisch, « Indian Art and Europe », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 85-86.
- 33 Rabindranath Tagore, « Nachahmen ist nicht Kunst » [1905], dans idem, *Das goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, éd. par Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zurich : Artemis und Winkler Verlag, 2005, p. 334-337.
- 34 Benoy Kumar Sarkar, « The Aesthetics of Young India », *Rupam*, no. 9, janvier 1922, p. 8-24. Sarkar exigeait une ouverture radicale vis-à-vis des développements modernistes en Occident et se positionna contre les tentatives d'un revivalisme des traditions indiennes.
- 35 Benoy Kumar Sarkar, *The Futurism of Young Asia*, Berlin : Julius Springer, 1922, p. 305-307.
- 36 Stella Kramrisch, « The Aesthetics of Young India: A Rejoinder », *Rupam*, no. 10, avril 1922, p. 67.
- 37 Stella Kramrisch, « The Present Moment of Art, East and West », *op. cit.*, p. 223.
- 38 Stella Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart : Zur XV. Ausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924 », *Der Cicerone*, 16, 1924, p. 954.
- 39 *Ibid.*
- 40 Stella Kramrisch, « An Indian Cubist », *Rupam*, no. 11, Juli 1922, p. 109.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*
- 43 L'auteur est très probablement O. C. Gangoly, l'éditeur de *Rupam*. Je remercie Partha Mitter pour la confirmation et l'expertise qu'il m'a apportées sur ce point.
- 44 N. N., « European Influence on Modern Indian Art », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 109.
- 45 James M. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographic Diffusionism and Eurocentric History*, New York, Londres : Guilford Press, 1993.
- 46 N. N., « European Influence on Modern Indian Art », *op. cit.*, p. 109.
- 47 *Ibid.*
- 48 Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 4, décembre 2008, p. 531-548.
- 49 Stella Kramrisch, « Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts », dans *Catalogue of the 14th Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art*, cat. exp., 1922, p. 21-23, cité d'après « The Fourteenth Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art », (article sans indication d'auteur), *Rupam*, no. 13-14, janvier à juin 1923, p. 18.

N° 2021 – 1 PORTUGAL ET ESPACES LUSOPHONES

Consacré aux transferts culturels entre le Portugal et les espaces lusophones, ce numéro propose d'envisager le sujet au-delà des stéréotypes, tels que les mythologies des grandes découvertes et du luso-tropicalisme, la dichotomie entre beaux-arts et arts populaires ou la division entre centre et périphérie.

ÉDITORIAL

É. de Chassey

TRIBUNE

Le visage qui fixe l'Occident •
M. F. Molder

DÉBATS

Historiographie de l'histoire de l'art au Portugal • L. Urbano Alfonso, J. Cunha Leal, N. Senos, R. Henriques da Silva, L. de Moura Sobral

L'azulejo portugais : patrimoine, mémoire et identité • R. Salema de Carvalho, A. Curvelo, A. Pais

Autour de José Ernesto de Sousa (1921-1988) • T. Afonso, A. Contador, S. Marques, I. Nogueira, M. Robert-Gonçalves, R. Schefer

Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais • M.-B. Basto, T. Castro, N. Domingos, C. Overhoff Ferreira, A. Pellerin, M. do Carmo Piçarra, R. Schefer, M. Deniz Silva

ENTRETIEN

La forme inattendue de soi. Entretien avec Álvaro Siza • par D. Machabert

•

version numérique :
<https://perspective.revues.org/22046>

pour s'abonner, acheter la revue :
www.lcdpu.fr/revues/perspective

plus d'information :
<https://journals.openedition.org/perspective/>

contact : revue-perspective@inha.fr

ESSAIS

Les arts décoratifs au Portugal et au-delà des mers (xvi^e-xvii^e siècles)
• C. Ventura Teixeira

Considérations sur le style joanin dans le décor religieux luso-brésilien du xviii^e siècle • A. J. de Oliveira Pedrosa

La notion de transfert culturel à l'épreuve du rococo minhoto au Brésil
• R. Sampaio Lopes

L'espace du sacré dans les Misericórdias, entre mémoire et oubli • C. Salvador Miranda, J. Balsa Carvalho de Pinho

« Fantaisies lusitaniennes » : le musée et l'homme qui s'opposa aux ultra-lusos
• S. Leandro

Une architecture post-portugaise et/ou mondiale avant la lettre ?
• R. Conduru

1965 : « Artistes du Mozambique » s'expose en Afrique du Sud • R. Maia Gomes

Ouvrages de propagande, de résistance et de liberté (1974-1984)
• S. Lourenço Marques

Institut
national
d'histoire
de l'art



© Ashley Jacquet, 2021, dans le cadre du partenariat
INHA | ENSA Dijon • Graphisme © Anne Desrivières

Anthropologie, métaphysique et formalisme : pour une approche des Traits fondamentaux de l'art indien de Stella Kramrisch

Lorsque paraît en allemand le volume richement illustré des *Traits fondamentaux de l'art indien*,¹ Stella Kramrisch s'est installée en Inde depuis trois ans à l'invitation du premier prix Nobel de littérature indienne, Rabindranath Tagore. Elle y enseigne depuis deux ans l'histoire de l'art indien et européen aux étudiants de la faculté des beaux-arts Kala Bhavan au sein de l'université Visva-Bharati que Tagore vient de créer à Santiniketan. Son engagement pour l'art contemporain l'a également conduite à concevoir et organiser à l'hiver 1922-1923 une section présentant des œuvres du Bauhaus lors de la XIV^e exposition annuelle de l'*Indian Society of Oriental Art* de Calcutta, en vue de favoriser les rapprochements entre artistes modernes bengalis et européens.² Elle assure parallèlement des cours d'histoire de la culture indienne à l'université de Calcutta, où elle est alors la seule enseignante européenne, et n'obtiendra une chaire qu'en 1942, huit ans avant son départ pour les États-Unis. C'est ce double regard de critique d'art et d'historienne de l'art qui conditionne une approche des arts anciens que son émigration en Inde lui permet de découvrir *in situ*. L'ouvrage plonge aussi ses racines dans la formation qu'elle a reçue à l'université de Vienne, où elle avait soutenu en 1919 une thèse de doctorat sur la première sculpture bouddhique sous la direction de Josef Strzygowski, thèse dont le second référent était Max Dvořák.³ Les *Grundzüge* recueillent donc les fruits du parcours singulier de Kramrisch, où se mêle l'héritage contrasté de l'école viennoise d'histoire de l'art et la tentative de transmettre son vécu sensible des arts indiens. Cette première tension entre examen historique et expérience de la forme s'assortit d'une seconde. S'adressant à un lectorat germanophone, Kramrisch doit tenir dans un même mouvement le projet de restituer la spécificité de l'art indien tout en usant d'un lexique et de comparaisons accessibles à un esprit occidental. D'un côté, elle œuvre à déjouer la hiérarchie traditionnelle entre art occidental et formes d'Asie du Sud, dont Partha Mitter a montré qu'elles furent longtemps décriées par les Européens comme « monstrueuses » et, de ce fait, reléguées hors du champ des beaux-arts⁴. De l'autre, elle en appelle de manière récurrente à la tradition occidentale pour révéler en quoi l'Inde s'en distingue. La difficulté à saisir les enjeux du texte réside dans le fait que Kramrisch cite rarement ses sources et ne se positionne jamais explicitement dans les débats méthodologiques et idéologiques de son temps, qu'il s'agisse de l'appréciation de l'art indien ou plus généralement de l'écriture de

l'histoire de l'art. Cependant, ces débats et soubassements idéologiques apparaissent en filigrane du texte et témoignent d'un mouvement simultané d'absorption des tendances les plus récentes de l'histoire de l'art et d'invention d'une voie inédite permettant de saisir la dimension plastique des formes d'Asie du Sud.⁵

RÉFORMER L'HISTOIRE DE L'ART

Le choix du sujet des *Grundzüge* est significatif. En se spécialisant dans l'histoire de l'art du sous-continent indien, Kramrisch suit certes une inclination personnelle,⁶ mais elle répond également à l'appel fait à l'étude des arts non-occidentaux lancé par Strzygowski, qui occupait depuis 1909 la première chaire d'histoire de l'art extra-européenne (*außereuropäische Kunstgeschichte*) à l'université de Vienne. La postérité de Strzygowski est aujourd'hui entachée par son évolution idéologique vers la défense d'une filiation indo-germanique de la culture et d'une polarité opposant le Nord touranien et aryen au Sud sémite et latin, toutes deux marquées par un racisme et un décadentisme historique qui lui fit appeler de ses vœux puis célébrer l'avènement du nazisme.⁷ Il demeure qu'avant cette évolution qui devient surtout sensible au cours des années 1920, Strzygowski participa aux débats sur le caractère intenable d'une histoire de l'art euro-centrée, dont l'urgence était de réformer sa vision d'une apogée de l'art dans le classicisme grec et la Renaissance italienne par un déplacement dans l'espace (vers l'Est) et dans le temps (vers la préhistoire). Il s'agissait de remettre en question les hiérarchies entre l'art « occidental » et l'art « oriental », mais aussi entre l'art ancien et contemporain, en s'appuyant sur le comparatisme culturel plus que sur l'évaluation esthétique.⁸ Nous l'avons vu, Kramrisch s'est emparée de l'art contemporain comme son ancien professeur.⁹ Elle le fit quant à elle dans le contexte spécifique des mouvements d'émancipation de la culture indienne dont Christian Kravagna retrace les débats dans ce volume. Quant au texte des *Grundzüge*, il s'inscrit dans les prolongements du plan d'action universitaire de Strzygowski, qui incluait la formation des étudiants, un enrichissement considérable du *Wiener Institut* en ouvrages spécialisés, photographies et plaques de projection, ainsi que la fondation de plusieurs revues.¹⁰ Avant son départ pour l'Inde, Kramrisch fit donc partie des quarante doctorants, sur les 120 dirigés par Strzygowski entre 1909 et 1933, qui s'emparèrent de sujets d'arts non-occidentaux. Parmi les doctorants de Strzygowski plus de cinquante pour cent étaient des femmes, ce qui témoigne de la marginalité scientifique et de l'étroitesse des débouchés professionnels que l'on accordait alors à l'étude de ces arts.¹¹ Nombre d'entre eux étaient d'origine juive comme Kramrisch, non sans ironie au vu du parcours de leur professeur.¹²

L'empreinte de l'enseignement de Strzygowski se retrouve dans le plan des *Grundzüge*. Dans l'introduction (*Einstellung*) et le premier chapitre intitulé « Nature », Kramrisch présente une vision du monde et de l'art indiens sur laquelle nous reviendrons. Les trois chapitres suivants sont centrés sur la manière dont cette vision essentialiste prend forme, qu'il s'agisse des mythes (*Mythus und Form*), de l'espace (*Raum*) ou du rythme (*Rythmus*), avant de se conclure par un dernier chapitre sur les « phases d'évolution » de l'art indien (*Entwicklungsmomente*). Par des renvois dans le texte, la

démonstration s'appuie continûment sur l'examen des 48 photographies du volume d'illustrations, qui reproduisent des vues de sculptures, reliefs, architectures et peintures. Le plan du livre suit ainsi la préconisation de Strzygowski d'une méthode tripartite d'analyse des données *via* la photographie (*Kunde*), de l'essence (*Wesen*) et de l'évolution (*Entwicklung*), dans laquelle l'essence d'une culture devait précéder, voire conditionner, son développement.¹³

Annonçant dès la préface que les photographies sélectionnées visent à illustrer « l'essence, et non le déroulement »¹⁴ de l'art indien, Kramrisch ne traite pas vraiment de chronologie dans le dernier chapitre, ce qui lui sera reproché pour ce livre comme pour les suivants.¹⁵ Elle y répète, comme dans le reste de l'ouvrage, l'idée que les arts indiens seraient les témoignages privilégiés d'une vision inchangée et immémoriale du monde. Cette quête d'une actualisation de l'origine, qui confine paradoxalement à une négation de l'histoire, la rapproche également de Strzygowski. Cependant, Kramrisch prend dans le même chapitre ses distances avec son ancien professeur, dont le nom n'est d'ailleurs jamais cité.¹⁶ En effet, la réduction de la diversité de l'art indien à laquelle elle se livre pour en déterminer l'unité originelle la conduit à minorer les phénomènes d'influence ou d'hybridation, non seulement occidentales, ce qui l'apparente à Strzygowski, mais également « aryennes », une relation qu'elle préfère d'ailleurs penser en termes de culture plutôt que de catégorie raciale.¹⁷ Kramrisch présente ainsi les apports étrangers à la matrice préhistorique de l'art – elle compare notamment le type féminin de l'art indien à la Vénus paléolithique de Willendorf¹⁸ – comme des « obstacles » (*Hindernisse*) qu'il eut à surmonter, mais qui ne parvinrent jamais à le dénaturer.¹⁹ Selon elle, le symbolisme aryen et le mimétisme grec ont été absorbés par l'art indien, parce qu'il repose sur la traduction d'une expérience vitale et dépasse la fonction de simple support d'une spiritualité instituée ou la simple volonté de représentation des apparences. Concernant le symbolisme aryen, elle affirme qu'il n'atteint jamais la sphère de l'art :

« Le contrepois que la spiritualité aryenne devait opposer à cet instinct artistique productif et exubérant [de l'art indien] fut la forme tranchante des symboles aniconiques et géométriques. Les symboles constituent les limites de l'art [...]. Car les symboles ne recèlent aucune puissance en eux-mêmes. Tant qu'ils servent une religion vivante, ils sont remplis de relations. Mais lorsque cette forme particulière de religion se refroidit, le symbole devient ornement, et l'art bouddhique primitif est la scène où le symbolisme d'origine aryenne s'efforce de s'affirmer contre l'abondance écrasante de formes où abondent les figures. Mais il n'y parvient pas et le symbole, [est] tout simplement emporté par la vitalité plastique émanant des œuvres d'art. [...] La tentative du symbole de s'emparer de l'art indien a échoué. Elle est retombée dans le giron de la religion dont elle est née. »²⁰

Quant à l'influence grecque, Kramrisch lui dénie également d'avoir constitué une avancée de l'art indien et s'oppose ainsi aux nombreux archéologues occidentaux qui présentent à l'époque l'art gréco-bouddhique du Gandhara, qui donna son canon à la représentation d'un bouddha vêtu « à l'antique », comme l'apogée de l'art indien.²¹

« [L']unité supra-temporelle de la personnalité artistique [indienne] se traduit par une unité de réalisation qui réagit aux influences extérieures de la même manière à différentes époques. Les *stimuli* provenant de Mésopotamie et de l'Occident hellénistique dans l'Antiquité n'ont pas eu plus de succès que ceux provenant de Perse, de Chine, des Pays-Bas et d'Italie au début de l'époque moderne. L'acanthé et le plissé grecs, les quadrupèdes ailés d'une commune origine asiatique, la clarté colorée, semblable à un bijou, des couleurs persanes, le modelé illusionniste du corps en Italie et les motifs paysagers hollandais ont tous sombré dans un oubli complet après une brève apparition, ou ont été indianisés au point d'être rendus méconnaissables. »²²

Ce faisant, les *Grundzüge* valorisent l'art bouddhique de Barhut et Sanchi (vers 200 à 100 av. J.-C.), ainsi que de la sculpture médiévale indienne visnuite et sivaïte, autant de périodes et de manifestations supposées exemptes de contacts grecs et persans, ou même occidentaux, comme c'est le cas pour l'art moghole. On notera à ce sujet que, malgré une unique reproduction de miniature moghole, la définition que donne Kramrisch de l'art « indien » ignore l'islam au profit du bouddhisme et de l'hindouisme.²³ Malgré cela, elle considère « l'art indien » comme un voie singulière, à la fois distincte de la mimésis occidentale, du symbolisme religieux aryen, mais aussi, ce qui est plus nouveau pour l'époque, irréductible aux doctrines bouddhistes et brahmaniques. C'est en cela qu'il appartient en propre selon elle au domaine de la création plastique.

L'ESSENCE DE L'ART INDIEN

Dès l'introduction, Kramrisch fait reposer l'art indien sur un rapport au monde capable de synthétiser l'observation du visible et l'expérience de l'invisible. Ces deux aspects sont contenus selon elle dans la « puissance dialectique » (*dialektische Leistung*) des notions sanskrites de *dr̥sh̥ṭa* (ce qui est vu, ou visible) et *adr̥sh̥ṭa* (ce qui n'est pas vu, ou invisible), qu'elle emprunte au *Vishṇudharmottara Purana*, dont elle est la première traductrice en anglais.²⁴ Cette particularité éloigne tout autant l'artiste indien de la simple application de préceptes religieux, bien que l'*adr̥sh̥ṭa* lui fournisse une perspective religieuse, que du simple « réalisme au sens occidental du terme [qui lui] est donc totalement étranger »,²⁵ bien que le *dr̥sh̥ṭa* lui confère une « acuité des sens »²⁶ et de l'observation de la nature. Elle affirme de même dans le chapitre consacré au rapport entre « mythe et forme » (*Mythus und Form*) que l'art indien ne se limite pas à l'illustration des mythes et légendes de l'Inde, mais qu'il constitue l'expression plastique d'une expérience mythique : un « geste mythique »²⁷ en lui-même. Tout au long de l'ouvrage, Kramrisch décèle cette expérience et traduction du monde, vitales et mythiques à la fois, dans la création de formes issues du monde végétal, en particulier dans la ligne serpentine des vrilles du lotus. Celle-ci traverse toutes les manifestations de l'art indien, même les plus éloignées de la représentation végétale. Elle relie ainsi les représentations des vies antérieures du Bouddha (*Jātakas*) sur les palissades en pierre du sanctuaire de Bharhut, où de petites figures s'entremêlent à des ornements végétaux stylisés, aux rapports qu'entretiennent les représentations des avatars de Vishnu avec le cercle et la diagonale, ou encore aux courbes (*bhargas*) et *contraposti* qui caractérisent les représentations du vacher Krishna, du danseur cosmique

Siva et de sa manifestation hermaphrodite d'Ardhanārīśvara. Aussi différents que paraissent l'art bouddhique et l'art hindou, l'expression vitale de la « la ligne ondulée » les apparente, puisque qu'ils relèvent tous deux d'un rapport de « l'horizontale et la verticale, unies dans un mouvement circulaire », soit déployé en une vague dans le premier, soit « comprimé en un instant d'une brièveté fulgurante »²⁸ dans les compositions de figures du second. Dans le chapitre « nature », Kramrisch qualifie cette ligne de « forme plastique pure » (*plastische Reinform*)²⁹ de la sculpture indienne, qu'elle retrouve dans les contours intimement liés à leurs ornements des anatomies indiennes³⁰ autant qu'en architecture : sur le gopuram, daté du X^e siècle, du temple Mukteshvara de Bhubaneswar consacré à Siva dans l'Odisha (Est de l'Inde), dans les fresques des IV-V^e siècles de la grotte II d'Ajanta dans le Maharashtra (Ouest de l'Inde), ou encore dans les monastères rupestres d'Ellora (V-X^e siècles), dont les parois témoignent d'échanges plastiques entre art et nature. Il est ici à noter que malgré la distinction que Kramrisch fait entre tradition indienne et tradition occidentale de la mimésis, en notant par exemple l'absence du genre du paysage en Inde³¹, le chapitre « nature » paraît fortement empreint d'une conception romantique de l'art, qu'elle ne mentionne pas, mais dont elle s'est sans doute imprégnée par sa lecture précoce de *Du spirituel dans l'art* de Vassily Kandinsky.³² Et cela, qu'il s'agisse de sa valorisation d'une ligne qu'elle distingue de l'allégorie ou de l'ornement décoratif et que l'on pourrait rapprocher de la définition romantique de l'arabesque, bien que le mot ne soit pas employé, ou de sa définition d'une mimésis spécifiquement indienne : « La création de l'art indien, écrit-elle, est donc un prolongement de la création de la nature à travers le médium de l'artiste ». ³³ S'il lui fut donc reproché d'unifier à l'excès l'art indien, elle en fait de même des conceptions occidentales de l'art en les restreignant pour l'essentiel à l'art classique. Seul le chapitre consacré à la question de l'espace dans l'art indien tisse une rapide comparaison entre les processus d'abstraction s'appuyant sur une observation du réel « dans tout l'Orient, ainsi que dans l'Europe paléochrétienne, médiévale et contemporaine ». ³⁴ Cette remarque invite à penser qu'elle emprunte la formule d'une synthèse entre « l'idéalisme et le réalisme », ³⁵ formulée dès l'introduction, à son second maître Max Dvořák, dont l'article « Idéalisme et naturalisme dans la sculpture et la peinture gothique » (1918) est contemporain du moment où elle avait suivi son séminaire à l'université de Vienne. Lui aussi y défend la réhabilitation d'une période longtemps jugée décadente et l'idée que le degré de vraisemblance de la représentation gothique relève de l'expression personnelle de l'artiste, et non uniquement d'une lutte entre abstraction et naturalisme. ³⁶ Ce faisant, Kramrisch s'appuie non seulement sur le rival de Strzygowski lors de la crise universitaire de la succession de Franz Wickhoff en 1909, où furent créées deux chaires et deux instituts d'histoire de l'art concurrents, mais aussi sur un élève d'Alois Riegl, quant à lui l'un des plus virulents opposant à Strzygowski. ³⁷ Riegl et Dvořák à sa suite n'œuvrèrent pas moins à la révision des valeurs esthétiques dominant l'histoire de l'art, mais ils s'opposaient aux explications anthropologiques *a priori* que pratiquait Strzygowski. Tout se passe comme si Kramrisch tentait dans les *Grundzüge* de réconcilier les deux

tendances pourtant contradictoires de sa formation, dont on reconnaît aujourd'hui qu'elles mettent en question l'unité d'une « école viennoise d'histoire de l'art ». ³⁸

Notons que la volonté de Kramrisch d'allier analyse plastique et philologie des textes sanskrits en fait l'héritière des méthodes de l'école viennoise au temps de ses fondateurs, dont Michela Passini montre que la visée scientifique reposait sur une « association étroite entre l'exercice d'une analyse visuelle rigoureuse et la pratique historienne de la critique des sources ». ³⁹ Parallèlement au cursus d'histoire de l'art, Kramrisch s'est en effet formée au sanskrit à l'université et continuera de le faire à Calcutta auprès de Devadatta Ramakrishna Bandharkar, qui l'aide à traduire le *Vishṇu-dharmottara*. Elle participe ainsi à la publication des sources, ce qui fut l'une des marques de fabrique de l'école viennoise. Cette compétence est encore aujourd'hui reconnue comme exceptionnelle pour l'époque, bien que les archéologues actuels soulignent que les références littéraires de Kramrisch souffrent d'une attention exclusive à l'école du Vedanta, marquée par une vision mystique du monde dont il est également discutabile d'attribuer la connaissance aux bâtisseurs de l'architecture médiévale indienne. ⁴⁰ Cependant, si la démarche anthropologique pratiquée par Strzygowski la pousse à ancrer l'art indien dans un rapport védantique au monde, elle la combine avec une analyse formelle. Celle-ci, tout en œuvrant à lever les préjugés qui confinent longtemps les artefacts indiens dans les catégories d'objets de culte, d'idoles ou d'antiquités, leur confère une certaine autonomie artistique et une puissance plastique insoupçonnée. Cette tendance paraît la rapprocher du formalisme anti-matérialiste d'Alois Riegl, et plus encore d'Heinrich Wölfflin. En traquant les déclinaisons de la ligne serpentine dans le bouddhisme et l'hindouisme à partir du motif du lotus, puis en consacrant un chapitre de l'ouvrage à la particularité des « rythmes » plastiques de la sculpture indienne, Kramrisch se rapproche des méthodes de Riegl, dont on sait toutefois la complexité et l'évolution de la pensée. Ainsi, les arguments de Kramrisch sont moins assimilables à la notion d'un *Kunstwollen* indépendant de tout déterminisme extérieur à l'art, avancée par Riegl dans ses premiers écrits, qu'à celle d'une *Weltanschauung* développée dans les plus tardifs. ⁴¹ C'est aussi en cela que l'on peut s'interroger sur sa lecture de Wölfflin, dont le titre de l'*opus magnum*, les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)* résonne dans celui des *Grundzüge*. Kramrisch se livre comme lui à l'histoire d'un sentiment de la forme (*Formgefühl*) et non à une histoire des artistes, dont elle souligne l'anonymat et l'appartenance nationale. ⁴² Cette approche se manifeste enfin dans une autre référence, invoquée dès l'introduction pour se déployer dans le chapitre « Espace » : celle faite à *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer, dont le formalisme emprunté à Riegl entend être une « contribution à la psychologie du style », selon le sous-titre de l'ouvrage. ⁴³ En plaçant dès l'introduction la synthèse du *dr̥shṭa* et de l'*adr̥shṭa* sous le signe d'une « complémentarité des opposés » de « l'idéalisme et du réalisme ou de l'abstraction et de l'empathie (*Einfühlung*) », ⁴⁴ Kramrisch semble, là encore, puiser chez un auteur connu tout en cherchant sa propre voie.

ANTHROPOLOGIE ET PLASTIQUE VIVANTE

Dans son analyse de l'espace dans l'art indien, Kramrisch explique de nouveau qu'il se rapporte moins à la représentation d'un lieu unitaire et parcourable, régi par la perspective linéaire, qu'à l'établissement de relations symboliques, éthiques et internes à l'image. Cela en fait un « idiome spatial de l'art abstrait »⁴⁵ qui l'apparente comme on l'a vu à l'art paléochrétien et médiéval. Il résulterait selon elle d'une « crainte de l'espace » (*Raumfurcht*), qui n'est pas sans faire penser à la « terrible anxiété devant l'espace » que Worringer attribue lui aussi à l'abstraction, en comparaison des créations naturalistes de l'art classique habitées par un sentiment d'*Einfühlung*.⁴⁶ Toutefois, Kramrisch rejette l'idée que l'art indien ne soit habité que par cette pulsion et qu'elle conduise uniquement à la géométrisation de formes inorganiques. Cette tendance créatrice de « formules spatiales obtenues par abstraction » (*abstrahierend gewonnenen Raumformeln*) relèverait d'un « traitement pré-artistique de la profondeur » (*vor-künstlerische Verarbeitung der Raumtiefe*). Elle ne serait ainsi que la toile de fond sur laquelle l'artiste tisse ses compositions, qui peuvent inversement relever d'une expérience vitale et positive. Certes, l'accumulation des formes sur les dômes (*śikhara*) des temples de la période post-Gupta (VII^e siècle) et sur les constructions entourant leur enceinte (*gopuram*), devenues gigantesques à partir du XII^e siècle, relève bien d'une « *horror vacui*, une peur effroyable du vide [...] où l'espace, l'inconnaissable, l'informe, la réalité indéterminée, sont chassés par la forme circonscrite, par les figures qui se pressent pour repousser l'informe ». ⁴⁷ Cependant, c'est plutôt le jeu « dynamique » entre la forme et l'informe, comme entre la lumière et l'ombre, qui laisse sa marque sur les façades et dans les sanctuaires des temples, autant que dans la structure et les figurations des portes des sites bouddhiques, sur les parois et dans les halles des monastères rupestres et dans la peinture rajpote. C'est encore ce jeu que l'on retrouve dans les rythmes des anatomies et dans le rapport des figures aux niches où elles sont placées. C'est la raison pour laquelle Kramrisch prend soin de distinguer l'art indien de l'art égyptien, qui rejette totalement la présence de l'espace réel par la clôture de ses formes géométriques.⁴⁸ Elle le compare plutôt à une tendance gothique que l'on peut, là encore, rapprocher de l'analyse qu'en donne Worringer dans *Le problème de la forme dans le gothique* (1911).⁴⁹ On notera que l'usage de la photographie en noir et blanc vient ici soutenir visuellement son propos. Kramrisch accorda toujours une grande attention aux illustrations de ses livres, jusqu'à fournir ses propres clichés pour l'exposition *Photographic Exhibition of Indian Art* qu'elle organisera à l'invitation de Fritz Saxl, un autre élève de Dvořák, à l'Institut Warburg de Londres à l'hiver 1940-1941.⁵⁰ À cette occasion, elle défendra l'importance d'une reproduction des œuvres d'art dans leur contexte. Reconnaissons toutefois que les vues en gros plan et les effets de clair-obscur induisent également une recherche de parenté formelle, qui converge avec les pratiques d'Aby Warburg, et une esthétisation qu'André Malraux n'aurait pas reniée. Cette démarche n'est pas non plus éloignée de son style d'écriture. En ponctuant son texte de notions sanskrites et en pratiquant une forme de poésie des origines, souvent jugée idiosyncratique,⁵¹ Kramrisch entend faire vivre à ses lecteurs une expérience quasi mystique de l'art indien, qui se transforme parfois en un récit épique.

L'avant dernier chapitre des *Grundzüge* décrit l'artiste indien triomphant du rapport angoissant au réel par la création de rythmes plastiques. Kramrisch y reprend le fil de l'analogie, plus que de l'imitation, avec les rythmes végétaux du lotus, ainsi que celui d'une création qui ne se limite pas à l'ornementation : « Le rythme, écrit-elle, n'a pas de modèle naturel. [...] Il ne sert pas à décorer la surface. C'est la forme d'une pulsion inéluctable qui exige précisément cette expression et aucune autre. C'est la langue maternelle de l'artiste indien, l'expression la plus vraie et la plus simple de tout son être. C'est le mouvement vital de l'art indien ».⁵²

De même, l'artiste indien est parvenu à s'émanciper des règles strictes de représentation des dieux pour développer « une sensibilité capable de trouver dans le plus petit écart que forment les angles, la moindre modification dans l'inclinaison d'une tête ou dans la position des mains, le prétexte nécessaire lui fournissant une sphère d'action spatiale en dehors de la figure elle-même ».⁵³ Il n'est pas étonnant que Kramrisch reconnaisse cette quintessence de l'art indien dans la composition du geste codifié des mains du danseur cosmique Siva naṭarāja : la main droite dans un geste protecteur pointant vers le haut, la gauche indiquant vers le bas sa jambe levée en suspension dans l'espoir de la libération (*mokṣa*), mains entre lesquelles se déploie un espace laissé libre de toute figuration, mais habité par leur mouvement. Non seulement Kramrisch semble ici mobiliser sa connaissance de la danse, qu'elle pratiqua professionnellement avant de devenir historienne de l'art,⁵⁴ mais cette valorisation des rythmes corporels converge avec le contexte d'édition des *Grundzüge*. Jo Ziebritzki remarque que la jeune maison d'édition Avalun entendait participer, par son transfert de Vienne à la cité-jardin d'Hellerau près de Dresde, ainsi que par sa politique éditoriale, à la diffusion de la *Lebensreform* en Allemagne. Elle relève l'importance de la collaboration dès 1910 à Hellerau de l'inventeur de la gymnastique rythmique, le Suisse Émile Jaques-Dalcroze, ou encore de la visite que fit Tagore en 1926 de son école, dont la direction avait été reprise par une élève de Dalcroze, Mary Wigman.⁵⁵ Il est possible d'aller plus loin et de voir dans le chapitre « Rythme » des *Grundzügen* la légitimation, par le modèle ancestral indien, de la réforme des rythmes prônée à Hellerau pour contrer les supposés méfaits de l'industrialisation et l'individualisme occidentaux. Les propos de Kramrisch parlant de l'Inde paraissent parfois paraphraser les écrits de Dalcroze sur la « dé-rythmisation » moderne⁵⁶ :

« Le rythme, écrit-elle, est la manière innée par laquelle se déploient toutes les expressions de la vie de l'individu. Certains peinent à lui donner libre cours.

L'habitude, la tradition et les préjugés lui font obstacle. Certains les surmontent et la force du rythme perce ; d'autres laissent leurs inhibitions s'accumuler et le mouvement affaibli se déforme sous son poids oppressant. [...] Le rythme de l'individu présente l'indicible monotonie qui conduit à une lassitude de la vie. Elle entraîne inévitablement l'âme, pourtant avide d'expression, vers un seul et même but, une seule et même direction. Le danger de celui qui se laisse étouffer par ses inhibitions est de se perdre à jamais, mais le danger de celui qui s'abandonne entièrement aux dictats de sa voix intérieure est de se répéter. L'un est occidental, l'autre est oriental ».⁵⁷

La solution plastique – et idéologique – que Kramrisch oppose à cet état de fait tisse un lien implicite entre la frise des adorateurs du Bouddha sur le portail en pierre du stupa de Bharhut et les exercices rythmiques collectifs organisés par Dalcroze à l'attention des ouvriers des *Dresdner Werkstätte* dans l'institut de la cité-jardin d'Hellerau : « Leurs pieds adhèrent fermement au sol et ils se blottissent tellement les uns contre les autres qu'ils forment un mur. Au-delà de cette calme cohérence, un mouvement glissant plie chaque figure en une courbe qui ne connaît plus aucun geste (*Gebärde*) [...]. Tout ce qui est de l'ordre d'une humeur ou d'un mouvement passager a sombré dans le grand calme de l'être-là (*Dasein*).⁵⁸ » Quant à la danse des apsaras dans le paradis d'Indra du même ensemble sculpté, qui relie par une ligne invisible, mais sensible, les danseuses, les musiciennes et les jeunes filles accroupies à leur côté, elle fait également penser à la manière dont à Hellerau le rythme est censé se propager entre rythmiciciens, ainsi que des rythmiciciens à ceux qui assistent à l'exercice, afin de déjouer la distance inhérente au dispositif du théâtre conventionnel.⁵⁹ Ces mises en forme d'un vécu qui relève, chez Kramrisch comme à Hellerau, d'une interprétation anthropologique de l'art et des peuples pourraient sembler inquiétantes, tant elles paraissent hantées par l'idéal de l'œuvre d'art totale. Cependant, l'une des caractéristiques de Kramrisch, on l'a vu, est de ne jamais se laisser enfermer dans une ligne d'interprétation univoque. Ainsi, par une nouvelle « contre-courbe » de son discours, c'est plutôt la danse libre, personnelle et solitaire, qu'elle-même a pratiquée et qui constitue à l'époque l'autre pôle de la réforme de la danse, qui s'exprime simultanément dans ce chapitre des *Grundzügen*. Du reste, elle se manifeste paradoxalement dans le commentaire de l'unique miniature moghole du volume d'illustration. Kramrisch fait d'une « soi-disant scène de toilette » où une figure féminine aux seins nus, accroupie sur un siège et encadrée par deux buissons fleuris stylisés, se cambre en tenant des deux mains sa chevelure, coudes et visage tournés vers un ciel nuageux, « un cri qui s'arrache de l'enfermement d'une jeunesse en attente et de la floraison indifférente de plantes étoilées irréelles » et y reconnaît « l'intensité d'un sentiment qui se traduit immédiatement en un geste et une direction » qui divise l'étendue de l'espace.⁶⁰ Par ces échos entre l'examen des arts anciens de l'Inde et l'actualité des expérimentations et interrogations occidentales, le texte des *Grundzüge* se trouve ainsi pris dans une série de tensions qui sont aussi celles de toute son époque, et au-delà : entre histoire de l'art et anthropologie de l'art, entre recherche historique et compréhension de la pratique artistique.

- 1 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, Hellerau-Dresde : Avalun Verlag, 1924 [désormais GIK].
- 2 Voir l'article de Christian Kravagna dans le présent volume, p. 82, ainsi que Kris Manjapra, « Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta », dans R. Siva Kumar, *The Last Harvest. Paintings by Rabindranath Tagore*, Ahmedabad : Mapin, 2011, p. 34-39.
- 3 Stella Kramrisch, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens*, thèse de doctorat, Université de Vienne, 1919.
- 4 Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art* [1977], avec une nouvelle préface, Chicago, Londres : The University of Chicago Press, 1992.

- 5 Voir également l'article d'Ann-Cathrin Drews dans le présent volume, p. 145.
- 6 Avant l'écriture de sa thèse, Kramrisch aurait été impressionnée par la lecture de la traduction de la *Baghavad Gītā* par Leopold Schroeder et elle fréquenta la Société théosophique de Vienne qui œuvrait au syncrétisme des spiritualités indiennes et occidentales. Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », dans *id.* (éd.), *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphie : University of Pennsylvania, p. 6.
- 7 Voir Thomas Da Costa Kaufmann, « Reflections on World Art History », dans *id.*, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel (dir.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham : Ashgate, 2015, p. 23-45 ; Suzanne Marchand, « Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental : Josef Strzygowski à l'assaut de Rome », *Revue germanique internationale*, 16, 2012, p. 57-71.
- 8 Voir, entre autres, Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig : C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901 ; *id.*, « Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft », *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1, 1907, p. 574-578 ; *id.*, *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*, Vienne : Anton Schroll, 1923.
- 9 Voir Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für Jedermann*, Leipzig : Quelle & Meyer, 1907. La réédition de cette charge contre le naturalisme dans l'art occidental en 1923 témoigne de l'intensification de la collaboration de Strzygowski aux revues d'avant-garde durant les années 1920-1930. Voir Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1/2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>.
- 10 Georg Vasold, « The Revaluation of Art History: An Unfinished Project by Josef Strzygowski and His School », dans Pauline Bachmann et al. (éd.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2017, p. 119-138.
- 11 Voir Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien. Ein Beitrag zu Depatriar-chalisierung der Kunstgeschichte*, Marbourg : Büchner, 2021.
- 12 *Ibid.*, p. 129.
- 13 Josef Strzygowski, « Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung », dans *id.* et al. (éd.), *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung*, Vienne : Adolf Holzhausen, 1922. Voir à ce sujet Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », art. cit., § 5 ; et Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, op. cit., p. 44.
- 14 GIK, p. 7 : « Die Abbildungen beziehen sich nur auf die Kunst der Halbinsel, nicht auf jene ihrer Kultur-kolonien, und veranschaulichen nur ihr Wesen, nicht ihren Ablauf. »
- 15 Voir Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative », *East and West*, vol. 53, no. 1/4, décembre 2003, p. 127-148.
- 16 Un encart publicitaire placé avant la page de titre mentionne les *Studien zur Kunst des Ostens* de Strzygowski chez l'éditeur des *Grundzüge*.
- 17 Soulignons toutefois que Kramrisch écrit bien un article intitulé « Influence of Race on Early Indian Art » (*Rūpam*, no. 18, avril 1924, p. 73-76), où elle comparait la dichotomie des Aryens et des Dravidiens à celle entre l'Europe du Nord et du Sud. Elle traduisit également en 1933 un article de Strzygowski (« India's Position in the Art of Asia », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, no. 1, juin 1933, p. 7-17) où celui-ci, tout en reconnaissant l'indépendance de l'art indien, tentait d'y identifier une polarité Nord-Sud entre les arts indiens utilisant le bois et les formes non figuratives (aryennes) et ceux représentant des figures (méditerranéennes). Ce type de raisonnement n'apparaît toutefois pas comme tel dans les *Grundzüge*.
- 18 GIK, p. 79 : « Entwicklungsmomente ».
- 19 GIK, p. 79.

- 20 GIK, p. 80-81.
- 21 Voir Michael Falser, « The Graeco-Buddhist Style of Gandhara – a “Storia ideologica”, or: how a discourse makes a global history of art », *Journal of Art Historiography*, no. 13, décembre 2015. Une version remaniée de cet essai est parue en français : Michael Falser, « Le style gréco-bouddhique du Gandhâra – une storia ideologica ? De l’orientalisme vers une histoire de l’art mondiale et transculturelle », *Histoire de l’art*, no. 82 : *Asie-Occident*, sous la direction de Judith Delfiner, Édith Parlier-Renault et Julie Ramos, 2018, p. 13-28. Notons que Falser y traite principalement de la réaction véhémement de l’historien d’art Ananda Kentish Coomaraswamy contre « L’influence de la Grèce sur l’art indien » lors du 15^e Congrès orientaliste international de Copenhague en 1908. Alors que Coomaraswamy défend une origine indienne de l’image du Bouddha, Kramrisch semble plus nuancée sur la question.
- 22 GIK, p. 84.
- 23 Kramrisch consacrera toutefois un article à la question : Stella Kramrisch « Indische Malerei und Mogulminiatur », dans Josef Strzygowski (éd.), *Asiatische Miniaturenmalerei, im Anschluss an Wesen und Werten der Mogulmalerei* (= Arbeiten des I. Kunsthistorisches Instituts der Universität Wien 50), Klagenfurt : Verlag Kollitsch, 1933, p. 112-127. Une fois conservatrice du musée d’art de Philadelphie, elle organisera une exposition de peintures mogholes et rajputes : Stella Kramrisch, *Painting Delight : Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1986.
- 24 Elle en donne une introduction et des extraits la même année que les *Grundzüge* dans la *Calcutta Review* avant d’en éditer en 1928 une traduction partielle : Stella Kramrisch, « The Vishṇudharmottaram : A Treatise on Indian Painting », *The Calcutta Review*, no. 2, février 1924, p. 311-386 ; *id.*, *The Vishṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Calcutta : University of Calcutta, 1928.
- 25 GIK, p. 18.
- 26 GIK, p. 14.
- 27 GIK, p. 17.
- 28 GIK, p. 24.
- 29 GIK, p. 43.
- 30 GIK, p. 47. Kramrisch s’appuie à ce sujet sur la conférence qu’Abanindranath Tagore, le peintre et frère de l’écrivain, avait rédigée en 1914 pour répondre aux attaques contre la supposée incapacité des Indiens à représenter le corps humain. Voir Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1914.
- 31 GIK, p. 35.
- 32 Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », *op. cit.*, p. 6.
- 33 GIK, p. 44.
- 34 GIK, p. 53.
- 35 GIK, p. 13.
- 36 Max Dvořák, « Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei », *Historische Zeitschrift*, vol. 119, no. 1-2, 1918, p. 1-62 et 185-246.
- 37 Voir Rémi Labrusse, art. cit.
- 38 Voir Michela Passini, « Vienne 1900. Nouveaux territoires, nouveaux objets de l’histoire de l’art », dans *L’Œil et l’archive. Une histoire de l’histoire de l’art*, Paris : La Découverte, 2017, p. 82-107 ; et Céline Trautmann-Waller (dir.), « L’école viennoise d’histoire de l’art », numéro thématique d’*Austriaca. Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche*, no. 72, 2011.
- 39 Michela Passini, « Vienne 1900 », *op. cit.*, p. 90.
- 40 Voir Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History », art. cit. ; et Felix Otter, *Die Revitalisierung von Vāstuvidyā im kolonialen und nachkolonialen Indien*, Heidelberg/Berlin : Cross Asia-eBooks, 2016, note 15, p. 21.

- 41 Voir Michela Passini, « Vienne 1900 », *op. cit.*, p. 93-107.
- 42 GIK, p. 84-85.
- 43 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (thèse doctorale, 1907, première éd. 1908), troisième édition complétée, Munich : Piper, 1911. Voir Mildred Galland-Szymkowiak, « Worringer Wilhelm (1881-1965) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 372-281 ; et Hannes Böhringer et Beate Söntgen (éd.), *Wilhelm Worringer Kunstgeschichte*, Munich : Fink, 2002.
- 44 GIK, p. 11.
- 45 GIK, p. 53.
- 46 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, *op. cit.*, p. 17 : « Eine ungeheure geistige Raumscheu ». Traduction française : Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, avec une préface de Dora Vallier, Paris : Klincksieck, 1978, p. 52.
- 47 GIK, p. 58.
- 48 GIK, p. 60.
- 49 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1911. Traduction française : *id.*, *L'Art gothique*, traduit de l'allemand par Daniel Decourdemanche, Paris : Gallimard, 1941.
- 50 Voir, sur cette exposition, Kris Manjapra, « Artistic Internationalism », dans *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Harvard Historical Studies, 183, Cambridge : Harvard University Press, 2014, p. 252-257 ; et Jo Ziebritzki, « Photographic Exhibition of Indian Art am Warburg Institut (1940) », dans *id.*, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 103-124.
- 51 Voir les exemples de réception de l'écriture de Kramrisch dans Rajesh Singh, « The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History », *art. cit.*
- 52 GIK, p. 69.
- 53 GIK, p. 74-75.
- 54 Voir Barbara Stoler Miller, « A Biographical Essay », *op. cit.*, p. 5 ; et Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 39.
- 55 Voir Jo Ziebritzki, « Wirkungskontext Reformbewegung », dans *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, *op. cit.*, p. 77-84.
- 56 Voir Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne : Foetisch Frères, 1965.
- 57 GIK, p. 67-68.
- 58 GIK, p. 69-70.
- 59 GIK, p. 74-75.
- 60 GIK, p. 72-73.

Anthropologie, Metaphysik und Formalismus. Stella Kramrischs *Grundzüge der indischen Kunst*

Als ihr reich bebildeter Band *Grundzüge der indischen Kunst*¹ erschien, lebte Stella Kramrisch, die der Einladung des ersten indischen Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore gefolgt war, bereits seit drei Jahren in Indien. Seit 1922 lehrte sie dort indische und europäische Kunstgeschichte am Kala Bhavan Institute of Fine Arts der Visva-Bharati-Universität, die Tagore in Santiniketan gegründet hatte. In ihrem Engagement für die zeitgenössische Kunst konzipierte sie darüber hinaus im Winter 1922–1923 im Rahmen der 14. Jahresausstellung der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta (heute: Kolkata) eine Abteilung mit Werken des Bauhauses, um den Austausch zwischen bengalischen und europäischen Künstlern der Moderne zu fördern.² Gleichzeitig unterrichtete sie als damals einzige europäische Lehrkraft indische Kulturgeschichte an der University of Calcutta, wo sie erst 1942, acht Jahre vor ihrem Aufbruch in die Vereinigten Staaten, auch einen Lehrstuhl bekommen sollte. Diese doppelte Perspektive als Kunstkritikerin und -historikerin bestimmte ihren Blick auf die alte Kunst, die sie dank ihrer Emigration nach Indien *in situ* entdecken konnte. Doch Stella Kramrischs Publikation wurzelt auch in ihrer Ausbildung an der Universität Wien, wo sie 1919 mit einer von Josef Strzygowski und Max Dvořák betreuten Arbeit über die frühbuddhistische Bilderei promoviert wurde.³ Die *Grundzüge* zeigen insofern die Früchte von Stella Kramrischs ungewöhnlichem, kontrastreichem Werdegang, in dem sich die Wiener Schule der Kunstgeschichte mit dem Versuch, ihre konkrete Erfahrung der indischen Kunst weiterzugeben, verknüpft. Zu diesem ersten Spannungsmoment zwischen historischer Erforschung und Formerfahrung gesellt sich ein zweites. Für ihre deutschsprachige Leserschaft muss Stella Kramrisch die Besonderheit der indischen Kunst erfahrbar machen und gleichzeitig mit Wortschatz und Vergleichen dem westlichen Denken entgegenkommen. Einerseits versucht sie, die herkömmliche Hierarchie zwischen westlicher Kunst und südasiatischen Formen aufzubrechen, die, wie Partha Mitter zeigt, von den Europäern lange als »monströs« verschrien und folglich aus dem Kontext der bildenden Kunst verbannt wurden.⁴ Andererseits beruft sie sich wiederholt auf die westliche Tradition, um die indische davon abzuheben. Die Tragweite des Textes erschließt sich nicht ohne Weiteres, weil die Autorin nur selten ihre Quellen zitiert und in den methodologischen und ideologischen Debatten ihrer Zeit, ob in Bezug auf die Einschätzung der indischen Kunst oder hinsichtlich der Kunstgeschichtsschreibung, keinen eindeutigen Standpunkt vertritt. Dennoch

sind all diese Debatten und ideologischen Fundamente zwischen den Zeilen spürbar: Sie zeugen von der Verarbeitung der jüngsten kunstgeschichtlichen Strömungen und von einem frischen Blick auf die künstlerische Dimension der südasiatischen Formensprache.⁵

EINE REFORM DER KUNSTGESCHICHTE

Die Themenwahl der *Grundzüge* ist bezeichnend. Mit ihrer Spezialisierung auf die Kunstgeschichte des indischen Subkontinents folgt Stella Kramrisch einer persönlichen Neigung,⁶ antwortet aber auch auf die Anregung Strzygowskis, der seit 1909 den ersten Lehrstuhl für außereuropäische Kunstgeschichte an der Universität Wien bekleidete, sich dem Studium der nicht-westlichen Künste zu widmen. Strzygowskis Ruf hat seitdem durch seine ideologische Entwicklung gelitten: Er verteidigte eine indo-germanische Kulturtradition und stellte dem turanischen, arischen Norden den semitischen, lateinischen Süden entgegen, wobei er einem Rassismus und einem historischen Dekadentismus huldigte, die ihn die Machtübernahme der Nationalsozialisten ausdrücklich begrüßen lassen sollten.⁷ Vor dieser, vor allem in den 1920er-Jahren merklichen Entwicklung beteiligte sich Strzygowski indes an Diskussionen über die Unhaltbarkeit einer eurozentrischen Kunstgeschichte, die namentlich die traditionellen Blütezeiten der Kunst im griechischen Klassizismus und der italienischen Renaissance durch eine räumliche Verlagerung (nach Osten) und eine zeitliche (in die Frühgeschichte) überdenken müsse. Es galt, die Hierarchien zwischen »westlicher« und »östlicher«, aber auch zwischen alter und zeitgenössischer Kunst zu hinterfragen und sich dabei mehr auf den kulturellen Vergleich als auf eine ästhetische Einschätzung zu konzentrieren.⁸ Wie wir gesehen haben, verschrieb sich auch Stella Kramrisch wie ihr ehemaliger Lehrer der zeitgenössischen Kunst.⁹ Sie stand dabei in dem spezifischen Kontext der Emanzipationsbewegungen der indischen Kultur, die in diesem Band von Christian Kravagna nachgezeichnet werden.¹⁰ Der Text der *Grundzüge* steht in direkter Nachfolge von Strzygowskis akademischem Programm: Ausbildung der Studierenden, eine bemerkenswerte Bereicherung des Wiener Instituts an Fachliteratur, Fotografien und Diapositiven, diverse Zeitschriftengründungen.¹¹ Vor ihrer Zeit in Indien zählte Stella Kramrisch also zu den vierzig Doktoranden, die sich von den insgesamt 120 von Strzygowski zwischen 1909 und 1933 betreuten Studierenden mit Themen der nicht-westlichen Kunst befassten. Mehr als die Hälfte von Strzygowskis Doktoranden waren Frauen, was von der wissenschaftlichen Außenseiterrolle und den mangelnden Berufsaussichten zeugt, die man damals mit dem Studium dieser Kunst verknüpfte.¹² Viele von ihnen waren, wie Stella Kramrisch, jüdischer Herkunft, was angesichts der Laufbahn ihres Lehrers nicht einer gewissen Ironie entbehrt.¹³

Die Prägung durch Strzygowski spiegelt sich bereits im Aufbau der *Grundzüge*. In ihrer Einführung (»Einstellung«) und dem ersten Kapitel, das mit »Natur« überschrieben ist, präsentiert die Autorin eine Sicht auf die Welt und die indische Kunst, auf die wir noch zurückkommen werden. Die folgenden drei Kapitel konzentrieren sich auf die Art und Weise, in der ihre essentialistische Sicht Gestalt annimmt

– »Mythus und Form«, »Raum« und »Rhythmus« –, und münden in ein letztes Kapitel zu den »Entwicklungsmomenten« der indischen Kunst. Mit Textverweisen stützt sich ihre Darlegung kontinuierlich auf die Untersuchung der 48 Fotografien des Abbildungsbandes, auf denen Skulpturen, Reliefs, Architekturansichten und Gemälde zu sehen sind. Damit folgt die Gliederung Strzygowskis Empfehlung einer dreiteiligen Analysemethode anhand von Fotografien (»Kunde«), »Wesen« und »Entwicklung«, in der das Wesen einer Kultur ihrer Entwicklung vorangehen oder sie sogar bedingen sollte.¹⁴

Nachdem Stella Kramrisch bereits in ihrem Vorwort darauf hingewiesen hat, dass die ausgewählten Fotografien das »Wesen« und nicht »den Ablauf«¹⁵ der indischen Kunst veranschaulichen sollen, geht sie auch im letzten Kapitel nicht auf die Chronologie ein, was ihr sowohl in diesem Buch als auch in den Folgewerken vorgeworfen wurde.¹⁶ Sie besteht auf der Idee, dass die indische Kunst das ideale Zeugnis einer unveränderten, jahrtausendealten Weltsicht sei. Auch in ihrem Versuch, die Herkunft zu aktualisieren, der paradoxerweise einer Geschichtsnegierung gleicht, spiegelt sich die Verwandtschaft zu Strzygowski. Doch noch im selben Kapitel distanziert sich Stella Kramrisch von ihrem früheren Lehrer, dessen Name im Übrigen kein einziges Mal zitiert wird.¹⁷ Indem sie die Vielfältigkeit der indischen Kunst zugunsten einer ursprünglichen Einheit beschneidet, minimiert sie nicht nur die westlichen Einflüsse oder Hybridisierungen, worin sie Strzygowski folgt, sondern auch die »arischen«, die für sie im Übrigen eine kulturelle, keine rassische Kategorie darstellen.¹⁸ Kramrisch präsentiert so die Fremdbeiträge zur frühgeschichtlichen Wiege der Kunst – sie vergleicht insbesondere den weiblichen Typus der indischen Kunst mit der paläolithischen Venus von Willendorf¹⁹ – als »Hindernisse«, die zwar überwunden werden mussten, aber nie verfremdend wirkten.²⁰ Ihr zufolge flossen der arische Symbolismus und die griechische Mimesis in die indische Kunst ein, die auf der Weitergabe einer einschneidenden Erfahrung beruht und keine bloße Ausdrucksform einer etablierten Spiritualität oder eines einfachen Darstellungswillens ist. Der arische Symbolismus vermag ihrer Ansicht nach nicht in die Sphäre der Kunst vorzudringen:

»Das Gegengewicht, das arische Geistigkeit diesem überschwenglichen produktiven Kunstinstinkt gegenüber zu stellen hatte, war die scharf-geschnittene Form anikonischer, geometrischer Symbole. Symbole sind Grenzen der Kunst. [...] Denn Symbole haben keine Kraft. Solange sie einer lebendigen Religion dienen, sind sie voll Beziehungen. Wenn aber diese bestimmte Religionsform erkaltet, wird das Symbol zum Ornament, und frühbuddhistische Kunst ist der Schauplatz, wo ein Symbolismus arischer Herkunft sich einer übermächtigen Gestaltungsfülle, reich an Figur, gegenüber zu behaupten trachtet. Das gelingt ihm aber nicht, und das Symbol [...] [wird] von plastischer Vitalität aus den Kunstwerken einfach hinweggeschwemmt [...] Der Versuch des Symbols, sich indischer Kunst zu bemächtigen, scheiterte. Es sank in den Schoß der Religion zurück, die es ins Leben gesetzt hatte.«²¹

Auch dem griechischen Einfluss spricht Stella Kramrisch den Anspruch ab, die indische Kunst inspiriert zu haben; sie widerspricht damit den zahlreichen westlichen Archäologen, die damals die griechisch-buddhistische Kunst aus Gandhara mit ihrer später kanonisch gewordenen Darstellung eines ›antik‹ gekleideten Budhas als Blütezeit der indischen Kunst darstellt.²²

»Diese überzeitliche Einheit der künstlerischen Persönlichkeit hat eine Geschlossenheit der Leistung zur Folge, die äußeren Einflüssen gegenüber zu verschiedenen Zeiten auf gleiche Weise reagiert. Anregungen, die im Altertum von Mesopotamien und dem hellenistischen Westen kamen, hatten nicht mehr Erfolg als die von Persien, China, den Niederlanden und Italien in früher Neuzeit. Der griechische Akanthus und griechische Faltengebung, die geflügelten Vierfüßler gemeinasiatischer Herkunft, die juwelenhaftbunte Klarheit persischer Farbgebung, die illusionistische Körpermodellierung Italiens und niederländische Landschaftsmotive verschwanden alle nach einem kurzen Auftauchen in völliger Vergessenheit oder wurden bis zur Unkenntlichkeit indisch umgeformt.«²³

Damit würdigen die *Grundzüge* die buddhistische Kunst aus Bharhut und Sanchi (ca. 200 bis 100 v. Chr.) sowie die visnuitische und sivaitische indische Bildhauerkunst des Mittelalters, ausnahmslos Epochen und Ausdrucksformen, bei denen keine griechischen, persischen oder sogar westlichen Einflüsse vorausgesetzt werden, wie es bei der mogulischen Kunst der Fall ist. Bemerkenswert ist, dass Stella Kramrisch trotz einer Abbildung einer mogulischen Miniatur bei ihrer Definition der »indischen« Kunst den Islam zugunsten des Buddhismus und Hinduismus übergeht.²⁴ Nichtsdestotrotz betrachtet sie die ›indische Kunst‹ als einen Sonderweg, der sich von der westlichen Mimesis und dem arischen Symbolismus unterscheidet, sich aber auch, und das ist für die damalige Zeit überraschender, der buddhistischen und brahmanischen Doktrin verschließt. Insofern bildet diese Kunst ihrer Meinung nach ein eigenständiges plastisches Schaffen aus.

DAS WESEN DER INDISCHEN KUNST

Schon in der Einleitung gründet die Autorin die indische Kunst auf eine Weltsicht, die in der Lage ist, die Beobachtung des Sichtbaren und die Erfahrung des Unsichtbaren zu synthetisieren. Diese beiden Aspekte spiegeln sich in der »dialektischen Leistung« der Sanskritbegriffe *dr̥sh̥ta* (was gesehen wird oder sichtbar ist) und *adr̥sh̥ta* (was nicht gesehen wird oder unsichtbar ist) aus dem *Vishṇudharmottara Purana*, das sie als Erste ins Englische übersetzt hat.²⁵ Diese Besonderheit entfernt den indischen Künstler – und das, obwohl das *adr̥sh̥ta* für eine religiöse Perspektive sorgt –, sowohl von der einfachen Anwendung religiöser Gebote als auch von dem einfachen »Realismus im westlichen Sinne, [der daher] der indischen Kunst ganz fremd«²⁶ ist, obwohl das *dr̥sh̥ta* ihm eine »Schärfe der Sinne«²⁷ und der Naturbeobachtung verleiht. Ebenso unterstreicht sie in dem Kapitel zu »Mythus und Form«, dass sich die indische Kunst nicht auf die Illustration der Mythen und Legenden Indiens beschränke, sondern den bildnerischen Ausdruck einer mythischen Erfahrung darstelle: als »mythische Geste«²⁸ schlechthin. Immer wieder spürt die

Autorin in ihrem Buch dieser zugleich lebendigen wie mythischen Welterfahrung und -wiedergabe nach, etwa in den Pflanzenformen, insbesondere der schlangenförmigen Linie der Lotusranken. Diese zieht sich durch sämtliche Ausdrucksformen der indischen Kunst, so weit sie auch von einer realistischen Pflanzendarstellung entfernt ist. Entsprechend verbindet Kramrisch die Darstellungen des Buddha (*Jātakas*) auf dem Steinzaun des Stupa von Bharhut, wo sich kleine Figuren unter stilisierte Pflanzenornamente mischen, mit dem Verhältnis der Avataras des Vishnu zum Kreis oder der Diagonalen, oder mit den Biegungen (*bhangas*) und *contrapposti*, die für die Darstellungen des Kuhhirten Krishna, des kosmischen Tänzers Shiva und seiner hermaphroditischen Erscheinung als Ardhanārīśvara charakteristisch sind. So unterschiedlich die buddhistische und hinduistische Kunst anmuten, werden sie doch durch den lebendigen Ausdruck der »Wellenlinie« miteinander verknüpft, stellen »Waagrechte und Lotrechte dar, die in Rundbewegung vereint sind«, sich in der buddhistischen Tradition in einer Welle entfalten, während sie in den hinduistischen Figurenkompositionen »in einen blitzhaftkurzen Augenblick zusammengedrängt«²⁹ werden. Im Kapitel »Natur« bezeichnet Stella Kramrisch diese Linie als »plastische Reinform«³⁰ der indischen Bildhauerei, die sie sowohl in den eng an die Ornamentik der indischen Anatomien angelehnten Konturen³¹ als auch in der Architektur findet: auf dem aus dem 10. Jahrhundert datierenden Gopuram des Shiva geweihten Mukteswar-Tempels in Bhubaneswar im ostindischen Odisha; in den Fresken aus dem 4.–5. Jahrhundert in der zweiten Höhle der westindischen Ajanta-Grotten; oder in den Felsenklöstern von Ellora aus dem 5.–10. Jahrhundert, deren Wandmalereien von dem plastischen Austausch zwischen Kunst und Natur zeugen. Trotz der Unterscheidung, die Kramrisch zwischen der indischen Tradition und der westlichen Mimesis trifft, indem sie zum Beispiel das Fehlen der Landschaftsmalerei in Indien konstatiert,³² ist das Natur-Kapitel stark von einer romantischen Kunstauffassung geprägt. Zwar thematisiert die Autorin sie nicht, aber ihre frühe Lektüre von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* mag durchaus einen Einfluss gehabt haben.³³ Ob es sich nun um die Hervorhebung einer Linie handelt, die sie von der Allegorie oder dem reinen Zierornament unterscheidet und die sich, ohne dass dieses Wort verwendet würde, der romantischen Definition der Arabeske annähert, oder um ihre Definition einer spezifisch indischen Mimesis: »Das Schöpferische indischer Kunst ist deswegen eine Fortsetzung des Naturschöpferischen durch das Medium des Künstlers«.³⁴ Auch wenn man ihr vorgeworfen hat, die indische Kunst allzu stark zu vereinheitlichen, verfährt sie ähnlich mit der westlichen Kunstvorstellung, die sie im Wesentlichen auf die klassische Kunst reduziert. Allein das Kapitel zur Raumfrage in der indischen Kunst knüpft einen flüchtigen Vergleich zwischen dem auf der Beobachtung der Wirklichkeit gründenden Abstraktionsprozess: »Mit Raumformeln an sich jedoch arbeitet jede abstrakte Kunst, im gesamten Orient sowohl als im frühchristlichen, mittelalterlichen und gegenwärtigen Europa«.³⁵ Möglicherweise hat sie also von ihrem zweiten Lehrer Max Dvořák, dessen Beitrag »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei« (1918) genau aus der Zeit stammt, in der sie sein Seminar an der Universität Wien

besuchte, diese bereits in der Einleitung formulierte Synthese zwischen »Idealismus und Realismus«³⁶ übernommen. Auch Dvořák vertritt dort die Rehabilitierung einer lange als dekadent erachteten Periode sowie die Vorstellung, dass der Wahrheitsgehalt der gotischen Darstellung dem persönlichen Ausdruckswillen des Künstlers entspringe und nicht nur einem Ringen zwischen Abstraktion und Naturalismus.³⁷ Damit bezieht sich Stella Kramrisch nicht nur auf Strzygowskis Rivalen als Nachfolger von Franz Wickhoff seit 1909, als zwei Lehrstühle und zwei miteinander konkurrierende kunsthistorische Institute eingerichtet wurden, sondern zugleich auf einen Schüler von Alois Riegl, der seinerseits zu den erbittertesten Gegnern von Strzygowski zählte.³⁸ Riegl und nach ihm Dvořák setzten sich ebenso für einen Wandel der in der Kunstgeschichte vorherrschenden ästhetischen Kriterien ein, widersetzten sich aber Strzygowskis vorgefassten anthropologischen Erklärungen. Es ist, als versuchte Stella Kramrisch, in den *Grundzügen* die beiden widersprüchlichen Tendenzen ihrer Ausbildung miteinander zu versöhnen, die in heutigen Betrachtungen die vermeintliche Einheit der »Wiener Schule der Kunstgeschichte«³⁹ in Frage stellen.

Stella Kramrischs Intention, die plastische Analyse mit der Philologie der Sanskrit-Texte zu verbinden, bezieht sich indes auf die Methoden der Wiener Schule in der Gründungszeit, deren wissenschaftlicher Anspruch nach Michela Passini auf einer »engen Verknüpfung zwischen einer gründlichen visuellen Analyse und der historischen Quellenkritik«⁴⁰ beruhte. Parallel zu ihrem kunstgeschichtlichen Studium lernte Stella Kramrisch an der Universität Sanskrit und rundete diese Ausbildung anschließend in Kalkutta bei Devadatta Ramakrishna Bandharkar ab, der ihr bei der Übersetzung der *Vishṇudharmottara* zur Hand ging. So beteiligte sie sich an der Veröffentlichung der Quellen, ein Vorgehen, das die Wiener Schule kennzeichnete. Noch immer gilt diese Kompetenz für die damalige Zeit als außergewöhnlich, auch wenn heutige Archäologen betonen, Stella Kramrisch habe ihre literarischen Referenzen ausschließlich aus den Vedanta-Schulen bezogen, deren dominierende mystische Weltansicht den Erbauern der mittelalterlichen indischen Architektur vermutlich gar nicht vertraut gewesen sei.⁴¹ Doch auch wenn die anthropologische Methode Strzygowskis sie dazu animiert, die indische Kunst im vedantischen Weltverständnis zu verankern, widmet sie sich darüber hinaus auch der Formanalyse. Mit ihr sollen die Vorurteile, die die indischen Artefakte lange als Kultgegenstände, Götzenbilder oder Antiquitäten behandelten, ausgeräumt und die künstlerische Autonomie und ungeahnte plastische Kraft betont werden. So nähert sich Stella Kramrisch dem anti-materialistischen Formalismus von Alois Riegl oder Heinrich Wölfflin. Indem sie ausgehend vom Lotusmotiv die Variationen der schlangenförmigen Linie im Buddhismus und Hinduismus nachverfolgt und sich in einem gesonderten Kapitel mit den plastischen »Rhythmen« der indischen Skulptur befasst, zeigt die Autorin eine Verwandtschaft zu den Methoden Riegls, deren Komplexität und gedankliche Entwicklung bekannt sind. Kramrischs Argumente entsprechen weniger dem Konzept eines von jedem Determinismus jenseits der Kunst unabhängigen »Kunstwollens«, das Riegl in seinen frühen Schriften vertritt, als der in den

späteren Werken entwickelten Idee einer »Weltanschauung«.⁴² Diesbezüglich kann man auch nach dem Einfluss Heinrich Wölfflins fragen, dessen Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) im Titel der *Grundzüge* anklingt. Wie er befasst sich Kramrisch mit der Geschichte eines »Formgefühls« und nicht mit einer Geschichte der Künstler, deren Anonymität und nationale Zugehörigkeit sie betont.⁴³ Dieser Ansatz zeigt sich nicht zuletzt auch in einer anderen Bezugnahme, die bereits in der Einführung anklingt, um im Raum-Kapitel weiter entfaltet zu werden: im Rückgriff auf die »Abstraktion« und »Einfühlung« Wilhelm Worringers, dessen von Riegl beeinflusster Formalismus sich als »Beitrag zur Stilpsychologie« versteht, wie es im Untertitel seiner Studie heißt.⁴⁴ Indem sie von Anfang an die Synthese aus *dr̥sh̥ta* und *adr̥sh̥ta* als Vorzeichen deutet, »Idealismus und Realismus oder Abstraktion und Einfühlung als Paare anzuerkennen, die sich im Gegensatz ergänzen«,⁴⁵ bezieht sich Stella Kramrisch einmal mehr auf einen bekannten Autor und verfolgt gleichzeitig ihren eigenen Weg.

ANTHROPOLOGIE UND LEBENDIGE BILDHAUEREI

In ihrer Analyse des Raums in der indischen Kunst erläutert Stella Kramrisch erneut, dass dieser sich weniger auf einen von der Linearperspektive bestimmten einheitlichen, durchmessbaren Ort gründet als auf symbolische, ethische und dem Bild inhärente Beziehungen. So entsteht das »raumdarstellende Idiom abstrakter Kunst«,⁴⁶ das die indische Kunst der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst annähert. Dieses entspringe einer »Raumfurcht«, bei der man unwillkürlich an die »ungeheure geistige Raumscheu« denkt, die auch Worringer mit der Abstraktion verbindet, im Vergleich mit den von der »Einfühlung«⁴⁷ beseelten naturalistischen Schöpfungen der klassischen Kunst. Doch Kramrisch verweigert sich der Idee, dass die indische Kunst lediglich von diesem Impuls bestimmt werde und nur zu einer Geometrisierung anorganischer Formen führe. Die schöpferische Tendenz von »abstrahierend gewonnenen Raumformeln« gehe vielmehr auf eine »vorkünstlerische Verarbeitung der Raumtiefe« zurück. Damit wäre sie die Hintergrundfolie, vor der der Künstler seine Kompositionen entfaltet, die umgekehrt durchaus auf lebendige, positive Erfahrungen zurückgehen können. Unzweifelhaft offenbart die Anhäufung der Formen auf den Kuppeln (*śikhara*) der Tempel aus der Post-Gupta-Zeit (7. Jahrhundert) und auf den seit dem 12. Jahrhundert zu gigantischen Ausmaßen angewachsenen Tortürmen (*gopuram*), »ein[en] *horror vacui*, entsetzliche Furcht vor dem Leeren [...]. Raum, ungekannte, formlos unbestimmte Wirklichkeit ist fortgetrieben von geschlossener Form, von Gestalten, die sich drängen, um das Formlose abzuwehren«.⁴⁸ Es ist hingegen eher das »dynamische« Spiel zwischen Form und Formlosigkeit, zwischen Licht und Schatten, das sich auf den Fassaden und in den Heiligtümern der Tempel spiegelt, ebenso wie in der Struktur und den Darstellungen buddhistischer Tore, an den Wänden und in den Hallen der Felsenklöster sowie in der Rajputenmalerei. Dieses Wechselspiel findet man auch in den Rhythmen der anatomischen Darstellungen und im Verhältnis der Figuren zu den Nischen, in denen sie platziert sind. Aus diesem Grund bemüht sich Stella Kramrisch auch

um eine genaue Unterscheidung zwischen indischer und ägyptischer Kunst, die mit ihren geschlossenen geometrischen Formen die Präsenz des realen Raums komplett verwirft.⁴⁹ Sie vergleicht die indische Kunst vielmehr mit der gotischen Tendenz, die man einmal mehr der Analyse Worringers in *Formprobleme der Gotik* annähern kann (1911).⁵⁰ Hier wird zudem deutlich, inwiefern die Schwarz-Weiß-Fotografien ihre Ausführungen auch visuell unterstreichen. Stella Kramrisch richtete stets ein großes Augenmerk auf die Illustrationen ihrer Bücher und steuerte zu der Ausstellung *Photographic Exhibition of Indian Art*, die sie auf die Einladung Fritz Saxls hin, eines weiteren Dvořák-Schülers, im Winter 1940–41 am Warburg Institute in London organisierte, sogar ihre eigenen Aufnahmen bei.⁵¹ Bei dieser Gelegenheit sollte sie für die Bedeutung einer kontextgerechten Abbildung der Kunstwerke eintreten. Dennoch muss man einräumen, dass die Großaufnahmen und Hell-Dunkel-Effekte auf das Herausarbeiten formaler Verwandtschaften zielen, das sich mit dem Vorgehen Aby Warburgs deckt und eine Ästhetisierung zur Folge hat, die André Malraux nicht verleugnet hätte. Dieser Ansatz entspricht auch ihrem Schreibstil. Indem Kramrisch ihren Text mit Sanskrit-Begriffen spickt und eine oft als idiosynkratisch bezeichnete Poetik der Ursprünge verfasst,⁵² will sie ihren Lesern eine fast mystische Erfahrung der indischen Kunst vermitteln, die hin und wieder in eine epische Erzählung ausufert.

Das vorletzte Kapitel der *Grundzüge* beschreibt den indischen Künstler als jemanden, der durch die Schöpfung plastischer Rhythmen über das angsterfüllte Verhältnis zur Wirklichkeit triumphiert. Kramrisch nimmt den Faden der Analogie – eher als der Imitation – mit den pflanzlichen Rhythmen der Lotusblume und einer Schöpfung, die sich nicht auf die reine Ornamentik beschränkt, wieder auf: »Dieser Rhythmus hat kein Naturvorbild [...]. Er dient aber auch nicht bloß der Flächenverzierung. Er ist Form eines unausweichlichen Dranges, der gerade diesen Ausdruck verlangt und keinen anderen, er ist des indischen Künstlers eingeborene Muttersprache, wahrster und einfachster Ausdruck seines gesamten Daseins. Er ist die Lebensbewegung indischer Kunst.«⁵³

Ebenso gelingt es dem indischen Künstler, sich von den strengen Regeln der Götterbilder zu emanzipieren, um »jenes Feingefühl« zu entwickeln, »das jede einzelne Verschiebung der Winkel, jede kleinste Änderung in der Neigung des Hauptes oder in der Einstellung der Hände als notwendigen Vorwand empfand, ihnen räumlichen Wirkungskreis außerhalb der Gestalt selbst zu verschaffen«.⁵⁴ Es verwundert nicht, dass Stella Kramrisch die Quintessenz der indischen Kunst in der kodifizierten Handbewegung des kosmischen Tänzers Shiva *naṭarāja* erkennt: Während die rechte Hand in einer beschützenden Geste nach oben weist, deutet die linke auf sein in der Hoffnung auf Befreiung (*mokṣa*) erhobenes Bein – zwischen beiden Händen entfaltet sich ein von jeder Darstellung befreiter, aber von der Gestik belebter Raum. Kramrisch setzt hier einerseits ihr Wissen über den Tanz ein, ihr erster Beruf vor ihrer Laufbahn als Kunsthistorikerin,⁵⁵ andererseits überschneidet sich die Bedeutung der körperlichen Rhythmen auch mit dem editorischen Kontext der *Grundzüge*. Jo Ziebritzki weist darauf hin, dass der junge Verlag

Avalun mit seinem Umzug aus Wien in die Gartenstadt Hellerau bei Dresden und mit seiner redaktionellen Zielrichtung zur Verbreitung der Lebensreform in Deutschland beitragen wollte. Sie betont, wie wichtig ab 1910 in Hellerau die Zusammenarbeit mit dem Erfinder der rhythmischen Gymnastik, dem Schweizer Émile Jaques-Dalcroze, war; und sie verweist auf den Besuch, den Tagore 1926 der Schule abstattete, deren Leitung inzwischen Mary Wigman, eine Dalcroze-Schülerin, innehatte.⁵⁶ Man kann sogar noch weiter gehen und im Kapitel »Rhythmus« der *Grundzüge* das traditionelle indische Vorbild als Rechtfertigung für das in Hellerau verfochtene Rhythmusideal zur Bekämpfung der verheerenden Folgen der Industrialisierung und des westlichen Individualismus deuten. Wenn Stella Kramrisch über Indien spricht, meint man gelegentlich, die Schriften Dalcrozés zur modernen »Enrhythmisierung« wiederzuerkennen:⁵⁷

»Rhythmus ist die eingeborene Weise, in der alle Lebensäußerungen des Individuums verlaufen. Manchen fällt es schwer, ihr freien Lauf zu lassen; Gewohnheit, Überlieferung und Vorurteil stellen sich ihr in den Weg. Manche überkommen sie, und die Gewalt des Rhythmus bricht hindurch, andere lassen die Hemmungen sich aufstauen, und schwer nur windet sich schwache Bewegung unter ihrer drückenden Last. [...] Rhythmus des Individuums hat die unsägliche Eintönigkeit, die zur Lebensmüdigkeit führt. Unausweichlich schleppt sie die Seele, die nach Ausdruck hungert, ein und demselben Ziel zu, in ein und derselben Richtung. Die Gefahr dessen, der sich von Hemmungen unterdrücken läßt, ist, daß er sich vielleicht nie mehr findet, aber die Gefahr dessen, der sich ganz dem Gebot seiner inneren Stimme hingibt, ist, daß er sich wiederholt. Das eine ist die Gefahr des Westens, das andere die des Ostens.«⁵⁸

Die bildnerische – und ideologische – Lösung, die Kramrisch dieser Sachlage entgegenhält, knüpft eine implizite Verbindung zwischen den Friesen mit den Verehrern des Buddha auf dem Stupa von Bharhut und den rhythmischen Übungen, die Dalcroze für die Arbeiter der *Dresdner Werkstätte* im Institut der Gartenstadt Hellerau anbot: »Ihre Füße haften fest am Boden und sie drängen sich so nahe aneinander, daß sie eine Mauer bilden. Über diesen ruhigen Zusammenhang hinweg biegt gleitende Bewegung jede Gestalt zur Kurve, die von keiner Gebärde mehr weiß [...]. Alles, was vorübergehende Stimmung oder Bewegung ist, ist in die große Ruhe des Daseins versunken.«⁵⁹ Auch der Tanz der Apsaras im Paradies des Gottes Indra aus derselben Skulpturengruppe, in dem Tänzerinnen, Musikerinnen und kniende junge Mädchen durch eine unsichtbare, aber spürbare Linie miteinander verbunden sind, erinnert daran, wie in Hellerau der Rhythmus sich zwischen den Tänzern verbreiten soll, aber auch an die Zuhörer weitergegeben wird, um die Distanz des herkömmlichen Theaters aufzuheben.⁶⁰ Diese formalen Umsetzungen einer Erfahrung, die bei Kramrisch wie in Hellerau auf eine anthropologische Deutung der Kunst und Völker zurückgehen, könnten wie verfolgt vom Ideal des Gesamtkunstwerks wirken. Doch wir haben gesehen, dass Kramrisch sich nie auf eine eindeutige Interpretation festlegen lässt. In einem neuen »Gegenbogen« ist es also eher der früher von ihr selbst praktizierte individuelle Ausdruckstanz, der

zur damaligen Zeit den anderen Pol der Tanzreform bildete, der in diesem Kapitel der *Grundzüge* zum Tragen kommt. Paradoxerweise spielt dieser auch im Kommentar zu der einzigen mogulischen Miniatur des Abbildungsbandes eine Rolle. Aus einer »sogenannte[n] ›Toiletteszene««, bei der eine Frau, von zwei stilisierten blühenden Sträuchern gerahmt, mit nackten Brüsten auf einem Stuhl hockt, den Rücken durchdrückt und, Gesicht und Ellbogen einem bewölkten Himmel entgegen gereckt, ihr Haar mit beiden Händen hält, macht Kramrisch einen »Schrei, der sich aus der Enge einer wartenden Jugend und dem unbeteiligten Blühen unwirklich gestirnter Pflanzen losringt. Das Maß der Flächenaufteilung wird von der Intensität eines Gefühls bestimmt, das sich unmittelbar in Geste und Richtung umsetzt; diese wiederum ordnet die Flächen und weist ihnen entsprechende Größe zu.«.⁶¹ Durch diese Resonanzen zwischen dem Studium der traditionellen indischen Kunst und aktuellen westlichen Experimenten stehen die *Grundzüge* in einem für ihre Epoche charakteristischen Spannungsfeld, das indes zeitlich auch darüber hinausweist: einem Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und Kunstanthropologie, zwischen historischer Forschung und Verständnis der künstlerischen Praxis.

- 1 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, Hellerau b. Dresden: Avalun Verlag, 1924 [im Folgenden GIK].
- 2 Vgl. den Beitrag von Christian Kravagna im vorliegenden Band, S. 69, sowie Kris Manjapra, »Stella Kramrisch and the Bauhaus in Calcutta«, in: R. Siva Kumar, *The Last Harvest. Paintings by Rabindranath Tagore*, Ahmedabad: Mapin, 2011, S. 34–39.
- 3 Stella Kramrisch, *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerie Indiens*, Dissertation, Universität Wien, 1919.
- 4 Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art* [1977], mit einem neuen Vorwort, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.
- 5 Vgl. den Beitrag von Ann-Cathrin Drews im vorliegenden Band, S. 121.
- 6 Bevor sie ihre Doktorarbeit verfasste, wurde Stella Kramrisch nachhaltig durch Leopold Schröders Übersetzung der *Baghavad Gītā* geprägt; außerdem verkehrte sie in der Theosophischen Gesellschaft in Wien, die sich für einen Synkretismus zwischen der indischen und westlichen Spiritualität einsetzte. Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, in: ead. (Hg.), *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1983, S. 6.
- 7 Vgl. Thomas Da Costa Kaufmann, »Reflections on World Art History« in Thomas Da Costa Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, ed., Farnham: Ashgate, 2015, S. 23–45; Suzanne Marchand, »Les origines autrichiennes de l'histoire de l'art non occidental: Josef Strzygowski à l'assaut de Rome«, *Revue germanique internationale*, 16, 2012, S. 57–71.
- 8 Vgl. u. a. Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig: C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901; id., »Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft«, *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1, 1907, S. 574–578; ders., *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*, Wien: Anton Schroll, 1923.

- 9 Vgl. Josef Strzygowski, *Die Bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1907. Die 1923 erschienene Neuauflage dieses Angriffs auf den Naturalismus in der westlichen Kunst zeugt von der zunehmend engeren Zusammenarbeit Strzygowskis mit den Avantgarde-Zeitschriften von 1920–1930. Vgl. Rémi Labrusse, »Délires anthropologiques: Josef Strzygowski face à Alois Riegl«, *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [Online], 1/2009, eingestellt am 28. Juli 2009, eingesehen am 08. September 2020. URL: <http://journals.openedition.org/actesbranly/268>; DOI: <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>.
- 10 Vgl. den Beitrag von Christian Kravagna im vorliegenden Band, S. 69.
- 11 Georg Vasold, »The Revaluation of Art History: An Unfinished Project by Josef Strzygowski and His School«, in: Pauline Bachmann et al. (Hg.), *Art/Histories in Transcultural Dynamics. Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, S. 119–138.
- 12 Vgl. Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien. Ein Beitrag zu Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte*, Marburg: Büchner, 2021.
- 13 Ibid.
- 14 Josef Strzygowski, »Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung«, in id. et al. (Hg.), *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung*, Wien: Adolf Holzhausen, 1922. Vgl. zu diesem Thema Rémi Labrusse, »Délires anthropologiques«, op. cit., § 5; und Jo Ziebritzki, op. cit., S. 44.
- 15 GIK, S. 7.
- 16 Vgl. Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: The Issues of Object, Method and Language within the Grand Narrative«, *East and West*, Bd. 53, Nr. 1/4, Dezember 2003, S. 127–148.
- 17 Eine Werbeanzeige direkt vor der Titelseite führt Strzygowskis *Studien zur Kunst des Ostens* beim Verlag der *Grundzüge* auf.
- 18 Wir sollten dennoch festhalten, dass Stella Kramrisch einen Artikel mit dem Titel »Influence of Race on Early Indian Art« (*Rüpam*, Nr. 18, April 1924, S. 73–76) verfasst hat, in dem sie die Dichotomie der Arier und Draviden derjenigen zwischen Nord- und Südeuropa gegenüberstellt. 1933 übersetzte sie außerdem einen Beitrag von Strzygowski (»India's Position in the Art of Asia«, *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, Nr. 1, Juni 1933, S. 7–17), in dem er zwar die Unabhängigkeit der indischen Kunst anerkennt, aber doch eine Nord-Süd-Polarität auszumachen versucht zwischen der indischen Kunst, die Holz und nicht-gegenständliche (arische) Formen nutzt, und einer figürlich (mediterran) ausgerichteten. Eine solche Argumentation erscheint in den *Grundzügen* allerdings nicht.
- 19 »Entwicklungsmomente«, GIK, S. 79.
- 20 Ibid.
- 21 GIK, S. 80–81.
- 22 Vgl. Michael Falser, »The Graeco-Buddhist Style of Gandhara – a ›Storia ideologica‹, or: How a Discourse Makes a Global History of Art«, *Journal of Art Historiography* 13, Dezember 2015. Eine überarbeitete Fassung dieses Aufsatzes ist auf Französisch erschienen: Michael Falser, »Le style gréco-bouddhique du Gandhâra – une storia ideologica? De l'orientalisme vers une histoire de l'art mondiale et transculturelle«, *Histoire de l'art*, Nr. 82: Asie-Occident, hg. von Judith Delfiner, Édith Parlier-Renault und Julie Ramos, 2018, S. 13–28. Falser behandelt dort im Wesentlichen die vehemente Reaktion des Kunsthistorikers Ananda Kentish Coomaraswamy gegen »L'influence de la Grèce sur l'art indien« anlässlich des 15. Internationalen Orientalistenkongresses in Kopenhagen 1908. Während Coomaraswamy für einen indischen Ursprung des Buddha-Bildes eintritt, scheint Kramrisch diese Frage differenzierter zu betrachten.
- 23 GIK, S. 84.

- 24 Kramrisch sollte dieser Frage dennoch einen Beitrag widmen: Stella Kramrisch, »Indische Malerei und Mogulminiatur«, in: Josef Strzygowski (Hg.), *Asiatische Miniaturenmalerei, im Anschluss an Wesen und Werten der Mogulmalerei* (= *Arbeiten des I. Kunsthistorisches Instituts der Universität Wien* 50), Klagenfurt: Verlag Kollitsch, 1933, S. 112–127. Als Kuratorin des Philadelphia Museum of Art organisierte sie eine Ausstellung zur Mogul- und Rajputenmalerei: Stella Kramrisch, *Painting Delight: Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1986.
- 25 Im Erscheinungsjahr der *Grundzüge* publiziert sie in der *Calcutta Review* eine Einführung und einzelne Auszüge, bevor 1928 eine Teilübersetzung erscheint: Stella Kramrisch, »The Vishṇudharmottaram: A treatise on Indian Painting«, *The Calcutta Review* 2, Februar 1924, S. 311–386; dies., *The Vishṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Kalkutta, University of Calcutta, 1928.
- 26 GIK, S. 18.
- 27 GIK, S. 14.
- 28 GIK, S. 17.
- 29 GIK, S. 24.
- 30 GIK, S. 43.
- 31 GIK, S. 47. Kramrisch stützt sich diesbezüglich auf den Vortrag, den Abanindranath Tagore, Maler und Bruder des Schriftstellers, 1914 als Entgegnung auf den Angriff verfasst hatte, die Inder seien außerstande, den menschlichen Körper darzustellen. Vgl. Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1914.
- 32 GIK, S. 35.
- 33 Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, op. cit., S. 6.
- 34 GIK, S. 44.
- 35 GIK, S. 53.
- 36 GIK, S. 13.
- 37 Max Dvořák, »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei«, *Historische Zeitschrift*, Bd. 119, 1918, Nr. 1–2, S. 1–62 und 185–246.
- 38 Vgl. Rémi Labrusse, op. cit.
- 39 Vgl. Michela Passini, »Vienne 1900. Nouveaux territoires, nouveaux objets de l’histoire de l’art«, in: *L’Œil et l’archive. Une histoire de l’histoire de l’art*, Paris: La Découverte, 2017, S. 82–107; und Céline Trautmann-Waller (Hg.), »L’école viennoise d’histoire de l’art«, Themenheft *Austriaca. Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche* 72, 2011.
- 40 Michela Passini, »Vienne 1900«, op. cit., S. 90.
- 41 Vgl. Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History«, op. cit.; und Felix Otter, *Die Revitalisierung von Vāstuvidyā im kolonialen und nachkolonialen Indien*, Heidelberg/Berlin: Cross Asia-eBooks, 2016, Anm. 15, S. 21.
- 42 Vgl. Michela Passini, »Vienne 1900«, op. cit., S. 93–107.
- 43 GIK, S. 84–85.
- 44 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Dissertation, 1907, Erstaussgabe 1908), dritte, um einen Anhang ergänzte Auflage, München: Piper, 1911. Vgl. Mildred Galland-Szymkowiak, »Worringer Wilhelm (1881–1965)«, in: Michel Espagne und Bénédicte Savoy (Hg.), *Dictionnaire des historiens d’art allemands*, Paris, CNRS Éditions, 2010, S. 372–281; sowie Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Fink, 2002.
- 45 GIK, S. 11.

- 46 GIK, S. 53.
- 47 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, op. cit., S. 17.
- 48 GIK, S. 58.
- 49 GIK, S. 60.
- 50 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: Piper, 1911.
- 51 Vgl. zu dieser Ausstellung, Kris Manjapra, »Artistic Internationalism«, in: id., *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire* (= *Harvard Historical Studies* 183), Cambridge: Harvard University Press, 2014, S. 252–257; und Jo Ziebritzki, »Photographic Exhibition of Indian Art am Warburg Institut (1940)«, in: *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, op. cit., S. 103–124.
- 52 Vgl. die Beispiele zur Rezeption von Kramrischs Stil in Rajesh Singh, »The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History«, op. cit.
- 53 GIK, S. 69.
- 54 GIK, S. 74–75.
- 55 Vgl. Barbara Stoler Miller, »A Biographical Essay«, op. cit., S. 5; und Jo Ziebritzki, *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, op. cit., S. 39.
- 56 Vgl. Jo Ziebritzki, »Wirkungskontext Reformbewegung«, in: ead., *Stella Kramrisch. Kunsthistorikerin zwischen Europa & Indien*, op. cit., S. 77–84.
- 57 Vgl. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne: Foetisch Frères, 1965.
- 58 GIK, S. 67–68.
- 59 GIK, S. 69–70.
- 60 GIK, S. 74–75.
- 61 GIK, S. 72–73.

»Indisches Anschauen«¹ zwischen Formen und dem Formlosen. Stella Kramrisch zur indischen Moderne Abanindranath Tagores

»Um zu sehen, mußt Du die Augen schließen. So enthüllt sich dir die Welt.«²
— Stella Kramrisch

Stella Kramrischs kürzere Texte zur modernen indischen Kunst machen nur einen kleinen Teil ihres Gesamtwerks aus. Und ihr bisweilen lyrischer »stream of consciousness«³-Schreibstil ist in der Rezeption dieser, wie auch anderer ihrer Schriften, kritisch wahrgenommen worden. Dennoch sind diese Arbeiten von hohem Interesse. Sie verdeutlichen Kramrischs Rolle als »Bindeglied« zwischen der westlichen und der sich bildenden östlichen Moderne im Umfeld Santiniketans.⁴ Kramrisch hielt nicht nur eine Reihe von Vorträgen u. a. zur westeuropäischen modernen Kunst und zur Kunst des 19. Jahrhunderts im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit in Santiniketan, sie initiierte auch maßgeblich die Ausstellung von Bauhauskünstlern mit,⁵ die 1922 stattfand und als Beginn der Avantgarde in Indien verstanden wurde.⁶ Zugleich zeigen diese Texte auch Einschätzungen Kramrischs zu Formen der indischen Moderne. Anhand der Rezension zur XV. Jahresausstellung der von Gaganendranath und Abanindranath Tagore 1907 begründeten Indian Society of Oriental Art, die 1924 in den Samavaya Mansions, den Räumen der Society in Kalkutta, stattfand, sollen im Folgenden zentrale Aspekte von Kramrischs Denken zu einer Moderne der indischen Kunst erläutert werden (Abb. 1). Zugleich ermöglicht Kramrischs kurzer Text auch eine erste Annäherung an ihr Denken der Bezüge von moderner oder zeitgenössischer und mittelalterlicher Kunst Indiens.⁷ Denn einige ihrer thematischen und formanalytischen Beobachtungen zu Werken der indischen Moderne lenkten Kramrischs Aufmerksamkeit auch in ihren Schriften über die historische Kunst Indiens. Maßgeblich fasste sie diese erstmals in ihren Vorträgen *The Expressiveness of Indian Art* zusammen, die sie 1922 in Kalkutta hielt.⁸ Fünf von ihnen erschienen 1924 gekürzt auf Deutsch als ihre erste Buchpublikation unter dem Titel *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*⁹ (Abb. 2). Dass Kramrisch diese Aspekte auch in ihrem Denken zur zeitgenössischen Kunst anbringt, ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund des kolonialen Spannungsfelds und

der Unabhängigkeitsbewegungen bemerkenswert und wichtig, die Indien zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägten und auch eine Neubewertung der präkolonialen indischen Kulturgüter bewirkten.

DIE BENGAL-RENAISSANCE

1922 hatte die XIV. Jahresausstellung der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta in denselben Räumen stattgefunden. Neben den Arbeiten aus dem Bauhaus wurde auch eine große Zahl von Werken weniger bekannter indischer Künstlerinnen unterschiedlicher Regionen gezeigt.¹⁰ In einer kürzlich neu aufgetauchten Rezension der Ausstellung wurde insbesondere bemerkt, dass die Teile zur westlichen und indischen Moderne zumindest im Katalog getrennt voneinander präsentiert wurden.¹¹ Auch zu dieser Ausstellung hatte Kramrisch einen kurzen Text geschrieben, der in dem Katalog erschien. Kramrisch zeigte die Verbindungen zwischen der indischen Moderne und der westlichen Avantgarde auf, die sie vor allem in einer transzendentalen Ästhetik identifizierte.¹² Zwei Jahre später widmet sich Kramrischs Rezension zur XV. Jahresausstellung einigen dieser indischen Künstler der Bengal-Schule, einer indischen Moderne, die Aspekte vormoderner bildnerischer Traditionen übernahm. Kramrisch betrachtet Werke der Bengal-Renaissance, ihres Gründers Abanindranath Tagores und einiger seiner Schüler, seines Bruders Gaganindranath Tagore und ihrer Schwester Sunyana Devi. Die beiden zuletzt Genannten hebt sie am Ende ihres Textes als »gegensätzliche Persönlichkeiten« einer zukünftigen Kunst Indiens hervor.¹³ Beide standen der Bengal-Renaissance nahe, folgten aber eigenen Wegen. Die in diesem Zusammenhang wichtigsten Arbeiten Gaganendranaths appropriierten kubistische Elemente und gelten nicht nur für Kramrisch als Beispiele einer Annahme und Veränderung der westlichen Avantgarde.¹⁴ Demgegenüber zeigen die linearen Werke Sunyana Devis starke Anklänge an Kaligha-Darstellungen, die sich besonders im ruralen Bengal des 19. Jahrhunderts als Malerei religiöser oder epischer, aber auch alltäglicher Szenen auf Tuchrollen herausgebildet hatten (Abb. 3). Kramrisch betont Devis »Lebensabgeschlossenheit« als Frau in Bengalen als Grund, weder Zugang zu einer künstlerischen Ausbildung noch zu äußeren Einflüssen gehabt zu haben.¹⁵ Als »innigste Stimme Indiens«¹⁶ erschließe Devi in ihrer Isolation eine eigene indische Formenwelt, die an mythische Götterwelten Indiens anschließe. Wie sehr Kramrisch in diesem Werk eine besondere Ausprägung indischer Kunst sah, geht auch aus ihrem ein Jahr später in *Der Cicerone* veröffentlichten Text zur Künstlerin hervor.¹⁷

Auch die Künstler der Bengal-Renaissance bezogen sich auf das Erbe präkolonialer Formen Indiens.¹⁸ Die Entstehung dieser als erste künstlerische Bewegung Indiens verstandenen Gruppe war an die politisch-revivalistischen Tendenzen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert geknüpft. 1905 wurde die Teilung Bengalens durch die Briten forciert, was die Unabhängigkeitsbestrebungen der indigen orientierten *Swadeshi*-Bewegung verstärkte und schließlich zu einer Aufhebung der Teilung führen sollte.¹⁹ Solche nationalistischen Impulse begleitend, entstanden umfassende kulturpolitische Reformen. Sie wurden insbesondere angeregt durch Rabindranath

Tagore, mit dem Kramrisch ebenso wie mit weiteren Mitgliedern der Tagore-Familie seit einer Begegnung in Oxford und der Einladung nach Santiniketan 1921 in vertrauter Verbindung stand.

Der Zugang zu einer eigenen Moderne sollte durch eine Öffnung zu indigenen Künsten wie die Rückbesinnung auf z. B. mittelalterliche Bildformen erfolgen und den Import des westlichen Akademismus ablösen. Dieser dominierte insbesondere auch die künstlerische Ausbildung in den unter der India Company seit Ende des 18. Jahrhundert gegründeten landesweiten Kunstschulen wie in Madras, Kalkutta, Bombay oder Delhi. Ihre Curricula entsprachen weitestgehend den Vorgaben der South Kensington School of Arts. Und ein durch die britischen Raj etabliertes Auftragssystem stützte den Naturalismus viktorianischer oder wahlweise romantischer Prägung. Der als Nationalkünstler bekannte Ravi Varma war bedeutendster Vertreter dieser Entwicklung und des Gentleman-Künstlers, der sich in Indien als neuer Künstlertypus herausgebildet hatte.

Unterstützt wurden die Reformen der Kunstausbildung von westlichen, theosophisch geprägten Orientalisten. So übernahm der britische Kunsthistoriker Ernest Binfield Havell, von der Kunstschule in Madras kommend, 1896 die Leitung der Calcutta Art School. Seine Reformen sollten den Studierenden die eigene Tradition näherbringen – zu diesem Zweck legte er z. B. eine Sammlung von Mughalgemälden an und veräußerte die Bestände westlicher Gemälde. Die komplexe Gemengelage zwischen Nationalbestrebungen und imperialem Einfluss zeigte sich auch in Erwartungen an die künstlerische Ausbildung bzw. in Bezug auf die mit ihnen verbundenen westlichen wie östlichen Projektionen. Tatsächlich löste die durch Havell angestoßene Entfernung vom westlichen Curriculum eine Gegenbewegung aus. Deren Resultat war 1897 die Gründung der Jubilee Art School, die der westlichen Malerei nahe stehen sollte.²⁰ In Abanindranath Tagore fand Havell einen auch spirituell verbundenen Gefährten, dessen künstlerische Ausrichtung er zugleich entscheidend prägte, indem er ihn auf die Mughal-Tradition aufmerksam machte. Deren feine, rigide Linien bestimmten Tagores Gemälde, bevor der Künstler einen sentimentaleren und an die Rajput-Tradition angelehnten Stil übernahm, der wiederum vom indischen Kunsthistoriker Ananda Kentish Coomaraswamy als »indischer« verstanden wurde.²¹ Das zentrale Anliegen der kulturellen Reformen war diese Frage nach einem indischen Stil. E. B. Havell sprach von der Suche nach einer »lost language of Indian art« und schrieb wie Coomaraswamy gegen den viktorianischen Einfluss auf indische Kunst an.²² Auch Kramrischs Überlegungen zu einem »Indian outlook« können wohl im Kontext derartiger Überlegungen verstanden werden.²³ Sie veröffentlichte sie u. a. 1922 in ihrem Beitrag »Indian Art and Europe« in *Rupam. An Illustrated Quarterly of Indian Art*, das als Journal der Oriental Society of Indian Arts zwischen 1920 und 1930 von Ordhendra C. Gangoly herausgegeben wurde, bevor Kramrisch ab 1933 gemeinsam mit Abanindranath Tagore die Herausgeberschaft übernahm und das Periodikum unter dem Titel *The Journal of the Oriental Society of Indian Arts* weiterführte.²⁴

Die bildnerischen Rückbesinnungen der Bengal-Renaissance auf historische Formen oder Stilelemente sind mit der europäischen Renaissance zu Beginn der Frühen Neuzeit und auch mit dem Rückgriff der Präraffaeliten auf die Formen der Renaissance verglichen worden. Dabei waren sie in Indien von Beginn an in eine nationale Debatte um politische Autonomiebestrebungen eingebettet. Für Kramrisch »muß die Renaissance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der sich ungefragt importiert.«²⁵ Hiermit sind zwei Formen der kolonialen Anpassung angesprochen: eine gleichsam ›unreflektierte‹ indische Übernahme von – so Kramrisch – »Wiener Bazargut« und der Kulturimperialismus eines Systems westlicher Formen. 1924, im Erscheinungsjahr von Kramrischs Rezension, verbreiteten die Schüler Santiniketans und Abanindranath Tagores die Renaissance zum Teil als Lehrer an Schulen in ganz Indien. Der Einfluss der Gruppe hatte aber aufgrund der Ausbreitung westlich avantgardistischer Tendenzen, insbesondere durch die Übernahme des Kubismus und den Einfluss der Printmedien, bereits abgenommen.²⁶

Die revivalistischen Versuche, sich von westlichen Akademismen zu emanzipieren, konnten zu einer engen nationalistischen Auslegung von Kunst führen, die sich sukzessive anderen Einflüssen verschloss.²⁷ Dies entging auch Kramrisch nicht:

»Erlösung scheint daher ein Kunstnationalismus zu versprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswassers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu schöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen sie kämpft, doch nur aus dem schon vorhandenen Material geschmiedet sein können. Am widerspenstigsten Fremdkörper nützt sich das Angriffsinstrument ab, während er selbst, weniger und weniger greifbar, sich schließlich verflüchtigt.«²⁸

Die Klarheit, mit der Kramrisch eine sich in sich selbst verlierende Dynamik binärer Dichotomien oder auch anti-kolonialen Widerstands benennt, ist auffällig. Spätere Theoriebildungen des Postkolonialismus werden gerade die Notwendigkeit hervorheben, die koloniale Situation wie auch Emanzipationsmöglichkeiten ausgehend von Konzepten der Vermischung und Hybridität denken zu müssen.²⁹ Dass die Werke der Bengal-Renaissance aufgrund ihrer Verbindung indigener, orientaler, pan-asiatischer und westlicher Strömungen auch als Wegbereiter einer neuen modernen und offenen Kunst Indiens verstanden werden konnten und dass dies insbesondere für das Werk Abanindranath Tagores zutrifft, wird durch die Schlüsselrolle deutlich, die nicht nur Kramrisch ihm in der Rezension zuspricht:

»Doch dieser säubernde, wesentlich negative Vorgang wird vom weitsichtigen Führer der Bewegung zu einem sehr bedachten Eklektizismus umgebogen, der von außen annimmt, was sich eigenem Formwillen unterzuordnen scheint, eine Internationale von Seh- und Vorstellungsformen deren alleinige Berechtigung der aristokratische Takt der Auswahl ist.«³⁰

Tagores Werk wird gemeinhin als Abkehr des ›verwestlichten‹ und von den Raj als Nationalkünstler gestützten Ravi Varma verstanden (Abb. 4, 5).³¹ Dieser lehnte seine Motive und Darstellungen u. a. an britische Plakate und Printmedien an und setzte

sie in einen Mix mit Hofdarstellungen der Mughaltradition sowie runden körperlichen Formen. Demgegenüber zeigen Tagores Bilder feinere, länglichere Formen und sentimental oder melancholisch anmutende Porträts und Landschaften. Sichtbare Einflüsse, die auch Kramrisch in ihrer Rezension benennt, sind englische Aquarelle oder japanische Waschtechnik, Mughalmalerei oder hinduistische Bildwerke, die Fresken von Ajanta oder Bildwerke in Orissa (Abb. 6–8).³² E. B. Havell, der 1902, 1905 und 1908 drei Artikel über Tagore in *Studio 21* mit hochwertigen Farbabbildungen veröffentlicht hatte, sowie Äußerungen Sister Niveditas stützten den Erfolg Tagores als erster moderner Maler Indiens insbesondere nach der Ausstellung seines als Nationalgemälde verstandenden *Barat Matha* (1905).³³

Die Aneignung und Vermischung von Stilen kann durchaus im Rahmen der von Rabindranath Tagore postulierten Durchdringung und Offenheit als quintessentiellem Charakteristikum der Kultur Indiens verstanden werden. In seinem Aufsatz zur Nachahmung mahnte er davon abzusehen, kulturelle Anglizismen weiter nachzuzahlen und sich derart britischer Herrschaft zu unterwerfen.³⁴ Dabei richtet sich diese Kritik der Nachahmung auf kulturelle wie politische Prozesse. Christian Kravagna hat herausgearbeitet, dass anhand des

»Differenzen vereinigende[n] ›Wesen[s]‹ der indischen Kultur und der Formierung einer transkontinentalen Allianz des ›Geistigen‹ [...] ein ›Naturalismus‹ auf seinen ideologischen Platz verwiesen werden [konnte], dessen Prinzip der Nachahmung in struktureller Parallele zur kolonialen Forderung nach Anpassung an die Herrschaftskultur gesehen wurde.«³⁵

Tatsächlich lassen sich auch die künstlerischen Vorgehensweisen der Renaissance-Bewegung im Licht dieser Überlegungen betrachten. Dass das Mimetische trotz sichtbar naturalistischer Anleihen bei der historischen Kunst Indiens keine echte Rolle gespielt hatte, sondern westlichem Import entsprach, verleiht der angesprochenen Parallele Nachdruck. Dem besonderen Naturbezug buddhistischer indischer Kunst widmete Kramrisch sich in ihrem Text »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi)«, der in einer der ersten Ausgaben 1921 in *Rupam* erschien und auf Basis ihrer 1919 geschriebenen Dissertation entstand.³⁶ Sie beschreibt zudem den indischen Künstler wie eingebettet in die ihn umgebende Natur. Konsequenz sei, dass ein für den Realismus westlichen Formats notwendiger Abstand nicht gegeben sei. Stattdessen schöpfe der indische Künstler aus dem ihn umgebenden Formenuniversum, dessen Teil er und das Werk bilden. Die Option, nicht oder nur anders nachzuzahlen, kann insofern als zweifaches – politisches wie künstlerisches – (Widerstands-)potential einer indischen Moderne verstanden werden. Dass es sich auf ein bereits die mittelalterliche indische Kunst kennzeichnendes nicht-mimetisches Verhältnis zur Wirklichkeit stützte und dies nicht-mimetische Potential zugleich den Anknüpfungspunkt für die Suche westlicher Künstler nach dem Geistigen oder der Spiritualität der Form bot, zeigt, wie sich in der Rezeption indischer Kunst und Kunstgeschichte die Zugänge aus Ost und West überkreuzten.

STELLA KRAMRISCH ZU ABANINDRANATH TAGORE

Mit der Vermischung östlicher und westlicher Formen, die auch für die Kunst des 19. Jahrhunderts kennzeichnend gewesen war, führte Tagore bereits bestehende künstlerische Tendenzen wie die der East India Company oder Ravi Varma fort.³⁷ Seine Schlüsselrolle als erster moderner Maler Indiens,³⁸ wie Kramrisch ihn nennt, wird allerdings mit Tagores außerordentlich vielseitiger Kombination von stilistischen Bezügen begründet:

»Gewaltiger als die verstandesmäßig gesuchte, eklektische Belebung an das 16. und 17. Jahrhundert, ist der Ablauf indischer Kunstentwicklung, die trotz zeitweiser Stagnation und späterhin gewaltsamen Abbruchs in Abanindranath Tagore lebendig weiterwirkt. [...] A. Tagore ist nicht nur Führer der Wiederbelebung indischer Malerei, sondern vor allem Problematiker.«³⁹

Tagores Werk nimmt eine Doppelposition ein: Auf der einen Seite fehlen Elemente einer noch als gängig verstandenen westlich realistischen Kunst des importierten Akademismus. Auf der anderen Seite entsprach es nicht den traditionellen Regeln in den *Silpa-Sāstras* des indischen Kanons, die Tagore selber übersetzt hatte und die Thema der zwei Vorlesungszyklen »Some Notes on Indian Artistic Anatomy« sowie »Sadanga, or the Six Limbs of Painting« waren.⁴⁰ Sein Werk geht auch über das allgemein national gefärbte Interesse an klassischer Kunst hinaus, da er z. B. populäre Szenen wie die von Bengal-Tänzern einbezog.⁴¹ Dass zwischen der theoretisch-geistigen Arbeit und der malerischen für den Künstler Unterschiede bestehen, sieht Kramrisch in ihrem deutlich später, 1942 verfassten Text »The Genius of Abanindranath Tagore« als einen Hauptgrund für seine Vorreiterrolle:

»He is the first modern Indian painter, for he paints the paradox of the traditional civilisation of his country beheld by himself who belongs to it and yet as a painter has his stand besides it so that he can view it.«⁴²

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist in Kramrischs Formulierungen auch eine Abkehr von der Gegenwart; die Bewegung in die Vergangenheit wird zugleich ein Neuordnen, das auf seine künstlerische Imagination wie Rebellion, seine »irreverent sensibility«⁴³ verweist. Tagore übernimmt nur einzelne Aspekte piktorialer Traditionen: »No form of traditional art appealed to him wholly.«⁴⁴ Durch weitere Veränderungen der historischen Bildvorlagen entstehen heterogene Bildflächen: Auf ihnen sind die stilistischen Details angeordnet, die sich innerbildlich gegenseitig zu kommentieren scheinen. Beispiel für ein derartiges ›Verweis‹-system ist z. B. die frühe Miniatur *Summer* (ca. 1900, Abb. 9) aus der als *Ritusamhara* betitelten Reihe, die als Vorstufe Tagores synthetischen Spätwerks gesehen wird. *Summer* bezieht sich auf historische Kompositionen wie solche in Pahari- oder Kangra gemälden und zeigt dekorative Rahmen von Mughaldarstellungen. Aber Tagore verändert die traditionellen Formen:

»He uses the directional interplay of floors, walls and furniture to articulate space in these paintings in the way the Kangra artists did, but he introduces stronger diagonals into the composition and structures it with an underpinning of realism. This also introduces an interplay of order and asymmetry into

these pictures, and renders irregular what initially looks regular ; in doing so, it slyly transforms appropriation into innovation.«⁴⁵

Den Umgang mit historischem Material habe er zudem um eine bis dahin ungekannte Sensibilität oder Emotionalität bereichert, für die vor allem seine Charakterstudien oder Porträts stehen. Die Darstellung *The Passing of Shahjahan* (1902), in der Tagore die Trauer über den Tod seiner Tochter verarbeitete, ist hierfür beispielhaft.⁴⁶ Tatsächlich sah der Künstler es als seine Aufgabe an, den Bildwerken Emotionalität, *bhāva* beizufügen, eine der sechs Stützen indischer Malerei in den *Sadanga*-Lektionen, die er übersetzt hatte.⁴⁷ Sein Einsatz der japanischen Waschtechnik, *morotai*, die sein Werk zunehmend kennzeichnete, unterstützt diese Entwicklung. Mit ihr war Tagore 1902 durch die Begegnung mit dem japanischen Kunsthistoriker Okakura Kakuzō, einem der Hauptvertreter des Panasiatismus, in Kolkata sowie im Austausch mit dessen Studenten Taikan Yokayama (vgl. Abb. 7) und Hishida Shunsō in Berührung gekommen. Tagore entwickelte deren Techniken dahingehend weiter, dass er seine Papiere ganz in Wasser tränkte. So entstehen die sanften Übergänge oder die das ganze Blatt einnehmenden Verwischungen.⁴⁸ Sie werden atmosphärisches Beiwerk zur Figur in den stimmungsvoll aufgeladenden Hintergrundgestaltungen wie in Dewali (Abb. 10), *The Siddahs of the Upper Air* oder *The Banished Yaksha*, die zwischen 1903 und 1904 entstanden.⁴⁹ Die stärker orientalistisch angelegten Darstellungen zu dem literarischen Zyklus *Rubaiyat of Omar Khayyam* (Abb. 11) der Jahre 1907 bis 1909 werden als erste Beispiele eines späteren Werks Tagores gesehen. In diesem verband er die Einzelverweise zu einem eigenen Stil und schöpfte zugleich die Möglichkeiten der Waschtechnik stärker aus. In Variationen behandelt Tagore dabei das Verhältnis von Figur und Grund.⁵⁰ Darstellungen von Figuren in der Landschaft oder vor monochromen Farbfeldern wie *The Banished Yaksha* oder in der *Omar Khayyam* Serie zeigen immer evokativer und abstraktere Hintergründe. Eine besonders stimmungsvolle Qualität zeichnet insbesondere auch einige Landschaftsdarstellungen aus, etwa solche, die er 1911 auf Reisen nach Puri sowie als spätere Berglandschaften um 1919 schuf. Diese Bildnisse markieren den Übergang von einer früheren Anlehnung an die Präraffaeliten zu symbolistischen Ausführungen, die eine Reihe anschließender Einzelfiguren und Tierdarstellungen bestimmen.⁵¹ Mit Blick auf diese Bildnisse wie z. B. *White Peacock* (1915, Abb. 12) beobachtet Sivar Kumar schließlich, »all influences have been absorbed and transformed, and [...] have a style that is entirely Abandindranath's«:

»In them, there are fine details but not the worldview of realism ; in them, we see the format of the miniatures but not the vivid design and colour of the miniatures ; in them, we see soft-focused images wrapped in mist but not the mist he saw in Japanese paintings, but of his mind from which they are reborn.«⁵²

Die Vermischung von Stilen und das Wiederaufnehmen unterschiedlicher Epochen in den zeitgenössischen Tableaus wurde von damaligen Kommentatoren als »Archäologie« bezeichnet.⁵³ Auch Kramrischs Zeilen in dem späteren Aufsatz »The Genius of Abanindranath Tagore« scheinen von diesem Begriff auszugehen. Dabei wird deutlich, wie Tagores Archäologie in die Zukunft gerichtet ist: »He worked

[...] seated with his back to the house full of books, ancient works of art, miniature paintings of the Moghul and Rajput schools, and bronzes from Tibet and South India.«⁵⁴ Von einem reinen Geschichtseklektizismus abgewendet, geht er den modernen Schritt von der »appropriation« zur »innovation«.⁵⁵ Die Geschichte in einer derartigen Archäologie neu zu überblicken, wird von Kramrisch mit der visuellen Metapher eines sich vor dem Künstler ausbreitenden Panoramas beschrieben.⁵⁶ Und dass der Künstler sich bei der Auswahl einzelner Elemente seiner eigenen künstlerischen Autorität bediente, wird als die Moderne Tagores hervorgehoben.

Unter den sieben Schwarz-Weiß-Abbildungen, die Kramrisch 1924 ihrer Rezension hatte beifügen lassen, befand sich auch die Reproduktion eines Werks Abanindranath Tagores. Über die »Ich bin der Großvater« betitelte Darstellung ist nichts bekannt (Abb. 13).⁵⁷ Gezeigt ist eine sitzende Figur, umgeben von einem dunklen Hintergrund. Dessen nachdenkliche Stille beruht ebenfalls auf in Waschtechnik gehaltenen atmosphärischen Überlappungen, wie Tagore sie in den 1910er Jahren anhand der symbolistischen Landschaftsdarstellungen erprobt hatte.⁵⁸ Die verschwommene Umgebung um die Einzelfigur stützt insbesondere die träumerische Stimmung ihres in die Ferne gerichteten Blicks. Aufgrund der Jahreszahl der Ausstellung und der von den japanischen Einflüssen zeugenden Waschtechnik ist anzunehmen, dass es sich um eine seiner in Miniaturformat gehaltenen Darstellungen zu literarischen Figuren handelt, die in der um 1920 begonnenen zweiten Phase seines erweiterten Experimentierens mit japanischen Techniken entstanden waren.⁵⁹ Tagore orientierte sich – darin seinem individuellen »Indian naturalism«⁶⁰ folgend – offensichtlich zumindest für die Figur oder den Stuhl wie den Blick an mimetischen Vorgehensweisen. Wie in anderen Bildern handelt es sich um eine Einzelfigur vor einem in Waschtechnik nicht-mimetischen oder abstrakt gehaltenen Hintergrund, der aus dem Miteinander unterschiedlicher Ebenen seine räumliche wie thematische Wirkung erzielt. Zu dieser Darstellung, die als ein Beispiel gesehen werden kann für die Weise, in der Tagore indischen Naturalismus, Sensibilität, und östliche mit westlichen Strömungen verbindet, schreibt Kramrisch einen einzigen dichten Satz:

»Deshalb ist auch ein Genrebild (Abb.) wie ›Ich bin der Großvater‹, trotz Titels und aufdringlich gehaltener, von Verkleidung erzählender Brille, von der Frage und des Zweifels einer Verkleidung, aus der bang-froher Blick so weit hinaus ins Ungekannte reicht, wie der goldbraun aufgerauhte Grund, trotz aller Fläche in die Tiefe brennt, so daß sich der weite Mantel um einen Kindkörper, der nicht einmal fühlbar ist, als mächtiger Schatten zwischen zwei ungreifbare Wirklichkeiten schiebt, in denen Gesichtsausdruck und die wenigen Richtungen, die um ihn huschen, Sammelpunkt flackernder Lebensproblematik sind, die noch einmal, fast schon im Nichts, um formlos in weiten Ärmeln steckende Hände zuckt.«⁶¹

Sowohl das Gemälde Tagores als auch Kramrischs Zeilen ermöglichen viele äußerst aufschlussreiche Beobachtungen, sei es zu Tagores Malerei, Kramrischs Texten über den Künstler oder Kramrischs Verortung ihrer Betrachtungen zur modernen Kunst in ihren eigenen Schriften. Ausführlichere Erläuterungen müssen diesen Punkten

an anderer Stelle gewidmet werden. Erwähnt sei hier zunächst, dass Kramrisch die Darstellung nicht in das Werk Tagores einordnet noch z. B. mitteilt, zu welcher Serie diese Arbeit gehörte. Dieser Text wie die Zeilen zu Tagore können als Beispiele einer formalistischen Vorgehensweise Kramrischs verstanden werden. Zugleich fällt auf, dass Bemerkungen zu Kompositionsgrundlagen oder angewandter Technik sich eher gestreut in der Rezension angedeutet finden, z. B. wenn die Autorin das Miteinander von verschwommenen Flächen und Linien bei Tagore als Verhältnis erfasst: »Form, unbeständig in der Veranschaulichung, zur Klarheit gefestigt allein in der Linie.«⁶²

Die in dem Bild dargestellte Figur, so der Titel, verweist auf einen Großvater, der – das entnehmen wir Kramrischs Zeilen – keiner ist, sondern eine jüngere Figur in Verkleidung. Anzunehmen ist also, dass Tagore in dem Gemälde einen Jungen in Verkleidung eines Großvaters darstellt. Ein Stuhl am rechten unteren Bildrand wie auch das Gesicht sprechen von den Linien, die Kramrisch im Verlauf der Rezension als charakteristisch für Tagore hervorhebt. Sie grenzen an diesen Stellen die Figur von dem Raum ab, in den sie an anderen Stellen über die schwammige Fläche des Mantels überzugehen scheint. Derart bildfüllend – fast wie eine einzige Fläche, aus der Kopf und Händen ragen –, platziert, geht der Blick dieser Figur aus dem Bild in die Ferne. Und sie hält eine abgenommene Brille in der Hand, die mittig platziert an die Bedeutung (bzw. hier deren Niederlegung) westlich geprägter okularzentrischer Metaphern im kolonialen Umfeld anknüpfen mag. Der nur im Titel benannte Großvater wird bildnerisch durch die Verkleidung mit der Figur des Kindes verbunden. Zu Tagores Umgang mit Titeln wird Kramrisch in ihrem späteren Text schreiben:

»The quest of Abanindranath Tagore was the meaning of Indian art and how to make it an Indian painting. As in all genuine art, meaning and form are not sundered in his work. Meaning frequently is conspicuous, more even in the title [...] of some of his paintings than in the actual presentation of the subject. The stress laid on it by the words, and the not always wholly identical pictorial form, are the form itself of the authenticity of his quest. He set out in search of a vision which he substantiated by his knowledge of the visible records of the past, their setting and also that of the Indian scenes. This carried him across the gap between international modern civilisation, and the Indian tradition.«⁶³

Das Aufeinandertreffen von Großvater und Kind ist wie die Begegnung der Gegenwart mit der Tradition der Vergangenheit, und der in die Ferne gerichtete Blick deutet die Suche nach einer neuen kulturellen Zukunft Indiens an. In erstaunlicher Nähe zu dieser Darstellung, aber ohne auf sie zu sprechen zu kommen, wird Kramrisch später – in ihrem Text zu Abanindranath Tagore aus dem Jahr 1942 – den Künstler selbst wie in einem nachträglichen Kommentar zwischen diesen zeitlichen Ebenen und vor einer noch ungeformten Zukunft platzieren und dies zudem eingehüllt in »a wondrous robe«, womit selbst der Mantel der Großvater-Darstellung evoziert ist: »It is the form of a quest, across present and past, with the use of period and episode, towards the timeless.«⁶⁴ In Tagores Bild wie in Kramrischs späterem

Text führt also eine Sicht aus der Gegenwart über die Vergangenheit in die Zukunft als Traum und Vision Tagores.

Bemerkenswert an Kramrischs Zeilen zu dem Gemälde ist weiterhin, wie sie das Verhältnis der einzelnen Bildelemente zueinander hervorhebt. Dies gilt insbesondere für die Relation von Tiefe und Fläche. Hiermit greift sie das für Tagore charakteristische Experimentierfeld von Figur und Grund auf. Zugleich wird diese in der vorliegenden Darstellung erreichte Dichte und das Miteinander von Ferne und Nähe in Kramrischs Zeilen wie in die Bewegung eines Hin und Her versetzt. Kramrischs auffallende Sensibilität für visuelle Zusammenhänge und Details und vielleicht besonders die Verbindung von einem philologischen, textuellen Vorgehen mit den bildnerisch-visuellen Formen – hier wirken ihre Zeilen wie ein Nachzeichnen des Gemäldes im Text – verdeutlichen den Einfluss der Wiener Schule auf ihren formkritischen Ansatz.⁶⁵ Schriftlich vollzieht Kramrisch beispielsweise das in dem Vor und Zurück zwischen den einzelnen Bildteilen angelegte Verhältnis von Raum und Fläche nach. Derart lässt sie zugleich insbesondere ihre Überlegungen zum Raum indischer Kunst aus ihren Vorträgen 1922, später veröffentlicht in den *Grundzügen*, anklingen. Mit Blick auf die vielschichtige Raumgestaltung der Fresken in Ajanta hebt sie deren Ebenenverwebung als eine eigene indische Raumwirkung hervor (Abb. 8). Diese resultiere aus einer dynamischen Lebensauffassung, die als Rhythmus in den Werken eingetragen sei.⁶⁶ Raum wird somit als ein »Volumen« der Malerei beschrieben, das anderen Prinzipien folge als westliche Perspektivräume. Denn der räumliche »Baustoff« findet sich zwischen den Bildteilen:

»Häuser und Felsen [...] wachsen im Bild in kubischer Wirklichkeit. Sie bereiten das Dasein der gerundeten Glieder der menschlichen Gestalten vor, die sich ruhevoll in [...] – so daß der Rhythmus ohne Aufenthalt über sie hingleiten kann. Vor und zurück, zurück und vor geht der Faden des Bildgewebes, während die Farbe in glatter, von Linien beherrschter Fläche darüberfließt. [...] Auf diese Weise bildet die Malerei aus eigenen Mitteln – Linien und Farbflächen – und mit Hilfe intellektuell gewonnener Raumformeln ein von Bewegung belebtes ›Volumen‹ auf gleiche Art, wie es im Sikahra und in jedem indischen Bildwerk zum Ausdruck kommt.«⁶⁷

Ähnliche Auffassungen zu einer ›anderen‹ Räumlichkeit kennzeichnen auch Stella Kramrischs Vorstellung des Plastischen indischer Skulptur.⁶⁸ Gerade das Verhältnis von Form und Plastizität prägte ihre Aufmerksamkeit für die Gestaltung von Sichtbarkeiten in Fotografien: Nahaufnahmen, Gestaltung mit Licht und Schatten oder Freistelleroptik betonen die spezifischen Artefakte (Abb. 14–16). Und die fotografische Formgebung wird an vielen Stellen in ihren Publikationen durch das Nebeneinandersetzen von Einzelabzügen fotografischer Abbildungen hervorgehoben.⁶⁹

»INNERE ANSCHAUUNG«: FORM UND FORMLOSES

Doch viel stärker noch wird dieser Bezug in Kramrischs Rezension zu ihren Schriften zur historischen Kunst Indiens über einige Überlegungen zur Form, die die Autorin den Zeilen zu Tagores Darstellung direkt voranstellt. Sie ermöglichen sein Bild und insbesondere den Aspekt der Verkleidung im Bild als Ambivalenz zwischen Konkretion und Offenem zu verstehen. Von genau dieser Doppelung handelt eine grundlegende Formauffassung indischer Kunst:

»Das Gegenständliche, nicht seiner selbst wegen, sondern um der Beziehungen willen, die von allem Geformten, mit Namen belegten, zum ähnlich Geformten, anders Genannten, zum formlos Namenlosen ausstrahlen, ist wesentlicher Bestandteil indischer Kunst. Jede Form ist daher nicht Gleichnis der sichtbaren Natur, sondern eines erfüllten Weltalls, erfüllt vom Sehbaren als ständiger Erinnerung des grenzenlosen Horizonts des Innenlebens.«⁷⁰

Ihre anschließenden dichten Beobachtungen zu Tagores Bild und dessen Verhältnis von Darstellung und Verkleidung mit den Worten »Deshalb ist auch ein Genrebild ...« schlagen es als Beispiel für genau diese Formauffassung indischer Kunst vor. Derartige Beobachtungen zur Form erörterte Kramrisch an vielen anderen Stellen ihrer der frühen Kunst Indiens gewidmeten Publikationen. Und das hier angesprochene Verhältnis von Form und Formlosem im indischen Bildwerk findet sich detaillierter ausgeführt in einer ganzen Reihe ihrer anderen Veröffentlichungen dieser Zeit, insbesondere der im gleichen Jahr wie die Rezension veröffentlichten ersten Hauptpublikation *Grundzüge*. In den Kapiteln, die von der Form, dem Raum oder dem Rhythmus indischer Kunst handeln, finden sich ausführlichere Überlegungen zu dem in der Rezension zur modernen Kunst dargelegten Formbegriff. In den *Grundzügen* beschreibt Kramrisch Form als eine Art chiastischer Durchkreuzung von Sichtbarem und Unsichtbarem, den als *drishtam* und *adrishtam* bezeichneten Polen des indischen Denkens. Der sichtbaren Welt steht die Welt des Unsichtbaren gegenüber. Sie entspricht dem Weg zum Unwirklichen jedes Einzelnen und ist gekennzeichnet durch ein »inneres Schauen«. ⁷¹ Realität und Vorstellung stehen in der indischen Kunstauffassung somit gleichbedeutend nebeneinander, wie Kramrisch anhand von einer Reihe von Exempeln darlegt. Und es ergibt sich eine ständige Durchdringung von konkret gewordener Form und Formbarem. Eine Art Lebensganzes geht wie in einer rhythmischen Bewegung über alles hinaus und gibt sich jeweils in konkreter Form zu erkennen. ⁷² Diesen Wechsel greift Kramrisch auch in der Rezension auf, wenn sie über Tagores Wechsel zwischen einer Offenheit der Form und diese bestimmenden Linien schreibt:

»Seine besten Bilder sind Porträts seelischer Stimmungen, in denen in Hände, Gesichtsausdruck und Farbe alles Vergängliche gelegt ist, während Umrißlinien das Wesentliche und Beständige in brüchig-zähen, flachen Kurven enthalten [...].«⁷³

In den *Grundzügen* präzisiert Kramrisch die Überlegungen zur Form als einem Chiasmus, als momentanem Stillstand einer grenzenlosen über sie hinausgehenden Bewegung:

»Um nun der Weite einer Bewußtseinslage standzuhalten, die allein im Grenzenlosen zur Ruhe kam und sich glättete, mußte eine Form gefunden werden, deren Begrenztheit sich als Schwingung des Grenzenlosen ergab. Deswegen gibt der Umriß einer jeden Gestalt indischer Kunst ihr nicht nur Namen und Kenntlichkeit, sondern läßt sie gleichzeitig an jenem Zusammenhang teilnehmen, in dem Namen vergessen und Rhythmen sichtbar geworden sind.«⁷⁴

Einzelform ist gedacht als Teil eines bezüglichen Ganzen. Bildteile und Relationen sind wichtiger als eine Figur. Die Stellen des Form-Abgrenzens, die Kontur oder der Umriß, sind zugleich Orte des Verhältnisses. Lebensstrom und Ruhe der Form durchdringen sich.

Diese Bezüge bestimmen auch ein besonderes Verhältnis von Innen und Außen. Konkret in der äußeren Realität ist die Form zugleich Träger eines inneren Bewusstseins, das gleichsam über sie hinausgeht.⁷⁵ Form ist demnach als ein momentanes Aufeinandertreffen eines Äußeren wie Inneren gefasst, ein momentaner Zustand inmitten eines über sie hinausgehenden universell Ganzen, eines durchdringenden »Lebenssaft[es]«. ⁷⁶ Diese Verbindung kennzeichnet zugleich den indischen Künstler, der wie eingebettet ist in die ihn umgebenden Zusammenhänge und somit nicht – wie westliche Künstler – aus der Distanz zu ihnen agiert. Sein Bezug zur Realität ist also nicht durch Trennung, wie diese notwendig für den westlichen Naturalismus sei, sondern durch Verbundenheit gegeben.⁷⁷ Er ist Teil eines universalen Prinzips, das ihn durchzieht. Dass das Aufeinandertreffen von Innen und Außen mit Blick auf Formbegriff wie Künstlerdefinition gelten mag, gibt Kramrischs Zeilen programmatischen Charakter:

»Die doppelte Aussicht wurde mit dem Namen des ›drishtan‹ und ›adrishtan‹, des Sichtbaren und des Unsichtbaren belegt, sowie es uns geläufig ist, Idealismus und Realismus oder Abstraktion und Einfühlung als Paare anzuerkennen, die sich im Gegensatz ergänzen. [...] Aber der Unterschied liegt auf der Hand und, was wir als subjektive Anschauungsformen erkennen, hypostasiert der Inder in einer überschwenglichen Naivität, erkennt es als etwas Objektives an und macht den einen Ort sich so vertraut wie den anderen.«⁷⁸

Mit »Abstraktion und Einfühlung« verweist Kramrisch auf Wilhelm Worringers gleichnamige Berner Dissertationsschrift von 1907 sowie kurz vorher auf die Publikation *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (1915–1916) ihres früheren Professors Max Dvořák in Wien. Diese Referenzen verdeutlichen die Anlehnung Kramrischs Denkens an diese Schriften und zugleich die anhand des Form- wie Künstlerbegriffs vorgenommene Abgrenzung von Aspekten der europäischen Kunstgeschichte. An anderen Stellen widmet Kramrisch sich noch deutlicher der Abkehr vom naturalistischen Repräsentationsbegriff, die mit der Verbindung von *drishtam* und *adrishtam* einhergeht. Denn die indische Kunstform hat »weder auf Natur noch auf einen Idealtypus Bezug, sondern bindet in plastischer Frische jedes Erlebnis in seiner Besonderheit in eine Form.«⁷⁹

Der eigene, nicht westliche Naturalismus als ein allumfassender, die Bildwerke bestimmender Lebensbezug wie auch die von den Bildwerken eingenommene Position zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion werden von Kramrisch hier wie andernorts als Kennzeichen indischer Kunst vorgestellt. Und mit Blick auf die Verhandlung einzelner Bildteile in Tagores Gemälde – die von Kramrisch als bildbestimmende Faktoren hervorgehobenen Relationen zwischen Figur und Raum, Nähe und Ferne oder Verkleidung und Nicht-Verkleidung – ist weiterhin aufschlussreich, dass ein Resultat der Abkehr von mimetischer Repräsentation in der indischen Kunst die Betonung innerbildlicher Bezüge ist. Dies legt Kramrisch ebenfalls in den *Grundzügen* dar: »Das Maß [wird] zum Kanon, wenn die Beziehungen zur Außenwelt entzogen sind, und der steile Weg zum Erschauten, dem keine konkrete Wirklichkeit entspricht (*adrishtam*), eingeschlagen wird.«⁸⁰ Dieses »Maß« der Bezüglichkeit einzelner Bildteile und der Relation der Formen wird sie in ihrem kurzen nach der Rezension veröffentlichten Text »Indisches Anschauen« (1927) als Konsequenz wie Vorgabe des indischen »Schauen nach innen«⁸¹ betonen. Hier stellt sie auch dar, wie das Verhältnis von Innen und Außen indischer Kunst und das dadurch bedingte Formdurchdringen die Abkehr vom Naturalismus lenkt: »Um zu sehen, muß Du die Augen schließen. So enthüllt sich dir die Welt.«⁸²

Ein Kondensat dieser Überlegungen zu dem die indische Anschauung begleitenden Bezug zur Außenwelt indischer Kunst und dem daraus resultierenden Verhältnis einzelner Bildelemente findet sich also in der Rezension 1924. Hier schreibt Kramrisch über Relationen zwischen dem Formlosen und Formhaften und stellt diese als eine Grundlage der modernen indischen Kunst Abanindranath Tagores vor. Durch die Bezüge zwischen einer ›Form‹ einer Verkleidung, insofern diese dargestellt ist, und dem darüberhinausgehenden Formlosen einer »Frage und [eines] Zweifel[s] der Verkleidung« evozieren Kramrischs Zeilen zu Tagores Bild die für die indische Formauffassung charakteristische Doppelstruktur. Der anhand von vielen historischen Kunstwerken und mit Blick auf indische Mythen von Kramrisch beschriebene Gedanke, dass die Welt der Sichtbarkeit und der Formen immer in Verhandlung mit dem Unsichtbaren und Formlosen besteht, wird so als Einsatz eines historischen indischen Formbegriffs in Tagores Gemälde verankert. Kramrisch unterstreicht also die Besonderheit von Tagores künstlerischer Position als erstem modernen Maler, indem sie dieses Verhältnis von Form und Formlosem als Grundgegebenheit indischer Kunst formuliert und diese Bezüge in die Zeitgenossenschaft Tagores übersetzt. Sein Werk wird damit zum Beispiel für die historisch überlieferte innere Anschauung in der indischen Moderne. Zugleich bringt Kramrisch – wie als nachdrückliche Betonung – Formulierungen und Beobachtungen aus ihren eigenen Studien zur mittelalterlichen Kunst Indiens in diese Betrachtungen zur Zeitgenossenschaft ein. Und nicht zuletzt schlägt die Archäologie von Tagores Stilpluralismus auch eine Übersetzung der indischen Anschauung als kritisches Formparadigma der modernen neuen Kunst Indiens vor.

Für wertvolle Hinweise sei Raman Siva Kumar gedankt.

- 1 Stella Kramrisch, »Indisches Anschauen«, in: *Der Querschnitt* VII, Nr. 12, 1927, S. 929–931.
- 2 *Ibid.*, S. 929.
- 3 Dabei wurde wiederholt die nicht-chronologische Vorgehensweise Kramrischs kritisiert. Vgl. z. B. mit Blick auf Kramrischs *Hindu-Tempel* Elisabeth Eva Raddock, *Listen How the Wise One Begins Construction of a House for Viṣṇu: Chapters 1–14 of the Hayasirsa Pancaratra*, Dissertation UC Berkeley, 2011, S. 27. Raddock kritisiert darüber hinaus die starke und ungenaue interpretative Auslegung Kramrischs (und Coomaraswamys) der *śilpa śāstra* – der alten Hindutexte zu Kunst und Kunsthandwerk – von denen Kramrisch sich besonders auf *Rg. Veda* und *Baudhāyana Śrautasūtra* bezieht. Raddock kritisiert auch unklare Referenzen Kramrischs und schreibt als Fazit »There is thus an ahistorical homogenizing quality to Kramrisch’s work.« S. 26–28. Ratan Parimoo u. a. sehen wiederum gerade in der »unity of vision« und »embodiement of aesthetics« die grundlegende Qualität Kramrischs Werk. Vgl. z. B. Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School)«, in: id. (Hg.), *Essays in New Art History: Studies in Indian Sculpture: (Regional Genres and Interpretations)*, Neu-Delhi: Books & Books, 2000, S. 32–53, hier S. 32; Ratan Parimoo, »Stella Kramrisch. She Sculpts with Words«, in: *ibid.*, S. 376–380, hier S. 376.
- 4 Christian Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung«, in: id., *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books, 2017, S. 59–84, hier: S. 81. Kramrisch prägte die Arbeit und das Leben in Santiniketan weit über ihre kurzen Jahre vor Ort. Hierzu ausführlicher *Tapati Guha-Thakurta, Sanjukta Sunderason* im Gespräch mit Regina Bittner und Kathrin Romberg, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, in: Regina Bittner und Kathrin Romberg (Hg.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung am Bauhaus in Dessau (27. März bis 30. Juni 2013), Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, S. 95–101, hier S. 98.
- 5 Kramrischs Rolle und auch ihre kritische Sichtweise westlicher Aneignungen indischer Kunst wurde in ihrer 1922 geführten Debatte über den Modernismus Europas und Indiens mit Benoy Kumar Sarkar und Agastya Canopus im Journal *Rupam* deutlich. Vgl. Stella Kramrisch, »The Aesthetics of Young India«, in: *Rupam* 10, April 1922, S. 66–67; Agastya Canopus, »Aesthetics of Young India: A Rejoinder«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 24–27; Benoy Kumar Sarkar, »The Aesthetics of Young India«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 8–24.
- 6 Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India’s Artists and the Avant-Garde 1922–1947*, London: Reaktion Books, 2007, S. 10.
- 7 Stella Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16, 1924, S. 954–692.
- 8 Stella Kramrisch, »The Expressiveness of Indian Art«, Vorträge an der Calcutta University, Juli/August 1922, in: *The Calcutta Review* 3, Nr. 1–2, Oktober 1922, S. 1–46, sowie *The Calcutta Review* 3, Nr. 3, Dezember 1922, S. 299–342.
- 9 Stella Kramrisch, *Die Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden: Avalun-Verlag, 1924.
- 10 Zu den indischen Beteiligungen an der Ausstellung, der Einschreibung dieser in die Frage nationaler Bestrebungen der jüngeren Kunst, sei es von Seiten der Bengalschule oder von Seiten akademischer Künstler, sowie zu dem Zusammentreffen westlicher wie indischer Künstler der Schule von Bengalen und durch den Akademismus geprägten Realisten in Indien, siehe Guha-Thakurta, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, *op. cit.*, S. 95f.
- 11 Zur jüngeren Rezeption der Ausstellung vgl. *ibid.*, S. 97. Zum Katalog, *ibid.*, S. 101.
- 12 Vgl. *ibid.*, S. 98. Siehe auch den Artikel in dieser Ausgabe der *Regards croisés*, Christian Kravagna, »Über das Geistige in der Kunstgeschichte. Stella Kramrisch in der transkulturellen Moderne«, S. 69–81.

- 13 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., hier S. 961.
- 14 Vgl. hierzu Kravagna, »Über das Geistige in der Kunstgeschichte ...«, S. 77. Stoler Miller bemerkt in ihrem biographischen Essay wiederum, dass Kramrisch das Werk Gagendranaths dem Abanindranath Tagores gegenüber bevorzugt gesehen habe. Barbara Stoler Miller, »Stella Kramrisch: A Biographical Essay«, in: ead. (Hg.), *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1983, S. 3–33, hier S. 10.
- 15 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., hier S. 962. Diese Beobachtungen Kramrischs erscheinen aufschlussreich auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen an vielen Stellen schwierigen Situation und während der 1930–1940er Jahre darüber hinaus in einer Art unfreiwilligem Exil in Indien lebend. Vgl. auch zur jüdischen Emigration nach Indien Kris Manjappa, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2014, S. 239ff., sowie Devita Singh, »German-Speaking Exiles and the Writing of Indian Art History«, in: *Journal of Art Historiography* 17, Dezember 2017, S. 1–19.
- 16 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 962.
- 17 Stella Kramrisch, »Sunayani Devi«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers* 17, Leipzig: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925, S. 84–93. Zu Devi als »housewife artist in the limelight« siehe z. B. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947*, op. cit., S. 36ff.
- 18 Zum Verhältnis des Revivalismus und der Bengal Renaissance vgl. Kishore Singh (Hg.), *Revivalism & Beyond: Bengal School, Jamini Roy, Santiniketan, Bengal Famine*, vol. 3 (*A Visual History of Indian Modern Art*), Neu-Delhi: Delhi Art Gallery, 2015.
- 19 Für die politischen Nationalismen und andere Hintergründe der *swadeshi* Bewegung, ihre Situierung zwischen hinduistischer und aryanischer Theorien, die wirtschaftliche Opposition der Bewegung gegen die Britischen Raj und deren Auswirkungen vgl. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations*, Cambridge: University Press, 1994, und besonders das Kapitel »Ideology of ›Swadeshi Art‹«, S. 234–266. Die zunehmend militanten Auseinandersetzungen führten zu Abanindranath und Rabindranath Tagores Rückzug und dessen Konzentration auf die Gründung der Schulen und pädagogischen Konzepte rund um Santiniketan und Visva-Bharati.
- 20 Hierzu u. a. Raman Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, Kolkata: Pratikshan, 2008 (»From Indigenous to Individual Style«, S. 67–100).
- 21 Ananda Kentish Coomaraswamy, *Rajput Painting*, London, New York: H. Milford, Oxford University Press, 1916; hierzu auch Mitter, »How the Past was Salvaged by Swadeshi Artists«, in: id., *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations*, op. cit., hier S. 285.
- 22 Ibid., S. 284.
- 23 Stella Kramrisch, »Indian Art and Europe«, in: *Rupam* 11, Juli 1922, S. 81–86, hier S. 86.
- 24 Die Bedeutung dieser vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift, die wie die Society Fürsprecher der Bengal-Schule war, kann nicht überschätzt werden für den Austausch über indische Kunst, die indische Moderne, aber vor allem auch für den Austausch mit Schriften von Autor:innen außerhalb Indiens. Veröffentlicht wurden Artikel zu historischen Artefakten aus dem Raum Asiens zu indischer, chinesischer, tibetanischer oder auch persischer Kunst, zur Volkskunst und – seltener – zur modernen Kunst Indiens. Englischsprachige Rezensionen von deutschen Publikationen, z. B. durch Kramrisch 1924 zu Ernst Diez', *Einführung in die Kunst des Ostens*, ermöglichten einen interkulturellen Blick auf die ausländische Forschungslandschaft zur indischen Kunst- und Kulturgeschichte. Diese Transferleistung wurde erweitert durch Übersetzungen. 1933 – in der Neuauflage als *Journal for the Indian Society of Oriental Art* – erschienen englische Übersetzungen Kramrischs von Texten Josef Stzrygowskis (»India's Position in the Art of Asia«) und Heinrich Zimmers (»Some Aspects of Time in Indian Art«). Auch die reiche Bebilderung häufig in Seitengröße und die hohe Qualität der (Farb-) Abbildungen und Lithographien bereits seit Gangolys erster Ausgabe sind hervorzuheben.

- 25 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 954.
- 26 Die Auffassungen zur Bedeutung der Bengal-Renaissance unterschieden sich. So strebte z. B. Rabindranath Tagore eine stärkere Öffnung zur internationalen modernen Kunst an. Vgl. u. a. Guha-Thakurta, »Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur«, op. cit., S. 100; Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 181. Künstler_innen wie Jamini Roy oder v. a. Amrita Sher-Gil kritisierten die Bengal-Renaissance aufgrund deren als oberflächlich aufgefasster Formbezüge. Sher-Gils Korrespondenz und Interviews der 1930er Jahre, in denen sie die Bengal-Schule von der Faszination der Fresken Ajantas abgrenzt, sind bekannt. Stattdessen entwickelten diese Künstler_innen einen mit der ruralen Tradition Bengalens in direkter Verbindung stehenden indigenen, »authentischen« Primitivismus. Partha Mitter erkennt daher im Primitivismus das Potential einer anti-kolonialen Moderne indigenen Ursprungs. Vgl. u. a. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947*, op. cit., S. 35; Kobena Mercer, »Kunstgeschichte nach der Globalisierung. Formationen der kolonialen Moderne«, in: Bittner und Romberg (Hg.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, op. cit., S. 156–167, hier S. 163, sowie Partha Mitter, »Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India. An Interview«, in: Kobena Mercer (Hg.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press (London: inIVA), 2005, S. 24–49, hier S. 42. Zur Kritik an der Bengal Schule vgl. Sanjoy K. Mallik, »»Revivalism« and the »Bengal School«« in: Singh, *Revivalism & Beyond. Bengal School*, op. cit., S. 397–405, S. 398f.
- 27 Hierzu Tapati Guha-Thakurta, *The Making of New Indian Art/Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, (*Cambridge South Asian Studies* 52), Cambridge: University Press, 1992. Zit. n. Mallik, »»Revivalism« and the »Bengal School««, op. cit., S. 399.
- 28 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 954–955.
- 29 Zu den Verfehlungen binären Widerstands in der kolonialen Situation und der Ermächtigung kolonialisierter Subjekte siehe u. a. die Schriften von Stuart Hall, Giyatra Spivak, Homi K. Bhabha.
- 30 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 957.
- 31 Amina Kar, »Sunayani Devi – a Primitive of the Bengal School«, in: *Lalit Kala Contemporary* (1966), URL: <https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=546&Eid=647>.
- 32 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., passim. Die Wiederentdeckung der Ajantafresken im 19. Jahrhundert war für die Entwicklung der weiteren indischen Malerei von großer Bedeutung. In den 1880er Jahren leitete der britische Kunsthistoriker John Griffiths ihre Dokumentation. Lady Herringham, die 1910 das Anfertigen von weiteren Kopien leitete, wurde von Abanindranath Tagores Studenten assistiert. Vgl. Singh, *Revivalism & Beyond: Bengal School*, op. cit., S. 412; Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922*, op. cit., S. 303ff.
- 33 Zu der politisch aufgeladenen Rezeption von Ausstellungen im Kontext der Swadeshi-Jahre sowie dem Erfolg von Tagores *Barat Matha*, vgl. Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922*, op. cit., S. 285, S. 294ff.
- 34 Rabindranath Tagore, »Nachahmen ist keine Kunst«, in: *Rabindranath Tagore. Das Goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, hg. von Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler Verlag, 1905 (Neuaufgabe 2005), S. 333–337. Diese Gedanken erscheinen wie Vorläufer zum Verständnis der Mimikry in der postkolonialen Theorie wie sie Homi K. Bhabha als eine sich nicht anpassende Nachahmungsstrategie theoretisch weiter ausführte. Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 1994. Hierzu insbesondere auch Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume...«, op. cit., S. 69f.
- 35 Kravagna, »Im Schatten großer Mangobäume...«, op. cit., S. 82.
- 36 Stella Kramrisch, »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919]« [*Rupam*, Nr. 8, 1921], in: Stoler Miller, *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983, S. 123–129.
- 37 Ratan Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, Neu-Delhi: Kumar Gallery, 2011, S. 177.

- 38 Stella Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, *The Visva Bharati Quaterly*, Mai–Oktober 1942, S. 65–73, hier S. 71.
- 39 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 957–958.
- 40 Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, mit einem Vorwort von O. C. Ganguly, Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1914; Abanindranath Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting* (franz. übersetzt von Andrée Karpelès: *Sadanga ou les Six Canons de la Peinture hindoue*, Paris: Éd. Bossard, 1922), Kalkutta: Indian Society of Oriental Art, 1921.
- 41 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, op. cit., S. 106.
- 42 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 71.
- 43 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, op. cit., S. 105.
- 44 Ibid., S. 112.
- 45 Ibid., S. 68.
- 46 Ibid., S. 74.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., S. 86.
- 49 Kumar stellt z. B. den Bildvergleich von *Dewali* mit der Darstellung des japanischen Künstlers Taikan Yokayama *Kali* (1903) her. Ibid., S. 74.
- 50 Ibid., S. 137; Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, op. cit., S. 180ff.
- 51 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, op. cit., S. 111.
- 52 Ibid., S. 96.
- 53 So die Bezeichnung Percy Browns, hier zit. nach Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations*, op. cit., S. 287f.
- 54 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 65.
- 55 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, op. cit., S. 68, sowie die Erläuterungen von Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., passim.
- 56 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 66.
- 57 Für diesen Hinweis danke ich Raman Siva Kumar, Kala Bhavan, Santiniketan. Das Gemälde taucht in keinem der der Autorin bekannten Kataloge zu Abanindranath Tagores Werk auf.
- 58 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, op. cit., S. 140.
- 59 Für diesen Hinweis danke ich Raman Siva Kumar.
- 60 Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, op. cit., S. 188.
- 61 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 961.
- 62 Ibid.
- 63 Kramrisch, »The Genius of Abanindranath Tagore«, op. cit., S. 72–73.
- 64 Ibid., S. 73.
- 65 Hierzu u. a. Deborah Klimburg-Salter, »Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound«, in: Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper, Christian Jahoda (Hg.), *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats*, 2003, Leiden: Brill, 2007, S. 5–26; Parimoo, »Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School)«, op. cit.; sowie der Artikel in dieser Ausgabe der *Regards croisés*: Julie Ramos, »Anthropologie, Metaphysik und Formalismus. Stella Kramrischs *Grundzüge der indischen Kunst*«, S. 108–120.

- 66 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, op. cit., S. 63.
- 67 Ibid.
- 68 Hierzu z. B. das Kapitel »Plastic Form« in Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960, sowie Ausführungen in Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, op. cit., S. 43f.
- 69 Die herausragende Bedeutung von Fotografien in Kramrischs Werk als Zugang zu ihren Forschungsgegenständen mittelalterlicher Plastik oder Tempelformen kann hier nur unzureichend angedeutet werden. Sie zeigt sich z. B. in dem ausgreifenden Bildbestand von Publikationen wie *Der Hindu Tempel*, eigens angefertigten Fotografien, ihrem fotografischen Archivbestand in Philadelphia, der Zusammenarbeit mit Fotografen oder in Kramrischs nur mit Fotografien von Objekten kuratierten Ausstellung *Aspects of Indian Art* 1940 am Warburg Institute in London. Vorbild für Kramrischs Umgang mit Fotografien waren u. a. die Publikationen und Pionierarbeiten Coomaraswamys, ebenso wie das von Victor Goloubew seit 1912 herausgegebene Journal *Ars Asiatica* der École française d'Extrême-Orient. Vgl. hierzu Manjapra, *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals across Empire*, op. cit., S. 240, hier S. 254.
- 70 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 958f. Aspekte der Form spielen in den traditionellen Schriften und Regeln zur indischen Kunst eine herausragende Rolle. Hierzu auch Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting*, op. cit., oder Kapitel wie »The formless of the form«, in: Abanindranath Tagore, *The Bageswari Lectures on Art*, 2 Bde, Bd. 1, engl. Übersetzung von Ranendranath Bandyopadhyay, Kolkata: Pranoti Pub. House, 2008.
- 71 Kramrisch geht auf die Abgrenzung gegenüber dem Religiösen ein. Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, op. cit., u. a. S. 15f.
- 72 Hierfür sieht Kramrisch die Wellenbewegung der Lotusranke als Kennzeichen. Vgl. *ibid.*, z. B. S. 20f., *passim*.
- 73 Kramrisch, »Indische Malerei der Gegenwart«, op. cit., S. 958.
- 74 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, op. cit., S. 17.
- 75 Vgl. hierzu auch einige von Kramrischs Überlegungen zur Buddha-Figur u. a. in *ibid.*, S. 63.
- 76 *Ibid.*, S. 40.
- 77 Diese Aspekte werden auch 1956 von Kramrisch formuliert: Stella Kramrisch, *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur*, Köln: Phaidon, 1956, S. 14. Zum besonderen Naturalismus indischer Kunst und dessen Lebensbezugs vgl. auch *ibid.*, S. 13; zum Naturbezug indischer Kunst, von der sie selbst Teil ist vgl. Kramrisch, »The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919]«, op. cit.
- 78 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, op. cit., S. 13.
- 79 *Ibid.*, S. 17.
- 80 *Ibid.*
- 81 Kramrisch, »Indisches Anschauen«, op. cit., S. 929.
- 82 *Ibid.*



1

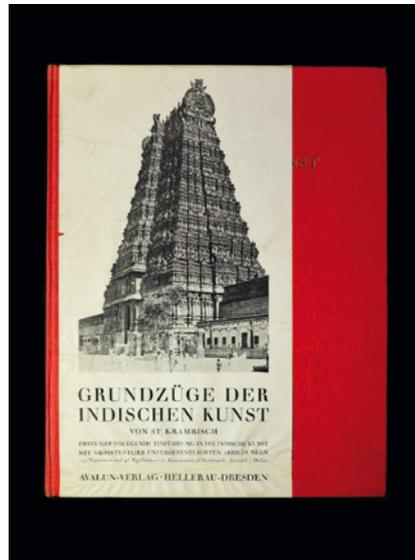


3

Abb. 1: Stella Kramrisch, Rezension »Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der »India Society of Oriental Art«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), S. 954–962.

Abb. 2: Cover von Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden, Avalun Verlag, 1924.

Abb. 3: Bildseite der Rezension Stella Kramrischs »Indische Malerei der Gegenwart« mit Abbildungen der Werke Gaganendranath Tagores und Sunyana Devis.



2

III. 1 : Stella Kramrisch, recension de « Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der "India Society of Oriental Art" », dans *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16 (1924), p. 954-962.

III. 2 : Couverture de Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresde, Avalun Verlag, 1924.

III. 3 : Pages d'illustrations de la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart » avec des reproductions d'œuvres de Gaganendranath Tagore et Sunyana Devi.

4



5



Abb. 4: Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity*, 1901. Öl auf Leinwand, Sammlung: Government Museum, Chennai. Abbildung in: Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India*, Ahmedabad: Mapin Publishing, 2010, S. 191.

Abb. 5: Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile*, ca. 1890er Jahre. Oleograph, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, London.

Abb. 6: James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, ca. 1870–1875. Öl auf Leinwand, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, London. Abbildung in: Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München, 2006, S. 343.

Abb. 7: Yokoyama Taikan, *Qu Yuan*, 1898, 132,7 × 289,7 cm, Farbe auf Seide, Itsukushima-Schrein.

Abb. 8: Wandmalerei in Ajanta, 6.–7. Jh. n. Chr., Abbildung in: Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, Tafel 26.

III. 4 : Raja Ravi Varma, *Shakuntala's impending Calamity*, 1901. Huile sur toile, collection : Government Museum, Chennai. Illustration dans Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma. Painter of Colonial India*, Ahmedabad : Mapin Publishing, 2010, p. 191.

III. 5 : Raja Ravi Varma, *Sita Vanavasa / Sita in Exile*, prob. années 1890. Oléographie, Collection of the Trustees of the Wellcome Trust, Londres.

III. 6 : James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, ca. 1870-1875. Huile sur toile, 66,6 × 50,2 cm, Tate Gallery, Londres. Illustration dans Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Munich, 2006, p. 343.

III. 7 : Yokoyama Taikan, *Qu Yuan*, 1898, 132,7 × 289,7 cm, Peinture sur soie, Sanctuaire d'Itsukushima.

III. 8 : Peinture murale d'Ajanta , VI-VII^e siècles ap. J.-C. Illustration dans Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, planche 26.



6



AJANTA, GROTTTE II: WANDMALEREI IV

26

8



7

9



10



11



Abb. 9: Abanindranath Tagore, *Summer*, aus der Serie *Ritusamhara*, ca. 1900. Aquarell, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, Kolkata: Pratikshan, 2008, S. 72.

Abb. 10: Abanindranath Tagore, *Dewali*, ca. 1903. Aquarell, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 75.

Abb. 11: Abanindranath Tagore, *Azan*, aus der Serie *Rubaiyat of Omar Khayyam, Verse XXIV*, 1907–1909. Aquarell, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 92.

Abb. 12: Abanindranath Tagore, *White Peacock*, 1915. Aquarell, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Abbildung in: Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., S. 99.

Abb. 13: Abanindranath Tagore, *Ich bin der Großvater*, ohne Angabe. Abgedruckt zu Stella Kramrischs Rezension »Indische Malerei der Gegenwart«, in: *Der Cicerone* 16, 1924, [S. 956].

- III. 9 : Abanindranath Tagore, *Summer*, de la série *Ritusamhara*, ca. 1900. Aquarelle, 22,9 × 12,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, Kolkata : Pratikshan, 2008, p. 72.
- III. 10 : Abanindranath Tagore, *Dewali*, ca. 1903. Aquarelle, 21,6 × 15,3 cm, Indian Museum, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., p. 75.
- III. 11 : Abanindranath Tagore, *Azan*, de la série *Rubaiyat of Omar Khayyam, Vers XXIV*, 1907-1909. Aquarelle, 19 × 13,5 cm, Kala Bhavan, Santiniketan. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., p. 92.
- III. 12 : Abanindranath Tagore, *White Peacock*, 1915. Aquarelle, 25,4 × 17,78 cm, Rabinra Bharati Society, Kolkata. Illustration dans Siva Kumar, *The Paintings*, op. cit., p. 99.
- III. 13 : Abanindranath Tagore, *Je suis le grand-père*, sans références. Reproduit dans la recension de Stella Kramrisch « Indische Malerei der Gegenwart », dans *Der Cicerone* 16, 1924, [p. 956].

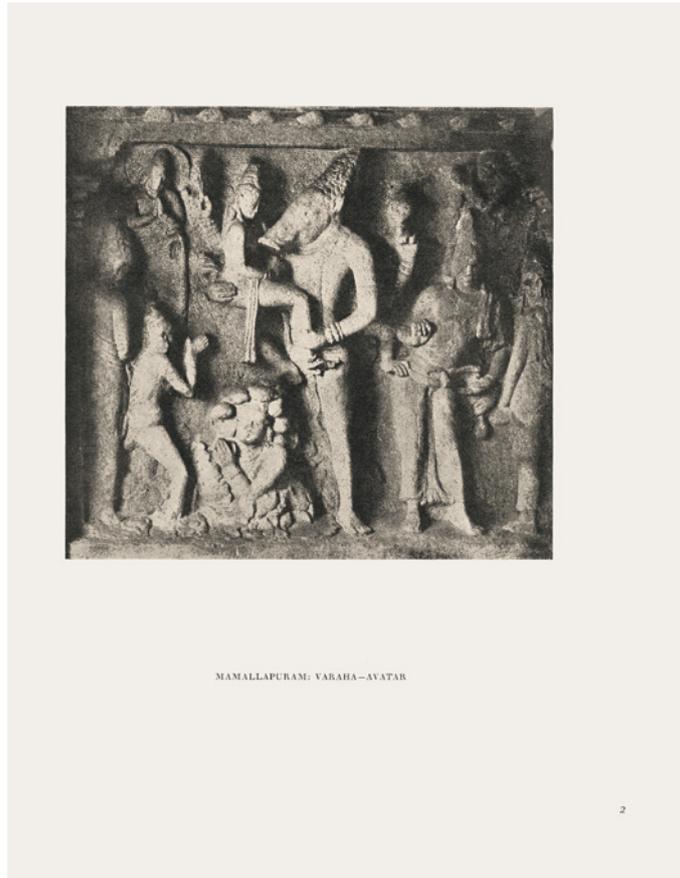
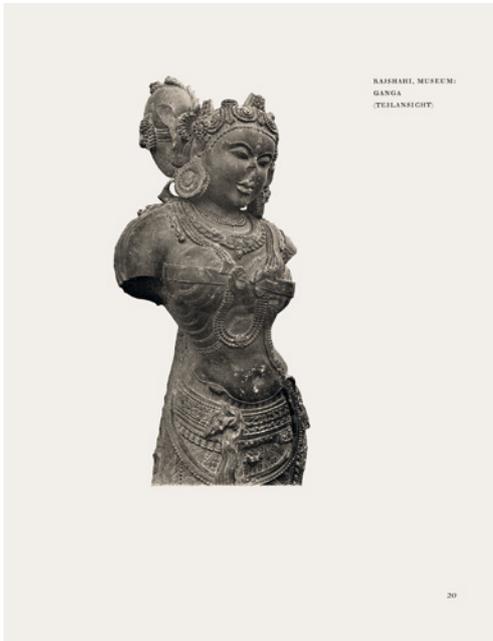


13

12



14



16



15

Abb. 14: *Ganga*, Rajshahi, 12. Jh. n. Chr., Foto: Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Abbildung in: Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, 1924, Tafel 20.

Abb. 15: *Varaha Avatar*, Felsrelief, Mamallapuram, 6.–7. Jh. n. Chr. Abbildung in: Kramrisch, *Grundzüge*, op. cit., Tafel 2.

Abb. 16: *Siva Nataraja: Zwei Hände*, Tanjore, 12. Jh. n. Chr. (?), Madras Museum. Abbildung in: Kramrisch, *Grundzüge*, op. cit., Tafel 41.

Ill. 14 : *Ganga*, Rajshahi, XII^e siècle ap. J.-C., Photographie : Rajshahi, Varendra Research Museum, Rajshahi, Bangladesh. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, 1924, planche 20.

Ill. 15 : *Varaha Avatar*, bas-relief, Mamallapuram, VI-VII^e siècle ap. J.-C. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, op. cit., planche 2.

Ill. 16 : *Siva Nataraja : Deux mains*, Tanjore, XII^e siècle ap. J.-C. (?), Madras Museum. Illustration dans Kramrisch, *Grundzüge*, op. cit., planche 41.

La « vision indienne »¹ entre forme(s) et informe. Le regard de Stella Kramrisch sur le modernisme indien d'Abanindranath Tagore

« Pour voir, il te faut fermer les yeux. Ainsi le monde se révèle-t-il à toi. »²
— Stella Kramrisch

Les textes courts de Stella Kramrisch à propos de la modernité indienne ne constituent qu'une fraction de l'ensemble de son œuvre. Et leur style d'écriture, proche du « stream of consciousness »³ et prenant par endroits des accents lyriques, a été perçu de manière critique dans leur réception, toute comme celle de ses autres textes. Ces contributions sont pourtant du plus haut intérêt. Elles rendent sensible le rôle de Kramrisch comme « trait d'union » entre la modernité occidentale et la modernité orientale en pleine constitution dans l'environnement de Santiniketan.⁴ Kramrisch ne se contenta pas de donner une série de conférences au sujet de l'art d'Europe occidentale et sur l'art du XIX^e siècle, entre autres, dans le cadre de son activité d'enseignante à Santiniketan, mais elle donna également une impulsion déterminante à l'organisation d'une exposition d'artistes du Bauhaus⁵ qui eut lieu en 1922 et fut perçue comme le coup d'envoi de l'avant-garde en Inde.⁶ Dans le même temps, ces textes dévoilent également l'intérêt que portait Kramrisch aux formes de la modernité indienne. En prenant appui sur la critique publiée à l'occasion de la XV^e exposition annuelle de l'Indian Society of Oriental Art, fondée en 1907 par Gaganendranath et Abanindranath Tagore, exposition qui eut lieu en 1924 aux Samavaya Mansions dans les locaux de la Society à Calcutta, nous présenterons dans la contribution suivante des aspects centraux de la pensée de Kramrisch au sujet d'un âge moderne de l'art indien (Ill. 1). Ce court texte permet également d'appréhender la façon dont Kramrisch traite de la modernité, de l'art contemporain et du Moyen-Âge indiens dans sa propre œuvre.⁷ Car quelques-unes de ses observations thématiques et analyses formelles des œuvres de la modernité indienne conduisirent Kramrisch à s'intéresser parmi ces textes également à l'art indien ancien. Celles-ci se voient condensées pour la première fois de manière conséquente dans la série d'exposés intitulés *The Expressiveness of Indian Art* qu'elle tint à Calcutta en 1922.⁸ Cinq d'entre eux parurent à titre de première publication dans une version abrégée en allemand, intitulée *Grundzüge der indischen*

*Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst (Traits fondamentaux de l'art indien. Première introduction élémentaire à l'art indien, Ill. 2).*⁹ Le fait que Kramrisch intègre aussi ces aspects dans sa pensée sur l'art contemporain, prend tout son sens et son importance si on le replace dans le contexte des tensions coloniales et des mouvements d'indépendance qui marquèrent l'Inde au début du XX^e siècle et qui ont eu pour effet de changer le regard porté sur les biens culturels indiens de l'ère précoloniale.

LA RENAISSANCE BENGALIE

La XIV^e exposition annuelle avait eu lieu dans les mêmes locaux à Calcutta en 1922. À côté d'œuvres provenant du Bauhaus, un grand nombre d'œuvres d'artistes indiens moins connus de diverses régions y furent également exposées.¹⁰ Dans une critique de l'exposition récemment remise sur le devant de la scène, on y fit remarquer en particulier que les parties consacrées respectivement à la modernité occidentale et à la modernité indienne étaient présentées séparément, du moins dans le catalogue.¹¹ Dans ce dernier, Kramrisch avait également produit un texte court. Elle y mettait en lumière les liens entre la modernité indienne et l'avant-garde occidentale, qu'elle identifiait surtout dans le partage d'une même esthétique transcendante.¹² Deux ans plus tard, Kramrisch consacra sa recension de la XV^e exposition annuelle à quelques-uns de ces artistes indiens appartenant à l'école du Bengale, une modernité indienne reprenant des aspects issus de traditions plastiques pré-modernes. Kramrisch y étudie des œuvres de la Renaissance bengalie, de son fondateur Abanindranath Tagore, comme de quelques-uns de ses disciples, ainsi que de son frère Gaganendranath Tagore et de leur sœur Sunyana Devi. À la fin de son texte, elle met l'accent sur ces deux derniers comme étant des « personnalités antagonistes » annonciatrices d'un art indien à venir.¹³ Chacun d'eux était proche de la Renaissance bengalie, tout en suivant chacun son propre chemin. Dans ce contexte, les travaux les plus importants de Gaganendranath s'appropriant des éléments cubistes, passent, et pas seulement pour Kramrisch, pour être des exemples d'une réception et d'une transformation de l'avant-garde occidentale.¹⁴ Par contraste, les œuvres linéaires de Sunyana Devi présentent une forte parenté avec les représentations de type Kalighat, qui s'étaient développées dans le Bengale rural du XIX^e siècle sous la forme de peintures de scènes religieuses ou épiques, mais également de la vie quotidienne, sur de grands lés de toile (Ill. 3). Kramrisch parle de la manière dont Devi, femme bengalie vivait en recluse, n'ayant accès ni à une formation artistique ni à des appuis extérieurs.¹⁵ Devi, en tant que « voix la plus intime de l'Inde »,¹⁶ ouvrait cependant par son retrait la voie à un monde de formes proprement indiennes, connecté aux mondes divins et mythiques de l'Inde restés intacts. Le texte que Kramrisch publia un an plus tard dans la revue *Der Cicerone* à propos de cette artiste révèle à quel point elle voyait dans son œuvre une expression authentique de l'art indien.¹⁷

Les artistes de la Renaissance faisaient également référence aux formes héritées de l'ère précoloniale en Inde.¹⁸ L'apparition de ce groupe perçu comme le premier mouvement artistique indien était liée aux tendances politico-revivalistes de la fin du

XIX^e siècle. La partition du Bengale fut imposée en 1905 par les Britanniques, ce qui renforça les aspirations à l'indépendance du mouvement *swadeshi* de tendance indigéniste, qui devait conduire *in fine* à une abrogation de la partition.¹⁹ Accompagnant de telles impulsions nationalistes, des réformes globales virent le jour en matière de politique culturelle. Elles furent en particulier inspirées par Rabindranath Tagore, avec lequel Kramrisch entretenait des liens étroits depuis leur rencontre à Oxford et son invitation à Santiniketan en 1921, tout comme avec d'autres membres de la famille Tagore.

L'accès à une modernité qui leur fut propre devait être favorisé par une ouverture aux artistes indigènes ainsi que par un retour, entre autres, aux formes du Moyen-Âge, afin de remplacer l'académisme d'importation occidentale. Celui-ci dominait en particulier la formation artistique dispensée depuis la fin du XVIII^e siècle dans les écoles d'art fondées sous l'India Company à travers tout le pays, comme à Madras, Calcutta, Bombay ou Delhi. Leurs parcours se conformaient très largement aux prescriptions de la South Kensington School of Arts. Et un système de commandes établi par le *Raj* britannique faisait la part belle au naturalisme soit de style victorien, soit de veine romantique. Ravi Varma, connu pour être un artiste national, était l'un des représentants les plus importants de cette évolution, incarnant le type de l'artiste-gentleman qui avait émergé en Inde comme un genre nouveau de créateur.

Ces réformes du système de formation des artistes furent soutenues par des orientalistes occidentaux acquis à la théosophie. Ainsi l'historien d'art britannique Ernest Binfield Havell prit-il en 1896 la direction de la Calcutta Art School, après celle de l'école d'art de Madras. Ses réformes étaient censées faire se rapprocher les étudiants de leurs propres traditions – à cette fin, il vendit les collections d'œuvres occidentales pour constituer entre autres une collection de peintures mogholes. L'entrelacs complexe que forment les mouvements nationalistes et l'influence impériale se montrait aussi dans les attentes à l'égard de la formation artistique, c'est-à-dire dans le mélange entre projections occidentales et orientales qui s'y manifestait. En effet, l'éloignement initié par Havell du parcours occidental classique déclencha en réaction un mouvement inverse qui aboutit en 1897 à la fondation de la Jubilee Art School, censée cultiver sa proximité avec l'art occidental.²⁰ Havell trouva en la personne d'Abanindranath Tagore un compagnon également sur le plan spirituel, car il influença de manière décisive son orientation artistique, en attirant son attention sur la tradition moghole. Les lignes fines et rigides de cette dernière marquèrent la peinture de Tagore, avant que l'artiste n'adopte un style plus sentimental empruntant à la tradition de représentation des Rajputes, interprété par l'historien d'art indien Ananda Kentish Coomaraswamy comme étant plus « indien ».²¹ La question de l'existence d'un style indien était l'objectif principal de ces réformes culturelles. E. B. Havell parlait de la quête d'une « langue perdue de l'art indien » et, comme Coomaraswamy, il prit position contre l'influence victorienne sur l'art indien.²² Les réflexions de Kramrisch sur un « regard indien » (*indian outlook*) peuvent donc être replacées dans le contexte de telles considérations.²³ En 1922, elle publia entre autres sa contribution sur « L'art indien et l'Europe » (« *Indian Art and Europe* ») dans *Rupam. An Illustrated Quaterly of Indian Art*, qui parut entre 1920 et 1930 en tant que journal de l'Oriental Society of Indian Art,

sous la direction d'Ordhendra C. Gangoly, avant que Kramrisch n'en reprenne l'édition en 1933 avec Abanindranath Tagore sous le titre *The Journal of the Oriental Society of Indian Art*.²⁴

Le désir de la Renaissance bengalie de renouer avec des formes ou des éléments stylistiques historiques a été comparé à la Renaissance européenne au début de l'époque moderne ou encore au recours des Préraphaélites aux formes de la Renaissance. Ce faisant, il fut dès le début en Inde intégré dans le débat national autour des aspirations à l'autonomie politique. Pour Kramrisch, « la Renaissance doit surmonter deux choses, sa propre désorientation et le facteur de désintégration qui s'est importé malgré elle. »²⁵ Ce sont deux formes de l'adaptation au modèle colonial qui sont ainsi mises en cause : d'une part l'appropriation indienne quasiment « non réfléchie » des – dixit Kramrisch – « marchandises du bazar viennois » et d'autre part, l'impérialisme culturel d'un système de formes occidentales. En 1924, soit l'année de la publication de la critique de Kramrisch, les étudiants de Santiniketan, disciples d'Abanindranath Tagore, se chargèrent de promouvoir la Renaissance en partie en tant qu'enseignants dans les écoles à travers toute l'Inde. Le groupe avait cependant déjà commencé à perdre en influence en raison de la diffusion de tendances avant-gardistes occidentales, en particulier à travers l'appropriation du cubisme et sous l'influence des *print media*.²⁶

Les tentatives revivalistes pour s'émanciper des académismes occidentaux pouvaient conduire à une interprétation nationaliste et étroite d'un art qui se contenterait d'adopter successivement des influences étrangères.²⁷ Ceci n'échappa pas non plus à Kramrisch :

« Le salut, voilà ce que semble promettre un nationalisme artistique qui boycotte tout ce qui viendrait de l'extérieur et qui pense puiser dans le cours de son propre passé des gouttes d'élixir de jouvence à l'aide d'un filtre permettant un choix soi-disant éclairé. Pourtant la fatalité d'une réaction tient à ce que les armes avec lesquelles elle se bat ne peuvent être forgées qu'à partir du matériau déjà disponible. L'instrument de l'attaque s'érousse sur le corps étranger réfractaire, tandis que lui-même, de moins en moins saisissable, finit par s'évanouir tout à fait. »²⁸

On est frappé par la clarté avec laquelle Kramrisch nomme une dynamique de dichotomies binaires comme celle de la résistance anticoloniale qui se perd en elle-même. Des théories postcoloniales plus tardives souligneront justement la nécessité de penser la situation coloniale, tout comme les possibilités de s'en émanciper, à partir des concepts de mélange et d'hybridité.²⁹ Le rôle clef que Kramrisch, et elle n'est pas la seule, accorde dans sa recension à Abanindranath Tagore, met en lumière le fait qu'en raison de la synthèse que les œuvres de la Renaissance bengalie réalisent entre les courants indigènes, orientaux, panasiatiques et occidentaux, elles ont été perçues comme ouvrant la voie à un art indien moderne nouveau et ouvert, ce qui convient particulièrement bien à l'art de Tagore :

« Pourtant ce processus de purification, négatif dans son essence, se voit transformé par le guide visionnaire de ce mouvement en un éclectisme parfaitement réfléchi, acceptant de l'extérieur ce qui semble se soumettre à sa propre volonté formelle,

en une internationale de formes de vision et de représentation tirant sa seule légitimité du tact aristocratique avec lequel était réalisé ses choix. »³⁰

L'œuvre de Tagore est généralement interprétée comme tournant le dos à celle de l'« occidentalisé » Ravi Vama, soutenu en tant qu'artiste national par le Raj (Ill. 4, 5).³¹ Celui-ci empruntait entre autres ses motifs et illustrations à des affiches britanniques et plus largement aux *print media*, en les transposant dans un mélange de représentations de cour de tradition moghole et de corps aux formes arrondies. En comparaison, les tableaux de Tagore présentent des formes plus fines, plus étirées, ainsi que des portraits et paysages d'une veine sentimentale ou de tonalité mélancolique. Les influences reconnaissables que Kramrisch cite également dans sa recension sont des aquarelles anglaises, la technique de lavis japonaise, la peinture moghole ou encore des œuvres hindoues comme les fresques d'Ajanta et les œuvres de l'Orissa (Ill. 6-8).³² E. B. Havell qui, en 1902, 1905 et 1908, avait publié dans *Studio 21* trois articles sur Tagore accompagnés d'illustrations en couleur de très bonne qualité, ainsi que de citations de Sister Nivedita, contribua à son succès en tant que premier peintre moderne de l'Inde, en particulier après l'exposition de son *Bharat Matha* (1905) auquel on donna la portée d'une peinture nationale.³³

Dans le cadre de l'interpénétration et de l'ouverture postulées par Rabindranath Tagore, l'appropriation et le mélange de styles peuvent tout à fait être vus comme ce qui fait la quintessence de la culture indienne. Dans son essai sur l'imitation, il exhortait à ne pas continuer à imiter des anglicismes culturels et de se soumettre ainsi volontairement à une telle domination anglaise.³⁴ Pourtant cette critique de l'imitation s'adresse à des processus politiques et culturels à la fois. Christian Kravagna a mis en évidence le fait que, à l'aide de

« [...] l'« essence » de la culture indienne comme union des contraires et à la formation d'une alliance transcontinentale du « spirituel » [...], le « naturalisme » pouvait être remis à sa juste place idéologique, dans la mesure où son principe d'imitation picturale [...] était perçu d'un point de vue structurel comme un parallèle à l'exigence coloniale d'adaptation à la culture de domination. »³⁵

En effet, les procédés artistiques du mouvement de Renaissance peuvent être considérés à la lumière de ces réflexions. Le fait que l'élément mimétique, en dépit des emprunts naturalistes visibles de l'art indien historique, n'a pas vraiment joué de rôle, mais correspond plutôt à une importation de l'Occident, donne sans doute au parallèle évoqué une force accrue. Kramrisch se consacra au rapport particulier de l'art bouddhiste indien à la nature dans son texte « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) », qui fut publié dans l'un des premiers numéros de *Rupam* en 1921 et s'appuyait sur sa thèse écrite en 1919.³⁶ Elle décrit en outre l'artiste indien comme faisant corps avec la nature qui l'entoure. La conséquence en serait qu'il ne disposerait pas du recul nécessaire au réalisme dans sa dimension occidentale. En lieu et place, l'artiste indien puiserait dans l'univers de formes qui l'entoure, dont lui et l'œuvre constituent une partie. L'option de ne pas imiter, ou sinon sous une autre forme, peut de ce point de vue être comprise comme ce qui constitue le double potentiel (de résistance), à la fois politique et artistique, de la modernité indienne. Le

fait qu'elle s'appuie sur un rapport non mimétique au réel caractérisant déjà l'art indien du Moyen-Âge et que ce potentiel non-mimétique constitue en même temps le point auquel s'arrime la quête du spirituel ou de la spiritualité de la forme chez certains artistes occidentaux, montre comment les approches venues d'Orient et d'Occident se croisèrent dans la réception de l'art et de l'histoire de l'art indiens.

STELLA KRAMRISCH À PROPOS D'ABANINDRANATH TAGORE

En mélangeant des formes orientales et occidentales, ce qui avait également été caractéristique de l'art du XIX^e siècle, Tagore donne une continuité à des mouvances déjà existantes comme celle de l'East India Company ou de Ravi Varma.³⁷ Son rôle clef en tant que premier peintre moderne d'Inde,³⁸ ainsi que l'appelle Kramrisch, se voit toutefois justifié par la combinaison de références stylistiques exceptionnellement protéiformes chez Tagore :

« Le cours de l'évolution de l'art indien, plus puissant que la reviviscence mesurée et éclectique, puisée dans les XVI^e et XVII^e siècles et malgré une stagnation temporaire puis une rupture violente, demeure vivant en Abanindranath Tagore. [...] Tagore n'est pas seulement le chef de file du revivalisme de la peinture indienne, mais avant tout celui qui le problématise. »³⁹

Le travail de Tagore adopte une double position. D'une part, les éléments appartenant à un art occidental réaliste, encore compris comme usuel et issu de l'académisme importé, en sont absents. D'autre part, il ne se conforme pas aux règles traditionnelles des *Silpa-Sāstras* définissant le canon indien, que Tagore avait lui-même traduits et qui étaient le sujet de deux cycles de conférences, « Some Notes on Indian Artistic Anatomy » ainsi que « Sadanga, or the Six Limbs of Painting ». ⁴⁰ Son œuvre va au-delà également de l'intérêt généralement teinté de nationalisme porté à l'art classique, dans la mesure où il intègre par exemple des scènes populaires comme celles représentant des danseurs du Bengale.⁴¹ Dans son texte « The Genius of Abanindranath Tagore » rédigé des années plus tard, en 1942, Kramrisch voit dans le fait qu'il y ait pour l'artiste des différences entre le travail théorique et intellectuel et le travail artistique l'un des motifs principaux à son rôle de précurseur :

« Il est le premier peintre indien moderne, dans la mesure où il peint le paradoxe de la civilisation traditionnelle de son pays qu'il incarne lui aussi puisqu'il en fait partie, et pourtant en tant que peintre, il se tient à l'écart de lui de sorte qu'il peut l'observer ». ⁴²

Dans les formulations de Kramrisch, le travail de confrontation au passé revient en même temps à se détourner du présent ; le mouvement vers le passé est ainsi un nouvel agencement qui renvoie autant à son imagination artistique qu'à sa rébellion, sa « sensibilité irrévérencieuse ». ⁴³ Tagore n'emprunte aux traditions picturales que quelques aspects isolés : « Aucune forme d'art traditionnel ne le séduisait totalement. » ⁴⁴ En modifiant encore les modèles picturaux historiques existants, il produit des surfaces picturales hétérogènes : les détails stylistiques sont organisés de telle manière qu'ils semblent se commenter réciproquement à l'intérieur de l'image. La miniature *Summer* (vers 1900, Ill. 9) issue de la série intitulée *Ritusamhara*, que Tagore peint à ses débuts et qui est considérée comme une étape préparatoire à son œuvre

synthétique tardive, constitue un bon exemple pour un tel système de « références croisées ». *Summer* renvoie à des compositions historiques telles qu'elles sont présentes dans les tableaux Pahari ou Kangra et montre un cadre décoratif propre aux représentations mogholes. Mais Tagore modifie les formes traditionnelles :

« Dans ces peintures, il utilise le jeu [qui s'établit] entre les directions des sols, des murs et du mobilier pour articuler l'espace, à la manière dont le firent les artistes Kangra, mais il introduit des diagonales plus prononcées dans la composition et la structure par un soubassement réaliste. Ceci introduit également un jeu entre ordre et asymétrie dans ces peintures et rend irrégulier ce qui semble à première vue être régulier ; cette pratique transforme de manière détournée l'appropriation en innovation. »⁴⁵

En outre, il aurait enrichi le rapport au matériau historique d'une sensibilité ou d'une qualité émotionnelle inconnues jusque-là, dont avant tout ses études de caractères ou portraits sont représentatifs. Le tableau *The Passing of Shahjahan* (1902), dans laquelle Tagore transforme le travail du deuil de sa fille de manière plastique, en est un parfait exemple.⁴⁶ En effet, le peintre identifiait comme sa tâche première le fait d'ajouter à ses œuvres picturales de l'émotion, le *bhāva* – l'un des six piliers de la peinture indienne, qu'il avait traduits dans ses leçons sur le *Sadanga*.⁴⁷ L'emploi qu'il fait de la technique japonaise de lavis nommée *morotai*, de plus en plus caractéristique de son œuvre au fil du temps, soutient cette évolution. Tagore était entré en contact avec cette technique en 1902 grâce à sa rencontre à Calcutta avec l'historien d'art japonais Okakura Kakuzō, l'un des représentants principaux du panasiatisme, ainsi qu'à travers les échanges avec ses disciples Taikan Yokayama (voir Ill. 7) et Hishida Shunsō. Tagore continua à développer leurs techniques au point qu'il détrempe complètement ses supports. C'est ainsi qu'il obtient ses transitions subtiles où les traces aux contours flous occupent toute la surface de la feuille.⁴⁸ Elles en viennent à constituer un corollaire atmosphérique de la figure dans des arrière-plans chargés d'émotion comme dans *Dewali* (Ill. 10), *The Siddahs of the Upper Air* ou *The Banished Yaksha*, qui furent peints entre 1903 et 1904.⁴⁹ Les représentations plus fortement imprégnées d'orientalisme inspirées du cycle littéraires des Rubaiyat of Omar Khayyam (Ill. 11) qui virent le jour entre 1907 et 1909 sont considérées comme la première pierre de l'œuvre plus tardive de Tagore. Dans celles-ci, il mêle les indices isolés d'un style propre, tout en puisant plus fortement dans les possibilités offertes par la technique du lavis. Tagore y traite le rapport entre figure et fond et le décline en de multiples variations.⁵⁰ Des représentations de figures devant un paysage ou devant des champs de couleur monochrome, comme dans *The Banished Yaksha* ou dans la série des *Omar Khayyam*, montrent des arrière-plans de plus en plus allusifs et abstraits. Une teneur spécifiquement émotionnelle distingue plus particulièrement quelques représentations paysagères, par exemple celles qu'il produisit en 1911 alors qu'il voyageait vers Puri, ainsi que les paysages de montagne réalisés autour de 1919. Ces représentations marquent une transition entre l'emprunt qu'il fit plus tôt aux Préraphaélites et les réalisations symbolistes qui constituent à leur suite une série de figures isolées et de représentations d'animaux.⁵¹ C'est en considérant ces tableaux comme par exemple *White Peacock* (1915, Ill. 12) que Siva Kumar en arrive à la conclusion que « toutes les influences

ont été absorbées et transformées et [...] forment un style qui est totalement celui d'Abanindranath » :

« En eux, il y a des détails réalistes, mais pas la vision du monde propre au réalisme ; en eux, nous reconnaissons le format des miniatures, mais pas le dessin et les coloris vifs des miniatures ; en eux, nous voyons des images aux contours flous, enveloppées de brume, non pas la brume qu'il vit dans les peintures japonaises, mais celle de l'esprit d'où elles tirèrent leur renouveau. »⁵²

Le mélange de styles variés et la reprise de différentes époques dans les tableaux contemporains furent qualifiés d'« archéologie » par les commentateurs de l'époque.⁵³ Il semblerait que les lignes de Kramrisch dans son essai plus tardif « The Genius of Abanindranath Tagore » se fondent également sur ce concept. Mais elle met en évidence la façon dont l'archéologie de Tagore est tournée vers l'avenir : « Il travaillait [...] assis et tournant le dos à sa maison remplie de livres, d'œuvres d'art anciennes, de miniatures d'écoles mogholes et rajputes et de bronzes du Tibet et d'Inde du Sud. »⁵⁴ Tournant le dos à un pur éclectisme historicisant, il adopte le pas moderne qui mène de l'« appropriation » à l'« innovation ».⁵⁵ Kramrisch décrit la façon dont cette archéologie embrasse l'histoire d'un regard nouveau par la métaphore visuelle d'un panorama s'offrant à la vue de l'artiste.⁵⁶ Et le fait que l'artiste affirme sa propre autorité à travers le choix d'éléments isolés, est souligné comme constitutifs de la modernité de Tagore.

Parmi les sept illustrations en noir et blanc que Kramrisch avait fait ajouter à sa critique en 1924, on trouve également la reproduction d'une œuvre d'Abanindranath Tagore. On ne sait aujourd'hui rien de cette représentation intitulée *Je suis le grand-père*⁵⁷ (Ill. 13). On y voit une figure assise, entourée d'un fond sombre. Son immobilité pensive repose également sur des superpositions atmosphériques obtenues par la technique du lavis, que Tagore avait déjà mise en œuvre dans les années 1910 à l'aide des représentations paysagères symbolistes.⁵⁸ Le flou qui environne la figure isolée soutient en particulier l'air rêveur de son regard tourné vers le lointain. En raison de l'année de l'exposition et de cette technique du lavis attestant des influences japonaises, on peut supposer qu'il s'agit de l'une de ses représentations inspirées de figures littéraires et traitées dans un format de miniature qui virent le jour lors de sa seconde phase d'expérimentation plus poussée des techniques japonaises, entamée autour de 1920.⁵⁹ Tagore prit pour repère des procédés mimétiques – suivant en cela son propre « naturalisme indien »⁶⁰ – tout du moins de manière manifeste en ce qui concerne la figure ou la chaise, tout comme le regard. Comme dans d'autres tableaux, il s'agit d'une figure isolée placée devant un fond non mimétique ou abstrait traité au lavis, qui produit l'effet recherché grâce à la coexistence de différents registres tant spatiaux que thématiques. Kramrisch écrit une unique et dense phrase à propos de cette représentation, qui peut être vue comme un exemple de la manière dont Tagore mêle naturalisme indien, sensibilité et influences orientales et occidentales :

« C'est pourquoi un tableau de genre (Ill.) comme *Je suis le grand-père*, en dépit du titre et des lunettes tenues de manière ostensible, parle de déguisement, de la question et du doute d'un travestissement, duquel un regard apeuré-heureux émerge et porte aussi loin que l'inconnu, tout comme le fond abrasé d'un brun mordoré qui

bien qu'occupant toute la surface brûle en profondeur, de sorte que le vaste manteau flottant autour d'un corps d'enfant devenu impalpable se glisse tel une ombre puissante entre deux réalités insaisissables, dans lesquelles l'expression du visage et les quelques orientations qui l'entourent de leurs mouvements furtifs, sont le point de rencontre d'une problématique existentielle vacillante, qui presque déjà réduite à néant est encore une fois traversée d'un frisson autour de mains aux contours flous engoncées dans de vastes manches informes. »⁶¹

Autant le tableau de Tagore que les lignes de Kramrisch permettent de nombreuses observations extrêmement riches d'enseignement, qu'il s'agisse de l'œuvre elle-même, des textes que Kramrisch consacre à l'artiste ou, de manière plus générale, de sa position sur l'art moderne. On réservera des considérations plus détaillées à chacun de ces points à un autre article, pour mentionner ici d'abord que Kramrisch ne dit rien de la place de cette représentation dans l'œuvre de Tagore, notamment de son contexte de création, ou plus exactement de la série à laquelle elle appartient. Ce texte, comme les lignes consacrées à Tagore, peuvent être interprétés comme des exemples de l'approche formaliste de Kramrisch. En même temps, on est frappé par le fait que les remarques à propos des bases de la composition ou de la technique employée sont plutôt disséminées dans la critique, par exemple lorsque l'auteure saisit la coprésence de surfaces floutées et de lignes chez Tagore comme une relation : « La forme, instable dans la représentation, consolidée et clarifiée par la seule vertu de la ligne. »⁶²

La figure représentée dans le tableau, renvoie d'après le titre à un grand-père, qui – c'est du moins ce que nous déduisons des lignes de Kramrisch – n'en est pas un, mais un personnage plus jeune, travesti. On peut donc supposer que Tagore représente dans son tableau un jeune homme déguisé en grand-père. Une chaise en bas du tableau à droite, tout comme le visage, renvoient aux lignes que Kramrisch met en avant comme étant caractéristiques de Tagore tout au long de sa critique. Elles isolent à ces endroits la figure du fond, tandis que celle-ci semble en d'autres endroits déborder sur la surface spongieuse du manteau. Ce dernier remplissant toute la surface du tableau, presque comme une seule et unique surface de laquelle émergeraient la tête et les mains, le regard de cette figure semble sortir du tableau et se diriger vers le lointain. Et elle tient dans sa main une paire de lunettes qu'elle a ôtée et qui ainsi placée au centre peut se rattacher à la signification (et ici à son abandon) des métaphores oculo-centrées d'influence occidentale dans le contexte colonial. Le grand-père, uniquement cité dans le titre, est relié plastiquement à la figure de l'enfant par son déguisement. Kramrisch écrit dans un texte plus tardif à propos de la façon dont Tagore forge ses titres :

« La quête d'Abanindranath Tagore était dévolue au sens de l'art indien, et à la manière d'en faire une peinture indienne. Comme dans tout art authentique, le sens et la forme ne sont pas séparés dans son œuvre. Le sens est fréquemment manifeste, et plus encore dans le titre [...] de certains de ses tableaux que dans la présentation proprement dite du sujet. L'accent qu'il met sur lui par les mots et la forme picturale qui ne lui est pas toujours totalement identique, constituent la configuration elle-même de l'authenticité de sa quête. Il part à la recherche d'une vision qu'il fonde sur sa connaissance des

documents visibles du passé, de leur cadre ainsi que de celui des scènes indiennes. C'est ce qui lui permet de jeter un pont entre la civilisation moderne internationale et la tradition indienne. »⁶³

La rencontre du grand-père et de l'enfant est comme la rencontre entre le présent et la tradition du passé, et le regard porté au loin symbolise la quête d'un nouvel horizon culturel pour l'Inde. Dans une grande proximité avec cette représentation, mais sans qu'elle y fasse explicitement référence, Kramrisch placera dans son texte sur Abanindranath Tagore de 1942 – comme dans un commentaire *a posteriori* – l'artiste lui-même entre ces strates temporelles et devant un avenir encore non formé, et drapé qui plus est, dans un « habit merveilleux » évoquant lui-même le manteau de la représentation du grand-père : « C'est la forme d'une quête, à travers le passé et le présent, usant période et épisode, vers l'intemporel. »⁶⁴ Dans le tableau de Tagore, tout comme dans le texte plus tardif de Kramrisch, c'est une vision du présent qui, à travers le passé, conduit vers le futur comme rêve visionnaire de Tagore.

Dans ces lignes que consacre Kramrisch au tableau, on note par ailleurs comment elle souligne le rapport qu'entretiennent les différents éléments picturaux entre eux. Cela vaut en particulier pour la relation entre profondeur et surface. Elle aborde à travers elle le champ d'expérimentation caractéristique de Tagore entre figure et fond. En même temps, cette densité atteinte dans la représentation considérée et la coexistence du proche et du lointain se voit comme mise dans un mouvement de balancier dans les lignes de Kramrisch. La sensibilité évidente de Kramrisch pour les liens et détails visuels et peut-être tout particulièrement pour la combinaison d'une approche philologique et textuelle avec les formes picturales et visuelles – ses lignes font ici l'effet d'une reproduction du tableau en mots – rend sensible l'influence de l'école viennoise sur son approche critique de la forme.⁶⁵ Kramrisch retrace par exemple pleinement par l'écriture le rapport entre l'espace et la surface inscrit dans le mouvement d'avancement et de retrait entre les différentes parties de l'image. Elle fait ainsi en même temps écho aux réflexions de ses conférences de 1922, publiées plus tard dans ses *Grundzüge*, en particulier au sujet de l'espace dans l'art indien. En considérant la composition spatiale comportant de nombreuses strates des fresques d'Ajanta, elle souligne l'entrelacement des différents plans comme caractéristique d'un effet spatial proprement indien. (III. 8) Celui-ci résulterait d'une conception dynamique de la vie, qui se manifesterait dans les œuvres sous forme de rythmes.⁶⁶ L'espace est ainsi décrit comme étant un « volume » de la peinture, qui suivrait d'autres règles que celles des espaces perspectifs occidentaux. Car la « matière » spatiale se situe entre les éléments du tableau :

« Les maisons et les rochers, [...] grandissent dans l'image dans une réalité cubique. Elles préparent la présence des membres arrondis des figures humaines, qui se blottissent tranquillement dans leurs niches et dans leurs coins, [...] de sorte que le rythme peut glisser sur elles sans accroc. D'avant en arrière, d'arrière vers l'avant, ainsi va le fil de la trame de l'image, tandis que la couleur se répand en une surface lisse, sur laquelle règnent des lignes. [...] De cette manière, la peinture crée à partir de ses propres moyens – que sont les lignes et les surfaces colorées – et avec l'aide de

formules spatiales gagnées par l'intellect, un "volume" animé par le mouvement de la même manière qu'il s'exprime dans le Sikhara et dans toute œuvre plastique indienne. »⁶⁷ Des considérations semblables sur une spatialité « autre » caractérisent également la conception de Kramrisch de la plasticité de la sculpture indienne.⁶⁸ C'est justement le rapport entre forme et plasticité qui marqua l'attention qu'elle porta à la production de formes visibles par la photographie : prises de vue en gros plan, jeu avec l'ombre et la lumière ou effets de détournement permettent d'accentuer les artefacts spécifiques (Ill. 14-16). Et la mise en forme photographique est mise en avant en de nombreux endroits de ses publications par la juxtaposition de tirages uniques.⁶⁹

« VISION INTÉRIEURE » : FORME ET INFORMEL

Mais ce lien avec ses écrits sur l'art historique de l'Inde apparaît encore plus clairement dans la critique de Kramrisch à la faveur de quelques réflexions sur la forme que leur auteure place directement avant la reproduction de Tagore. Celles-ci permettent de comprendre son tableau, et plus particulièrement l'aspect du travestissement dans l'image, comme une ambivalence entre concrétion et ouverture. C'est exactement de ce redoublement dont il est question dans cette conception formelle fondamentale de l'art indien :

« Le figuratif, non pas en soi et pour soi, mais en considération des relations qui rayonnent depuis tout ce qui est formé et pourvu d'un nom vers ce qui a une forme semblable, mais autrement nommé, vers ce qui est informe et qui n'est point nommé, est une composante essentielle de l'art indien. Toute forme est pour cette raison non à l'image de la nature visible, mais d'un univers ressenti, empli du visible en tant que rappel permanent de l'horizon infini de la vie intérieure. »⁷⁰

Les observations à la formulation très dense qu'elle fait ensuite – elles débutent par « C'est pourquoi un tableau de genre également... » – suggèrent de voir dans le tableau de Tagore et dans la relation qu'il établit entre représentation et travestissement l'incarnation précise de cette conception de l'art indien. Kramrisch explicite de telles observations formelles en de nombreux autres endroits de ses publications consacrées à l'art indien historique. Elle détaille plus avant le rapport qu'elle évoque dans les quelques lignes citées ici entre la forme et l'informe dans l'art plastique indien dans toute une série d'autres publications parues à la même époque, et en particulier dans la première publication d'importance des *Grundzüge*, parue la même année que sa critique. Dans les chapitres qui parlent de forme, d'espace ou de rythme dans l'art indien, on trouve des réflexions plus approfondies sur le concept de forme exposé dans sa critique de l'art moderne. Dans les *Grundzüge*, Kramrisch décrit la forme comme une sorte d'effet de chiasme entre visible et invisible, ces deux pôles de la pensée indienne nommés *drishtam* et *adrishtam*. Monde visible et monde invisible y sont placés face à face. Le second correspond au chemin vers l'irréel de tout un chacun et se caractérise par une « vision intérieure ». ⁷¹ La réalité et la représentation sont ainsi juxtaposées et ont une valeur équivalente dans la conception indienne de l'art, ainsi que Kramrisch l'expose à travers une série d'exemples. Et il en résulte une inter-pénétration constante entre la forme devenue concrète et ce qui reste à former. C'est

une sorte de vie totale transcendant tout dans un balancement rythmique qui se révèle dans chaque forme concrète.⁷² Ce balancement est également souligné par Kramrisch au sujet de l'alternance, chez Tagore, entre l'ouverture de la forme et les lignes qui la déterminent :

« Ses meilleures images sont des portraits d'états d'âmes, dans lesquels tout ce qui est transitoire se trouve déposé dans les mains, l'expression du visage et la couleur, tandis que les contours contiennent l'essentiel et le permanent dans des courbes plates, friables et coriaces en même temps [...] »⁷³

Dans ses *Grundzüge*, Kramrisch précise ses réflexions sur la forme comme chiasme, lorsqu'elle la compare à un arrêt momentané d'un mouvement illimité qui la dépasse :

« Pour pouvoir soutenir la portée d'un état de conscience qui trouve seulement à s'apaiser et à s'aplanir dans l'infini, il fallait à présent trouver une forme, dont la finitude résultait du balancement de l'infini. C'est pourquoi le contour de chacune des formes de l'art indien lui donne non seulement un nom et une figure reconnaissable, mais la laisse en même temps participer à ce contexte, dans lequel le nom est oublié au profit des rythmes devenus visibles. »⁷⁴

La forme individuelle est pensée comme partie d'un ensemble relatif. Les parties de l'image et leurs relations sont plus importantes qu'une figure. Les endroits où la forme est délimitée, à savoir la silhouette ou le contour, sont en même temps les lieux de la relation, où le flux de la vie et le calme de la forme s'interpénètrent.

Ces relations définissent également un rapport particulier entre intérieur et extérieur. La forme, concrète dans la réalité extérieure, est en même temps porteuse d'une conscience intérieure qui la dépasse.⁷⁵ La forme est donc la rencontre momentanée d'une extériorité et d'une intériorité, un état momentané au milieu d'un tout universel qui la dépasse, cette « sève de vie » qui la traverse.⁷⁶ Cette relation caractérise en même temps l'artiste indien, qui est comme pris dans le contexte qui l'entoure et qui ainsi, contrairement aux artistes occidentaux, n'agit pas depuis un point reculé par rapport à eux. Son rapport à la réalité n'est donc pas défini par la séparation, telle qu'elle est nécessaire au naturalisme occidental, mais par la relation.⁷⁷ Il fait partie d'un principe universel qui le traverse. Que la rencontre de l'intérieur et de l'extérieur appliquée au concept de forme puisse passer pour une définition de l'artiste, donne aux lignes de Kramrisch un caractère programmatique :

« Cette double perspective fut pourvue du nom de "drishtam" et "adrishtam", le visible et l'invisible, à l'instar des couples que forment l'idéalisme et le réalisme, l'abstraction et l'*Einführung*, dont nous admettons habituellement qu'ils se complètent tout en s'opposant. [...] La différence pourtant saute aux yeux, et ce que nous reconnaissons comme des formes de conception subjectives, l'Indien l'hypostasie en une naïveté exubérante, le reconnaît comme quelque chose d'objectif et devient aussi familier de l'une que de l'autre position. »⁷⁸

En parlant d'abstraction et d'*Einführung*, Kramrisch fait allusion à la thèse de doctorat de Wilhelm Worringer soutenue en 1907 à Berne, tout comme, un peu plus haut, au texte *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (1915-1916) de Max Dvořák qui fut son professeur à Vienne. Ces références clarifient la façon dont Kramrisch

s'appuie sur ces textes pour construire sa pensée ainsi que pour se distancier des aspects de l'histoire de l'art européenne, à l'aide du concept de forme ainsi que de sa conception de l'artiste. En d'autres endroits, Kramrisch se consacre de manière encore plus explicite à la façon dont elle se détourne du concept naturaliste de représentation, qui découle du lien entre *drishtam* et *adrishtam*. Car la forme plastique indienne ne « se rapporte ni à la nature, ni à un idéal-type, mais capture avec une fraîcheur plastique chaque événement particulier dans une forme. »⁷⁹

Le naturalisme propre et non occidental, conçu comme un rapport à la vie englobant tout, déterminant les œuvres plastiques autant que la position adoptée par les œuvres plastiques entre la figuration et l'abstraction, sont présentés par Kramrisch, ici comme ailleurs, comme la quintessence de l'art indien. Et si l'on considère la façon dont Tagore traite les différentes parties du tableau dans ses œuvres, ces relations entre figure et espace, entre le proche et le lointain ou entre le travestissement et le non-travestissement que Kramrisch souligne comme étant des facteurs déterminants pour l'image, il est également significatif que la rupture avec la représentation mimétique dans l'art indien produise entre autres l'accentuation des relations internes à l'image. Kramrisch expose ceci également dans les *Grundzüge* : « La mesure [devient] canon, quand on retranche les relations au monde extérieur et que l'on emprunte le chemin abrupt qui mène à la vision, qui ne correspond à aucune réalité concrète (*adrishtam*). »⁸⁰ Cette mesure de la relativité des différentes parties de l'image et de la relation des formes entre elles est mise en avant dans son texte « Vision indienne » (*Indisches Anschauen*) de 1927, publié peu de temps après sa critique, comme une conséquence et une spécification de la « vision [indienne] vers l'intérieur ». ⁸¹ Elle y montre également comment la relation entre l'intérieur et l'extérieur dans l'art indien et l'interpénétration des formes ainsi déterminée guident la rupture avec le naturalisme : « Pour voir, tu dois fermer les yeux. Ainsi le monde se révèle-t-il à toi. »⁸²

On trouve également un condensé de ces réflexions sur le rapport au monde extérieur qui accompagne la vision indienne et sur la relation qui en résulte entre des éléments plastiques isolés dans la recension de 1924. Kramrisch y écrit sur les relations entre l'informel et le formel et présente ceux-ci comme étant une base de l'art indien moderne d'Abanindranath Tagore. Par les rapports entre la « forme » d'un travestissement, dans la mesure où celui-ci est représenté et ce qui le dépasse dans l'informel d'une « question et [d'un] doute quant au travestissement », les lignes de Kramrisch au sujet du tableau de Tagore évoquent la double structure caractéristique de la conception indienne de la forme. L'idée de Kramrisch selon laquelle le monde du visible et des formes n'existe toujours qu'en rapport avec l'invisible et l'informel, étayée par l'étude de nombreuses œuvres d'art historiques et par la lecture des mythes indiens, est ainsi identifiée dans le tableau de Tagore comme mise en œuvre d'un concept formel indien historique. Kramrisch souligne donc la spécificité de la position artistique de Tagore en tant que premier artiste indien moderne en identifiant cette relation entre la forme et l'informe comme caractéristique fondamentale de l'art indien et en l'appliquant à la modernité de Tagore. Elle fait ainsi de son œuvre un exemple de l'héritage de la vision intérieure historique dans la modernité indienne. En même

temps, Kramrisch inclut dans ces considérations sur l'art contemporain des formulations et observations tirées de ses propres études de l'art indien du Moyen-Âge qu'elle accentue *a posteriori*. Et la transposition de la vision indienne comme paradigme critique de la forme dans le nouvel art moderne de l'Inde n'est pas la moindre contribution de cette archéologie du pluralisme de styles chez Tagore.

Je remercie Raman Siva Kumar pour ses précieux conseils.

- 1 Stella Kramrisch, « Indisches Anschauen », *Der Querschnitt* VII, no. 12, 1927, p. 929-931.
- 2 *Ibid.*, p. 929.
- 3 À ce propos, c'est la façon non chronologique dont procède Kramrisch qui fut la cible de critiques répétées. Voir par exemple, à propos du *Temple hindou (Hindu-Tempel)* de Kramrisch, Elisabeth Eva Raddock, *Listen How the Wise One Begins Construction of a House for Viṣṇu : Chapters 1-14 of the Hayairsa Pancaratra*, Thèse UC Berkeley, 2011, p. 27. Raddock critique en outre l'interprétation très personnelle et peu précise de Kramrisch (et de Coomaraswamy) des *śilpa śāstra* – ces textes hindous anciens sur l'art et sur l'artisanat – parmi lesquels Kramrisch se réfère plus particulièrement au *Rg. Veda* et au *baudhāyana Śrautasūtra*. Raddock critique également le manque de précision dans les références que fait Kramrisch et écrit en guise de conclusion : « There is thus an ahistorical homogenizing quality to Kramrisch's work. » (p. 26-28). D'autres en revanche, par exemple comme Ratan Parimoo, voient justement dans l'« unité de la vision » et « l'incarnation de l'esthétique » la qualité majeure de l'œuvre de Kramrisch. Voir Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School) », dans *Id.* (éd.), *Essays in New Art History : Studies in Indian Sculpture (Regional Genres and Interpretations)*, New Delhi : Books & Books, 2000, p. 32-53, ici p. 32 ; Ratan Parimoo, « Stella Kramrisch. She Sculpts with Words », dans *Ibid.*, p. 376-380, ici p. 376.
- 4 Christian Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume : Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung », dans *Id.*, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin : bbooks, 2017, p. 59-84, ici : p. 81. Kramrisch marqua le travail et la vie menés à Santiniketan bien au-delà des quelques années qu'elle y passa. Voir à ce propos les détails donnés dans *Tapati Guha-Thakurta, Sanjukta Sunderason* en discussion avec Regina Bittner et Kathrin Romberg, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », dans Regina Bittner et Kathrin Romberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, publié à l'occasion de l'exposition éponyme au Bauhaus de Dessau (du 27 mars au 30 juin 2013), Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, p. 95-101, p. 98.
- 5 Le rôle de Kramrisch ainsi que sa vision critique des appropriations occidentales de l'art indien apparurent plus clairement dans le débat qu'elle mena sur le modernisme en Europe et en Inde avec Benoy Kumar Sarkar et Agastya Canopus dans la revue *Rupam* en 1922. Stella Kramrisch, « The Aesthetics of Young India », *Rupam*, no. 10, avril 1922, p. 66-67 ; Agastya Canopus, « Aesthetics of Young India : A Rejoinder », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 24-27 ; Benoy Kumar Sarkar, « The Aesthetics of Young India », *Rupam*, no. 11, juillet 1922, p. 8-24.
- 6 Partha Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922-1947*, London : Reaktion Books, 2007, p. 10.
- 7 Stella Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart. Zur XV. Jahresausstellung der ›India Society of Oriental Art‹, Calcutta 1924 », *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 16, 1924, p. 954-692.
- 8 Stella Kramrisch, « The Expressiveness of Indian Art », conférence donnée à la Calcutta University, juillet/août 1922, dans *The Calcutta Review* 3, no. 1-2, octobre 1922, p. 1-46, ainsi que *The Calcutta Review* 3, no. 3, déc. 1922, p. 299-342.
- 9 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst. Erste grundlegende Einführung in die indische Kunst*, Hellerau-Dresden : Avalun-Verlag, 1924.

- 10 À propos des participations indiennes à l'exposition, de l'inscription de celles-ci dans la question des aspirations nationales de l'art récent, que ce soit du côté de l'école du Bengale ou du côté d'artistes académiques, tout comme au sujet de la rencontre d'artistes occidentaux avec des artistes indiens de l'école du Bengale, ainsi qu'avec les réalistes marqués par l'académisme en Inde, voir Guha-Thakurta, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », *op. cit.*, p. 95 et suiv.
- 11 À propos de la réception récente de l'exposition, voir *ibid.*, p. 97. À propos du catalogue, *ibid.*, p. 101.
- 12 Voir *ibid.*, p. 98. Consulter également l'article dans ce numéro de *Regards croisés* : Christian Kravagna, « Du spirituel dans l'histoire de l'art : Stella Kramrisch dans la modernité transculturelle », p.82-94.
- 13 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, ici : p. 961.
- 14 Voir à ce propos Kravagna, « Du spirituel dans l'histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 90. Stoler Miller fait remarquer dans son essai biographique que Kramrisch aurait préféré l'œuvre de Gaganendranath à celle d'Abanindranath Tagore. Barbara Stoler Miller, « Stella Kramrisch : A Biographical Essay », dans *id.* (éd.), *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphie : University of Philadelphia Press, 1983, p. 3-33, ici p. 10.
- 15 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, ici p. 962. Ces observations de Kramrisch semblent riches d'enseignement si on les replace dans le contexte de sa situation difficile à maints égards et qui plus est pendant les années 1930-1940 contrainte à vivre en exil en Inde. Voir également, à propos de l'émigration juive en Inde, Kris Manjapra, *Age of Entanglement : German and Indian Intellectuals across Empire*, Cambridge : Harvard University Press, 2014, p. 239 et suiv., ainsi que Devita Singh, « German-Speaking Exiles and the Writing of Indian Art History », *Journal of Art Historiography* 17, décembre 2017, p. 1-19.
- 16 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 962.
- 17 Stella Kramrisch, « Sunayani Devi », *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers* 17, Leipzig : Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925, p. 84-93. À propos de Devi en tant que « housewife artist in the limelight », voir par ex. Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922-1947*, *op. cit.*, p. 36 et suiv.
- 18 À propos de la relation entre revivalisme et renaissance bengalie, voir Kishore Singh (éd.), *Revivalism & Beyond: Bengal School, Jamini Roy, Santiniketan, Bengal Famine*, vol. 3 (*A Visual History of Indian Modern Art*), New Delhi : Delhi Art Gallery, 2015.
- 19 Pour les nationalismes politiques et autres éléments de contexte du mouvement *swadeshi*, leur situation entre théories hindouistes et aryennes, l'opposition économique du mouvement contre le Raj britannique et ses conséquences, consulter Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922 : Occidental Orientations*, Cambridge : University Press, 1994, et en particulier le chapitre « Ideology of 'Swadeshi Art' », p. 234-266. Les discussions de plus en plus militantes conduisirent Abanindranath und Rabindranath Tagore à se retirer du mouvement et à se concentrer sur la création des écoles et de leurs concepts pédagogiques autour de Santiniketan et Visva-Bharati.
- 20 Voir à ce sujet entre autres R. Siva Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, Calcutta : Pratikshan, 2008 (« From Indigenous to Individual Style », p. 67-100).
- 21 A. K. Coomaraswamy, *Rajput Painting*, Oxford, 1916 ; consulter également Mitter, « How the Past was Salvaged by Swadeshi Artists », dans *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*, *op. cit.*, ici p. 285.
- 22 *Ibid.*, p. 284.
- 23 Stella Kramrisch, « Indian Art and Europe », *Rupam* 11, 1922, p. 81-86, ici p. 86.
- 24 L'importance de cette revue trimestrielle qui, comme la *Society*, jouait le rôle de porte-parole de l'école du Bengale ne doit pas être sous-estimée en ce qui concerne l'échange sur l'art indien, la modernité indienne, mais avant tout l'échange par écrits entre auteurs et autrices extérieurs à l'Inde. Y furent publiés des articles sur des artefacts historiques appartenant à l'aire géographique asiatique, sur l'art indien, chinois, tibétain ou bien encore perse, sur l'art populaire et – plus rarement – sur l'art indien moderne. Les critiques en langue anglaise de publications allemandes, par ex. par Kramrisch

- en 1924 au sujet de l'ouvrage d'Ernst Diez, *Einführung in die Kunst des Ostens*, permirent de jeter un regard interculturel sur le paysage de la recherche étrangère sur l'art et l'histoire de l'art indiens. Ce transfert fut complété par des traductions. En 1933 – dans la nouvelle édition de la revue sous le nom de *Journal for the Indian Society of Oriental Art* – parurent des traductions que fit Kramrisch en anglais de textes de Josef Strzygowski (« India's Position in the Art of Asia ») et Heinrich Zimmer (« Some Aspects of Time in Indian Art »). Il faut remarquer la riche iconographie, souvent pleine page, tout comme la très grande qualité des illustrations (en couleurs) et des lithographies, dès la première édition sous la conduite de Gangoly.
- 25 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 954.
- 26 Il y avait différentes façons de concevoir la signification de la Renaissance bengalie. Ainsi Rabindranath Tagore ambitionnait-il une plus grande ouverture à l'art moderne international. Voir entre autres Guha-Thakurta, « Auf der Suche nach einer neuen visuellen Kultur », *op. cit.*, p. 100 ; Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 181. Des artistes comme Jamini Roy ou, entre autres, Amrita Sher-Gil critiquèrent la Renaissance bengalie en raison de ses rapports de formes conçus de manière superficielle. La correspondance et les interviews de Sher-Gil dans les années 1930, durant lesquelles elle distingue l'école du Bengale de la fascination pour les fresques d'Ajanta, sont connues. Au lieu de cela, ces artistes développèrent un primitivisme « authentique », indigène, en lien direct avec les traditions rurales du Bengale. Pour cette raison, Partha Mitter reconnaît dans le primitivisme le potentiel d'une modernité anti-coloniale d'origine indigène. Voir entre autres Mitter, *The Triumph of Modernism : India's Artists and the Avant-Garde 1922–1947*, *op. cit.* p. 35 ; Kobena Mercer, « Kunstgeschichte nach der Globalisierung. Formationen der kolonialen Moderne », dans Bittner et Romberg (éd.), *Das Bauhaus in Kalkutta*, *op. cit.*, p. 156-167, ici p. 163, ainsi que Partha Mitter, « Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India. An Interview », dans Kobena Mercer (éd.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press (London : in IVA), 2005, p. 24-49, p. 42. Au sujet de la critique de l'école du Bengale, voir Sanjoy K. Mallik, « »Revivalism« and the »Bengal School« » in Singh, *Revivalism & Beyond. Bengal School*, p. 397-405, p. 398 et suiv.
- 27 Voir à ce sujet Tapati Guha-Thakurta, *The Making of New Indian Art/Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, (*Cambridge South Asian Studies* 52), Cambridge : University Press, 1992. Cité d'après Mallik, « »Revivalism« and the »Bengal School« », *op. cit.*, p. 399.
- 28 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 954-955.
- 29 Au sujet des lacunes de la résistance binaire dans le contexte colonial et l'empowerment de sujets colonialisés, voir entre autres les écrits de Stuart Hall, Giyatra Spivak, Homi K. Bhabha.
- 30 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 957.
- 31 Amina Kar, « Sunayani Devi – a Primitive of the Bengal School », *Lalit Kala Contemporary* (1966), URL : <https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=546&Eid=647>.
- 32 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, passim. La redécouverte des fresques d'Ajanta au XIX^e siècle fut d'une importance capitale pour la suite du développement de la peinture indienne. Dans les années 1880, l'historien d'art britannique John Griffith conduisit leur documentation. Lady Herringham, qui supervisa en 1910 la réalisation d'autres copies, fut assistée par des étudiants d'Abanindranath Tagore. Voir Singh, *Revivalism & Beyond : Bengal School*, *op. cit.*, p. 412 ; Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922*, *op. cit.*, p. 303 et suiv.
- 33 À propos de la réception politiquement chargée d'expositions dans le contexte des années swadeshi, tout comme du succès du *Bharat Matha* de Tagore, voir Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922*, *op. cit.*, p. 285, p. 294 et suiv.
- 34 Rabindranath Tagore, « Nachahmen ist keine Kunst », dans *Rabindranath Tagore. Das Goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, éd. par Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich : Artemis et Winkler Verlag, 1905 (nouvelle édition 2005), p. 333-337. Ces pensées apparaissent comme annonçant la compréhension de l'imitation dans la théorie post-coloniale, telle que Homi K. Bhabha en approfondit la compréhension théorique comme une stratégie d'imitation non adaptative. Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, New York : Routledge, 1994. À ce propos en particulier voir également Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume... », *op. cit.*, p. 69 et suiv.

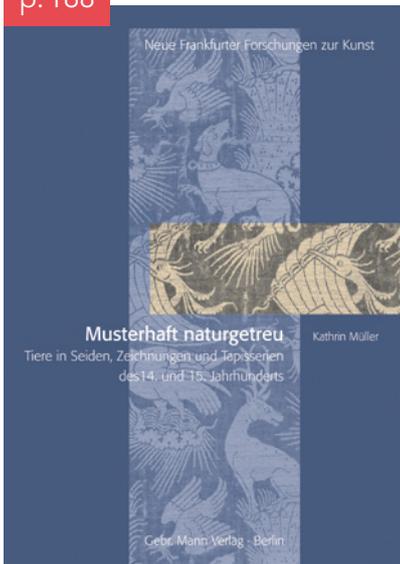
- 35 Kravagna, « Im Schatten großer Mangobäume... », *op. cit.*, p. 82.
- 36 Stella Kramrisch, « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919] » [*Rupam*, no. 8, 1921], dans Stoler Miller, *Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1983, p. 123-129.
- 37 Ratan Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, New Delhi : Kumar Gallery, 2011, p. 177.
- 38 Stella Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *The Visva Bharati Quaterly*, mai-octobre 1942, p. 65-73, ici p. 71.
- 39 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 957-958.
- 40 Abanindranath Tagore, *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*, avec une préface de O. C. Ganguly, Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1914 ; Abanindranath Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting* (traduit en français par Andrée Karpelès : *Sadanga ou les Six Canons de la Peinture hindoue*, Paris : Éd. Bossard, 1922), Calcutta : Indian Society of Oriental Art, 1921.
- 41 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, *op. cit.*, p. 106.
- 42 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.*, p. 71.
- 43 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, *op. cit.*, p. 105.
- 44 *Ibid.*, p. 112.
- 45 *Ibid.*, p. 68.
- 46 *Ibid.*, p. 74.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. 86.
- 49 Kumar fait par exemple la comparaison de *Dewali* avec la représentation de l'artiste japonais Taikan Yokayama *Kali* (1903). *Ibid.* p. 74.
- 50 *Ibid.*, p. 137 ; Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, *op. cit.*, p. 180 et suiv.
- 51 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, *op. cit.*, p. 111.
- 52 *Ibid.*, p. 96.
- 53 Selon la désignation de Percy Brown citée ici d'après Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922 : Occidental Orientations*, *op. cit.*, p. 287 et suiv.
- 54 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.*, p. 65.
- 55 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, *op. cit.*, p. 68 ainsi que les explications de Kramrisch dans « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.*, *passim*.
- 56 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.*, p. 66.
- 57 Je remercie pour cette indication Raman Siva Kumar, Kala Bhavan, Santiniketan. La peinture n'apparaît dans aucun des catalogues connus de l'autrice sur l'œuvre d'Abanindranath Tagores.
- 58 Kumar, *The Paintings of Abanindranath Tagore*, *op. cit.*, p. 140.
- 59 Je remercie Siva Kumar pour cette indication.
- 60 Parimoo, *Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*, *op. cit.*, p. 188.
- 61 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 961.
- 62 *Ibid.*
- 63 Kramrisch, « The Genius of Abanindranath Tagore », *op. cit.*, p. 72-73.
- 64 *Ibid.*, p. 73.

- 65 Voir à ce propos Deborah Klimburg-Salter, « Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna : The Example of the Nako Sacred Compound », dans Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper, Christian Jahoda (éd.), *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue. Proceedings of the Tenth Seminar of the Iats, 2003*, Leiden : Brill, 2007, p. 5-26 ; Parimoo, « Stella Kramrisch. Indian Art History and German Art-Historical Studies (Including Vienna School) », *op. cit.* ; ainsi que l'article dans ce numéro de *Regards croisés* : Julie Ramos, « Anthropologie, métaphysique et formalisme : pour une approche des *Traits fondamentaux de l'art indien* de Stella Kramrisch », p. 96-107.
- 66 Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, *op. cit.*, p. 63.
- 67 *Ibid.*
- 68 Voir à ce propos le chapitre « Plastic Form » dans Stella Kramrisch, *Indian Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1960. Ainsi que les explications dans Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, *op. cit.*, p. 43 et suiv.
- 69 La signification majeure des photographies dans l'œuvre de Kramrisch comme moyen d'accès à ses objets d'études dans la sculpture du Moyen-Âge ou les formes de temples ne peut être ici qu'évoquée de manière insuffisante. On la mesure par exemple à l'aune de l'iconographie très fournie de publications telles que *Le temple indien (Der Hindu Tempel)*, de photographies prises par elle-même, de ses archives photographiques à Philadelphie, de la collaboration avec des photographes, ou dans l'exposition photographique *Aspects of Indian Art* en 1940 à la l'Institut Warburg de Londres, composée de photographies d'objets choisies par Kramrisch. Le modèle qui servit à Kramrisch pour son rapport aux photographies furent entre autres les publications et les travaux pionniers de Coomaraswamy, ainsi que le journal *Ars Asiatica* publié depuis 1912 par Victor Goloubew de l'École française d'Extrême-Orient. Voir à ce sujet Manjapra, *Age of Entanglement : German and Indian Intellectuals across Empire*, *op. cit.*, p. 240, p. 254.
- 70 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 958 et suiv. Les questions de forme jouent un rôle majeur dans les écrits traditionnels et les canons de l'art indien. Voir aussi à ce propos Tagore, *Sadanga, or the Six Limbs of Painting*, *op. cit.*, ou des chapitres comme « The formless of the form » dans Abanindranath Tagore, *The Bageswari Lectures on Art*, 2 tomes, tome 1, traduction anglaise de Ranendranath Bandyopadhyay, Calcutta : Pranoti Pub. House, 2008.
- 71 Kramrisch approfondit la distinction avec le religieux. Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, *op. cit.*, entre autres p. 15 et suiv.
- 72 Kramrisch voit dans la ligne ondulée de la tige de lotus une caractéristique de cela. *Ibid.*, voir par ex. p. 20 et suiv., *passim*.
- 73 Kramrisch, « Indische Malerei der Gegenwart », *op. cit.*, p. 958.
- 74 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, *op. cit.*, p. 17.
- 75 Voir à ce propos également quelques-unes des réflexions de Kramrisch au sujet de la figure de Bouddha entre autres dans *ibid.*, p. 63.
- 76 *Ibid.*, p. 40.
- 77 Ces aspects se voient également formulés en 1956 par Kramrisch : Stella Kramrisch, *Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur*, Cologne : Phaidon, 1956, p. 14. En particulier au sujet du naturalisme de l'art indien et son rapport à la vie, voir aussi *ibid.*, p. 13 ; et sur le rapport à la nature de l'art indien qui en fait lui-même partie, voir Kramrisch, « The Representation of Nature in Early Buddhist Sculpture (Bharhut-Sanchi) [1919] », *op. cit.*
- 78 Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, *op. cit.*, p. 13.
- 79 *Ibid.*, p. 17.
- 80 *Ibid.*
- 81 Kramrisch, « Indisches Anschauen », *op. cit.*, p. 929.
- 82 *Ibid.*

Chapitre / Kapitel III

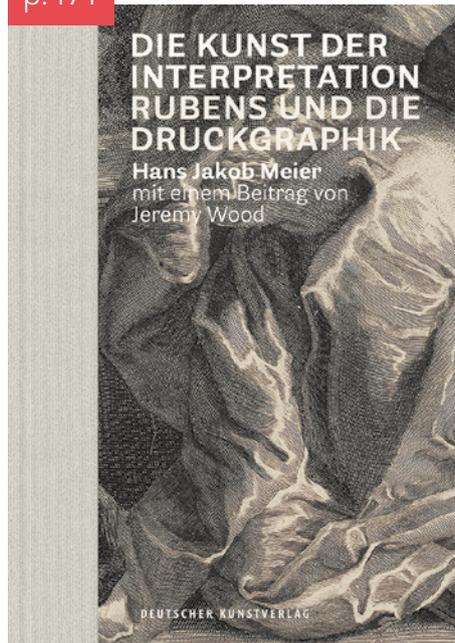
Lectures croisées
de l'actualité –
recensions françaises
et allemandes /
Aktuelle
deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen

p. 168



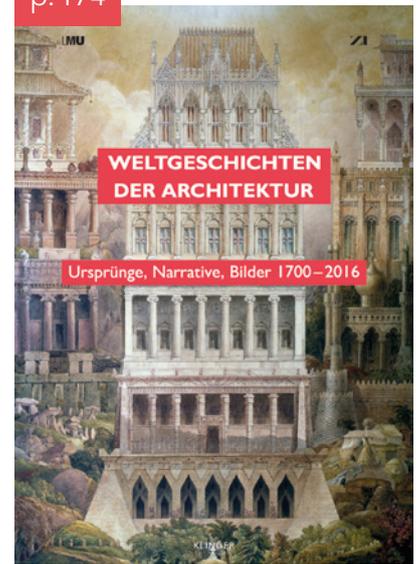
Kathrin Müller, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapiserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 21, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019, 368 pages

p. 171



Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 423 pages

p. 174

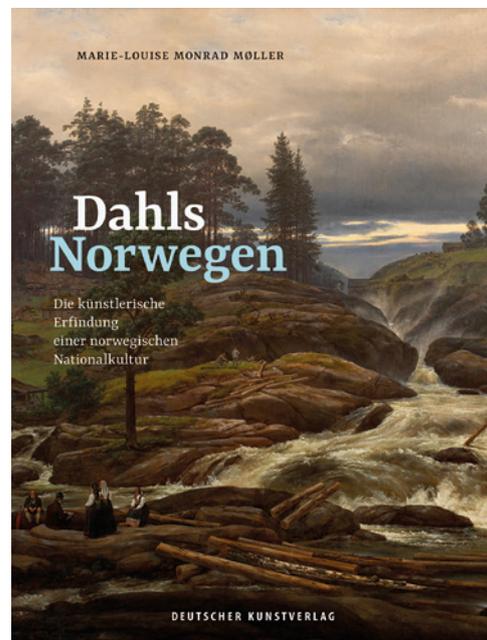


Matteo Burioni (dir.), *Weltgeschichten der Architektur: Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016*, cat. exp. Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 40, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2016, 296 pages

p. 186

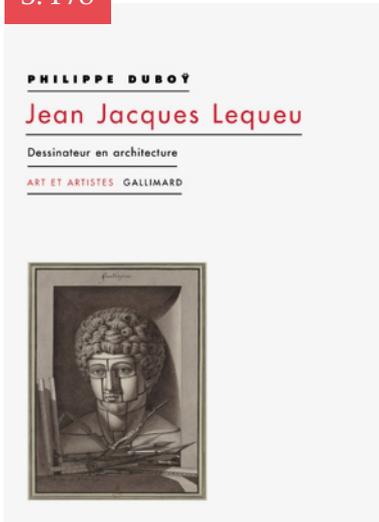


Claudia Denk (dir.), *Valenciennes' Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2019, 280 pages

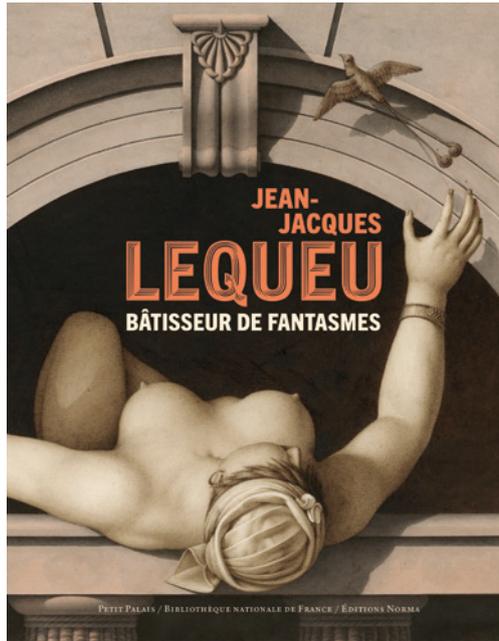


Marie-Louise Monrad Møller, *Dahls Norwegen. Die künstlerische Erfindung einer norwegischen Nationalkultur*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 360 pages

S. 178

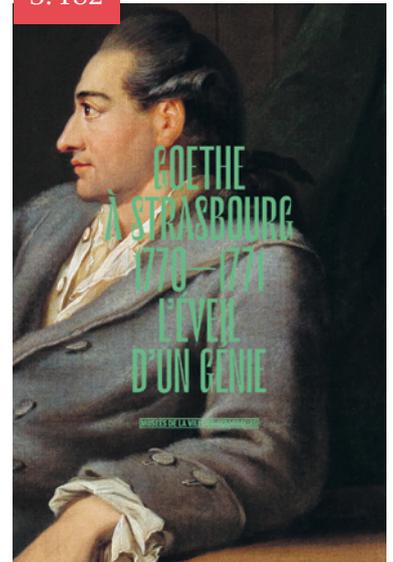


Philippe Duboy, *Jean Jacques Lequeu. Dessinateur en architecture*, Collection Art et Artistes, Paris : Gallimard, 2018, 320 Seiten



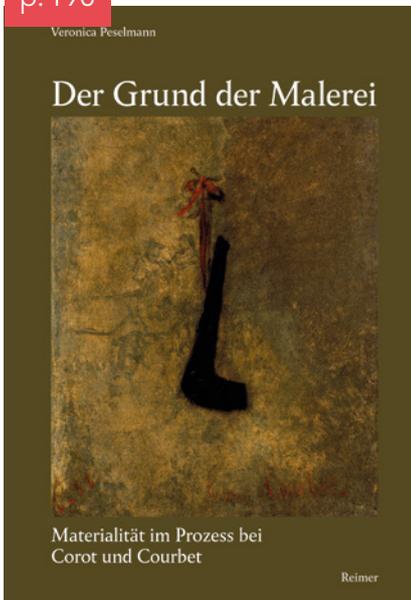
Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric, Martial Guédron, Corinne Le Bitouzé (Hg.), *Jean-Jacques Lequeu. Bâtitteur de fantasmies*, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Paris : Bibliothèque nationale de France, Éditions Norma, 2018, 192 Seiten

S. 182



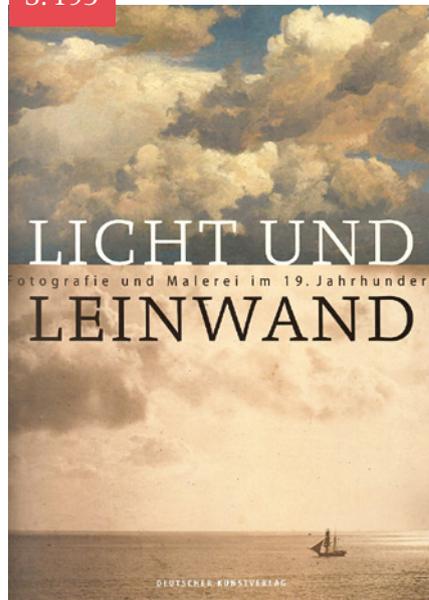
Florian Siffer, Aude Therstappen (Hg.) *Goethe à Strasbourg 1770-1771. L'éveil d'un génie*, Ausst.-Kat. Strasbourg, Galerie Heitz (Palais Rohan), Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2020, 208 Seiten

p. 190

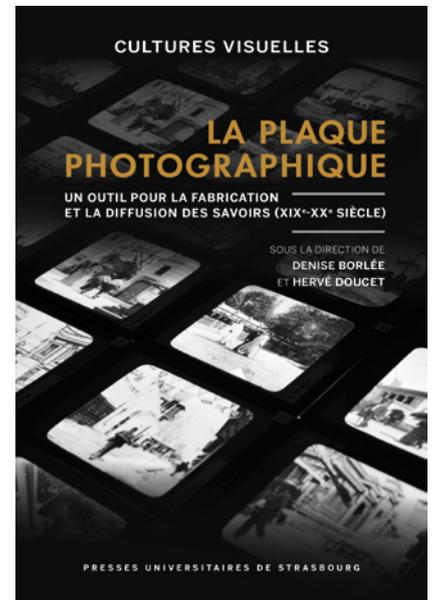


Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin : Reimer Verlag, 2020, 222 pages

S. 193

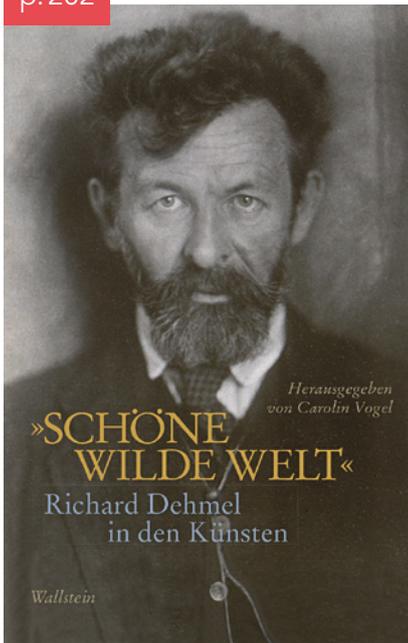


Leonie Beiersdorf, G. Ulrich Großman, Pia Müller-Tamm (Hg.), *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2019, 288 Seiten



Denise Borlée et Hervé Doucet (Hg.), *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, Collection Cultures Visuelles, 2019, 476 Seiten

p.202



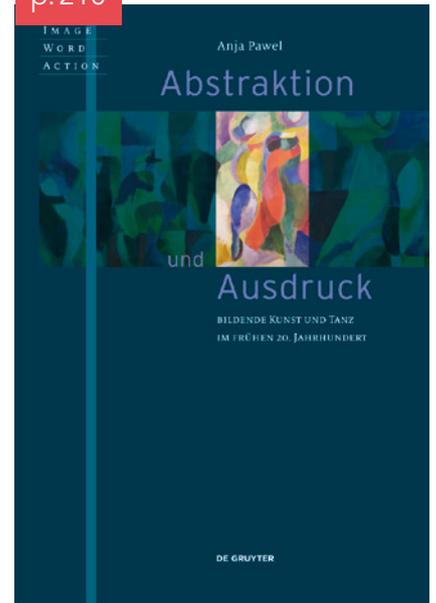
Carolin Vogel (dir.), »Schöne wilde Welt«. Richard Dehmel in den Künsten, Göttingen: Wallstein Verlag, 2020, 162 pages

S.205



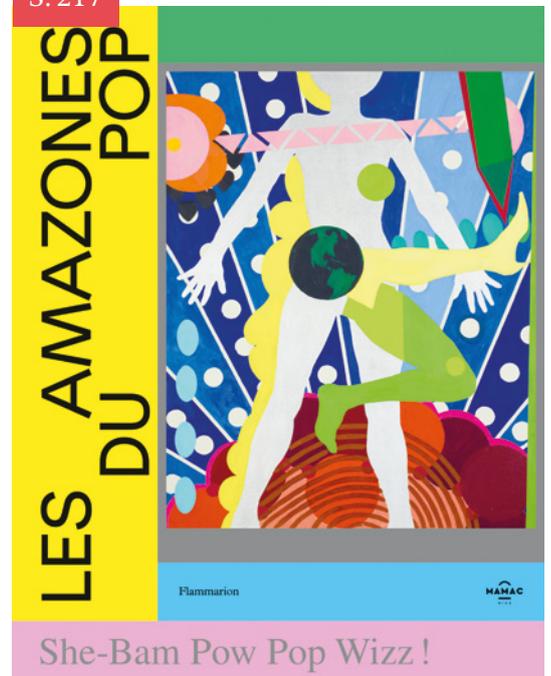
Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, *Correspondance (1902-1913)*, édition d'Hugo Hengl, Collection Art et Artistes, Paris: Gallimard, 2018, 232 Seiten

p.210



Anja Pawel, *Abstraktion und Ausdruck. Bildende Kunst und Tanz im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter, 2020, 294 pages

S.217



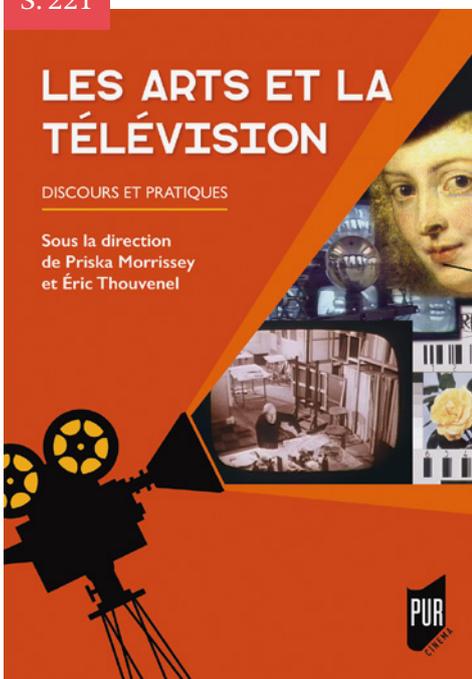
Hélène Guenin, Géraldine Gourbe (Hg.), *She-Bam Pow POP Wizz! Les Amazones du POP*, Ausst.-Kat. Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Paris: Flammarion, 2020, 160 Seiten

p.213



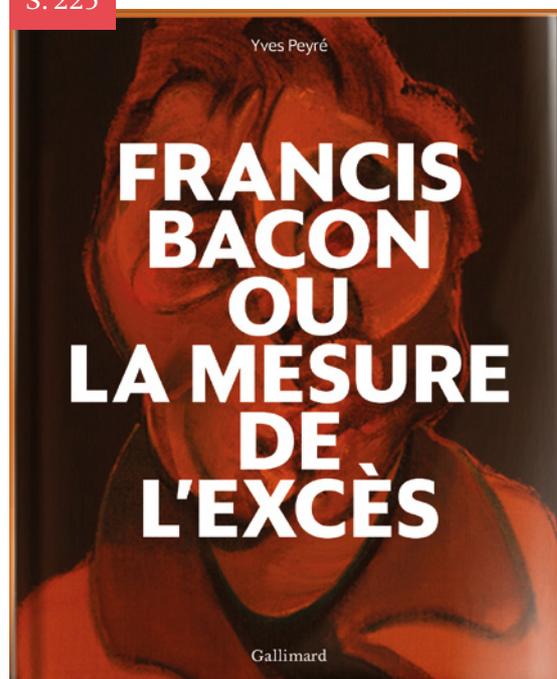
Ingrid Pfeiffer (ed.), *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Munich: Hirmer Verlag, 2020, 420 pages

S. 221



Priska Morrissey, Éric Thouvenel (Hg.), *Les Arts et la Télévision. Discours et pratiques*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019, 390 Seiten

S. 225

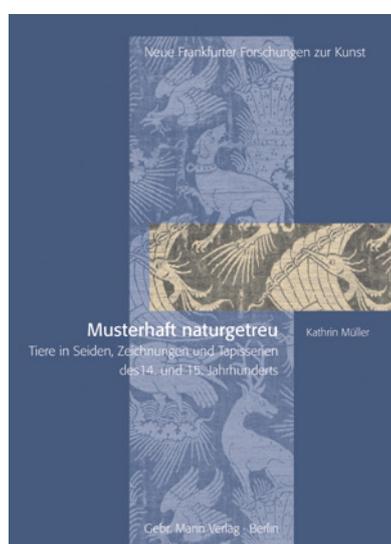


Yves Peyré, *Francis Bacon ou La mesure de l'excès*, Paris: Gallimard, 2019, 336 Seiten

Kathrin Müller

Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts

Fanny Kieffer



Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2019,
368 pages

L'ouvrage de Kathrin Müller, intitulé *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts* et publié par Gebr. Mann Verlag (Berlin) en 2020, est le résultat de plusieurs années de travail au sein de l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Francfort-sur-le-Main. L'autrice s'attache à y étudier les évolutions des motifs animaliers dans les soieries et les textiles des XIV^e et XV^e siècles en Italie, avant que les soieries ne deviennent des objets de luxe généralement caractérisés par des motifs végétaux répétitifs et ne perdent leur caractère de média visuel pour des iconographies animalières, au profit d'autres supports tels que les tapisseries.

Le livre est de petit format et très maniable, ce qui correspond au choix de l'autrice qui, dans son introduction, explique qu'elle a essayé de concilier une certaine facilité de prise en main avec la possibilité de regarder des images dont les détails sont souvent très petits et qui nécessitent une bonne qualité de reproduction. Ce parti-pris se révèle être une véritable réussite parce que le livre est à la fois très pratique à lire et très beau à regarder, avec de très nombreuses illustrations, souvent en couleur et d'excellente qualité (en particulier les illustrations pleines pages situées au milieu du livre).

Le propos est divisé en quatre parties, les deux premières étant consacrées aux soieries ornées de motifs exotiques et de scènes de chasse, et les deux suivantes explorant ces motifs dans les dessins et les tapisseries.

Plus précisément, le premier chapitre traite de la réception de motifs d'animaux importés d'Orient et d'Extrême-Orient dans le tissage de la soie italienne, sous l'angle du transfert culturel et de l'histoire économique. L'autrice montre que l'iconographie des animaux exotiques, parallèlement aux récits de voyageurs en Asie, promeut une idée de richesse et d'opulence qui fait sa fortune dans les cours européennes. Le deuxième chapitre se concentre sur les modèles représentant des animaux liés au motif de la chasse courtoise, thématique très présente dans la littérature, les traités techniques et l'iconographie de l'époque. Ces motifs, qui sont les plus nombreux dans les soieries italiennes, ont été rapidement associés à des animaux exotiques, afin

de renforcer l'impression d'appropriation du luxe oriental de la part des courtisans occidentaux. Dans ce chapitre également, l'autrice prend en compte certains aspects socio-économiques de cette production et analyse la manière dont les motifs ornementaux inventés ont, à leur tour, influencé l'iconographie et les discours traditionnels sur la chasse courtoise. Dans le troisième chapitre, à travers les exemples de la production picturale et graphique des ateliers de Giovannino de' Grassi et d'Antonio Pisanello, Müller étudie plus précisément les interpénétrations des différents motifs ornementaux animaliers destinés aux soieries avec la production des deux artistes italiens, caractérisée par un certain naturalisme et une attention accrue à l'observation de la nature. Le quatrième et dernier chapitre examine un corpus de dessins animaliers florentins du XV^e siècle qui permet d'approfondir la question précédemment évoquée du naturalisme de la représentation des animaux de chasse, qui impliquerait que les artistes aient eu accès aux animaux de la cour et aient participé aux chasses. Ces dessins ressemblent par ailleurs aux tapisseries franco-flamandes dans lesquelles on retrouve des détails naturalistes des mêmes scènes animalières, notamment de mise à mort. L'autrice termine son discours par un examen plus large des iconographies des tapisseries italiennes, des tissus tricotés et des velours ornés.

Kathrin Müller croise également son étude systématique et formelle des motifs animaliers médiévaux avec les débuts de l'historiographie allemande de l'art des textiles qui, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, accompagne un mouvement social et économique avec la création des musées de l'artisanat et le développement de l'industrie textile, à laquelle les historiens de l'art – tels que Julius Lessing, Friedrich Fischbach et, surtout, Otto von Falke – fournissent un répertoire renouvelé de formes et d'ornements. Même si ce n'est pas le sujet principal de son étude, Müller évoque la question cruciale de l'époque, celle de savoir comment combiner les méthodes de production industrielle avec une bonne conception des objets du quotidien : les objets historiques perçus comme élégants devaient être exploités pour la pratique du design, en prenant en compte des aspects aussi divers que la genèse des ornements, leur fonction et leur symbolisme. L'historiographie en question rejoint également les débats modernes sur la théorie de l'ornement, dans la continuité des travaux d'Aloïs Riegl. Ce dernier montre déjà que beaucoup de formes du gothique tardif proviennent d'Égypte ou d'Asie, par le biais de l'importation de soieries orientales, et que l'histoire des ornements permet, en général, de créer des ponts entre l'Orient et l'Occident, sans oublier de prendre en compte les contraintes et innovations techniques qui ont également participé de la vie des formes.¹ Müller propose ainsi une analyse fine de ces débats et de ces contextes qui donnent naissance à sa discipline, tout en mettant en perspective sa propre méthodologie par l'étude de celle de ses prédécesseurs.

La qualité de l'étude de Müller tient non seulement à l'exhaustivité et à la pertinence des exemples choisis, mais aussi à son analyse très poussée du contexte social de production (elle décrit par exemple les relations entre les ateliers de tisserands dans la ville et le monde de la cour auquel étaient destinées les soieries). Elle prend également en considération les techniques de fabrication qui déterminent le contenu et l'esthétique des ornements, les considérations historiques et juridiques concernant

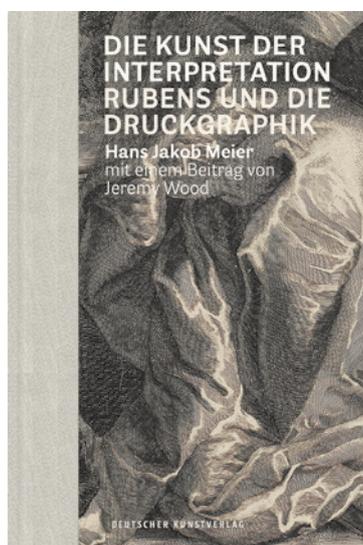
l'organisation de la production, les processus d'invention des motifs par les artistes, ou encore la réception et l'utilisation de ces objets par leurs commanditaires. Pour finir, il faut souligner que tous les aspects formels de la rédaction sont extrêmement soignés (la méthode historique très rigoureuse, la clarté du plan, l'organicité du discours, la richesse des notes et de la bibliographie, le choix des titres, l'index des noms, etc.), ce qui amplifie encore le plaisir de la lecture de ce bel ouvrage.

- 1 Voir Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin : Siemens, 1893 et Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie, unveränd. Nachdruck der Ausg. Wien, 1927 [1901]*, avec une postface de Wolfgang Kemp, Berlin : Edition Logos, 2000.

Hans Jakob Meier, avec une contribution de Jeremy Wood

Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik

Blanche Llaurens



Berlin : Deutscher Kunstverlag,
2020, 423 pages

Prenant part à une trilogie sur le thème de la gravure de reproduction,¹ ce troisième volume propose une étude monographique visant à mettre en valeur le rôle singulier que joua Rubens dans le développement de la gravure d'interprétation à l'époque moderne. Dès les premières années du XVII^e siècle, Rubens donne en effet une réelle impulsion à cette industrie, cherchant à explorer l'ensemble des potentialités interprétatives de la gravure. S'il se tourne en partie vers ce médium à des fins mercantiles, il entend surtout par ce biais propager son credo artistique. Cet intérêt pour l'estampe lui serait venu en Italie où il découvre les œuvres de certains de ses éminents prédécesseurs (Raphaël, Titien ou Le Parmesan) ayant fait usage de la gravure dans le but de diffuser plus largement leur production. Alors qu'au début du XVII^e siècle, il revenait d'habitude à l'éditeur d'obtenir des dessins, de diriger la taille et l'impression des planches et de payer les différents acteurs impliqués dans l'exécution des œuvres, Rubens choisit d'endosser ce rôle en participant à chaque étape de la réalisation des estampes.

L'ouvrage est structuré autour d'une première partie formée par les essais de Hans Jakob Meier et de Jeremy Wood, puis d'une seconde consacrée au catalogue des œuvres, et enfin d'une dernière dédiée aux sources, accompagnées de renvois qui facilitent grandement la lecture. Le catalogue, qui se compose de 92 notices très complètes, est classé par noms de graveurs dans l'ordre chronologique de leur collaboration avec le maître.

Si plusieurs historiens d'art ont déjà souligné l'importance de l'implication de Rubens dans la réalisation d'estampes d'interprétation d'après ses œuvres peintes, l'ouvrage de Hans Jakob Meier aborde avec précision diverses problématiques spécifiques à la gravure comme celles des inscriptions qui accompagnent l'image mais aussi des dédicaces, des privilèges et des problèmes d'inversion inhérents à la fabrication d'une estampe. Dans son essai introductif, Hans Jakob Meier mène une étude sur les différentes étapes menant à l'élaboration des œuvres. Il détaille la variété des corrections qui ont été portées par Rubens sur les épreuves d'essai, qu'elles concernent des éclaircissements ou des assombrissements, et revient amplement sur les techniques

auxquelles l'artiste a recours dans ces différents cas. Pour exécuter la planche de la *Grande Judith* par exemple, le graveur Cornelis Galle a d'abord réalisé la composition du *modello* à la pierre noire, puis Rubens a retravaillé la feuille à l'encre brune à l'aide d'un pinceau et y a appliqué du blanc de plomb pour les rehauts. Il a également recours au lavis gris noir ou brun pour générer les ombres, tandis qu'il emploie du blanc de plomb et de l'aquarelle pour les zones qui nécessitent un éclaircissement. Rubens soumet également des esquisses peintes à l'huile à Lucas Vorsterman afin qu'il les interprète en gravure. Le travail collaboratif nécessaire à la production de ces œuvres, dont les essais de Meier et Wood soulignent l'importance, est brillamment illustré par la partie catalogue de l'ouvrage. Prenons l'analyse de *Saint François recevant les stigmates* (cat. 11). Van Dyck réalise d'abord le dessin à la pierre noire, puis Rubens apporte des corrections à la plume qu'il accompagne de rehauts de blanc de plomb. Enfin, Lucas Vorsterman, par sa technique virtuose, parvient à transposer la richesse des valeurs et des couleurs qui caractérisent la peinture de Rubens. L'essai de Hans Jakob Meier permet de mettre en exergue les grands objectifs artistiques que Rubens parvient à atteindre en décidant de jouer un rôle actif dans la création des gravures.

Jeremy Wood propose quant à lui une étude argumentée des étapes du processus de création des œuvres, plaçant la focale sur la matérialité, mais aussi sur la qualité et la fonction des *modelli* créés par Rubens. Son essai met en effet en évidence l'organisation qui sous-tend la production de ces œuvres. Par ce biais, l'ouvrage tente de répondre à un certain nombre de questions, comme celle de savoir dans quelle mesure Rubens contrôlait la production des gravures qui étaient réalisées sous sa direction ou encore dans quelle mesure la manière dont il envisageait ce suivi de la réalisation des estampes a évolué au cours de sa carrière. Wood montre qu'en dépit d'une étude attentive des *modelli*, il reste difficile d'envisager le rôle des différentes mains impliquées dans l'élaboration des modèles. Si l'on sait que le graveur Paul Pontius réalisa ses dessins préparatoires lui-même, on ignore encore beaucoup de choses sur les graveurs qui intègrent l'atelier de Rubens par la suite. Réalisaient-ils eux-mêmes leurs dessins ? La production de *modelli* était-elle répartie parmi les assistants compétents ?

Tenter de déterminer le rôle de chaque acteur nécessite d'étudier précisément les pratiques de Rubens, de déterminer les techniques les plus couramment utilisées par le peintre et ses graveurs. Wood note tantôt une intervention discrète de Rubens lorsque le dessin de l'atelier reste reconnaissable, tantôt une importante refonte de la composition lorsqu'il revoit considérablement le dessin des assistants. Lors de l'élaboration du *modello*, Rubens modifie structurellement et formellement ses compositions, parfois de manière expérimentale. Il élargit par exemple les dimensions de ses œuvres grâce à l'ajout de bandes de papier et de feuilles supplémentaires. Le travail de retouche par Rubens peut avoir lieu en plusieurs étapes échelonnées sur plusieurs années. L'auteur remarque également un changement graduel de la manière dont Rubens collabore avec les graveurs. Si, au début de sa carrière, il indique au graveur les modifications à apporter en retravaillant le *modello* de façon considérable, vers la fin de sa vie, Rubens finit par ne donner que quelques indications en appliquant négligemment un lavis sur la feuille.

Par ailleurs, Rubens s'évertue non seulement à garantir la qualité des gravures mais aussi à éviter leur reproduction incontrôlée par le biais des privilèges qu'il sollicite et qui prennent effet sur trois territoires différents : dans les Pays-Bas du Sud, mais aussi dans les Provinces-Unies et en France. La reproduction exacte d'une œuvre peinte en gravure n'est pas le but de Rubens. Il produit ainsi des estampes qui sont considérablement modifiées par rapport aux modèles peints. L'ouvrage montre que chaque estampe lui donne l'occasion de reconsidérer ses œuvres peintes et constitue en cela un prolongement de son travail de peintre dans un médium différent.

L'ensemble des sources citées sur lesquelles les auteurs s'appuient sont déjà bien connues des spécialistes, telle que la liste des sujets que Rubens souhaite traiter en gravure qui apparaît dans une lettre adressée en janvier 1619 à Pieter van Veen, le frère de son maître Otto van Veen. Meier et Wood publient néanmoins pour la première fois une copie en couleurs de *Pompa Introitus Fernandi* de Theodoor van Thulden, qui se trouve dans la collection de l'Österreichisches Theatrum de Vienne (p. 322). L'ouvrage reproduit les structures architecturales inventées par Rubens servant au décor de l'entrée triomphale du cardinal Ferdinand d'Autriche (1609-1641) à Anvers en 1635.

Lorsque le lecteur se saisit de la publication de Hans Jakob Meier, il est frappé par la qualité de sa mise en page et de ses reproductions. Au sein du catalogue, les images présentant tour à tour le même détail tantôt sur le *modello* dessiné, tantôt sur l'épreuve d'essai ou sur la gravure finale, viennent brillamment illustrer les différentes phases de conception des œuvres. Alors que les volumes du *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* – ayant pour objectif de constituer le catalogue raisonné de l'œuvre de Rubens – n'évoquent que brièvement les estampes exécutées sous le contrôle du maître, cette étude contribue sans aucun doute à une meilleure compréhension de cette production.

- 1 Voir Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation, französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2002 ; Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation, italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2009.

Matteo Burrioni (dir.)

Weltgeschichten der Architektur : Ursprünge, Narrative, Bilder 1700-2016

Sabine Frommel



Passau : Dietmar Klinger Verlag, 2016,
296 pages

Publié à l'occasion de l'exposition éponyme (Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 15/12/2016–28/02/2017), ce volume présente un large choix de manuels du début du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Il montre comment une histoire de l'architecture mondiale a été conçue et racontée, quels modèles et théories, styles de narration et stratégies iconographiques ont été adoptés. Divisé en sept parties, cet ouvrage met en lumière des continuités entre différentes périodes, des moments d'intensification, comme lors des expositions universelles, ainsi que l'influence des programmes culturels et politiques alors en vigueur. L'impact des sciences naturelles sur ces publications est mis en lumière par un échafaudage méthodologique fondé sur des valeurs positives et des catégories de différenciation, appelées à définir les spécificités d'une œuvre et sa place au sein d'une évolution.

Ce vaste panorama chronologique s'ouvre avec l'*Entwurf einer Historischen Architectur*, œuvre pionnière de Johann Bernhard

Fischer von Erlach (1721), consacrée à une longue période qui va depuis l'Antiquité jusqu'à ses propres constructions, en s'appuyant sur des illustrations provenant de journaux de voyage. Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, les approches allaient se multiplier : si, en 1764, Julien David Leroy trace, à l'aide d'un tableau, un développement historique linéaire des édifices sacrés s'étendant aux réalisations les plus récentes, Jean-Nicolas-Louis Durand, dans son *Recueil et parallèle* de 1800, accorde un rôle primordial à la tradition architecturale et à ses ornements. Environ vingt ans plus tard, de part et d'autre du Rhin, un nouveau courant, promu notamment par Jean-Antoine Coussin et Carl Friedrich von Wibecking, tente de faire s'enchaîner les traditions constructives selon un ordre chronologique. L'argumentation de ces présentations contient d'ailleurs souvent des critiques de l'architecture contemporaine. Peu après, avec la *Geschichte der Baukunst vom frühesten Altertum bis in die neueren Zeiten* (1827, édition augmentée en 1837), Christian Ludwig Stieglitz intègre une pensée nationale au sein de laquelle allait prendre naissance le débat autour des origines du style ogival, qui opposa durablement les Allemands et les Français. En Allemagne, la philosophie, notamment celle de Johann Gottfried Herder, sensible dans l'œuvre

de Carl Schnaase et d'Anton Springer, mais aussi dans celle de Georg Wilhelm Friedrich Hegel et de Friedrich Schlegel, se répercute jusqu'en 1844 dans l'histoire de l'architecture. En 1842, avec son *Handbuch der Kunstgeschichte*, Franz Kugler, assisté par le jeune Jacob Burckhardt, pose un nouveau jalon : en s'inspirant du *Kosmos* d'Alexander von Humboldt, il procède à une description géographique de la Terre. Un esprit semblable se fait jour dans le monde anglo-saxon, où l'on s'efforce également d'établir des critères de distinction. Dans l'*Illustrated Handbook of Architecture* de 1855, James Fergusson se fonde sur l'antagonisme entre les concepts de « chrétien » et « non chrétien » ; sept ans plus tard, *History of the Modern Styles of Architecture* s'inscrit dans cette démarche en distinguant l'affirmation d'une opposition entre « true styles » et « imitative styles ». Les vingt volumes de *A History of Architecture*, publiés à partir de 1896 par Benister Fletcher père et fils, constituent la publication la plus influente, dans laquelle s'opposent les « styles historiques » et les « styles non historiques ». À partir de la Seconde Guerre mondiale, un recentrage sur l'Europe fait date dans des ouvrages comme *An Outline of European Architecture* de Nikolaus Pevsner (1942), la *Pelican History of Art* fondée par le même auteur ou la série *L'Univers des formes* d'André Malraux. Ce que le genre doit à l'élargissement méthodologique récent est sensible dans *A global History of Architecture* de D.K. Ching, Mark Jarzombek et Vikramaditya Prakash (2007), une histoire de la production culturelle, qui prend en charge les conditions de la création, le rôle du commanditaire, les fonctions et les aspects techniques.

Le rendu visuel des ouvrages, la mise en page, ainsi que le dialogue entre texte et image attestent une assez grande variété de choix éditoriaux, qui vont de la représentation objective au rendu séduisant, tout en obéissant à la volonté de systématisme et d'efficacité didactique croissante. Joseph Gandy et Charles Robert Cockerell présentent, en 1848, des monuments et des constructions fantaisistes en aquarelle sur grand format, alors que, dans sa *Grammar of Ornament* (1856) qui proclame l'ornement comme le langage mondial de l'art, Owen Jones impressionne par l'unité esthétique des lithographies en couleur.

L'histoire de l'architecture comparative, sujet de la deuxième partie de l'ouvrage, présente des images, produites pendant des voyages, dont l'authenticité se veut confirmée par la présence de paysages, de figures et de végétation. Des références essentielles de ce genre se trouvent dans les 64 volumes de l'*Histoire générale des voyages*, publiée par l'abbé Prévost entre 1746 et 1761, et dans les ouvrages de Sérour d'Agincourt et d'Arcisse de Caumont, pour ce qui est du rendu iconographique très ciblé et nuancé. Chemin de fer et bateau à vapeur allaient favoriser le déplacement dans les régions les plus reculées du monde, alors que la combinaison de l'automobile et de l'appareil photo offrit des conditions encore plus encourageantes à partir des années 1920. Les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Heinrich Wölfflin (1915) allaient sanctionner l'approche comparatiste, fondée sur un regard aigu qui cerne le caractère particulier de chaque occurrence et définit sa place au sein d'une évolution. Les photos prises pendant les voyages d'architectes, comme le *Voyage d'Orient* d'Auguste Klipstein et celui de Le Corbusier en 1911, sans oublier ceux d'Erich

Mendelsohn, publiés en 1929 sous le titre *Russland, Europa, Amerika: ein Architektonischer Querschnitt*, ont durablement marqué la perception de ces monuments.

Les expositions universelles, traitées dans la troisième partie, promeuvent, à partir de 1900, des concepts nationaux et impérialistes, et sont marquées par un entrelacement de nationalisme et de globalisation. Tout au long du siècle, un vaste répertoire de critères et de recherches voit le jour : les pouvoirs coloniaux donnent une image solide de leur propre identité, l'histoire de l'art islamique et de l'Extrême-Orient surgit des ténèbres de l'histoire, le concept d'évolution s'amplifie par la notion de « peuples sans histoire ». Les architectes tendent à en tirer profit en puisant des modèles dans les cultures dites « primitives ».

La partie suivante s'intéresse à la notion de « sang et race », dominante dans les projets historiques et théoriques des années 1920 à 1940, qui renoue avec des courants du milieu du XIX^e siècle. Dans son *Histoire de l'habitation humaine* (1875), Viollet-le-Duc déduit les particularités d'une maison de celles du corps humain et soutient que seule la connaissance des éléments constitutifs d'une race, des données biologiques et naturelles, des traditions et des « lois immuables de l'architecture » peut garantir des constructions convenables. Pour Georges Kubler, les cottages anglais évoquent le concept darwinien de sélection naturelle. La notion de « sang et race » devait suivre un parcours néfaste et, en 1928, Paul Schultze-Naumburg fournit au national-socialisme les fondements de l'eugénisme : seule une race « saine » – l'aryenne – serait capable de produire un art qui conserve les idéaux immortels de la tradition classique.

« Origines et nature » – autrement dit le concept vitruvien de la cabane primitive – est au centre de la cinquième partie, qui retrace son évolution depuis Marc-Antoine Laugier et Gottfried Semper jusqu'à Henry David Thoreau. D'après ce dernier, l'homme doit construire sa maison de sa propre main, à l'instar de l'oiseau. Sa propre demeure en bois, dans une forêt du Massachusetts, devient un archétype dans le débat du retour à la nature et à une vie en dehors des centres urbains. Un an après la mort de Pierre Bourdieu, en 2002, fut publiée son étude de la maison kabyle en Algérie (« In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung »), accompagnée de ses dessins et de ses photos, prototype archaïque de l'habitat dont il déplore avec nostalgie la disparition pendant la guerre d'indépendance de 1954-1962.

La sixième partie réfléchit à la manière dont l'histoire de l'art mondiale intègre l'histoire de l'architecture, comme c'est le cas dans la *Propyläen-Kunstgeschichte* (1923-1944). L'épanouissement notable de la protohistoire, de l'ethnologie et de l'ethnographie élargit la focale de ces ouvrages, ce qui en fait de véritables *Global Art Histories*. Karl Woermann, par exemple, dans sa *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (1904, 1905, 1911), illustre par des dessins éloquentes le savoir-faire technique des animaux, préfigurant les capacités de l'homme en tant que bâtisseur.

La dernière partie gravite autour des monuments ou lieux archéologiques emblématiques, porteurs de métaphores, de mémoire ou de conflits. Érigé au XVIII^e siècle dans un vaste jardin, l'ancien Palais d'été à Pékin, image du royaume et de ses relations culturelles avec l'Europe, fut détruit en 1860, au cours de la deuxième guerre de

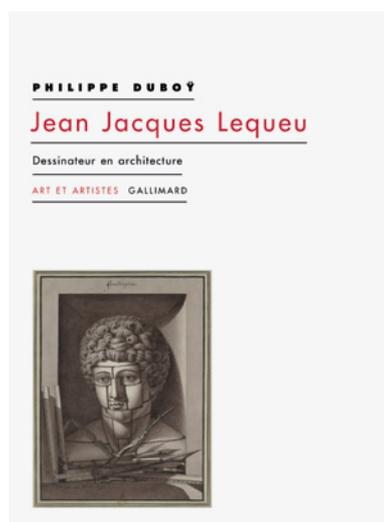
l'Opium, par des troupes françaises et anglaises. La ville de Palmyre est également devenue une véritable icône, en tant que lieu d'échange culturel intense situé entre la frontière de l'Empire romain et du royaume des Sassanides, dont deux temples ont été démolis à l'explosif par les terroristes de l'État islamique.

Dans le débat actuel intense qui a lieu autour d'une histoire de l'art globale, cette publication fournit pour la première fois une étude critique des histoires de l'architecture mondiale sur une période de presque quatre siècles et constitue un socle solide pour définir les enjeux et les objectifs actuels et futurs des historiens de l'architecture.

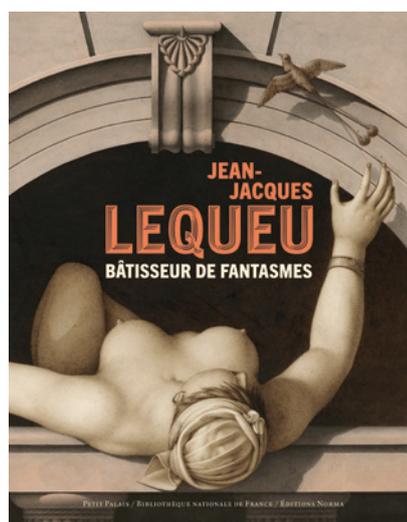
Philippe Duboÿ
*Jean Jacques Lequeu. Dessinateur
en architecture*

Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric,
Martial Guédron, Corinne Le Bitouzé (Hg.)
*Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur
de fantasmes*

Julian Jachmann



Paris: Gallimard, 2018, 320 Seiten



Paris: Bibliothèque nationale de France,
Éditions Norma, 2018, 192 Seiten

Nicht ganz zu Unrecht erleben Forschungen zu Jean-Jacques Lequeu (1757–1826) – Zeichner, erfolgloser Architekt, Staatsdiener in Katasteramt und Innenministerium – in den letzten Jahren einen Höhepunkt. Zwar ist die von Emil Kaufmann konstruierte Dreieinigkeit der Revolutionsarchitektur Ledoux, Boullée, Lequeu längst als Fiktion entlarvt, dennoch bietet das Werk des Letztgenannten sowohl von Umfang und Überlieferungslage her wie auch im Hinblick auf zahlreiche offene Fragen ein überaus fruchtbares Forschungsfeld. Neben kleineren Beiträgen erschienen jüngst fünf umfassende bzw. selbständige Publikationen. Bei der ersten handelt es sich um ein 2018 ebenfalls von Baridon, Garric und Guédron herausgegebenes *Lexique Lequeu*, ein sehr kleiner, aber bebildertes Band mit einer verspielten Abfolge an heterogenen Schlagworten. Zwei weitere Bände sind Elisa Boeri zu verdanken:

Jean-Jacques Lequeu, un atlas des mémoires von 2018 und *L'utopia dell'antico, il viaggio in Italia di Jean-Jacques Lequeu* von 2019.¹ Gerade letzterer ist wegen der Reproduktion von vor Ort gefertigten Architekturskizzen des Protagonisten besonders aufschlussreich. Die beiden übrigen Werke sollen im Folgenden besprochen werden.

Knapp gewürdigt werden kann das Werk von Philippe Duboÿ (auch: Duboy). Es handelt sich im Wesentlichen um eine Neuauflage des 1986 in englischer und 1987 in französischer Sprache erschienenen Bandes *Lequeu, an Architectural Enigma*, der mehrfach rezensiert wurde.² Gegenüber der monumentalen ursprünglichen Form wurde das Format um die Hälfte reduziert. Diese Entscheidung geht mit einer geringeren Zahl an Abbildungen und ihrer reduzierten Größe einher; der häufigere Gebrauch farbiger Illustrationen kann diesen Verlust nicht ganz ausgleichen. Die größten Unterschiede ergeben sich im Austausch einiger weniger Elemente des Buches. Zwei aus wissenschaftlicher Perspektive besonders relevante Teile entfallen bedauerlicherweise – das Namensregister sowie der Tafelteil mit der Reproduktion von Lequeus Buchprojekten. Stattdessen werden drei Passagen ergänzt, so am Anfang des Bandes (S. 11–48) ein autobiographischer Abriss zu Entstehungsgeschichte und Rezeption des Bandes, der teils anekdotisch ausfällt, aber auch über Personen-netzwerke und Diskurse Auskunft gibt. Den Schlussteil ergänzen nun ein biographischer Abriss Lequeus aus der Feder von Frédéric Morvan sowie eine Transkription von zeitgenössischen Texten von und zu Lequeu (S. 267–301), darunter Testament und Inventar, das unter anderem recht detailliert über den Buchbesitz Auskunft gibt. Ansonsten wurden nur minimale Ergänzungen oder Anpassungen vorgenommen, was Daten oder die Orthographie der Transkriptionen angeht (S. 57, 164 f., 351). Das Buch ist tendenziell als günstige Studienausgabe der ersten Auflagen zu verstehen.

Die in weiten Passagen inhaltlich unveränderte Ausgabe ohne Rezeption neuerer Forschung irritiert umso mehr, als bereits die Urteile über die ersten Auflagen eher von Skepsis geprägt waren. Wies Barry Bergdoll noch auf das anregende Eröffnen von Fragestellungen im »quicksand of this anti-monograph«³ hin, so fiel das Urteil von Werner Szambien aus der Perspektive des Historikers ungünstig aus. Tatsächlich fehlen wissenschaftlicher Anspruch und Apparat weitgehend, es handelt sich um eine Collage von Zitaten und Bildern aus verschiedenen historischen und inhaltlichen Kontexten, zwischen denen »kabbalistische Brücken«⁴ gespannt werden, wobei Lequeu insbesondere mit Le Corbusier und Duchamp konfrontiert wird. Die Besessenheit Lequeus mit der eigenen Physiognomie und Biographie wird von Duboÿ als produktives Prinzip verstanden und aufgegriffen – eine Vorgehensweise, die sich konsequent in den neuen Passagen der Ausgabe von 2018 fortsetzt.

Es sei nachdrücklich, aber ohne polemischen Hintergedanken konstatiert, dass das Buch nicht als wissenschaftliche Abhandlung konzipiert ist und als solche nicht missverstanden werden darf. Sein Potential gerade im Rückblick auf die Entstehungszeit dürfte es hingegen als historische Quelle entfalten. Groß scheint etwa

der Wert für die Adressierung der Frage zu sein, wie Architekten bzw. Architekturtheoretiker – und als solcher ist der Autor zu verstehen – produktiv mit Geschichte und Philosophie umgehen, wie sie sich historische Phänomene aneignen, mit zeitgenössischen Konzepten und der eigenen Biographie verschränken, wie sie mit Assoziationen und Mehrdeutigkeit arbeiten. Ein Vergleich mit gebauter Architektur und dem geschichts-, biographie- und theoriegesättigten Diskurs der 1970er und 1980er Jahre wäre ein wichtiges Desiderat.

Geradezu als Gegenentwurf zu den – an diesem Ort auch kritisierten – Schriften von Duboÿ ist das zweite Werk zu verstehen, das hier vorgestellt werden soll. Der aufwändig und attraktiv gestaltete und bebilderte Band *Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes* erschien anlässlich einer Ausstellung gleichen Titels, die mehrere Pariser Sammlungen 2018 und 2019 in Paris und den USA zeigten. Allerdings ist der Katalogteil auf eine sechsseitige Liste der Exponate beschränkt; bereits Kohrs bemängelte in diesem Abschnitt missverständliche Verkürzungen bei den Datierungen.⁵ Weit eher ist das Buch als Sammelband mit lediglich sechs durch die Bilderfülle auch recht knappen Artikeln zu verstehen. Diese werden ergänzt um Vorwort, Einleitung, halb-tabellarische Biographie, eine kurze Abhandlung zur Provenienz der Blätter, einen Œuvre-Katalog, die erwähnte Exponatliste und eine Bibliografie von zwei Seiten Umfang. In diesem Aufbau wird konsequent der Ansatz einer vollständigen, wenn auch äußerst kompakten wissenschaftlichen Publikation verfolgt, die den thematischen Horizont eher aufspannt als einzelne Themen vertieft.

In erfreulich transparenter Weise wird dieses Anliegen bereits in der Einleitung der Herausgeber offengelegt. Statt wie Duboÿ die Vorstellungen Lequeus zuzuspitzen und weiterzuentwickeln, schlagen sie ganz im Gegenteil eine historische Kontextualisierung in großer Breite vor, von der Person des Autors bis zu Institutionen, Politik und Gesellschaft, von Text und Zeichnung bis zu Ingenieurkunst und Architektur. Statt eines grundlegenden Perspektivwechsels stehen also eine Weitung des Untersuchungshorizontes einerseits und eine stärker historisch fundierte Betrachtung andererseits im Zentrum der Überlegungen. So werden im Beitrag von Martial Guédron Lequeus experimentelle, teils grimassierende Selbstporträts primär vorgestellt und in der Entstehungszeit verortet, während die intensive kunsthistorische Forschung zum Thema Selbstporträt nicht rezipiert wird. Ähnlich stellt sich der Beitrag von Jean-Philippe Garric zur Architekturzeichnung dar, in welchem insbesondere die präzise Charakterisierung der Zeichnungen und ihrer Farbigkeit überzeugen kann. Dieser Fokus auf Epoche und Werk des Protagonisten findet sich auch in den anderen Beiträgen wieder. Umfassende Problemfelder der Kunst- und Kulturgeschichte wie Schattendarstellungen, Antikenrezeption oder Sexualität werden angerissen, aber kaum weiterverfolgt.

Die folgenden beiden Artikel von Valérie Nègre und Elias Boeri sind den Themen Zeichnung sowie der Relation von Architektur und Natur, Stadt und Land bei Lequeu gewidmet. Besonders dicht und anregend fällt der Beitrag von Laurent Baridon aus, der die Schnittstelle zwischen den auffällig heterogenen Sujets in den

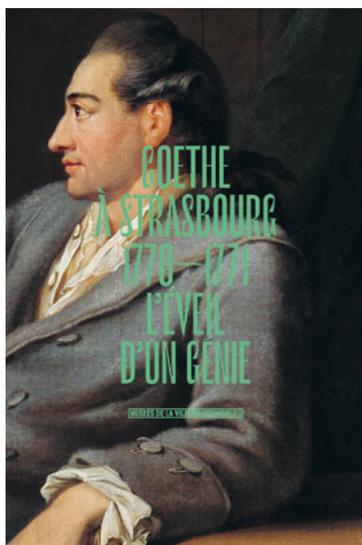
Zeichnungen und Manuskripten analysiert. Aus einer Beobachtung mit hoher Evidenz – dass die figürlichen Darstellungen wie Skulpturen wirken und somit Inkarnat zu Stein wird und umgekehrt die Architekturelemente organische Charakteristika entwickeln, indem Elemente wie Körperglieder oder Räume wie Körperöffnungen wirken – entfaltet der Autor eine Würdigung, in der Beischriften und Tierdarstellungen, priapische und hermaphroditische Elemente zusammenfinden. Diese kann Baridon, wenn auch leider äußerst knapp, auf zeitgenössische Konzepte wie Caractère-Lehre und Sensualismus zurückführen. Der letzte Beitrag mit dem ambitionierten Titel *La question amoureuse comme mur porteur* weicht von der methodischen Ausrichtung des Bandes leicht ab, bildet aber gerade auf diese Weise einen gelungenen Ausblick. Über den historischen Rahmen des 18. Jahrhunderts hinaus wird der Blick nun auf übergreifende Interpretationen gelenkt, etwa in einer Parallele zu Gustave Courbet. Allerdings vermisst der Leser teils den Bezug zum Naheliegenden; so wirkt eines der untersuchten Beispiele – die Zeichnung einer Festung am Meer vor einem Nachthimmel (S. 139) – wie eine wörtliche Kombination mehrerer architektonischer Topoi von Étienne-Louis Boullée, etwa die versunkene Architektur und die Architektur der Schatten. Generell scheint dessen Konzeption von architektonischen Entwürfen aus poetisch konzipierten Bildern heraus hilfreicher zum Verständnis des Werkes von Lequeu zu sein, als es die Beiträge insgesamt vermuten lassen.

Auch wenn die kurzen Artikel des Bandes Forschungsdiskurse lediglich aufrufen, statt zu vertiefen, und somit nicht der höchste akademische Anspruch verfolgt wird, ist den Herausgebern von *Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmes* zu ihrem gelungenen Buch zu gratulieren. In unpräntiöser und kritischer Weise wird vor allem der Facettenreichtum von Lequeus Œuvre belegt, mit dem eine Vielfalt von Kontextualisierungs- und Deutungsansätzen korrespondiert. Die Karten wurden neu gemischt, übergreifende und theoretisch ausgelegte Studien können sich auf dieser Basis neu entwickeln.

- 1 Vgl. den Forschungsüberblick: Klaus Heinrich Kohrs, »Jean-Jacques Lequeu. Abenteuer der Imagination«, in: *Kunstchronik* 72, 2019, H. 6, S. 301–311.
- 2 Werner Szambien, Rezension von Philippe Duboÿ, Jean-Jacques Lequeu. *Une énigme*, Paris 1987, in: *Kunstchronik* 43, 1990, S. 28–31; Barry Bergdoll, Rezension von Philippe Duboÿ, Jean-Jacques Lequeu, *an architectural enigma*, Cambridge 1987, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 47, 1988, S. 200–201.
- 3 Ibid., S. 201.
- 4 Szambien, Rezension von Philippe Duboÿ, in: *Kunstchronik*, op. cit., S. 29.
- 5 Kohrs, »Jean-Jacques Lequeu«, in: *Kunstchronik*, op. cit., S. 306.

Florian Siffer & Aude Therstappen (Hg.) *Goethe à Strasbourg 1770–1771.* *L'éveil d'un génie*

Nele Döring & Mathilde Haentzler



Strasbourg: Musées de Strasbourg,
2020, 208 Seiten

In den Jahren 1770 und 1771 weilte der erst 21-jährige Johann Wolfgang Goethe in der zu seiner Zeit kosmopolitischen Stadt Straßburg, unter anderem um sein Jurastudium abzuschließen und seine Französischkenntnisse zu verbessern. Allerdings war der Aufenthalt auch darüber hinaus von großer Bedeutung für das künftige künstlerische Schaffen Goethes. Zum 250. Jahrestag seiner Ankunft in der Stadt kuratierten die Straßburger Museen in Zusammenarbeit mit der Bibliothèque nationale et universitaire (BNU) in der Galerie Heitz die multidisziplinäre Ausstellung »Goethe in Straßburg – das Erwachen eines Genies«. Die Schwerpunkte von Ausstellung und Katalog liegen auf der Zeit Goethes in Straßburg und dem intellektuellen Leben der Stadt. Absicht der Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher war, diese Episode in Goethes Leben als »laboratoire de la pensée« (S. 28) herauszuarbeiten, und den Besucherinnen und Besuchern zu ermöglichen, das Straßburg der Jahre 1770 und 1771 mit den Augen Goethes zu betrachten.

Hierzu wurden in der Ausstellung etwa 120 Objekte aus den Straßburger Museen, der BNU sowie aus mehreren öffentlichen und privaten Sammlungen präsentiert. Die Vielfalt der Exponate ist beachtlich: Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken, Fotografien, Textilien sowie gedruckte Quellen und Manuskripte wurden gezeigt. Mit ihrer bis ins 20. Jahrhundert reichenden Provenienz gehen sie über die Goethezeit hinaus und dokumentieren damit zugleich die Rezeptionsgeschichte des Themas »Goethe in Straßburg«. Im Ausstellungskatalog werden knapp siebenzig der ausgestellten Objekte im Rahmen von neun kurzen und prägnanten Beiträgen aus Sicht verschiedener Disziplinen behandelt.

Die erste Sektion von Ausstellung und Katalog, »Goethe à Strasbourg«, versucht insbesondere Goethes Faszination für die Stadt erklärbar zu machen. Die Orte werden etwa anhand von Lithografien und Zeichnungen entdeckt, seine Begegnungen lassen sich anhand von Porträts erzählen. Hier ist insbesondere Johann Gottfried Herder hervorzuheben, der als Mentor des jungen Goethe entscheidenden Einfluss auf dessen Werk und Kunstverständnis nahm. Aber auch die Begegnung mit Frederike Brion aus dem elsässischen Dorf Sessenheim, in die sich Goethe verliebte,

mag zeigen, wie persönliche Erfahrungen und Erlebnisse Goethes Werk nachhaltig beeinflussen konnten.

Raymond Heitz charakterisiert in seinem Aufsatz Goethes Aufenthalt in Straßburg und im Elsass als literarischen Paradigmenwechsel. Goethe habe nach einem zuvor eher konventionellen literarischen Stil über die elsässischen Erfahrungen, besonders der Natur, sowie in der Auseinandersetzung mit dem Topos des künstlerischen Genies einen neuen Stil entwickelt (S. 33–60). Roland Recht hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung sowie die Auseinandersetzung Goethes mit der Straßburger Kathedrale hervor, die ihn eine neue Form der Empfindsamkeit gegenüber gotischer Architektur und deren Betrachtung erlangen ließen. Zudem habe Goethes Betrachtung der Kathedrale und seine Beschäftigung mit dem Werk des Dombaumeisters Erwin von Steinbach die Reflexion über den Geniebegriff befördert (S. 61–80). Viktoria von Brüggem erweitert die Thematik in ihrem Beitrag auf die elsässische Landschaft und führt an, dass diese ein wichtiger Beobachtungsgegenstand und Impuls für das Naturempfinden Goethes gewesen sei. Neben dem Erfahren einer großen körperlichen und geistigen Freiheit habe das Straßburger Umfeld zu einer intensiven Untersuchung und Wahrnehmung von Natur und Naturphänomenen seitens Goethes geführt (S. 81–100). Mathieu Schneider geht in seinem Artikel auf die Einflüsse Straßburgs und des Elsasses auf das musikalische Verständnis Goethes ein, indem er die Bedeutung der von Goethe in den Jahren 1770 und 1771 zusammengetragenen sogenannten Straßburger und Sessenheimer Lieder analysiert und die Bedeutung dieses Liedgutes für die Balladen und Verse Goethes herausarbeitet (S. 101–113).

Ein zweiter Teil der Ausstellung beleuchtet die Blütezeit der elsässischen Kulturstadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Straßburg avancierte zu einer attraktiven, kosmopolitischen Stadt und einem Zentrum künstlerischer Entwicklung. Die Kuratorinnen und Kuratoren weiten damit den Blick auf das Umfeld, welches den jungen Dichter umgab, bleiben aber den Nachweis der konkreten Bezugnahmen schuldig, denn Goethe selbst thematisierte diese Aspekte in seinen Werken allenfalls geringfügig.

Man war sich dieses Mankos offenbar bewusst, denn Florian Siffer stellt diese Diskrepanz deutlich heraus, indem er zunächst die künstlerischen Entwicklungen unter anderem in den Bereichen Architektur, Innenausstattung und Malerei ausleuchtet, um zu resümieren, dass Goethe die künstlerischen Besonderheiten der Region während seiner Zeit in Straßburg eben nicht in ihrer Gänze erfasst habe. Hingegen kann gezeigt werden, wie sehr der Einzug Marie-Antoinettes, der Braut des französischen Thronfolgers, in Straßburg im Mai 1770 auf Goethe einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Die bei dieser Gelegenheit ausgestellte Tapiserie mit Motiven zur Vermählung Jasons und Medeas wird von Siffer als »un moment clé de la formation du goût« charakterisiert (S. 117–131), auch wenn Goethe die Thematik als dem Anlass unangemessen empfand. Es ist gut möglich, dass der Dichter durch das eigenständige literarische Schaffen der Stadt nichts wesentlich Neues entdecken konnte, allerdings vom dortigen literarischen Diskurs profitierte;

das legt Christophe Didier in seinem Beitrag zum literarischen Leben in Straßburg um 1770 nahe. Folgt man seinem Text, dann war Straßburg weniger ein Zentrum selbstständiger literarischer Produktion, sondern vielmehr ein wichtiger Ort der Übersetzung sowie der literarischen Rezeption und Adaption. Den Grund sieht der Autor in der von geographischen, kulturellen und politischen Besonderheiten bestimmten Zwischenposition der Stadt. Es ist erstaunlich zu sehen, dass Goethe zwar Mitglied einer Straßburger Lesegesellschaft war und sich am intellektuellen Austausch aktiv beteiligte, letztlich aber mehr Einfluss auf die Straßburger Literatur nahm als diese auf ihn (S. 133–151).

Der große Gewinn der Ausstellung liegt in der Auseinandersetzung mit Goethes Nachleben und den verschiedensten Erinnerungsformen an Goethes Zeit in Straßburg, dies ist Thema der dritten Sektion. Dabei tritt insbesondere der konzentrierte Goethe-Bezug zum Ende des XIX. Jahrhunderts hervor, vor allem nach der Angliederung Elsass-Lothringens an das Deutsche Kaiserreich. So sind in der Ausstellung unter anderem Manuskripte von der Hand Goethes vertreten, die 1878 zur Bereicherung der Sammlung der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek angekauft wurden. Markant akzentuiert das Ausstellungsplakat von Straßburger Museen und der BNU aus dem Jahre 1932 zu Goethes 100. Todestag die Art und Weise der Erinnerungskultur.

Mit Aude Therstappens Beitrag zur überaus reichen Goethe-Sammlung der BNU wird deutlich, wie die während der Zeit des sogenannten Reichslands angekauften Manuskripte und Handschriften ein kohärentes Bild Goethes während seiner Straßburger Zeit liefern konnten. Sie ergänzen nicht zuletzt die mit der Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* möglichen Kenntnisse. Der während der deutschen Besetzung im Zweiten Weltkrieg einsetzende Ankaufsschub von Manuskripten, Briefen und ›Reliquien‹ seitens der BNU lässt den Umfang des Goethe-Kults hervortreten; so wurden etwa 2000 Ausgaben der Werke Goethes, darunter viele seltene und wertvolle Editionen, samt einer umfangreichen Sekundärliteratur angekauft (S. 155–174). Hieran schließt Alexandre Kostkas Beitrag an, der sich dem 1904 vor dem Universitätshauptgebäude eingeweihten Straßburger Goethe-Denkmal widmet. Wird damit einerseits deutlich, wie Goethe zu Beginn des Kaiserreichs und der Kaiser-Wilhelm-Universität als Symbol deutscher Kultur und Bildung aufgebaut wurde und als Legitimationsfigur diente, so muss andererseits das Denkmal nach Kostka zugleich als Kompromiss gelesen werden. Es sollte der politischen Vermittlung von altdeutscher und ›einheimischer‹ Bevölkerung dienen. In dieser Unentschiedenheit, ohne eindeutig anvisierte Zielgruppe, führte dies, so der Autor, zu einer verminderten Aussagekraft des Denkmals, die dann in der französischen Zeit zu einer gewissen Unsichtbarkeit führte (S. 175–188).

Auch wenn der abschließende Beitrag in seiner Analyse hier anschließt, verblüfft sein Befund. Bernadette Schnitzler legt die Instrumentalisierung Goethes während der deutschen Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg frei. Projekte wie die Gründung eines Goethehauses in Sessenheim und die einer Goethe-Gedenkstätte in Straßburg zeigen zwar die damalige Intention, Goethes Anwesenheit in Straßburg als

Teil einer deutschen Vergangenheit der Region hervorzuheben. Insgesamt jedoch, so ihr Befund, habe Goethe nur wenig Bedeutung in der nationalsozialistischen Propaganda erlangt (S. 189–199).

Eine offene Frage ist, warum insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Forschungsliteratur zu Goethes Aufenthalt in Straßburg teilweise ein Desiderat geblieben ist. Das macht die Ausstellung und den Katalog dank der neuen Perspektiven und Erkenntnisse umso wertvoller.

- 1 Siehe u. a.: Albert Decker, »Goethe im Banne elsässischen Volkstums«, in: Hermann Busse (Hg.), *Oberrheinische Heimat*, Freiburg im Breisgau: Haus Badische Heimat, 1940; Faculté des lettres et sciences humaines de Strasbourg (Hg.), *Goethe et l'Alsace. Actes du colloque de Strasbourg (mai 1970)*, Strasbourg: Librairie Istra, 1973; Jean de Pange, *Goethe en Alsace*, Paris: Les Belles Lettres, 1925; Ernst Traumann, *Goethe der Strasburger Student*, Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1923; Edmond Vermeil, »Goethe à Strasbourg«, in: Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg (Hg.), *Goethe. Études publiées pour le centenaire de sa mort*, Paris: Les Belles Lettres, 1932.

Claudia Denk (dir.)

*Valenciennes' Ratgeber für den reisenden
Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künst-
lerwissen um 1800*

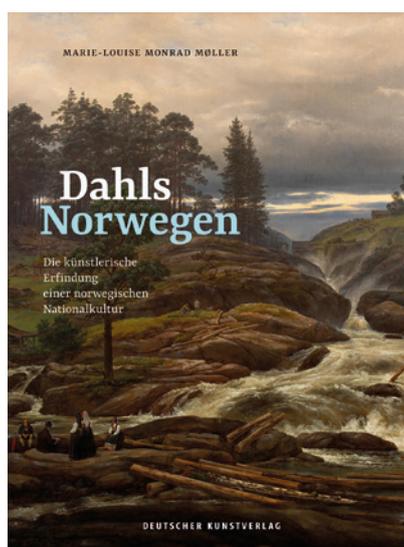
Marie-Louise Monrad Møller

*Dahls Norwegen. Die künstlerische
Erfindung einer norwegischen National-
kultur*

Adèle Akamatsu



Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2019,
280 pages



Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2020,
360 pages

Depuis les années 1980, la peinture et la théorie du paysage développées autour de 1800 ont suscité un intérêt muséal et historiographique renouvelé. La péninsule italienne a été le laboratoire de la diffusion de la peinture réalisée sur le motif, au sein même des milieux académiques contre lesquels l'École de Barbizon, puis les impressionnistes, ont ensuite revendiqué leur travail en plein air plutôt qu'en atelier. La reconnaissance d'une telle pratique en plein air est désormais examinée à l'échelle européenne.¹ L'entrée dans les collections du musée du Louvre d'une part importante des études à l'huile de Pierre-Henri de Valenciennes, en 1930, a permis que le peintre

sorte du discrédit dans lequel la critique du XIX^e siècle l'avait plongé, ne voyant en lui que le représentant d'un genre caduc, le « paysage historique » pour lequel un Prix de Rome fut créé en 1817. À côté d'Alexander Cozens ou de John Constable, Valenciennes est aujourd'hui reconnu comme l'un des instigateurs de l'essor de l'étude à l'huile dite « sur le motif ». Certes, plutôt que son nom, ceux de Caspar David Friedrich, de William Turner ou de John Constable s'imposent pour prendre la mesure de la valorisation nouvelle du paysage, à la faveur de la remise en cause de la hiérarchie classique des genres. Par-delà les divergences esthétiques et nationales, Werner Busch a cependant montré dès le début des années 2000 que Friedrich aurait lu la traduction allemande du traité publié en 1799-1800 par Valenciennes, les *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis De Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*.² Friedrich y aurait notamment trouvé l'idée de combiner dessin et annotations pour fixer des phénomènes atmosphériques qui échappent à la seule mémoire.³ L'enquête menée par Claudia Denk sur la traduction allemande de Valenciennes replace le cas emblématique de Friedrich au sein d'une réception intense et germanophone du savoir promu par le peintre français, qui dépasse les seules filiations pédagogiques ou nationales.⁴

Le traité de Valenciennes paraît dès 1803 en allemand. Son traducteur, le publiciste d'origine huguenote Johann Heinrich Meynier, l'intitule *Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftsmalerey. Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv* [Guide pour dessinateurs et peintres, en particulier dans le domaine de la peinture de paysage. Avec des instructions détaillées sur la perspective en art]. Stratégiquement, Meynier présente comme un manuel de paysage ce que Valenciennes avait publié comme un livre sur la perspective, et réserve un tome à chacune des parties. C'est la seconde, consacrée au paysage, que Denk réédite ici assortie d'un commentaire. Cette partie a la singularité d'encourager le paysagiste à réaliser des études à l'huile en plein air : elle décrit en même temps l'extrême variabilité des phénomènes naturels et les moyens techniques pour les saisir sur le motif. Valenciennes y trace également les étapes d'un voyage autour de la Méditerranée.

Dans un article précédent, Denk avait souligné combien Valenciennes, sans renoncer au beau idéal, faisait reposer la pratique du paysagiste sur le voyage et l'expérience directe de la nature.⁵ Elle croise ici étude de la réception critique et attention matérielle au livre, analyse des enjeux de traduction, histoire sociale de la lecture et rapprochements théoriques, pour examiner les traces et les transformations de ce savoir nouveau, de Rome à Copenhague. Par exemple, la traduction allemande que possédait Nicolai Abildgaard entre, après sa mort en 1809, dans la bibliothèque de l'Académie de Copenhague, où le peintre d'histoire fut professeur. À Dresde, l'Académie comme la bibliothèque du prince électeur font rapidement l'acquisition des volumes publiés par Meynier.

La topographie dessinée par la localisation des ouvrages de Valenciennes dans les fonds anciens des bibliothèques recoupe celle des foyers de l'étude en plein air autour de 1800. En lien avec cette topographie, plusieurs études de cas mettent à l'épreuve des œuvres l'hypothèse d'une lecture de l'ouvrage de Valenciennes par des artistes

tels que Franz Horny ou Johann Georg von Dillis. Si cette hypothèse avait déjà été formulée pour Friedrich à Dresde ou Christoffer Wilhelm Eckersberg à Copenhague, Denk en propose d'autres, ainsi pour Carl Blechen à Berlin. La confrontation des études de Valenciennes avec celles de ses possibles lecteurs soutient la démonstration. La mise en regard des études et du texte de Valenciennes montre que le peintre français puise dans son expérience de praticien pour formuler ses conseils aux paysagistes : Meynier et la réception germanophone y furent particulièrement sensibles.

Avant Alexandre de Humboldt, Valenciennes manifeste un souci de caractérisation du paysage et use de références géologiques pour expliciter les ambitions de la peinture de paysage. Denk expose les convergences théoriques et biographiques entre les deux hommes. Elle appuie ainsi de manière convaincante son hypothèse selon laquelle le texte de Valenciennes fut tôt une source pour les réflexions de Humboldt concernant la mission commune du naturaliste et du peintre de paysage, réflexions régulièrement évoquées lorsqu'il s'agit de comprendre la peinture de paysage dans l'espace germanophone. La circulation d'un savoir technique – celui de l'étude à l'huile – est ainsi portée par une conception du paysage qui suppose le rapprochement de l'art et de la science et trouve des échos de part et d'autre des frontières.

Selon Denk, Johan Christian Dahl, originaire de Bergen, a pu lire le texte de Valenciennes, que ce soit à Copenhague, où il se forme entre 1811 et 1817, à Rome en 1821, où il fréquente le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen dont la bibliothèque compte la traduction de Valenciennes, ou encore à Dresde, où il s'établit en 1818. À la fin de la thèse qu'elle consacre précisément à Dahl, Marie-Louise Monrad Møller s'arrête sur un autre aspect de la pratique sur le motif du peintre : les études à l'huile de Dahl ont favorisé la redécouverte du peintre par Andreas Aubert à partir de 1888. L'historien de l'art norvégien, par ailleurs connu comme l'un des premiers à réhabiliter l'œuvre de Friedrich à la même période, érige ainsi Dahl en « fondateur de la peinture norvégienne ».

Monrad Møller consacre sa thèse à un autre apport de Dahl à la construction d'une identité norvégienne. Plus d'une trentaine d'années après la monographie et le catalogue raisonné de Marie Lødrup Bang,⁶ elle examine l'œuvre et la carrière de Dahl à l'aune de l'invention des traditions nationales et de l'idée de patrimoine. Selon une progression à la fois biographique et thématique, elle retrace l'impulsion donnée par Dahl à des institutions telles que la Galerie nationale d'Oslo, créée en 1837, et son engagement en faveur de la préservation de monuments, églises en bois debout ou tumuli funéraires. Des expositions, depuis les années 2000, ont évoqué ce rôle culturel joué par Dahl⁷ ; l'autrice lui restitue ici toute son ampleur. Dahl échappe ainsi au face à face avec Friedrich, dont il fut à Dresde non seulement l'ami, mais aussi le collectionneur ; il est replacé au sein de milieux et de réseaux danois et norvégiens, décrits à l'intention de lecteurs peu familiers des collections et des sources scandinaves. Dahl retourne à cinq reprises en Norvège, en 1826, 1834, 1839, 1844 et 1850. Il voit dans l'architecture médiévale norvégienne une source nouvelle pour retracer l'histoire de la nation. L'enjeu est de taille pour un pays qui est passé en 1814 de la domination danoise à la domination suédoise, et était alors perçu comme figé dans un passé

valorisé par l'ossianisme et la remise au jour des sagas et des chroniques nordiques. L'analyse des écrits privés et publics de Dahl, et d'œuvres tel *Hiver au Sognefjord* (1827), montrent qu'une même conscience historique et mémorielle sous-tend sa conception de la peinture de paysage et son action patrimoniale.

Monrad Møller note à plusieurs reprises que Dahl a trouvé à Dresde les ressources pour son action en Norvège, qu'il s'agisse de stratégies picturales puisées chez Friedrich ou du modèle des sociétés artistiques ou archéologiques. Les reformulations d'un engagement mené au nom d'une revendication nationale, mais à distance, peinent cependant à émerger dans le propos de l'autrice, où la mise en contexte supprime parfois l'argumentation. Par exemple, si Monrad Møller décrit le sauvetage de l'église en bois debout de Vang, déplacée au début des années 1840 du Valdres jusqu'en Silésie, après son rachat par le roi de Prusse alerté par Dahl, elle ne souligne pas que ce sauvetage nuance les positions exprimées au même moment par le peintre, en particulier son attachement à l'insertion des monuments norvégiens dans le paysage et la dévalorisation de tout remaniement architectural.

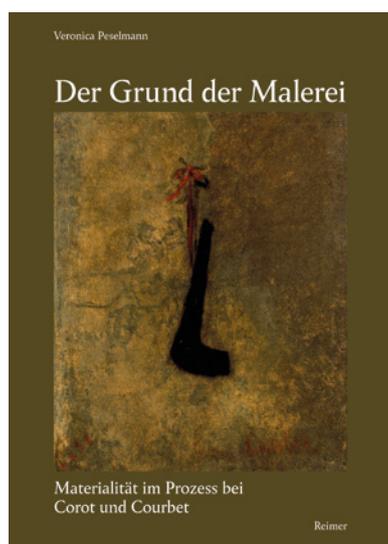
Ces deux publications récentes proposent un décentrement riche et stimulant de leur objet d'étude dont elles renouvellent l'interprétation. La réception germanophone de Valenciennes vient étayer l'idée que son œuvre constitue, depuis les milieux académiques, une rénovation du regard sur le paysage ; Monrad Møller ne porte pas seulement à notre connaissance un pan négligé de l'histoire patrimoniale et muséale européenne, mais invite à réexaminer chez Dahl les rapports entre paysage et histoire.

- 1 Voir par exemple Ger Luijten, Mary Morton et Jane Munro (dir.), *Sur le motif. Peindre en plein air 1780-1870*, cat. exp., Paris, Fondation Custodia, Londres : Paul Holberton Publishing, 2020.
- 2 Il n'en existe toujours pas d'édition critique française ; récemment, Luigi Gallo a reconstitué la fortune critique du peintre et élucidé les conceptions esthétiques et didactiques qui sous-tendent son traité. Voir Luigi Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien*, Rome : L'Erma di Bretschneider, 2017.
- 3 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Munich : Beck, 2003.
- 4 Sur les élèves de Valenciennes, voir par exemple *Achille-Etna Michallon*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994 ; Frauke Josenhans, « La nature conçue depuis l'atelier. La formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIX^e siècle », dans France Nerlich et Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 163-175.
- 5 Claudia Denk, « Malen, Zeichnen und Schreiben gegen das Vergessen. Pierre-Henri de Valenciennes' apodemischer Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler », dans Id. et Andreas Strobl (dir.), *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst ? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 132-149.
- 6 Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl, 1788-1857. Life and Works*, Oslo : Norwegian University Press, 1987, 3 vol.
- 7 Knut Ormhaug, « Johan Christian Dahl und die norwegische Kultur. Denkmalpflege – Nationalgalerie – Kunstvereine », dans *Johan Christian Dahl. Der Freund Caspar David Friedrichs*, cat. exp., Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Cologne : Wienand, 2002, p. 137-144 ; Ernst Haverkamp, « Dahl als Kunst- und Kulturvermittler », dans *Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften*, cat. exp., Dresde, Galerie Neue Meister, Dresde : Sandstein Verlag, 2014, p. 64-71.

Veronica Peselmann

Der Grund der Malerei : Materialität im Prozess bei Corot und Courbet

Itay Sapir



Berlin : Reimer Verlag, 2020,
222 pages

Le point de départ de l'excellente étude de Veronica Peselmann est un geste critique classique mais néanmoins toujours puissant : attirer l'attention d'une discipline sur un objet habituellement ignoré ou marginalisé par les recherches existantes, et démontrer son importance pour des enjeux fondamentaux. En l'occurrence, la discipline est l'histoire de l'art et l'objet de ce salutaire retour du refoulé est le *Grund*, cet élément crucial de la peinture que l'on pourrait traduire par le mot français « fond », même si, comme on le verra, l'équivalent dans d'autres langues que l'allemand est en soi un sujet épineux.

La thèse principale de l'ouvrage expose la polysémie du *Grund*, son sens matériel d'un côté et compositionnel/sémantique de l'autre. L'auteure affirme que les aspects non matériels ont peu à peu pris le devant dans les études de l'histoire de l'art s'intéressant à ce sujet ; elle suggère qu'en revanche, seule une prise en compte des deux pôles à la fois, et donc des savoirs venus non seulement de l'histoire de l'art mais aussi du domaine

de la restauration des œuvres, permettrait un traitement adéquat de la question du *Grund*. Et non seulement de celle-ci, car une des forces de cet ouvrage consiste dans le fait que Peselmann aborde, à travers la question du fond, de nombreux autres thèmes majeurs de l'histoire de la peinture. Elle questionne le traitement séparé de la matière et de la forme ainsi que la pertinence de l'iconographie, s'interroge sur les critères formulés historiquement pour une peinture « réussie », suit les différentes étapes du processus créatif et soulève maints autres sujets qui animent la discipline depuis sa naissance. L'auteure se positionne clairement au sein du « tournant matérialiste » qui a émergé ces dernières années dans les sciences humaines en général et qui, en histoire de l'art, ne doit pas être confondu avec les études de la culture matérielle. Ces dernières cherchent à élargir la sélection des objets étudiés par la discipline, alors que le tournant matérialiste tel qu'il apparaît ici peut s'intéresser à des objets traditionnels, en l'occurrence des peintures canoniques, mais les considère d'un point de vue analytique qui prend en compte les propriétés matérielles des œuvres.

S'il est vrai que la question du fond reste relativement marginale dans les publications d'histoire de l'art, et que la dichotomie figure/fond relègue souvent le *Grund* à un rôle secondaire, un recueil d'articles important et fondateur autour de ce sujet

existe en allemand, et Peselmann y fait référence à plusieurs reprises.¹ Mais, comme le remarque justement l’auteure, ce recueil inclut certes des textes sur la peinture, mais n’a pas celle-ci – à la fois le médium et la matière – comme objet principal ; en effet, le volume en question s’intéresse à des aspects souvent abstraits du *Grund* et traite aussi bien d’œuvres d’arts visuels que de textes de littérature et de philosophie. Pour Peselmann, c’est justement la matière-peinture qui surgit du fond et qui épaissit le propos de cet art. D’autres études ayant sauvé le fond des peintures de l’oubli ne sont pas prises en compte ici, alors qu’elles auraient pu fournir un contrepoint intéressant – que l’on pense à l’explosion matérielle que dévoile Georges Didi-Huberman dans les fresques de Fra Angelico, ou à certaines mises en lumière des fonds obscurs de Caravage.

Les quatre chapitres du livre s’enchaînent selon une logique implacable : l’état de la recherche d’abord – les théories récentes du *Grund* ; et puis les mots – un brillant survol lexical – et les choses, avec les deux peintres Corot et Courbet servant de cas d’études. Les chapitres se lisent comme quatre études excellentes mais presque indépendantes, ce qui est peut-être la plus importante faiblesse de l’ouvrage : les liens doivent se faire dans l’esprit des lecteur-trices, presque sans l’assistance explicite de l’auteure dans ce processus d’intégration.

Le premier chapitre s’intéresse donc aux interventions théoriques qui touchent d’une manière ou d’une autre à la question du *Grund*. L’auteure rend compte non seulement de la recherche germanophone (notamment le recueil mentionné ci-dessus ainsi que, pour la question matérielle, l’indispensable Monika Wagner) mais aussi des auteur-es français-es (Jean-Luc Nancy et Didi-Huberman, entre autres) et anglophones (James Elkins et Michael Ann Holly sont particulièrement à l’honneur, sans oublier les références inévitables à Clement Greenberg). Fidèle à sa tentative bienvenue de construire des ponts entre l’histoire de l’art et les sciences de la conservation/restauration, Peselmann consacre une partie de ce chapitre aux approches provenant de ce dernier domaine.

Le deuxième chapitre, une étude minutieuse des définitions lexicales du *Grund*/fond/*Ground* dans les sources allemandes, françaises et anglaises du XIX^e siècle, est véritablement fascinant. Un sujet qui pourrait sembler aride, voire pédant, révèle des trésors insoupçonnés, puisqu’on y apprend que des changements significatifs – parfois subtils, souvent radicaux – affectent cette constellation sémantique et ces usages verbaux. D’autres langues auraient pu être ajoutées à la discussion, mais, se limitant au contexte européen du XIX^e siècle, le choix de ces trois-là se justifie : ce sont en effet les idiomes majeurs de la vie intellectuelle sur le continent à l’époque.

Le chapitre sur Camille Corot surprend par le choix du corpus, qui rend la discussion à la fois originale et quelque peu lacunaire. Si Corot est surtout associé, dans l’imaginaire public, à ses paysages, Peselmann ne regarde que quelques scènes d’intérieur (certes, les paysages y font parfois une apparition comme tableaux-dans-les-tableaux). Les analyses sont magistrales et montrent bien la complexité du rôle du fond dans ces peintures, mais sans faire la démonstration de l’importance historique de ces tableaux intimes et peu connus.

Pour Courbet, en revanche, l'auteure choisit deux œuvres se trouvant aux deux extrêmes de l'échelle de la canonicité : d'un côté, l'un des plus célèbres et des plus monumentaux tableaux de l'artiste, *L'atelier du peintre* ; de l'autre, l'énigmatique *Autoportrait sous forme d'une pipe*, une œuvre fascinante, aujourd'hui en collection privée. Dans les deux cas, l'intérêt du *Grund* et une certaine inversion dans le rapport entre ce dernier et les figures sont clairement établis, et mis en rapport avec un riche éventail d'interprétations existantes qui, dans le cas de *L'atelier*, sont très nombreuses.

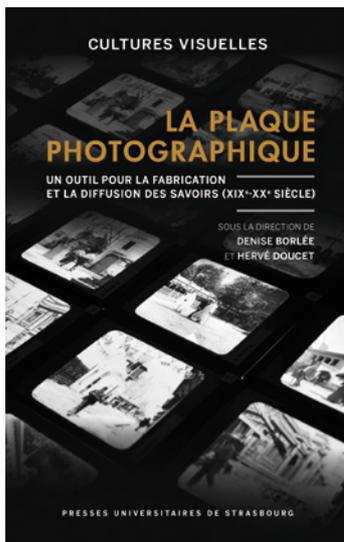
Tout en proposant un discours théorique ambitieux, l'ouvrage se concentre dans les faits sur une période très limitée, le milieu du XIX^e siècle. Deux fois, à la fin de l'introduction et dans les deux derniers paragraphes du livre, une ouverture chronologique potentielle est suggérée, et d'autres pistes intéressantes sont mentionnées, notamment vers le XV^e et le XX^e siècles où, en effet, le rôle du fond est repensé. On reste cependant un peu sur notre faim : sans que le livre doive devenir une étude transhistorique très volumineuse, l'auteure aurait pu en parler davantage, car les deux aspects – la tradition contre laquelle Corot et Courbet se positionnent et les modernistes qui les ont suivis – sont fondamentaux pour comprendre l'importance de cet épisode unique et important de l'histoire de l'art.

- 1 Gottfried Boehm et Matteo Burioni (dir.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich : Wilhelm Fink, 2012.

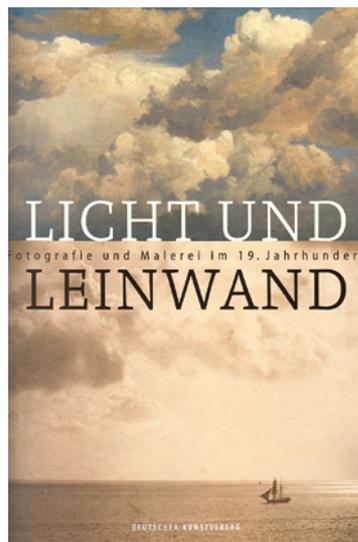
Denise Borlée & Hervé Doucet (Hg.)
*La Plaque Photographique. Un Outil pour
la Fabrication et la Diffusion des Savoirs
(XIX^e–XX^e Siècle)*

Leonie Beiersdorf, Georg Ulrich Großmann
& Pia Müller-Tamm (Hg.)
*Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei
im 19. Jahrhundert*

Béatrice Adam & Markus A. Castor



Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2019, 476 Seiten



Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2019, 288 Seiten

LA PLAQUE PHOTOGRAPHIQUE

Wenn aus heutiger Sicht die Omnipräsenz von Fotografien selbstverständlich erscheint, stehen die Fotoplatten, denen sich die Publikation *La Plaque Photographique* widmet, am Anfang dieser Entwicklung. Den Autor:innen des Sammelbandes geht es dabei nicht bloß um die Erschließung der Bestände einiger Institutionen, deren Fotoplatten nach dem Dämmer-schlaf in der Dunkelkammer des Vergessens bis heute wenig bekannt sind. Ihre Wiederentdeckung ist vielmehr Anlass für eine

Kulturgeschichte des Mediums. Dies aus der Sicht der Forschungsinteressen der Herausgeber·innen (Urbanistik, mittelalterliche Architektur und Skulptur) zu unternehmen, deren Gegenstände selbst wiederum Thema der Fotografie waren, hinterlegt dem Vorhaben auch methodische Vorteile. Die Publikation arbeitet insbesondere die vielseitige Rolle der Fotoplatten für Lehrstätten heraus und betont ihren Wert als Mittel einer Historiografie der Künste, der Archäologie und der Naturwissenschaften. Der Band ist zugleich ein Ergebnis eines im Rahmen des Laboratoriums ARCHE (Arts, Civilisations et Histoire de l'Europe) veranstalteten Straßburger Kolloquiums.

Mit der Devise der Publikation, »La plaque de verre remise en lumière« (S. 7), gliedert sich das Buch in vier Teile, wobei verschiedene Anwendungsbereiche ausgemacht werden können: Zum einen tritt das neue Medium als spektakuläres pädagogisches Instrument auf allen Ebenen der Lehre im universitären und außeruniversitären Bereich auf. Als Vorlage für die Ausbildung von Zeichner·innen aber auch in den Manufakturen übernimmt die Fotografie eine Funktion, die zuvor Domäne von Zeichnung und Druckgraphik war. Zum anderen wird ihr Zweck als Objekt der Erinnerung in den Blick genommen, einschließlich einer Funktionalisierung als politisches Medium. Der Einsatz der Platten auf dem Kunstmarkt und in der Industrie wird als drittes »Einsatzgebiet« untersucht.

Es ist besonders verdienstvoll, im ersten Beitrag auf die Verfahren und die Geschichte der Technik einzugehen.¹ Die Internationalität des Mediums wird herausgearbeitet, etwa wenn in Philadelphia die Brüder Langenheim 1850 ein Verfahren zum Auftrag einer Albuminschicht entwickelten und ihre Hyalotypien als Patent anmeldeten. Die Fotoprojektionen Ende des 19. Jahrhunderts boten die Möglichkeit des »apprendre en s'amusant« (S. 35), womit die Fotoplatten in der Pädagogik die vermeintliche Objektivität des Mediums mit dem Charakter des Spektakels verbanden, so Nathalie Boulouch. Die Kapitel über die Verwendung von Fotoplatten im Musée pédagogique sowie in der Cinémathèque de la Ville de Paris arbeiten ebenfalls den Aspekt der Lehre durch das Bild heraus. Die Thematisierung der hier in den Fokus genommenen »plaques photographiques« macht schnell deutlich, wie sehr deren Bewertung als Erkenntnismittel vom spezifischen Kontext ihres Gebrauchs abhängt. Um 1800 entstand im Rahmen der Ausbildung an den ersten archäologischen Instituten das Bedürfnis nach Lehrmitteln. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergänzte dann die Fotografie das zuvor entwickelte Instrumentarium von Bibliotheken und Gipssammlungen. Und bereits ab 1880 wurde die Fotoplatte mit Hilfe eines Projektionsgeräts, einer Laterna magica, hierfür eingesetzt. Diese erlaubte es Bilder miteinander zu vergleichen oder Ausschnitte zu fokussieren, was die Lehre der Kunstgeschichte revolutionierte und den Beginn der Prägung des Faches durch die eigenen Bilderspeicher darstellte.²

Wie bereits Boulouch betont ebenso Anne Quillien im folgenden Artikel den demokratischen und sozialen Aspekt der Projektionsveranstaltungen, die fortan in mehreren Institutionen stattfanden, sich an breite Bevölkerungsschichten richteten und oftmals für Männer und Frauen unentgeltlich zugänglich waren. Die

Autorin bezeichnet die Fotoplatten zudem wegen ihres Realismus, welcher dank der Vergrößerung und der Beleuchtung erzeugt wird, inmitten der industriellen und kolonialen Epoche als »fenêtre sur le monde« (S. 39).

Um die Rolle der Fotoplatten und Projektionen für die Lehre zu betrachten, werden zudem Archive von universitären sowie außeruniversitären Einrichtungen beispielhaft vorgestellt. So wurden die Fotoplatten von 1890 bis in die 1970er Jahre, als sie von farbigen Diapositiven ersetzt wurden, an der Université de Bordeaux für Projektionen benutzt, die im Amphitheater präsentiert wurden. Thematisch auf Kunstgeschichte und Archäologie fokussiert, bildeten die Platten gemeinsam mit Abzügen auf Albuminpapier und Gipsformen ein reiches Archiv des Musée archéologique de l'Université de Bordeaux und ergaben eine »véritable synthèse des savoirs en constante évolution« (S. 90). Die Arbeit des Architekten Édouard Arnaud, der in den Jahren 1921 bis 1934 an der École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris unterrichtete, wird als Beispiel für eine Transformation der Lehre, so wie sie heute allgegenwärtig ist, angeführt. Antonio Bruculeri beschreibt hier die damalige Lehre von Techniken des Bauens mit Hilfe von Fotoplatten. Ähnlich schildert es auch Marianne Altit-Morville in ihrem Beitrag über die von Émile Espérandieu gegründete École Antique in Nîmes, an der das Zeigen von Bildern der Archäologie in Konferenzen mit dem Besuch von Monumenten verknüpft wurde. Der Einblick in die Anwendung der Fotoplatten in den Universitäten bezeugt ihren vielseitigen, interdisziplinären Einsatz in Naturwissenschaften und Bildenden Künsten.

Das Buch sieht sich in Kontinuität mit der seit einigen Jahren begonnenen und nun vermehrt einsetzenden Forschung zum »patrimoine universitaire«, die nun Fragen nach den Räumen der Ausbildung und Forschung stellt, etwa im Hinblick auf deren Architekturen, aber auch als kollektive Rezeption eines Mediums, das den Blick des Individuums, der Studierenden und letztlich der Nation formierte. Als Beispiel hierfür steht der Artikel der Herausgeber:innen, der sich mit dem Straßburger Bestand beschäftigt, der als einer der bedeutsamsten in Frankreich gilt. Die Sammlung ist im Kontext der Annexion durch das Deutsche Reich zu verstehen, in dessen Zuge sie 1872 gegründet wurde, wobei sie zunächst vor allem zu Propagandazwecken der Germanisierung diente. Am Beispiel von zwei Kursen stellen die Herausgeber:innen heraus, dass die Bildauswahl mit der Erforschung deutscher Architektur eine politische Aufgabe erfüllte. Tommaso Ranfagni untersucht die Instrumentalisierung der Fotoplatten als Propaganda im Fonds de l'Institut français de Florence und legt damit ein weiteres Kapitel zu den politischen Intentionen des Einsatzes der Fotoplatten vor. Das 1907 von Julien Luchaire gegründete Institut entwickelte sich im Ersten Weltkrieg von einer Kulturinstitution zu einem nationalistischen Propagandainstrument, zwischen beiden lateinischen Völkern, Italien und Frankreich, sowie dem deutschen Imperialismus. Hier wird nochmals deutlich, wie mit Hilfe der Fotoplatten die Macht der Bilder gepaart mit Worten und Lehre als Propagandamaterial dienen konnte. Delphine Diaz erweitert den europäischen Horizont und regt zu einer Betrachtung des Blicks auf die Welt zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert an. Anlass dazu ist der mit mehr als 1800 Glasplatten bestückte

Fonds der Fotoplatten des Lycée Colbert in Paris, der kürzlich wiederentdeckt wurde und Ansichten von Europa und seinen Kolonien sowie Abbildungen aus aller Welt beherbergt.

Ein weiterer verblüffender Erkenntnisgewinn wird mit dem virtuellen Durchgang durch das zerstörerische 20. Jahrhundert erreicht, zumal der Verlust unzähliger Monumente die Fotografie als Dokumentation sowohl der Verheerungen als auch der verlorenen Denkmale betrifft. Während des Ersten Weltkriegs benutzt Jean Brunhes in seinen Kursen am Collège de France Fotoplatten, um Territorien in den Jahren des Krieges zu erkunden. Mit den Ansichten zerstörter Gebiete wird erneut die patriotische Dimension von Bildern deutlich, wie Nicolas Ginsburger und Anne Sigaud eindrücklich beschreiben.

Neben der Rolle der Fotoplatten in Forschung, Lehre und politischer Instrumentalisierung widmet sich die Publikation dem Aspekt ihres Wirkens in der Industrie und auf dem Kunstmarkt. Christian Kempf verweist auf die Marktgesetzlichkeiten, denen die Fotoplatten unterlagen, und schildert, wie etwa die Firma des Fotografen Adolph Braun trotz umfangreicher Bildbestände mit ihrem Fokus auf Postkarten und nicht auf Projektionsansichten eine bedeutsame Marktposition verspielte. Die Firma Braun erkannte jedoch eine andere Marktlücke und spezialisierte sich auf Publikationen fotografischer Alben mit Blumen. Denn seit dem 18. Jahrhundert bedienten sich die Textilindustrie und die Ausbildungsstätten von Zeichner·innen der botanischen Malerei (hier ist vor allem Pierre-Joseph Redouté zu nennen), so Aziza Gril-Mariotte. Die von Patrice Guérin studierten Kataloge der 1782 gegründeten ersten und wichtigsten Firma Frankreichs in der Sektion Optik und Projektionen, der Maison Molteni, geben einen Einblick in die systematische Kollektion, welche sich über die Bereiche Wissenschaft, Astronomie und Geografie erstreckt. Der Fonds von Fotoplatten der beiden Antiquare Georges-Joseph und Lucien Demotte, heute im Musée du Louvre, wird als »clé d'entrée« (S. 350) für einen Einblick in ein großes Kunsthaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Dieser Art Sammlungen kommt eine doppelte Funktion zu. Sie dienen sowohl als Archivmaterial und Dokumentation wie auch als Vermittler zwischen Verkauf und Werbeobjekten, so Christine Vivet-Pecllet.

Was die Publikation wertvoll macht, ist das Herausarbeiten des Sachverhalts, wie sehr das Wissen um den Gebrauch des Mediums – der in einigen Fällen auf die Dokumentation des Realen der erfahrbaren Lebenswelt, in anderen aber zunehmend auf die Darstellung des für uns Unsichtbaren zielt – zu einer Erkenntniskritik der Fotografie führt. Wie so oft liegt vor jeder funktionalen Indienstnahme das vermeintlich Zweckfreie, das Experimentelle der Erfindung, die wie die *Camera obscura* das Moment der Überraschung mit sich führt. Die sich in diese Tradition optischer Verblüffung einschreibende Fotografie als »magie lumineuse« bedingt zugleich, dass die hier verdeckten magischen Kräfte genau diejenigen sind, die zum Stimulus wissenschaftlicher Reflexion anhand der *Techné* des Fotos werden, ein Aspekt, der im Buch vielleicht zu kurz kommt. Doch die Herausgeber·innen benennen diesen »Spielcharakter« nicht nur aus der Perspektive der wissenschaftlichen

Entdeckungen, sondern eben auch für das Lehren und Lernen, womit das *docere et delectare* des 18. Jahrhunderts seine Fortschreibung findet, gleichsam als bildliche *Ars poetica* Aufklärung bedeutet.

Das Vorlesungsverzeichnis der Universität Straßburg verzeichnete eigens die Lehrveranstaltungen unter Einsatz der bildgebenden Technik als Ausweis von Modernität. Doch die Nutzung des *Skiptikons* (ab etwa 1880) und des *Epidiaskops* geht zugleich mit dem Ausklammern des Spielcharakters einher und führt zu einer Verengung. Es geht um Maßstäblichkeit, Vergrößerung und vor allem um die Doppelprojektion als methodische Konfiguration, die mit der Rede vom vergleichen- bis heute diskutiert wird.³ In Zeiten von Distanzlehre und scheinbar frei verfügbaren, vorkonfektionierten Bildern ist der Blick auf das erste, ein großes Publikum erreichende bildgebende Medium der Wissenschaften aufklärend.⁴ Denn der alles entscheidende Wandel zur Digitalisierung hat zu einem Aussortieren analoger Bilder geführt, und somit stellt die seit einigen Jahren zu beobachtende Rückwendung zum analogen Sehen mehr als Nostalgie dar. Mit der Lektüre der Beiträge wird die Notwendigkeit deutlich, diese lange übersehenen Bilderschätze zum Sprechen zu bringen, die Bilder also den Worten zuzuordnen, deren Diskurs sie wesentlich mitbestimmen haben.

Haben wir es in diesem Buch mit einer soziohistorischen Perspektive auf fotografische Sammlungen und deren Gebrauch, besonders für das Formieren unseres politischen und wissenschaftlichen Blicks auf Kunst und die Welt, zu tun, mag man mit dem Ausstellungskatalog *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* von einer Engführung sprechen, die sich den kunstimmanenten, ästhetisch zu fassenden Werkcharakteren in Fotografie und Malerei in ihrer Wechselwirkung zuwendet.

LICHT UND LEINWAND

Die als Kooperation mit dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in der Kunsthalle Karlsruhe präsentierte Ausstellung wurde von dem von Leonie Beiersdorf, Georg Ulrich Großmann und Pia Müller-Tamm herausgegebenen Katalog erweiternd begleitet. Dem Anspruch nach erfüllt der Ausstellungskatalog ein Desiderat, das nicht zuletzt die Kunstgeschichte als Disziplin in ihrer methodischen und historiografischen Reflexionsarbeit berührt. Der vorliegende Band zielt mit der Frage nach der Fotografie in ihrem Verhältnis zur Malerei auf ein Kernthema medialer Zwischensphären, deren Pole das technische Mittel und die Hochkunst markieren. Es scheint, als habe die Kunstwissenschaft diese Fragen spät gestellt, doch legen die Beiträge schnell offen, wie früh die Diskussion um Kunstwürdigkeit und Abbildungskapazitäten der Fotografie einsetzte.⁵

Der vorliegende Katalog führt das konkrete künstlerische Schaffen und die Werke sowohl mit einer historischen Einbettung als auch mit einer ästhetisch reflexiven Perspektive zusammen. Dies hat den Vorteil, die für die Bedeutung der Fotografie essenzielle und schnell fortschreitende Innovation als Aspekt zu fassen,

der auch die Dimension rund um die Frage nach dem Kunstwerkcharakter über die gesamte Strecke der Auseinandersetzung tangiert. Diese Balance zwischen Autonomie und Befreiung einerseits sowie der gegenseitigen Bedingtheit beider Medien andererseits zieht sich durch den gesamten Band. Er bietet damit auch eine kleine Geschichte des Kunstwerkbegriffs und von dessen Abhängigkeit von dem, was die Hand dem Werk hinzufügt. Mit dieser Frühgeschichte, die nach dem Vermögen des Künstler·innen-Individuums fragt, tritt eine verblüffende Relevanz des Themas hervor, denn die technische Explosion bis heute, im Durchgang durch die Konzeptkunst, führte mehr denn je zu einem Verwischen ontologischer Grenzen.

Die Autor·innen tragen der sogenannten Realismusdebatte unter einer Vielzahl von Perspektiven Rechnung. Aus Sicht von Künstler·innen, die um 1900 im System der etablierten Gattungen arbeiteten, war die Fotografie dokumentarisch und ein Erinnerungsmedium, das die Welt im Augenblick der Belichtung festhält. Es ist das Verdienst des Ausstellungskatalogs, die ungleich komplexere Geschichte als Interdependenz der Gattungen von Malerei und Fotografie zu untersuchen, um damit die Geschichte unserer visuellen Kultur zu erhellen.

Es ist bezeichnend, wenn sich mit dem Anbrechen der Moderne und dem Ausbrechen der Malerei aus dem Verdikt eines Realismus die Fotografie anschickt, einen Experimentalcharakter zu entwickeln. Zuvor war das Verhältnis der Protagonist·innen ambivalent: Rein ökonomisch machte einerseits die fotografische Produktion derjenigen der bildenden Künstler·innen die Absatzmärkte streitig, andererseits bediente sich die Mehrzahl der Maler·innen der Fotografie als eines nicht selten versteckten Hilfsmittels. Zugleich aber schärfte genau diese Praxis den Blick für das Übersteigen der ›bloßen‹ Wiedergabe von Gesehenem.

Der Katalog strukturiert sich aus Beiträgen, die anhand der kanonischen Gattungen der Malerei, die auch für die Fotografie Leitinstanzen bleiben, sowohl eine breit gelagerte Übersicht ermöglichen als auch im Detail die Problemlagen exemplarisch aufzeigen. Die Atelierpraxis, die Leonie Beierdorf am Beispiel der Bismarck-Portraits von Franz von Lenbach offenlegt und in eine politisch-soziale Perspektive einbettet, verweist auf die Frage nach der Bedeutung der Anwesenheit des Portraitierten. Beiersdorf macht auf die Schwäche der Rede vom schamvollen Verstecken des Hilfsmittels, der Fotografie, aufmerksam. Insbesondere was die Darstellung des Nackten betrifft, diente sie – als fotografische Mustersammlung für den Atelier- und akademischen Betrieb – als Ersatz für das fern des Montmartre immer noch teure, bisweilen anrühige Modell. Die Autorin veranschaulicht am Beispiel von Charles Nègre und Gustave le Gray konkret, wie die Fotograf·innen selbst mit ihrer Orientierung nach Sujet, Bildaufbau und Inszenierung diese Art von ›Zusammenarbeit‹ forcierten.

Barbara Oetls Beitrag zur »zweiten Realität« (S. 33) der Fotografie zielt auf die Frage nach dem Spannungsfeld von Wirklichkeitswiedergabe und Überhöhung des Sichtbaren. Der Autorin geht es vor dem Hintergrund der scheinbar unverzüglichen Realitätswidrigkeit auf Knopfdruck (als Sieg der Fotografie) um die Distanz zur Aura des Werkes der Bildenden Kunst und das Menetekel der Reproduzierbar-

keit (als Sieg der Malerei). Sie diskutiert die Frage der Beseelung des Werkes durch die Hand – ein fast sakraler Akt, um abstrakte, höhere Werte zur Erscheinung zu bringen. An Künstlern wie dem Fotografen Oscar Gustave Rejlander und dem Maler Gregory Crewdson zeigt Oettl auf, »wie sich fingierte Illusionen scheinbar nahtlos in unseren Alltag einfügen« (S. 33). Oettl beschreibt, wie mit den Fortschritten der Apparatur und der Erfindung des Zelluloids eine Demokratisierung des Mediums einherging. Diese Entwicklung scheint zwar die Vorbehalte nur noch verstärkt zu haben, trug zugleich aber auch zu einer Differenzierung von professioneller Fotografie und Massenmedium bei.

Die harsche Kritik, die sich auf die Darstellung moralisch abstrakter Werte (es geht um Tugenden und Laster) mit den Mitteln des Naturalismus bezog, zielt im Kern auf die Problematik der Darstellung des nackten Körpers, der angeblich ohne heroische Überhöhung in der künstlerischen Arbeit auskommen musste. Das Phänomen der »erschreckenden Nacktheit«, die fernab medizinischer oder ethnologischer Anwendung zum Skandalon wird, wird in einem weiteren Beitrag von Ines Rödl zugespitzt.

Die Herausgeber·innen verweben ihr historisch perspektiviertes Thema mit zeitgenössischer Fotografie, etwa den »manipulativen« und in der Postproduktion ebenso mühsam bearbeiteten, wie Filmstills aufscheinenden Werken von Gregory Crewdson (*Beneath the Roses*). So gelingt es, Fragen nach der Bildontologie sowohl aus der Geschichte des Mediums als auch mit Blick auf eine medientheoretische Betrachtung zu erweitern.

Die folgenden Beiträge beleuchten die klassischen Gattungen in ihrem Verhältnis zur Fotografie oder umgekehrt: Porträt, Akt, Landschaft, Blumenstilleben, Künstler·innen-Selbstportrait, ergänzt um Texte zur Natur als Studienthema, zu Chronofotografie, Optik und Unschärfe. Hervorzuheben ist dabei immer der als sinnvolles Präliminarium zur Fotogeschichte berücksichtigte Rückgriff auf die Bildtraditionen.

Wie sich die gegenseitige Befruchtung der Medien vor der Tradition der mythologischen Malerei, etwa der Venusdarstellungen, darstellt, zeigt Ines Rödl anhand einiger Gemälde von Courbet und Delacroix sowie an Manets *Olympia*. Es scheint, als ob die Fotografie nach anfänglicher Imitation der malerischen Konventionen sich früh schon etabliert hatte und dann selbst wiederum zum Stimulans für die malende Avantgarde wurde. Das in der Darstellung real existierende Modell übertrönt alle kunstfertige Überhöhung durch Pinsel und Farbe. Wenn es um die Kritik an solchen, meist aus niederem Milieu stammenden Modellen geht, dann hat dies selbst eine, hier nicht angesprochene Vorgeschichte, mit den an der Akademie des 18. Jahrhunderts geführten Diskussionen um Individualität und Idealität, Natur und Kunstvorbild.

Im Verlauf der Kunstgeschichte verliert sich zunehmend das pornografischen Zwecken dienende Bild, für welches die Modelle mit mythologischen Zutaten ausgestattet wurden. Doch die Methode eines mit Bildutensilien dekorierten oder entschärften Bildes hat sich bis heute gehalten. Sie führte zu einer neuen Variabilität in Posen und Ausstattung, aber eben auch zu neuen Standards. Wir haben es also

schon früh mit einer ausdifferenzierten Typologie der Aktfotografie zu tun. Sie trat je nach Zweck entweder etwa als Vorlage ohne Decorum, mit klassizistischer Ästhetik und als Fotografie mit Kunstanspruch auf, oder in den ersten Stereofotografien mit intimitätssteigernden und kostspieligen Virtualisierungen. Die Autorin bereitet hier wunderbar auf den Skandal um Manets *Olympia* vor und kann diesen damit konkret festmachen. Der Beitrag schließt mit dem Aufzeigen des Paradoxons des 19. Jahrhunderts, wenn es einerseits um die positivistische Durchdringung des Körpers, das florierende Geschäft mit dem Nackten und andererseits das moralisierende Urteilen zum Schamgefühl und zur Verderbtheit geht. Aus feministischer Perspektive bringt die Autorin dies auf den Punkt: »Durch den männlichen Zugriff im Moment des Betrachtens charakterisiert sich das ›Sehen als Deflorationsakt‹« (S. 91), wie es bereits im von Rödl zitierten Text von Linda Hentschel als »pornotopische Technik« des Sehens beschrieben wurde.⁶

Es schließen sich Kapitel zur Landschaftsmalerei an, zum Entwicklungsschub der Pleinairmalerei und zum Phänomen gesuchter Unschärfe in der Fotografie, die John Leighton zur Steigerung der Bildwirkung empfiehlt. Maler werden zu Fotografen, wie etwa der Fotopionier Gustave le Gray. Die Industrialisierung hält Einzug in die Landschaft eines fotografischen Realismus, und neue Anwendungsbereiche in den Wissenschaften, in Sternwarten und Röntgenlaboren bedingen ein neues Experimentieren, das bis zu parawissenschaftlichen Bildern (Albert von Schrenk-Notzing, *Photos de la pensée*), ›direkten Belichtungen‹ aus dem Inneren von Körper und Seele und in der Kunstgeschichte zum Surrealismus führt.

Die durchweg am historischen Faktum und mit den Exponaten argumentierenden Beiträge schließen mit einer Betrachtung von Franziska Kunze zum Künstler·innen-Selbstbildnis. Zunächst verhandelt sie mit Corinth, von Stuck und von Marées einige Beispiele, um das Thema des Künstler·innengenies zu umkreisen. Wie eine Bekräftigung ihres kreativen Schaffenspotentials erscheinen dann auch die Selbstportraits der Fotograf·innenkolleg·innen: das Selbstbildnis Frédéric Boissonas mit seiner Apparatur, die heute berühmten Beispiele von Stieglitz und Steichen, die komplexer vorzubereitenden Mehrfachbelichtungen für Gruppenbildnisse und Atelierbilder, bis hin zu den unerwartet früh aufkommenden Selfies, wie sie uns in Joseph Byrons weitwinkligen Selbstportraits aus den 1920er Jahren gegenüberreten.

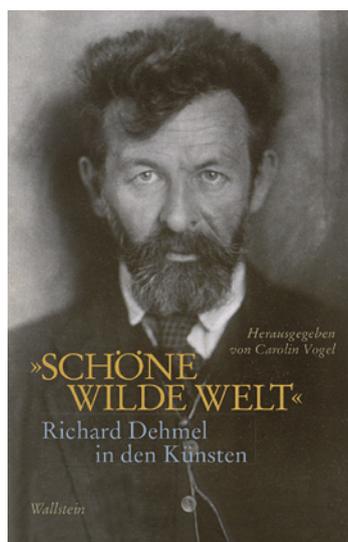
Das Verzeichnis der Exponate ist seltsamerweise alphabetisch nach den Namen der Autor·innen und nicht etwa chronologisch oder in Abfolge der Themenschwerpunkte strukturiert, auf eine Bibliografie wurde leider verzichtet. Es entschädigt uns eine nach technischen, ästhetischen und praktischen Kriterien wunderbare Bebilderung des Kataloges. Die Ausfaltung des Themas in dieser Vielzahl von Kapiteln folgt notgedrungen der Dramaturgie der Ausstellung, führt bisweilen zu einigen Redundanzen, aber durchdringt so die heute kaum mehr abschätzbare Bedeutung des neuen Mediums in all seiner Breite. Der Ausstellungskatalog verzichtet nicht auf eine theoretische und historische Einbettung des angegangenen Themas. Darüber hinaus macht er besonders in der fokussierten Auseinandersetzung mit

den gezeigten Werken diesen multifokalen Blick zu einem Aha-Erlebnis für die Leserinnen und Leser. Sieht man einmal vom Fehlen der Frage nach dem fotografischen Bewegtbild, dem frühen Film ab, liegt hier ein Schlüsselwerk vor, das der Erforschung der Fotografie mit der Beleuchtung neuer Fragen und Problemfelder zahlreiche Wege weist.

- 1 Mehr über die Technik sowie praktische Anwendungen zu verschiedenen historischen fotografischen Druckverfahren: Wolfgang Autenrieth, *Neue und alte Techniken der Radierung und Edeldruckverfahren. Vom Hexenmehl und Drachenblut zur Fotopolymerschicht. Tipps, Tricks, Anleitungen und Rezepte aus fünf Jahrhunderten. Ein alchemistisches Werkstattbuch für Radierer*, Krauchenwies: Wolfgang Autenrieth, Selbstverlag, 2020.
- 2 Für Deutschland mag man die Fotothek des Instituts für Kunst und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin nennen, deren Bildbestände ab etwa 1890 zusammen mit der Graphiksammlung und der Bibliothek eine Einheit bildeten, oder das 1913 von Richard Hamann begründete Bildarchiv Foto Marburg.
- 3 Vgl. zur aktuellen Diskussion: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, Paderborn: Transkript, 2010; Matthias Bruhn, Gerhard Scholtz (Hg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur und Kulturwissenschaften*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2017 sowie Johannes Grave, Joris Corin Heyder, Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Bielefeld University Press, 2020.
- 4 Hierzu gibt es erste Projekte, etwa das Vorhaben des Deutschen Archäologischen Institut (DAI) in Berlin, in Kooperation mit dem Institut Français d'Archéologie Orientale und dem ägyptischen Antikendienst, das sich der Registrierung und Sicherung von über 10 000 alten Fotoplaten des ägyptischen Antikendienstes mit Aufnahmen islamischer Bauten widmet. Und selbstverständlich führt ein erneuter Blick auf die alten Bestände auch auf dem Feld der Naturwissenschaften zu verblüffenden Erkenntnisgewinnen, wie etwa die Bestätigung der Allgemeinen Relativitätstheorie mit den seit einem Jahrhundert vergessenen Fotoplaten des Kopenhagener Niels Bohr Institut und den Aufnahmen des Jupiter und der Sonnenfinsternis (1896/1919).
- 5 Zu nennen wäre die famose Ausstellung von Weston Naef und Suzanne Boorsch, *The Painterly Photograph, 1890–1914* des Department of Prints and Photographs am New Yorker Metropolitan Museum of Art von 1973, die Alfred Stieglitz' Fotografiesammlung zeigte. Für Deutschland ist die bereits zuvor, 1964 im Essener Folkwangmuseum und dann in Hamburg gezeigte Schau, *Kunstphotographie um 1900* zu nennen. Und zuletzt zeigte die Pariser Orangerie das Werk von Heinrich Kühn (*Heinrich Kühn, À la recherche de la photographie parfaite*, Wien, Paris u. Houston 2010/11), an einem Ort, dessen Zwillinge von Orangerie und Jeu de Paume in den Tuileries wie eine gebaute Befragung das Spannungsverhältnis von Malerei und Fotografie institutionalisieren. Aktuell hat eine solche Arbeit eine gesteigerte Brisanz, wenn es derzeit um die Frage des angemessenen Ortes für den Verein eines Deutschen Fotoinstituts e.V. geht.
- 6 Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas Verlag, 2001.

Carolin Vogel (dir.) « *Schöne, wilde Welt* » Richard Dehmel in den Künsten

Alexandre Kostka



Göttingen : Wallstein Verlag, 2020,
162 pages

Le cas du poète Richard Dehmel (1863-1922), que l'on peut qualifier de « pop star » de la société wilhelmienne tant il faisait l'objet d'une adulation populaire, fait penser à celui d'une autre pop star, plus près de nous, John Lennon, notamment par une vie amoureuse à la fois privée et publique, ainsi que par un ton volontiers provoquant vis-à-vis des conventions sociales. Il fut pourtant loin de vouloir réellement bouleverser la société. Bénéficiant d'une intense couverture médiatique, son épopée-révélation *Zwei Menschen* (Deux personnes) publiée en 1902 décrivit jusque dans le secret des alcôves sa fascination pour la femme d'un riche commerçant berlinois, Ida Auerstädt, la rupture avec sa femme Paula, et une vie amoureuse commune qui, comme le notaient déjà quelques contemporains narquois, illustra le retour d'Éros vers les pénates d'une vie non seulement bien rangée mais artistement mise en scène. Si le couple ne reçut pas, comme Lennon et Yoko Ono, les journalistes au pied de leur lit d'amour, Dehmel, qui garda tout au long de sa vie une allure de crooner charmeur, usa volontiers d'une aura sulfureuse au

cours de ses innombrables lectures publiques, qui, comme le note Peter-Klaus Schuster, ne contribuaient pas peu à financer une vie d'artiste qui se voulait une illustration de l'unité de tous les arts. Elle le mit en contact avec tout ce que l'Allemagne wilhelmienne comptait alors de plus célèbre et de plus influent : Peter Behrens, le dessinateur Hugo Höppner *alias* Fidus, le poète et designer Rudolf Alexander Schröder, le comte Harry Kessler qui allait devenir le grand chroniqueur de son époque... En France, même au plus fort de sa gloire d'outre-Rhin, il n'y eut que des traductions partielles de ses œuvres, et il fallut attendre 1998 pour qu'apparaisse une édition de la correspondance en allemand entre Henri Albert (traducteur de Nietzsche en France) et Dehmel, commentée par Catherine Kraemer.¹

Édité par Carolin Vogel, qui gère, pour la Fondation Reemtsma de Hambourg, la Maison Dehmel située dans le faubourg très chic de Hamburg-Blankenese, le volume récemment paru regroupe quatre textes qui s'attachent non à montrer l'œuvre poétique, mais les diverses formes d'appropriation et de transposition artistique dont elle a fait l'objet, voire qui ont été stratégiquement mises en place par Dehmel lui-même.

Björn Spiekermann, auteur d'une thèse sur l'œuvre de jeunesse de Dehmel,² rappelle que dans la période qui précède l'avènement de la grande triade des poètes de

la modernité que furent Stefan George, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke, l'œuvre de celui qui fut de peu leur aîné (il est né en 1863) jouissait d'une immense popularité, car elle sut allier une tradition se réclamant de Goethe à l'expression immédiate d'une sensibilité personnelle. Cette tonalité particulière prédisposa son œuvre à une adaptation musicale, dont on ne retient en général, comme le note dans sa contribution le musicologue Albrecht Dümling, que le cas d'Arnold Schönberg. La « *Nuit transfigurée* » (1899) marque sa naissance en tant que compositeur indépendant, qui ose affirmer son indépendance de celui qui fut son maître jusqu'alors, Johannes Brahms. Mais les adaptations furent bien plus nombreuses, favorisées par le culte de la musique propre au *Bildungsbürgertum* (bourgeoisie de culture) auquel appartenait Dehmel et « *Frau Isi* » (le surnom d'Ida Dehmel), qui était aussi une pianiste talentueuse. Richard Strauss, le pianiste et compositeur Conrad Ansoerge, se servirent de ses textes et si Gustav Mahler renonça à s'en servir comme livret, il le fit, comme le suppose Dümling, par respect pour une poésie qui était si parfaite qu'elle se suffisait à elle-même.

Peter-Klaus Schuster, dans un article magistral, note à la fois l'ambition et l'étendue de l'image que Dehmel a savamment construite pour ses contemporains – une mise en scène qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Initialement publiée en 1983, donc au moment de la redécouverte de l'Art nouveau par l'histoire de l'art d'outre-Rhin, cette étude est en elle-même déjà « historique » (on regrette notamment que la bibliographie n'ait pas été actualisée), tout en n'ayant rien perdu de son actualité, tant elle allie une connaissance précise et quasiment capillaire du contexte spirituel de Dehmel avec une vision nette des grands enjeux artistiques de son époque.³ Schuster esquisse ce que l'on peut qualifier de stratégie de concrétion visuelle d'une poésie qui utilise des vecteurs déjà établis (notamment le culte de Nietzsche, tel qu'il est célébré à Weimar par les Archives Nietzsche avant la Première guerre mondiale, mais aussi celui de Goethe) pour favoriser l'éclosion d'une culture nationale allemande forte. Dans ce contexte, Dehmel ne pense pas seulement à lui-même comme « chef spirituel » (*geistiger Führer*), mais aussi à Peter Behrens, dont le brillant parcours d'autodidacte le convainc des capacités de l'architecte hambourgeois à donner une « forme » à la nation. Cette fascination va si loin que Dehmel, qui avait quelques capacités en dessin, allait jusqu'à s'approprier le célèbre ameublement de Behrens pour la Mathildenhöhe de Darmstadt, pour le transposer à l'intérieur de la première demeure qu'il conçoit pour lui-même et Ida à Hambourg-Blankenese. Cette copie était si proche par certains aspects qu'elle a pu être présentée comme l'ameublement original (malheureusement perdu) de Behrens. Dans sa deuxième demeure à Blankensee, une maison construite sur ses directives par l'architecte Walther Baedeker (1911-12) – justement la *Dehmel-Haus* qui édite le présent volume – le poète se glisse habilement dans le culte de Goethe, en reprenant les contours du célèbre *Gartenhaus* de Weimar.

Investissant comme Philipp Otto Runge, autre figure hambourgeoise, le monde des enfants, Dehmel a espéré pouvoir utiliser leur spontanéité pour transformer la rigide société wilhelmienne, comme le souligne Roland Stark dans l'essai qui conclut le volume. Les deux ouvrages qu'il a édités, *Fitzebutze* (1900) et surtout le volume collectif

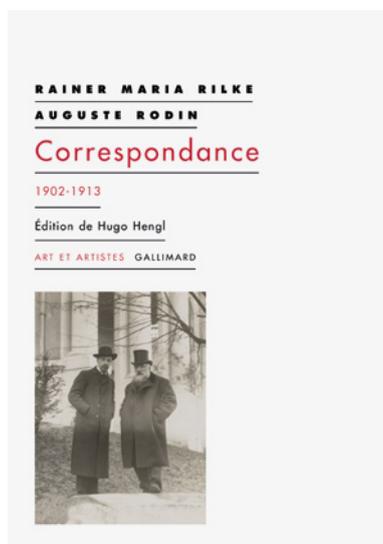
Der Buntscheck (1904) sont d'une grande audace pour leur temps, et bénéficient d'une série d'innovations esthétiques qui en font des ouvrages extrêmement recherchés aujourd'hui, mais n'ont pas rencontré le succès escompté lors de leur parution.

Ayant dépassé la cinquantaine, Dehmel tenait pourtant à partir au front lors de la Première guerre mondiale, et ses blessures ne l'ont pas empêché de réclamer un sur-saut patriotique alors que l'Allemagne était à bout de forces. En 1920, désabusé par l'issue de la guerre, il devait leur succomber, comme une certaine idée de *Kulturnation* qu'il incarnait. L'étude de ce cas emblématique qu'est Dehmel permet donc aussi une compréhension fine des questionnements et des sensibilités qui furent celle de son époque spirituelle, et qui s'éteint en même temps que lui.

- 1 Catherine Kraemer (éd.), *Eine deutsch-französische Brieffreundschaft : Richard Dehmel-Henri Albert*, Herzberg : Traugott Bautz, 1998.
- 2 Björn Spiekermann, *Literarische Lebensreform um 1900 : Studien zum Frühwerk Richard Dehmels*, Wurtzbourg : Ergon Verlag, 2007.
- 3 Peter-Klaus Schuster, « Leben wie ein Dichter – Richard Dehmel und die Künste », dans Ekkehard Mai, Stephan Waetzold et Gerd Wolandt (éds.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin : Mann, 1983, p. 181-221.

Hugo Hengl (Hg.) Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, *Correspondance (1902–1913)*

Marthje Sagewitz



Paris: Gallimard, 2018, 232 Seiten

» Vous trouverez ci-inclus une coupure d'un Journal de Vienne qui s'occupe de mon travail ; je vous l'envoie parce que, pour la première fois, un critique éclairé a y reconnût [sic!] avec une simple justesse l'influence que votre Œuvre et votre exemple exerçait sur tout ce que j'avais fait pour réaliser lentement un art sans phrase et sans mensonge [...]. «¹

In seinem Brief an Auguste Rodin vom 8. März 1908 berichtet Rainer Maria Rilke nicht ohne einen gewissen Stolz von einem jüngst in einer Wiener Zeitung erschienenen Artikel² über ihn, in dem Rodins Einfluss auf sein dichterisches Werk festgestellt wird. Was der Verfasser des Zeitungsartikels zu Beginn des 20. Jahrhunderts offenbar als einer der ersten konstatierte, ist heute allgemein anerkannte Forschungsmeinung. Insbesondere der in Tagebuchform verfasste einzige Roman des deutschsprachigen Dichters, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), die zweiteilige Gedichtsammlung *Neue Gedichte* (1907,

1908) sowie die posthum veröffentlichten *Briefe an einen jungen Dichter* (1929) zeugen von dem nachhaltigen Eindruck des Bildhauers auf Rilkes Werk der mittleren Schaffensperiode. Bereits in einem seiner ersten Briefe an den französischen Bildhauer gesteht Rilke, dass er nicht nur zum Zweck der Recherche für seine geplante Rodin-Monographie – sie sollte im Frühjahr des Folgejahres in der von Richard Munther herausgegebene Reihe *Die Kunst* erscheinen³ – im August 1902 nach Paris reiste. Von einem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt erhoffte sich der damals noch am Anfang seiner schriftstellerischen Karriere stehende Rilke vielmehr auch, die Arbeitsethik und Lebensweise seines großen Vorbildes Rodin an dessen Seite studieren und auf sein eigenes künstlerisches Schaffen anwenden zu können: »Mais ce que je ne vous ai encore dit, c'est qu'il sera pour moi-même, pour mon travail (le travail d'écrivain ou bien de poète) un grand événement de m'approcher de vous.«⁴

Fast unweigerlich stellt sich im Umkehrschluss die Frage nach den Eindrücken, die der junge Dichter bei Rodin und in dessen Werk hinterlassen haben mag. Spuren einer solchen Einflussnahme lassen sich nicht nachweisen, was nicht zuletzt daran liegt, dass Rodin zum Zeitpunkt von Rilkes erstem Paris-Aufenthalt ab 1902

bereits ein Bildhauer von internationalem Ruhm war und sein Hauptwerk schon in wesentlichen Zügen erschaffen hatte. Es existiert bekanntlich weder eine von Rodin angefertigte Zeichnung noch etwa eine Büste Rilkes. Dessen Wirkung spiegelt sich aber auf einer anderen Ebene wider. Nicht nur während seiner Zeit als Sekretär Rodins (Oktober 1905 bis Mai 1906), sondern auch im Zuge seiner Vortragsreisen (u. a. nach Dresden, Prag, Weimar und Berlin)⁵ trat Rilke als inoffizieller ›Botschafter‹ Rodins auf und trug maßgeblich dazu bei, den Bekanntheitsgrad des Bildhauers im deutschsprachigen Raum auszuweiten. Rilke wurde, um seinen Verleger Anton Kippenberg zu zitieren, zu einer »Art Türwächter an der Rodin'schen Pforte«⁶: Nicht nur für Verlage und Zeitschriftenredaktionen, die Fotografien zur Illustrierung ihrer Rodin-Artikel benötigten, sondern auch bei Ankäufen von Werken des Franzosen durch private Kunstsammler sowie Museen nahm Rilke eine zentrale Vermittlerrolle ein.

Die wichtigste Quelle für die wechselseitige Beziehung zwischen dem jungen Schriftsteller und dem 35 Jahre älteren Bildhauer ist der Briefwechsel der beiden, der dank der jüngst in der Reihe *Art et Artistes* im Gallimard Verlag erschienenen Edition von Hugo Hengl erstmals in seiner vollständigen, das heißt in einer dialogischen Form in der französischen Originalfassung vorliegt.⁷ Durch die unmittelbare Gegenüberstellung der Briefe wird nicht nur die rein optische Ungleichheit zwischen den langen, von Verehrung zeugenden Briefen Rilkes einerseits und den kurzen lakonischen Briefen Rodins andererseits, die noch dazu meist von dessen derzeitigem Sekretär niedergeschrieben wurden, frappierend sichtbar. Auch die persönliche sowie künstlerische Entwicklung insbesondere des Schriftstellers, dessen Briefe zunehmend zu Zeugnissen seiner Emanzipation werden, lässt sich hier wie nirgends sonst nachvollziehen. Während Rilke den Bildhauer zunächst ehrfurchtsvoll mit »Mon maître« anspricht und sich in diesem Zuge in die Schar von Bewunderern und Schülern einreihet, wechselt er ab 1908 zu einem freundschaftlichen und beinahe ebenbürtigen »Mon cher« bzw. »mon grand ami«.

Bisher waren die von Rodin an Rilke adressierten Briefe in ihrer französischen Originalversion ausschließlich in der vierteiligen, vom Musée Rodin in Paris publizierten Edition der Künstlerkorrespondenz (1985–1992) einzusehen,⁸ während zum Konsultieren der von Rilke in Französisch verfassten Briefe bis zur vorliegenden Ausgabe von Hengl lange Zeit die von Georges Grappe 1928 veröffentlichte Briefesammlung als wichtigste Primärquelle galt.⁹ Im Gegensatz zu der letztgenannten Edition von Grappe, der aktiv in den französischen Sprachgebrauch Rilkes eingreift, Rechtschreibkorrekturen vornimmt und damit den Worten Rilkes zuweilen ihre (poetische) Authentizität raubt, lässt Hengl die originale Orthographie der Rilke-Briefe unangetastet. Im Deutschen existiert mit Rätus Lucks Publikation des Briefwechsels bereits seit 2001 eine wechselseitige Präsentation von Rilkes Begegnung mit Rodin.¹⁰ Luck, der seine Ausgabe um zusätzliche Rilke-Briefe an Dritte, wie beispielsweise an Rilkes Ehefrau, die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff, an Anton Kippenberg oder seine gute Freundin, die Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Lou Andreas-Salomé, sowie um Tagebucheinträge des Dichters ergänzt, räumt jedoch

selbst ein, dass eine in ihrem ursprünglichen französischen Wortlaut gehaltene Version weiterhin ein Desiderat bleibe. Denn die Rilke-Briefe, die nicht selten durch die Unbeholfenheit seines französischen Fremdsprachengebrauchs gezeichnet sind, machen die Übersetzung zu einem schwierigen Unterfangen, bei dem ein Teil ihrer besonderen Charakteristik verloren geht.¹¹ Hengl dagegen verzichtet fast vollkommen auf Stimmen Dritter. Dies stärkt den Fokus auf den Briefaustausch zwischen Rilke und Rodin (S. 12), riskiert damit jedoch, dass ihre Beziehung nicht in all ihren Besonderheiten und Verwerfungen nachvollzogen werden kann. Erfreulicherweise macht der Herausgeber zumindest eine wichtige Ausnahme, indem er den Schriftwechsel der beiden Männer um die Briefe von Clara Rilke-Westhoff sowie um jene, die diese gemeinsam mit ihrem Mann an Rodin adressierte, erweitert. Und auch in der im Anschluss an die Briefe beigefügten kontextualisierenden Biographie (S. 159–172) ist Westhoff eine Hauptprotagonistin. In seinem fünfteiligen Anhang (S. 175–209) bestärkt der Herausgeber zusätzlich die Sonderstellung der Bildhauerin, indem er die französische Übersetzung von Auszügen ihres 1938 in Bremen und Hannover gehaltenen Vortrags *Erinnerungen an Rodin* (S. 193–202) einbezieht. Hier lässt Westhoff teilweise seitenlange Zitate Rilkes aus dem gemeinsamen Briefaustausch über Rodin mit einfließen. Darüber hinaus enthält der Anhang eine Auswahl von Briefen, die Rilke in seiner Funktion als Sekretär Rodins in dessen Namen verfasste, ferner Übersetzungen von Werkbeschreibungen des Dichters (1905) für den am Kauf interessierten deutschen Sammler August Thyssen, außerdem weitere Briefentwürfe Rilkes sowie abschließend eine vollständige tabellarische Aufstellung der Korrespondenz samt einer Konkordanz zur Ausgabe von Luck.

Mit dem Einbeziehen Clara Westhoffs folgt Hengl aktuellen Forschungstendenzen der Kunstgeschichte, die den Fokus erstmals auf die große Anzahl an Bildhauerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts legt, die unter erschwerten Voraussetzungen das Handwerk an privaten, auch Frauen zugänglichen Lehrinstituten, wie der Académie Julian oder der Académie de la Grande Chaumière, erlernten, jedoch wie Westhoff oder auch die Bildhauerin und Geliebte Rodins, Camille Claudel (1864–1943), nur als Frauen an der Seite großer Künstler und Dichter bekannt wurden.¹² Hengls Ansatz ist hierbei genauso lobenswert wie auch logisch. War es doch Westhoff, die – selbst künstlerisch nachhaltig geprägt durch ihre kurze Zeit als Schülerin am Institut Rodin (ab April 1900)¹³ – maßgeblich dazu beitrug, dass Rilke das Werk Rodins entdeckte und sich zunehmend mit diesem auseinandersetzte. Es war ebenfalls Westhoff, die 1908 das im siebten Pariser Arrondissement gelegene Hôtel Biron entdeckte, welches seit 1919 das Musée Rodin beherbergt. Hier mietete sie ein Atelier noch bevor Rilke Rodin mit diesem Ort vertraut machte, der dort dann nahezu das gesamte Erdgeschoss mietete.¹⁴

Hengl ergänzt seine Briefedition ferner um eine intelligente Auswahl von insgesamt 41 mit Bedacht in den Verlauf des Briefwechsels eingepflegten Abbildungen. Hierbei handelt es sich um historische, die jeweiligen Persönlichkeiten abbildende Fotografien, Abbildungen von Kunstwerken sowie um fotografische Reproduktionen ausgewählter Autografen der Korrespondenz. Während ein Großteil der

Abbildungen nicht nur als bloße Illustrationen fungiert, sondern für sich selbst spricht, wären für einige wenige Abbildungen Erläuterungen wünschenswert gewesen. So zeugt beispielsweise eine von Harry Graf Kessler aufgenommene Fotografie, auf der sich Rilke in den Räumlichkeiten des Hôtel Biron an dem von Rodin zur Verfügung gestellten Schreibtisch explizit als Schriftsteller inszeniert (S. 168, Abb. 36), deutlich von dessen Emanzipationsprozess. Dies ist auch bei der Abbildung einer Holzfigur aus dem 15. Jahrhundert (S. 97, Abb. 18) der Fall, die Rilke dem Bildhauer im Zuge ihrer Aussöhnung 1908 zum Geschenk machte. Anstatt den Leser darüber aufzuklären, dass Rilke in jener Holzfigur nicht nur den Heiligen Christopherus, sondern ein Abbild Rodins erkannte¹⁵ und zudem sein Wissen über Rodins Passion für die Kunst des Mittelalters unter Beweis stellte, lässt Hengl die Abbildung unkommentiert. Anders als beispielsweise der ebenfalls bei Gallimard in derselben Reihe erschienene Briefwechsel zwischen Rodin und seinem ehemaligen Ateliermitarbeiter, dem Bildhauer Antoine Bourdelle (1861–1929), der von einem aufwendigen Fußnotenapparat begleitet wird,¹⁶ lässt Hengl die Möglichkeiten der Annotation weitestgehend ungenutzt. Dies zeigt sich insbesondere im Umgang mit den zahlreich in den Briefen genannten zeitgenössischen Persönlichkeiten aus Kunstwelt und Kunstmarkt sowie dem Verlags- und Museumswesen. Hengl listet diese Namen samt knapper Berufsbezeichnung und Lebensdaten zwar in einem angehängten Personenindex auf, versäumt es jedoch, zumindest ein vages Bild eben jenes kosmopolitischen Netzwerks zu skizzieren, auf das er eigens in seiner Einleitung verweist (S. 10–11). Rilke in diesem Kontext als wichtigen Akteur zu situieren, wäre ein großer Gewinn gewesen. Andererseits ergibt sich gerade durch den reduzierten editorischen Ansatz auch das Potenzial, aus dem bereitgestellten Material neue Fragestellungen allererst zu generieren. Dies bleibt nicht zuletzt eine Aufgabe der Forschung.

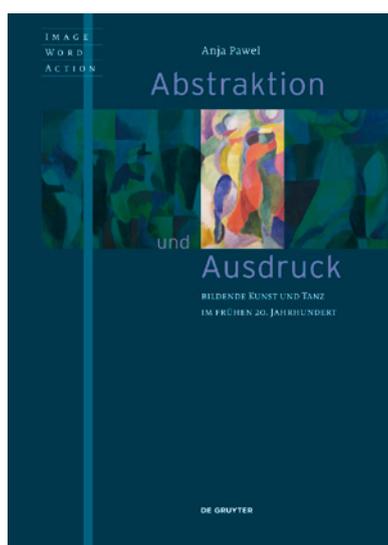
- 1 Brief von Rainer Maria Rilke an Auguste Rodin, Capri, 8. März 1908, in: Hugo Hengl (Hg.), *Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Correspondance (1902–1913)*, Collection Art et Artistes, Paris: Gallimard, 2018, S. 84–85, hier: S. 84. Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche von Rätus Luck (Hg.): *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2001, S. 223 (»Sie werden beigeschlossen einen Ausschnitt aus einer Wiener Zeitung finden, der sich mit meiner Arbeit befasst; ich schicke ihn Ihnen, weil zum erstenmal ein einsichtiger Kritiker mit schlichter Genauigkeit darin den Einfluß erkannt hat, den Ihr Werk und Ihr Beispiel auf alles ausübte, was ich gemacht habe, um allmählich eine Kunst ohne Phrase und ohne Lüge zu verwirklichen [...]«).
- 2 Bei dem hier von Rilke zitierten Artikel handelt es sich wahrscheinlich um Ernst Ludwig Schellenbergs Essay »Rainer Maria Rilke«, der am 17. November 1907 in der *Neuen freien Presse* erschien. Vgl. Hengl (Hg.), *Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Correspondance*, op. cit., S. 84, Fußnote 1.
- 3 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, Die Kunst*, 10, Berlin: Bard, 1903.
- 4 Brief von Rainer Maria Rilke an Auguste Rodin, Worpswede, 1. August 1902, in: Hengl (Hg.), *Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Correspondance*, op. cit., S. 23–25, hier: S. 23.
- 5 Die finale Version von Rilkes Rodin-Vortrag, der in Auszügen bereits 1907 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* publiziert wurde, erscheint ab demselben Jahr als komplementärer zweiter Teil in der überarbeiteten Auflage von Rilkes Rodin-Monografie. Vgl. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin [1903]*, überarbeitete Auflage, *Die Kunst*, 10, Berlin: Marquardt, 1907, S. 75–113.

- 6 Brief von Anton Kippenberg an Rainer Maria Rilke, 26. Juli 1910, zitiert nach: Luck (Hg.), *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 14.
- 7 Vgl. Hengl (Hg.), *Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Correspondance*, op. cit.
- 8 Vgl. Alain Beausire, Hélène Pinet, Florence Cadouot und Frédérique Vincent (Hg.), *Correspondance de Rodin*, Bd. 2–4, Paris: Éditions du musée Rodin, 1985–1992. Die in der vorliegenden Ausgabe abgedruckten Briefe Rodins finden sich alle bereits in der mehrteiligen Edition des Musée Rodin, mit einer bedeutenden Ausnahme: Rodins Brief an Rilke vom 30. Oktober 1907, in dem der Bildhauer seine Beziehung zu Rilke erneut aufnimmt, nachdem er ihn im Mai 1906 brüsk aus dem Dienst als sein Sekretär entlassen hatte, fehlt.
- 9 Vgl. Georges Grappe (Hg.), *Lettres à Rodin, Les Images du Temps*, 7, Paris: Lapina, 1928.
- 10 Vgl. Luck (Hg.), *Der Briefwechsel*, op. cit. Für die deutsche Übersetzung der Rilke-Briefe an Rodin griff Luck auf Fotografien der Originale im Musée Rodin sowie auf die 1956 erschienene Übersetzung von Oswald von Nostitz (wie Anm. 14) zurück.
- 11 *Ibid.*, S. 398f.
- 12 Vgl. u. a. ›*Rücksichtslos geradeaus malend*‹. Paula Modersohn-Becker, Maria Bock, Clara Rilke-Westhoff. *Die Ausstellung 1899*, Ausst.-Kat., Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen: Kunstsammlungen Böttcherstraße, 2003. In der nahe Paris gelegenen Kleinstadt Nogent-sur-Seine, in der Camille Claudel ihre Jugend verbrachte, existiert seit 2017 das zu Ehren der Künstlerin nach ihr benannte Musée Camille Claudel, das Werke der Künstlerin sowie Skulptur des 19. Jahrhunderts ausstellt. Im Jahre 2018 (18. Februar–17. Juni 2018) präsentierte das Kolbe Museum in Berlin mit Skulpturen von unter anderem Renée Sintenis, Käthe Kollwitz und Emy Roeder »Die 1. Generation Bildhauerinnen der Berliner Moderne«. In der im selben Jahr im Musée Bourdelle in Paris gezeigten Ausstellung »Transmission / transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier« wurden unter anderem auch die zahlreichen weiblichen Schülerinnen, die bei Bourdelle an der Académie de la Grande Chaumière lernten, thematisiert. Vgl. *Transmission/transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Bourdelle, Paris: Paris Musées, 2018.
- 13 Vgl. Magdalena Bushart, »Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff«, in: Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser (Hg.), *Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900–1914*, Ausst.-Kat., Hannover, Sprengel Museum, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Berlin: Heenemann, 1996, S. 224–232, hier: S. 226.
- 14 Vgl. Oswald von Nostitz (Hg.), *Rilke, Rodin*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1956, S. 157.
- 15 Dies schreibt Rilke an Westhoff; vgl. Brief von Rainer Maria Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 3. September 1908, in: Luck (Hg.), *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 236–239, hier: S. 238–239.
- 16 Vgl. Colin Lemoine und Véronique Mattiussi (Hg.), *Rodin, Bourdelle. Correspondance (1893–1912)*, Paris: Gallimard, 2014.

Anja Pawel

Abstraktion und Ausdruck

Axelle Locatelli



Berlin : De Gruyter, 2020, 294 pages

Publication d'une thèse préparée au sein de l'Institut d'histoire de l'art et de l'image à l'Université Humboldt de Berlin, *Abstraktion und Ausdruck* d'Anja Pawel propose une étude des échanges entre danse et arts plastiques durant la première moitié du XX^e siècle, principalement en Allemagne. L'autrice y soutient l'idée qu'au cœur du processus d'abstraction se niche un travail sensible et kinesthésique qui se situe tout autant du côté du geste créateur que du geste récepteur. Le dialogue entre certains artistes et danseur·euse·s dit·e·s « libres », « modernes » ou « d'expression » est dès lors déterminant. À partir de l'analyse de tableaux, dessins et photographies, Anja Pawel propose de mettre en lumière non pas les fruits de ce dialogue mais les façons dont il procède. Se plaçant dans une optique interdisciplinaire, elle souhaite ainsi « relier histoire de l'art et études en danse » et contribuer à élargir les perspectives dans l'un et l'autre champ de recherches (p.18).

Après avoir brièvement évoqué la référence à l'Antiquité, comme lien premier qui unirait, selon elle, danse « libre » et arts visuels au début du siècle, Anja Pawel s'attache à souligner les principes d'abstraction qui sous-tendent le travail que Rudolf von Laban mène dès la fin des années 1910 au sein de la communauté utopique de Monte Verità. Le danseur, formé aux beaux-arts et en architecture, considère en effet que toute mise en forme, qu'elle soit chorégraphique, ou encore scripturale, architecturale et picturale, se fonde sur des tensions spatiales et corporelles, nées d'impulsions intimes. Il cherche dès lors à rendre visibles ces tensions par leur modélisation dans l'espace et, s'inspirant des figures cristallines, définit des polyèdres au sein de ce qu'il nomme la « kinésphère ». Sa conception d'un espace volumétrique et dynamique rejoint, selon Anja Pawel, celle de plasticiens et d'architectes tels que Frederick Kiesler ou Bruno Taut. Le goût de Laban pour l'abstraction se retrouve également pour l'autrice dans l'attention que le chorégraphe porte à la dimension esthétique de son système d'écriture pour le mouvement qu'il publie en 1928.¹ Anja Pawel perçoit celui-ci comme une composition abstraite qui schématiserait des formes corporelles et le met en parallèle notamment avec certains travaux constructivistes, tels que les peintures murales et les plafonds du salon de thé de l'Aubette réalisées par Sophie Taeuber-Arp – par ailleurs élève et collaboratrice de Laban à Monte Verità.

La troisième partie de l'ouvrage interroge l'intérêt des danseur·seuse·s et plasticien·ne·s pour les masques et « masques corporels » (p. 110) – ces costumes qui dissimulent les corps et les transforment en figures abstraites. Des danses d'Oda Schottmüller (également sculptrice) aux réalisations du couple Lavinea Schulz (sculptrice) et Walter Holdt (danseur), en passant par les créations d'Emil Nolde, Sophie Taeuber-Arp ou Max Ernst, ce chapitre met en évidence la force motrice de ces objets. Masques et costumes meuvent les personnes qui les portent, leurs permettent de libérer des émotions, des forces inconscientes, voire refoulées (p. 101). Leur poids et leur taille influent sur le schéma corporel, sur l'expérience de la gravité, sur l'expressivité du geste. Le risque est alors de voir les créations plastiques empiéter sur les créations chorégraphiques, celles-ci reflétant moins le style et la conception du corps en mouvement du danseur que du peintre ou du sculpteur. Dans les années 1920, un critique de danse comme André Levinson en appelle ainsi à une franche collaboration des disciplines artistiques afin que danse et costumes – mais aussi musique – contribuent ensemble à la création d'une image esthétique. Et si masques et masques corporels impulsent le mouvement du danseur, l'orientent, le restreignent, ce chapitre démontre en dernier lieu que la danse aussi met l'œuvre du plasticien en mouvement, faisant des costumes des « tableaux dansants » (p. 124).

Aborder la question du poids des masques et costumes sur le geste dansé implique nécessairement d'interroger le *Ballet Triadique* (1922). Incontournable, selon Anja Pawel, dans une étude des rapports entre danse et arts plastiques, la pièce d'Oskar Schlemmer a déjà fait l'objet de nombreuses analyses. Si elle semble surtout perçue dans les années 1920 comme une œuvre plastique mettant en arrière-plan la danse, une danse souvent jugée insuffisante, mécanique, elle reste aujourd'hui vue, selon l'auteur, comme un « exemple négatif » de l'interaction entre les deux disciplines artistiques (p. 141). Sans vouloir engager un débat de fond (p. 128), Anja Pawel soutient néanmoins que le *Ballet Triadique* « lie étroitement image, espace, corps, couleur, forme et mouvement en un tout et efface la séparation entre surface bi-dimensionnelle et espace, entre peinture, danse et création architectonique » (p. 145). L'auteur montre en outre que ces liens s'expriment également ailleurs au sein du Bauhaus, dans la rencontre entre la danse de Gret Palucca et les réalisations de Wassily Kandinsky et László Moholy-Nagy. Ce chapitre pointe ainsi l'écart entre ce qu'Anja Pawel nomme une « danse de formes abstraites » – le *Ballet triadique* – et une « danse abstraite » – celle de Gret Palucca (p. 149).

Avant de se conclure sur un aperçu de la poursuite de ces échanges dans la seconde moitié du XX^e siècle, la recherche d'Anja Pawel travaille en dernier lieu la notion de dépassement. Dépassement des catégories disciplinaires lorsque la perte de contrôle caractéristique des danses de Mary Wigman se reflète sur le papier par une perte de contrôle de sa main dessinant, ou lorsque Piet Mondrian s'adonne aux danses de société et laisse résonner ces pratiques du mouvement dans ses œuvres. Dépassement des limites du tableau lorsque Theo Van Doesburg ou Sophie Taeuber-Arp cherchent un « rythme pictural » leur permettant de faire éclater la statique de leurs peintures. Enfin, lorsqu'un·e danseur·seuse entre dans l'atelier d'un·e plasticien·ne,

dépassement du face à face des deux artistes au profit d'une relation triangulaire entre danseur-seuse, peintre et œuvres présentes dans l'atelier.

L'étude d'Anja Pawel mène à bien le projet énoncé en introduction. Au fil de l'ouvrage, les descriptions d'images se succèdent et exposent ainsi la variété des procédés d'interactions entre arts visuels et danse. Certains exemples s'accumulent certes parfois sans lien réellement problématisé entre eux. Néanmoins, l'ensemble démontre clairement qu'au centre de ces échanges se tient une réflexion partagée par les deux disciplines sur le corps percevant, sur l'expérience sensible et kinesthésique de la ligne et de la forme – autant lors du processus de création d'une œuvre que lors de sa réception. Saluons pour conclure la mise en lumière tout au long de l'ouvrage des travaux de quelques danseuses et danseurs jusqu'à présent très peu examinés dans le champ des études en danse.

- 1 Rudolf von Laban, *Schritztanz : Methodik, Orthographie, Erläuterungen*, Vienne : Universal Edition, 1928.

Ingrid Pfeiffer (ed.)

Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo

Béatrice Adam



Munich : Hirmer Verlag, 2020,
420 pages

On n'appellerait probablement jamais une exposition *hommes fantastiques*. Le titre ambigu du catalogue d'exposition, *Fantastische Frauen*, mérite donc d'être discuté. Néanmoins une exposition consacrée exclusivement à des artistes féminines reste une singularité et le catalogue souligne l'importance et la nécessité de présenter les femmes artistes du surréalisme, dont le travail a souvent été négligé. Son sous-titre, *Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo* (*Mondes surréels de Meret Oppenheim à Frida Kahlo*), et la couverture reproduisant l'autoportrait de la seconde, aujourd'hui conquis par le monde du merchandising, fait référence aux deux surréalistes féminines les plus célèbres. Cependant, le catalogue présente également d'impressionnantes recherches sur des artistes moins connues, presque oubliées, et montre leur riche contribution au mouvement, ainsi que les réseaux artistiques qu'elles ont créés. Le catalogue compte un total de 36 artistes surréalistes de onze pays d'Europe, des États-Unis et du

Mexique. Leurs œuvres couvrent une période allant de 1930 à 1970 et vont de la peinture à la sculpture, en passant par le dessin, le film, la photographie et la performance, témoignant de l'hybridité de la production des femmes artistes.

En considérant le rôle des femmes dans le mouvement, le catalogue contribue aux débats de la recherche quant à la participation des femmes à l'histoire de l'art.¹ L'ouvrage de Whitney Chadwick sur des femmes artistes du surréalisme² peut être considéré comme ayant posé une base théorique. En outre, l'exposition de Patricia Allmer, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*,³ en 2009 à Manchester, a été la première grande exposition en Europe consacrée aux femmes artistes surréalistes. Il faut cependant souligner que certaines des artistes présentées ici, comme Meret Oppenheim, Leonor Fini, Dorothea Tanning et Leonora Carrington, ont rigoureusement rejeté leur participation à des expositions et des publications consacrées exclusivement aux femmes, reconnaissant en elles le danger d'isoler la créativité féminine.

L'orientation de l'exposition sur le genre vient du contexte socio-culturel partagé par ces femmes artistes, associées au mouvement surréaliste ou ayant exposé avec le groupe. Le catalogue aborde le fait que l'activité de nombreuses femmes artistes s'est développée parallèlement au surréalisme plutôt qu'au sein du mouvement. Mais y

sont avant tout soulignés les aspects progressistes du mouvement et les possibilités d'interprétation pour les femmes artistes, qui se sont impliquées dans le surréalisme plus que jamais dans le monde de l'art.

Malgré la diversité des profils de ces femmes artistes surréalistes, leurs travaux présentent toutefois des similarités. Non seulement elles font référence à des actions communes avec leurs collègues masculins, comme le cadavre exquis et la procédure d'écriture automatique des surréalistes, mais elles soulignent également des motifs communs : les autoportraits, la préoccupation pour le thème de la femme, la représentation de créatures animales et la mythologie déterminent leurs œuvres autant que la vision politique qui les sous-tendent. Le catalogue d'exposition met également l'accent sur la pertinence contemporaine de leurs thèmes, tels que la question des frontières entre les sexes, l'écologie ou le féminisme.

Les auteur·e·s se consacrent dans un total de douze chapitres monographiques aux artistes féminines du surréalisme. Ils sont précédés d'une introduction percutante de la conservatrice Ingrid Pfeiffer, qui présente la diffusion mondiale du surréalisme. En outre, elle offre aux lecteur·trice·s un aperçu bref et convaincant des aspects complexes du thème de la femme dans le mouvement surréaliste, y compris comme sujet de recherche en histoire de l'art depuis les années 1980, c'est-à-dire remarquablement tard pour un mouvement né en 1924.

L'essai de Patricia Allmer est particulièrement intéressant et présente l'interconnexion de plusieurs niveaux de signification dans l'œuvre littéraire et photographique de Claude Cahun. À partir de l'écrit autobiographique de Cahun, *Aveux non avendus*,⁴ Allmer identifie les thèmes et les motifs, tels que l'œil, le globe ou le miroir, qui reviennent dans les photographies des femmes photographes surréalistes, et analyse leur iconographie. Dans le contexte du climat politique de l'entre-deux-guerres, le « potentiel symbolique de l'œil et sa relation au pouvoir » (p. 101) se reflète dans les photomontages de diverses manières et est mis en œuvre artistiquement comme une critique politique. Allmer analyse ces collages, riches en motifs, sur la base de références à l'histoire de l'art, comme la représentation de la sainte martyre Lucie de Syracuse (sans doute aussi une référence au nom de naissance de Cahun, Lucy Schwob), qui porte des paires d'yeux comme attributs. Le motif récurrent des yeux se retrouve également dans les photomontages de Dora Maar. Quant au motif de la tête féminine, elle montre sa participation à une esthétique d'avant-garde, isolée ou transformée, qui relie les « visions fantastiques » (p. 104) des femmes photographes, telles que Lee Miller ou Claude Cahun. Cette analyse, qui utilise l'œuvre de Cahun comme exemple, élargit l'accent mis précédemment sur le jeu des identités de genre pour inclure des niveaux de signification plus complexes, tels que la dimension politique de l'œuvre, et souligne l'importance des références à l'histoire de l'art.

Rebecca Herlemann se consacre au film muet surréaliste *La coquille et le clergymen* de Germaine Dulac, réalisé à partir d'un scénario d'Antonin Artaud. Pour cela elle a été très critiquée et ensuite le film est passé inaperçu. Ce film est particulièrement remarquable pour l'histoire du cinéma, puisqu'il était déjà sorti en 1927 et peut donc – plutôt *qu'Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí – être considéré

comme le premier film surréaliste. Dans un autre texte court mais instructif, Herlemann présente l'œuvre de la cinéaste américaine d'avant-garde Maya Deren. En utilisant des techniques de cinéma expérimental et en développant sa narration du point de vue d'une protagoniste féminine – à contre-courant des structures narratives dominantes d'Hollywood –, elle traite le subconscient en présentant des séquences de rêve et des expériences intérieures sur pellicule.

Le texte de Laure Neve donne un aperçu du surréalisme belge de l'après-guerre, en prenant pour exemple Jane Graverol et Rachel Baes. Bien que Baes ait travaillé en solitaire tandis que Graverol a préféré rejoindre le groupe surréaliste, et même si leurs styles de peinture sont très différents, Neve souligne la parenté des deux artistes dans des œuvres « subtilement provocantes » (p. 138) et traitant des points de vue et de la psyché des femmes. Au-delà de ces deux artistes méconnues, le catalogue présente également les œuvres de femmes artistes du surréalisme connues et leurs explorations du thème de la féminité : Alyce Mahon, par exemple, analyse les peintures de Dorothea Tanning, dont les tableaux dépeignent souvent des scènes inquiétantes de son univers domestique et de ses rôles féminins. Heike Eipeldauer se consacre à l'œuvre de Meret Oppenheim des années 1970, dans laquelle l'artiste cherche à atteindre une « androgynie de l'esprit » (p. 69) et refuse d'être rangée sous l'étiquette « d'art féminin ». Gabriel Weisz Carrington écrit un essai sur l'art de sa mère, Leonora Carrington, et l'analyse de l'auteur dérive quelque peu vers des interprétations mystiques et psychologisantes.

Annabelle Görngen-Lammers présente l'œuvre de l'artiste tchèque Toyen jusqu'ici incomplètement étudiée, dont la participation au mouvement surréaliste a donné une impulsion à la convergence de l'avant-garde tchécoslovaque et du surréalisme français. Par son travail de peintre, ainsi que par son apparence physique, Toyen échappe à la conception féminine des rôles. Görngen-Lammers décrit pertinemment l'œuvre souvent politique de Toyen comme une « révolte et une poésie qui transcendent les apparences formelles » (p. 202)⁵.

En s'appuyant sur l'enthousiasme des surréalistes parisiens pour Frida Kahlo, son art et son apparence, Tere Arcq décrit les échanges artistiques entre la France et le Mexique, qui culminent avec l'*Exposición Internacional del Surrealismo*, organisée dans la galerie d'Inés Amor à Mexico en 1940. Outre Frida Kahlo, un réseau surréaliste se forme avec les peintres Remedios Varo, Bridget Tichenoret, Leonora Carrington et les photographes Kati Horna et Lola Alvarez Bravo, ainsi que l'écrivaine et peintre Alice Rahon. L'intérêt commun des artistes pour les mythes et légendes mayas, de même que pour le monde de la magie et de l'occulte se reflète dans leurs textes et leurs peintures, chacune conservant néanmoins son regard et son interprétation du surréalisme. Selon Arcq, la conscience progressiste, écologique et féministe, qui se manifestait dans leur langage pictural et ésotérique, est également clairement exprimée par ces artistes et écrivaines. Ainsi, une préoccupation féministe s'ajoute à l'esprit révolutionnaire des surréalistes au Mexique dans les années 1960.

L'essai de Karoline Hille se concentre sur les dessins d'anagrammes en caractères filigranes d'Unica Zürn. Les arts de la poésie et de la peinture, qualifiés de « *Schwestern-*

künste » (« arts sororaux », p. 327), sont étroitement liés dans l'œuvre de Zürn. Selon Hille, celle-ci exprimerait ses états d'âme, aiguisés par une maladie mentale. Unica Zürn a connu une fin tragique en sautant par la fenêtre de l'appartement qu'elle partageait avec son partenaire, l'artiste de poupées, le surréaliste Hans Bellmer.

Christiane Meyer-Thoss écrit un article nuancé et convaincant sur l'œuvre aux multiples facettes de l'« artiste de l'exagération en personne » (p. 347), Louise Bourgeois. Inspirée de divers procédés stylistiques, matériaux et périodes de l'histoire de l'art, elle a commencé par la peinture surréaliste avant de s'installer à New York. Son travail a également touché à l'expressionnisme abstrait jusqu'à ce qu'elle se concentre de plus en plus sur des sculptures sans forme déterminée. En étroite relation avec sa propre biographie, elle a exploré la sexualité, qui culmine souvent dans la suggestion d'une indifférence des sexes dans ses œuvres, des thèmes qui la rapprochent à nouveau des surréalistes. Suivent quatre pages de citations de Louise Bourgeois dont la contextualisation aurait toutefois été bienvenue.

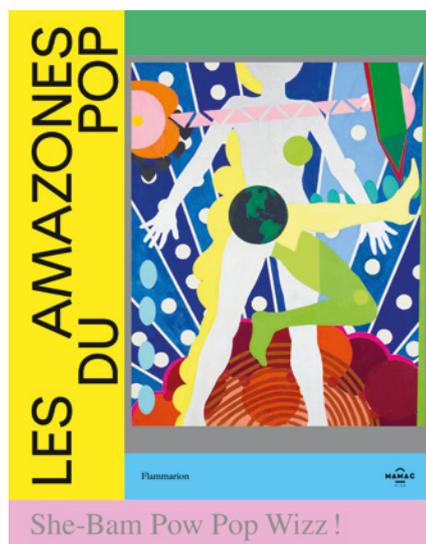
À la fin de l'ouvrage, les courtes biographies des artistes sont clairement présentées. Les nombreuses illustrations en couleur des œuvres d'art stylistiquement hétérogènes, dont certaines figurent sur des doubles-pages, et la mise en page rendent également le catalogue visuellement attrayant.

Le catalogue *Fantastische Frauen* ajoute ainsi de nombreuses œuvres majeures à l'historiographie de l'art du surréalisme tout en suggérant qu'il reste à entreprendre des recherches plus approfondies sur certaines des artistes féminines simplement mentionnées, mais dont le travail n'a pas pu être abordé ici. En particulier, les collages de Valentine Penrose, les photographies d'Emilia Medková ou les photocollages futuristes de Lola Alvarez Bravo qui restent à découvrir. La compilation de ces œuvres, la mise au jour de leur intérêt et leur inscription dans l'histoire de l'art mettent en évidence la participation trop souvent oubliée des femmes au mouvement surréaliste et constitue le grand mérite de ce catalogue d'exposition.

- 1 Colvile résume les points de vue controversés dans la recherche sur la prise en compte des femmes séparément dans son livre, qui se penche principalement sur l'œuvre littéraire des femmes artistes surréalistes. Georgiana Mary Morton Colvile, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris : Place, 1999, p. 19.
- 2 Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres : Thames & Hudson Ltd, 1985.
- 3 Patricia Allmer (éd.), *Angels of Anarchy. Women and Surrealism*, New York : Prestel Publishing, 2009.
- 4 Claude Cahun et Suzanne Malherbe, *Aveux non avenues*, Paris : Éditions du Carrefour, 1930.
- 5 Ici, il faut mentionner l'exposition en cours *Toyen* à la Hamburger Kunsthalle, organisée par Annabelle Görden-Lammers, qui se tiendra du 24 septembre 2021 au 13 février 2022 et qui témoigne de l'intérêt actuel pour les femmes artistes surréalistes.

Hélène Guenin, Géraldine Gourbe (Hg.) *She-Bam Pow Pop Wizz!* *Les Amazones du Pop.*

Annette Tietenberg



Paris: Flammarion, 2020, 160 Seiten

Mit der Ausstellung *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* und dem gleichnamigen Katalog findet in Frankreich derzeit eine Debatte ihren Widerhall, die Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki vor zehn Jahren in den USA angestoßen haben, als sie unter dem Titel *Seductive Subversion* Künstlerinnen im Diskurs der Pop art neu verorteten.¹ Eine feministisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung, die sich seit den 1970er Jahren für eine »Wiedergutmachungsarbeit an den Opfern der patriarchalen Verhältnisse«² stark machte, sprach Künstlerinnen wie Évelyne Axell, Pauline Boty, Dorothy Iannone und Natalie LL, die der Pop art nahe standen, lange Zeit jegliches emanzipative Potenzial ab. Wer Eis schleckende und an Bananen lutschende Pin-up-Girls in grellen Farben auf die Leinwand und zu Papier brachte oder im performativen Tantra Gegensätze zu vereinen suchte, wurde als naive Mitläuferin körpernormierender Herrschaftsformationen und phallogozentristischer Sexu-

alnarrative gebrandmarkt. Dies hatte eine doppelte Ausgrenzung zur Folge: Der männlich dominierte Kunstbetrieb ignorierte eine derart »weibliche« Bildsprache, und obendrein fielen ihre der Affirmation verdächtigten Produzentinnen aus den sozialen Zusammenhängen der Women's Lib-Bewegung heraus.

Erst im 21. Jahrhundert stellten mit dem dekonstruktivistischen Denken vertraute Kunsttheoretiker:innen die These auf, den europäischen und US-amerikanischen Künstlerinnen, die Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in ihren Gemälden, Collagen, Filmen und Aktionen manipulative Werbestrategien und populäre Visualisierungen des weiblichen Körpers appropriiert hatten, sei es gelungen, mit parodistischen Mitteln normativ-hierarchische Repräsentationssysteme zu unterlaufen. Ja, sie hätten sogar Alternativen zu einer auf Konsum fixierten Begehrensstruktur vor Augen geführt. In der Folge wurde nicht nur in Großbritannien und in den USA, wo die Pop art historisch entstanden war, sondern auch im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl von Themenausstellungen,³ Retrospektiven,⁴ Dissertationen⁵ und Forschungsprojekten⁶ initiiert, die bislang übersehene Künstler:innen aufwerteten, subalterne Formen des Begehrens aufspürten oder den Bogen bis zu künstlerischen Praktiken der 1980er Jahre schlugen.

Die für die Ausstellung und den Katalog *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* verantwortlichen Kuratorinnen Hélène Guenin und Géraldine Gourbe ergänzen dieses Kaleidoskop an fruchtbaren Forschungsansätzen nun um eine transatlantische Facette, indem sie Verbindungen zwischen französischen und US-amerikanischen Kunstinstitutionen Mitte des 20. Jahrhunderts in den Blick nehmen und 40 Protagonistinnen der Pop art näher untersuchen. Ihr Projekt konzentriert sich auf die Sammlung des seit 30 Jahren bestehenden *Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC)* in Nizza, wo sich zahlreiche Werke befinden, die Niki de Saint Phalle dem Museum vermacht hat. Welche gesellschaftspolitische Bedeutung einer solchen Neubewertung der Produktion von Künstlerinnen der Pop-Ära zukommt, lässt sich daran ablesen, dass die Ausstellung vom französischen Kulturministerium als »Exposition d'intérêt national« ausgezeichnet wurde.

Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog lassen keinen Zweifel daran, dass hier ein schillerndes ästhetisches Phänomen erforscht wird. Während die Werke im Museum mittels farbiger Stellwände kontrastreich inszeniert sind, verleiht rosa- und hellblaues Papier, das mit silberner Schrift bedruckt ist, dem Katalog einen Hauch von Glamour. Um den medien- und gattungsübergreifenden Verfahren der Pop art gerecht zu werden, werden neben Künstlerinnen auch Schauspielerinnen wie Jane Fonda im Catsuit der *Barbarella* und Comicfiguren wie *Jodelle Hypocrite* unterschiedslos als »Sheros« der Pop art behandelt. Zudem sind die Werke weder chronologisch noch alphabetisch nach Urheberinnen sortiert, sondern unter Rubriken wie »Begehren«, »Engel«, »Zukunftsversprechen« zusammengefasst. Wenn dies auch nicht explizit in den Texten formuliert wird, so bricht diese Art der Bildung von Konstellationen doch radikal mit tradierten Autorschaftsmodellen und eingespielten Hierarchien, die Regisseure und Schauspielerinnen, Autoren und Darstellerinnen, Modemacher und Models auf verschiedenen Rangh  hen ansiedeln.

Entsprechend programmatisch stellt Hélène Guenin, Direktorin des MAMAC, ihrem Aufsatz ein Statement von Niki de Saint Phalle voran. Ihre gigantisch großen, farbenfrohen *Nanas* könnten, so die Künstlerin, als Beweis dafür gelten, dass es Frauen inzwischen möglich sei, sich von gesellschaftlichen Fesseln zu befreien. Allerdings hätten Frauen im Gegenzug an Macht eingebüsst, denn die Welt sei – vom Roboter über Waschmaschinen bis zu Werbekampagnen – von Männern gemacht. Diesen Überlegungen folgend, reflektiert Hélène Guenin die Pop art im Kontext einer technizistisch geprägten Fortschrittsideologie, eines durch das neue Medium Fernsehen befeuerten Raumfahrtenthusiasmus und einer Begeisterung für synthetische Kunststoffe, deren Anziehungskraft 1973 im Zuge der Ölkrise merklich nachließ. Guenin greift eine Argumentation auf, die Lucy Lippard – eine der ersten Kunsttheoretikerinnen der Pop art⁷ – skizzierte, nachdem sie die Notwendigkeit erkannt hatte, sich als Kunstkritikerin feministisch zu engagieren.⁸ Erfunden hätten die Pop art, so Lippard, wohl die Frauen. Diese aber hätten ihren Aktionsradius allzu sehr auf die K  che beschränkt, während Männer nicht nur B  gelbretter, Geschirrspüler und Haushaltsgeräte gestaltet, sondern obendrein auch noch damit begonnen hätten, industriell hergestellte Lebensmittel, Kosmetika und Suppendosen

zu malen, was ihnen dann als radikale ikonografische Neuerung (*Household Images in Art*) zugute gehalten worden sei.

Didier Semin, der an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris Kunstgeschichte lehrt, vergleicht zwei für die Rezeption der Pop art relevante Ausstellungen aus dem Jahr 1962 unter Aspekten wie Geschlechterverhältnisse und künstlerische Haltungen miteinander: Während die Ausstellung *New Realists*, die in der Sidney Janis Gallery in New York stattfand, ausschließlich großformatige Werke versammelte, die von Künstlern geschaffen worden waren, fand die Ausstellung *Nouveau réalisme à Paris et à New York* in der Galerie Rive Droite in Paris zeitgleich nicht nur unter Beteiligung von Niki de Saint Phalle, Chryssa und Lee Bontecou statt, sondern knüpfte auch an die Bild- und Sprachspiele des Surrealismus an.

Géraldine Gourbe hingegen bezieht sich in ihrem scharfsinnigen Essay »Pop Art und Methode: Wie viele ›schmutzige‹ Amazonas braucht man, um eine Glühbirne zu wechseln?«⁹ auf Michel de Certeaus Metapher des »gründenden Bruchs«. Ziel der Ausstellung und des Katalogs sei es nicht etwa, Künstlerinnen, die zuvor ›übersehen‹ worden waren, als Protofeministinnen in die Kunstgeschichte zu inkludieren. Vielmehr gehe es darum, die Radikalität ihres Beharrens auf einem Freiheitsbegriff anzuerkennen, der sich, beeinflusst von den Ideen, die im Mai 1968 und im Umkreis der Situationisten kursierten, von der hemmungslosen Lust – im Sinne von Jacques Lacans *Jouissance* – und der unbeschränkten Verfügungsgewalt über den eigenen Körper ableitete. Statt eine ›feminine‹ Version von Pop art zu erzählen, sei es an der Zeit, die gesellschaftspolitische Sprengkraft der Pop art zur Kenntnis zu nehmen, da diese das hemmungslose und exzessive Genießen eingefordert habe.

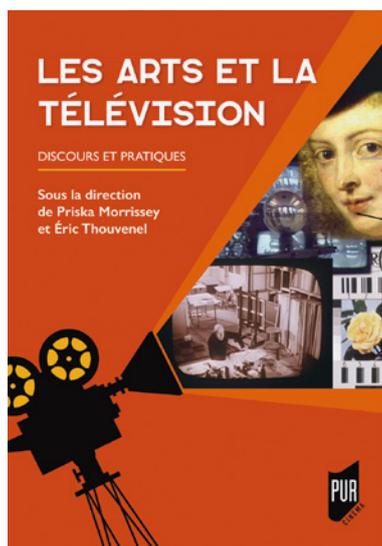
Sid Sachs, der sich als fanatischer Faktensammler vorstellt, betont hingegen, dass es endlich geboten sei, die Gräben zwischen Konzeptualist:innen und Pop-art-Künstler:innen zu überwinden. Als er vor zehn Jahren Sturtevant zur Teilnahme an der Ausstellung *Seductive Subversion* eingeladen habe, lehnte diese dankend ab mit der Begründung, ihre künstlerische Praxis habe absolut nichts mit Pop art zu tun. Schließlich stünde sie auf der avantgardistischen, dynamischen und engagierten Seite, während sich die Pop art stets affirmativ den aus der Massenkultur geliehenen Objekten zugewandt habe. Eben dieses oppositionäre Schema, das kritisches Denken und körperliches Genießen einander feindlich gegenüber treten lässt, konterkarieren die Aufsätze im Katalog *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* auf überzeugende und vergnüglich zu lesende Weise.

- 1 Vgl. Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki (Hg.), *Seductive Subversion. Women Pop Artists 1958–1968*, New York: Abbeville Press, 2010.
- 2 Annegret Friedrich, »Biographie im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaares«, in: *Frauen – Kunst – Wissenschaft*, Juni 1998, Nr. 25, S. 9.
- 3 *Power up – Female Pop Art*, Ausst.-Kat., Wien, Kunsthalle Wien, Köln: DuMont Buchverlag, 2010–2011.

- 4 Sister Corita Kent (Museum Ludwig Köln 2007), Évelyne Axell (Museum Abteiberg Mönchengladbach 2011, Museum Susch 2020), Kiki Kogelnik (Kunstverein Hamburg 2013), Dorothy Iannone (Berlinische Galerie 2014; Kölischer Kunstverein 2020), Christa Dichgans (Kestnergesellschaft Hannover 2018) und Natalie LL (FC Linz 2021).
- 5 Antonia Wagner, *Feminismus und Konsum*, Diss. HfG Karlsruhe, 2020, URL: <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/490/490-16-88818-1-10-20200505.pdf>.
- 6 DFG-Forschungsprojekt *Ästhetik des Begehrens*. Leitung: Karin Gludovatz, FU Berlin 2016–2019.
- 7 Lucy R. Lippard, *Pop Art*, London, New York: Oxford University Press, 1966.
- 8 Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, New York: The New Press, 1995.
- 9 Der von mir aus dem Französischen übersetzte Titel rekuriert auf Laura Cottinghams Buch *How Many ›Bad‹ Feminists Does It Take To Change A Lightbulb?*, New York: Sixty Percent Solution, 1994.

Priska Morrissey & Éric Thouvenel (Hg.) *Les Arts et la Télévision: Discours et Pratiques*

Sjoukje van der Meulen



Rennes: Presses Universitaires
de Rennes, 2019, 390 Seiten

Der Sammelband *Les Arts et la Télévision* behandelt auf den ersten Blick eine etwas veraltete Diskussion. Ein Buch über die Beziehung zwischen Kunst und Fernsehen im digitalen Zeitalter? Wäre nicht eine Untersuchung über den Wandel des Fernsehens durch die digitalen Entwicklungen und die neuen Formen der Kunst oder Programme über Kunst in diesem Kontext relevanter? Die Beiträge dieser Sammlung beweisen das Gegenteil. Alle Klischees, die wir seit dem Zweiten Weltkrieg über die Beziehung zwischen Fernsehen und Kunst entwickelt haben, werden sowohl untergraben als auch differenziert beleuchtet: zum Beispiel die gängige Vorstellung, dass Kunstgeschichte im Fernsehen oberflächlich ist, weil sie für ein großes Publikum bestimmt ist; dass Videokunst eine Art Anti-Fernsehen ist, oder dass Fernsehen und Kunst einfach nicht gut zusammenpassen und es deshalb so wenige Sendungen gibt, weil sie schlechte Einschaltquoten zu erzielen scheinen.

Bei einer thematischen Sammlung wie dieser muss man zunächst einmal feststellen, um welche Art von Kunst es sich handelt. Genau damit beginnt die Einleitung der Herausgeber Priska Morrissey und Éric Thouvenel. Der Band zielt »darauf ab, die vom französischen Fernsehen produzierten Kunstdiskurse zu analysieren, aber auch die Idee, dass das Fernsehen selbst eine Kunst sein kann«.¹ Neben der überzeugenden Auswahl von Kunst im Fernsehen und Fernsehen als Kunst sowie von Diskurs und Praxis ist auch das Forschungsmaterial klar umrissen: das umfangreiche Archiv des französischen INA, des Nationalen Audiovisuellen Instituts.² Der Band verdankt sich einer kollektiven Arbeit des Labors für Filmstudien der Universität Rennes. Dadurch erklärt sich auch die prominente Rolle, die den Beziehungen zwischen Kino und Fernsehen mit einem eigenen Abschnitt zukommt. Das Thema Kunst und Fernsehen wird aus drei Blickwinkeln betrachtet, nämlich aus ästhetischer, historischer und technischer Sicht, wobei die Ästhetik sowohl die experimentelle Kunst als auch das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen umfasst. Der Band ist in vier Abschnitte unterteilt, die sich teilweise überschneiden: »Geschichte und Gegengeschichte der Kunst«, »Über das Kino«, »Forschung und Experimente« und »Durch das Prisma der technischen Fragen«.³

Der erste Teil stellt die Einschätzung infrage, dass ernsthafte Kunstgeschichte im Fernsehen nicht möglich sei. Diese Prämisse ist bereits in der Fragestellung enthalten, die dem Abschnitt zugrunde liegt: Welche Geschichten und Gegengeschichten der Künste hat das Fernsehen hervorgebracht? Mit anderen Worten: Das Fernsehen betreibt Kunstgeschichte, aber möglicherweise auf eine andere Weise als die übliche akademische Version. Der erste Aufsatz handelt von Max-Pol Fouchet, einem klassischen Kunsthistoriker, der aber seinen Weg ins Fernsehen fand, wo er in den 1950er bis 1970er Jahren in verschiedenen Fernsehsendungen über Kunst sehr erfolgreich war. Fouchet erweist sich als eine Fernsehpersönlichkeit, die auf der Grundlage humanistischer und pädagogischer Prinzipien jedes Thema der Weltkunstgeschichte für ein breites Publikum greifbar gemacht hat: von den großen Meistern² wie Rembrandt, Picasso oder Dubuffet bis hin zu thematischen Sendungen über die Kunst Mexikos, Irans oder Ägyptens. Der erste Abschnitt endet mit einem Text über den *Nouveau Réalisme*; in ihm wird aufgezeigt, wie es dieser Künstlergruppe am Beginn der 1960er Jahre gelang, ihre Kunst durch Fernsehsendungen der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen und so zur Integration dieser Avantgarde in die Kunstgeschichte beizutragen. Dazwischen liegen Texte zu sehr spezifischen Fernsehsendungen wie *Peintres de notre temps* (1959–1974), *Secrets des chefs-d'oeuvre* (1959–1974), *Tous pour l'art* (Arte, 2012) und *Des Mots de Minuit*. Damit werden Beispiele aus der Fernsehpraxis behandelt, denen es nicht nur gelingt, die Qualitäten des Fernsehens als Informations- und Bildungsinstrument, also etwa Unmittelbarkeit oder Interaktivität, zu mobilisieren und in kreativen Programmen zu präsentieren, sondern auch in kunsthistorische Diskurse einzugreifen und konträre Positionen einzunehmen. *Peintres de notre temps* zeigt den Prozess der Malerei anhand von Interviews mit Künstlern bei der Arbeit in ihren Ateliers und wird als ein Plädoyer für die Malerei »trotz Duchamp« verstanden (gegen Geschichte). Die Sendung *Des Mots de Minuit* stellt die Kunst in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext, indem sie die Kunst mit anderen Ausdrucksformen ins Gespräch bringt. Eigentlich wird nur das Format *Tous pour l'art* im Sammelband dafür kritisiert, dass es die Möglichkeiten des Fernsehens in Form eines Malwettbewerbs ausnutzt, aber wenig für die Kunst oder den Kunstdiskurs tut.

Die nächsten beiden Teile des Buches entfernen sich vom kunsthistorischen Diskurs, untergraben aber auch einige hartnäckige Vorstellungen, indem sie sich dem Fernsehen als Kunst, als neues künstlerisches Medium, als »Ort des Experimentierens« zuwenden. Im zweiten Teil geht es um die Beziehung zwischen Fernsehen und Film in der Nachkriegszeit. Der gesamte avantgardistische Filmstil der *Nouvelle Vague* ist beispielsweise untrennbar mit dem Aufkommen des Fernsehens verbunden. Dies wird in dem Artikel von Damien Keller erläutert, aus dem hervorgeht, wie etwa die Darstellung des Unmittelbaren in den Filmen von Regisseuren wie Jean Renoir und Jacques Rozier in eine kinematografische Ästhetik verwandelt wird. Marie-France Chambat-Houillon behandelt das Verhältnis zwischen Fernsehen und Film auf eine andere Art und Weise. Anhand einer Analyse von journalistischen Artikeln, die zwischen 1947 und 1949 in der einflussreichen Wochenzeitschrift

Radio erschienen sind, zeigt sie, welche Rolle der Film in den Debatten über das Fernsehen in der Anfangsphase seiner Entwicklung spielte, als sich das Fernsehen als Medium noch nicht klar herauskristallisiert hatte. Eine ähnliche Nuance des Verhältnisses zwischen Fernsehen und Video wird im dritten Teil des Bandes über »Forschung und Experimente« erörtert. In Beiträgen zu Programmen über Video im Fernsehen, wie *Vidéo USA* und *Vidéographie*, wird die alte Idee, dass Video sowohl das kritische und experimentelle Labor als auch das Gewissen des sonst zu kommerziell gesinnten Fernsehens ist, differenziert diskutiert. Außerdem enthält der Abschnitt Essays über künstlerische Formen und Formate, die ohne das Fernsehen nicht zustande gekommen wären, wie z. B. kreative Fenster innerhalb der Werbung (»die Fernsehpause«) oder experimentelle Programme wie *La Nuit / Die Nacht* beim Sender Arte. Die wichtige und strukturelle Rolle der Forschung und des Experiments tritt jedoch vor allem im einleitenden Essay des Abschnitts hervor, der anhand von Archivrecherchen die Programme und künstlerischen Experimente in den Bereichen Kunst, Kultur, (Medien-)Wissenschaft, Bildung und audiovisuelle Archivierung des Service de la Recherche des RTF | ORTF aufzeigt.

Der vierte und letzte Abschnitt befasst sich noch einmal stärker mit der Technologie. Im Zentrum stehen hier technologische Innovationen oder die technischen Herausforderungen von Live-Fernsehübertragungen (Kameraführung, Szenografie, Formen der Kommunikation und Vermittlung). Als originell erweist sich auch der Blick auf die Einführung des Farbfernsehens, die nicht zuletzt die Erscheinungsweise der im Fernsehen gezeigten und für das Fernsehen produzierten Kunst veränderte.

Erst am Ende des Sammelbandes kommt das Fernsehen im digitalen Zeitalter in den Blick. Die Schlussfolgerung der beiden Herausgeber mit dem Titel »Kunst und Fernsehen ... im Zeitalter von Internet und Digitalisierung« beschreibt kurz diese Veränderungen und spekuliert über die aktuellen technologischen Bedingungen und Herausforderungen für die Kunst im Fernsehen und für das Fernsehen überhaupt. Der Band zeigt damit, dass eine rückblickende Bewertung dabei helfen kann, die Potenziale von Kunst im heutigen internetgestützten Fernsehen besser zu verstehen. Schon Marshall McLuhan hat festgestellt, dass der Inhalt eines technologischen Mediums erst mit dem Auftauchen eines neuen Mediums vollständig verstanden werden kann, mit dem es konkurrieren muss, weil seine eigene Existenz überflüssig zu werden droht.⁴ In diesem Band geht es aber auch um künstlerische Medien: Wie hat das Fernsehen die Künste repräsentiert, und welche neuen kunsthistorischen und theoretischen Diskurse hat es hervorgebracht? Die Ergebnisse des Bandes, die auf gründlichen Archivrecherchen beruhen, lassen hervortreten, dass die (historische) Beziehung zwischen Fernsehen und Kunst nicht nur komplexer und nuancierter ist, als bisher vermutet wurde, sondern auch einen Blick in die Gegenwart und sogar in die Zukunft der visuellen Medien erlaubt.

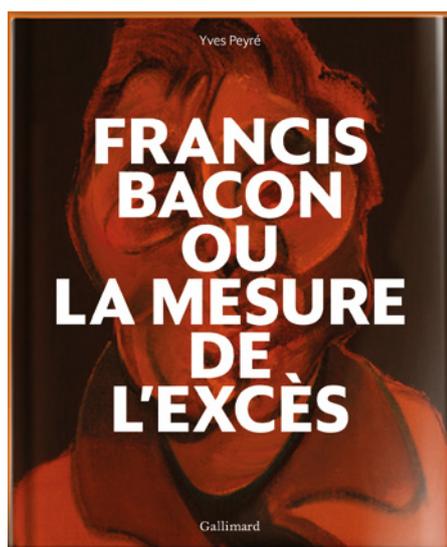
1 Priska Morrissey und Éric Thouvenel (Hg.), *Les Arts et la télévision: discours et pratiques*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019, S. 15. Übersetzung Sjoukje van der Meulen.

- 2 Der Band ist die Fortsetzung eines früheren Projekts an der Universität Rennes, das den Zeitraum von 1950 bis 2010 zum gleichen Thema untersucht hat: Hamery Roxane (Hg.), *La Télévision et les arts: soixante années de production*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- 3 Das Inhaltsverzeichnis befindet sich am Ende des Buches (ohne Seitenangabe).
- 4 McLuhan bringt dieses Argument in mehreren Publikationen vor, besonders deutlich wird es jedoch in einem posthum von seinem Sohn Eric McLuhan veröffentlichten Buch. Vgl. Marshall McLuhan und Eric McLuhan (Hg.), *Laws of Media: The New Science*, Toronto: University of Toronto Press, 1988.

Yves Peyré

Francis Bacon ou La mesure de l'excès

Katharina Günther



Paris: Gallimard, 2019, 336 Seiten

Yves Peyré's *Francis Bacon ou La mesure de l'excès* bietet eine leidenschaftliche, persönliche Sicht eines Freundes auf einen der wichtigsten Maler des 20. Jahrhunderts. Sujet ist das Werk des für seine idiosynkratische Darstellung der menschlichen Figur bekannten britischen Künstlers Francis Bacon. Bacon hatte zeitlebens ein enges Verhältnis zu Frankreich. Schon in den späten 1920er Jahren lebte er kurzzeitig in Chantilly. Nach dem Krieg folgten lange Aufenthalte in Südfrankreich und Monaco. Französische Kunst hat ihn tief geprägt: Zum Beispiel sind einige seiner frühen Werke von Fernand Léger und Jean Lurçat beeinflusst,¹ und Auguste Rodin inspirierte Bacon ab 1960 zu neuen Entwicklungen besonders in der dynamischen Darstellung der Gliedmaßen.² 1974 erwarb er ein Apartment in Paris. Er pflegte enge Beziehungen zu den französischen Kunsthändlern Claude Bernard und Nadine Haim, dem Dichter Jacques Dupin und vor allem zu dem von ihm hochgeschätzten Philosophen Michel Leiris.³ Über diesen lernte Bacon 1981 Yves Peyré kennen.

Yves Peyré ist Poet, Schriftsteller und Bibliothekar und war lange Herausgeber der Literaturzeitschrift *L'Ire des vents*,⁴ für die Bacon 1981 eine Huldigung an Leiris verfasste.⁵ In der französischsprachigen Literatur über den Künstler reiht Peyré sich in eine hochkarätige Liste von Autoren ein. Allen voran hat Gilles Deleuzes' philosophische Abhandlung *Francis Bacon. Logique de la sensation* die Bacon-Literatur nachhaltig geprägt,⁶ und Michel Archimbauds Interview mit dem Maler gehört zur Pflichtlektüre, will man sich Bacon nähern.⁷ Leiris legte mit *Francis Bacon: face et profil* 1983 die Sicht eines Freundes dar.⁸ An diesen Vorbildern muss Peyré sich messen lassen – ein Vergleich, der nicht immer zu seinen Gunsten ausfällt.

La mesure de l'excès beginnt mit einer biografisch gefärbten Einführung und einer Beschreibung der Beziehung zwischen Künstler und Autor, in der Peyré auch Bacons Verhältnis zu Frankreich anreißt. Nach Kapiteln über die Unmittelbarkeit seiner Kunst sowie über Bacons Arbeitsprozesse und künstlerische Agenda folgt ein Überblick über das gesamte Œuvre. Am Ende stehen ein Gedicht und ein Schlusswort. Der Hauptteil des Buches bespricht Entwicklungen im Werk und Eigenheiten bestimmter Schaffensphasen chronologisch »Schritt für Schritt« (*»L'œuvre pas*

à pas«). Besonders aus diesem Teil ergibt sich ein gewisser Anspruch einer allumfassenden, allgemeingültigen Perspektive. Am Anfang des Kapitels erläutert Peyré, dass er einen neuen, originellen Ansatz verfolge, der sich jedoch früherer Positionen bewusst sei. Beides lässt sich allerdings hier und im gesamten Buch nur bedingt feststellen. So gibt Peyré lediglich gut erforschte und bekannte Beobachtungen wieder, wie etwa die oben genannten französischen Einflüsse auf das Frühwerk und den künstlerischen Einschnitt in den späten 1950er Jahren. Er greift gängige Topoi der Bacon-Literatur auf, zum Beispiel des Künstlers Liebe zum Glücksspiel und das Heranziehen von Fotografien im Arbeitsprozess, ohne jedoch in die Tiefe zu gehen oder neue Fakten und Ideen beizusteuern. Auch seine Interpretationen bewegen sich weitestgehend in konventionellen Bahnen. So meint er, dass Bacon seine Protagonisten mit der Platzierung der Figuren in abstrakten Linienkonstruktionen »einsperre« (»Il encageait [...] ses personnages, [...]«, S. 37). Besonders aber betont Peyré den Aspekt der Gewalt und des Horrors, den er in Bacons Gemälden zu sehen vermag.

Der Autor erwähnt den 2016 erschienenen *Catalogue Raisonné*, ansonsten aber fehlt in der Publikation der Bezug zu oder die Rahmung mit bestehender und vor allem aktueller Forschung. Diese hätte wichtige Impulse liefern können: So vertiefte ein Sammelband 2016 Bacons Beziehung zu Frankreich, französischer Kunst und Literatur,⁹ und mehrere Studien schlüsseln Bacons Arbeit nach Fotografien auf und erklären seine Arbeitsmethoden.¹⁰ Entgegen Peyrés Behauptung, hatte Bacon in Form von konkreten Fotografien bei den Vorarbeiten zu einem Werk eine erste Idee des Bildes vor Augen. Einige Phänomene hätten sicher besser kontextualisiert werden können. Die kreative Zäsur Ende der 1950er Jahre vollzog sich nicht »brusquement« (S. 221), wie Peyré schreibt, sondern war das Ergebnis einer Vielzahl an Ereignissen und Einflüssen, wie etwa das Ende der Beziehung zu Bacons großer Liebe Peter Lacy, ein Aufenthalt im von der abstrakten Malerei geprägten St. Ives und der Wechsel zur Marlborough Fine Arts Galerie. Einige Diskurse der Forschung haben sich weiterentwickelt, beispielsweise hat sich die Wahrnehmung bezüglich der mit Bacons Werk assoziierten Gewalt verschoben. Die Thematik wird heute als ein immens überbewerteter Aspekt angesehen.¹¹ Vor diesem Hintergrund hätte es dem Band sicher gut getan, wenn der Autor seine individuelle Schwerpunktsetzung stärker herausgearbeitet hätte.

Überraschend erscheinen kleinere chronologische Ungenauigkeiten. So schreibt Peyré zunächst, dass Bacon erst 1962 sein erstes Triptychon gemalt hätte. Die drei Tafeln der *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* von 1944 widerlegen diese Aussage. Für den Autor antizipieren diese jedoch, wie er im weiteren Verlauf bemerkt, lediglich das genannte Format. Eine Erläuterung, wie er zu dieser Einschätzung kommt, wäre wünschenswert gewesen. Auch einige Werkinterpretationen sind schwer nachvollziehbar und hätten von weiteren Ausführungen profitiert. Wie man in den monochrom schwarzen Farbflächen der Figuren in *Painted Screen* (um 1930) »dégoulinement des chairs déguisées en ombres« (S. 15) erkennen kann, erschließt sich bei der Lektüre nicht.

Bacons Weggefährten, die ihre persönlichen Eindrücke des schillernden Künstlers vermitteln und seine Werke in diesem Kontext besprechen können, werden immer rarer. Diese Tatsache macht den Wert von *La mesure de l'excès* aus, und die Passagen, in denen der Autor von den Begegnungen mit Bacon erzählt, gehören zu den interessantesten. Die Beschreibungen der gemeinsamen Stadtspaziergänge und Cafébesuche, der Treffen mit Leiris, von Bacons gutem aber eigentümlichem Französisch und die genauen Auflistungen der Lieblingsrestaurants und -speisen sind charmante Ergänzungen zu bestehendem Wissen. So ist *La mesure de l'excès* insgesamt für diejenigen Leser·innen interessant, die nicht nach einer originellen akademischen Studie suchen, sondern sich an einem reich bebilderten, enthusiastischen Beitrag eines Zeitzeugen erfreuen möchten.

- 1 Vgl. Martin Harrison (Hg.), *Francis Bacon. Catalogue Raisonné*, Vol. 2, London: The Estate of Francis Bacon, 2016, S. 108 und id., »La France et l'œuvre de Bacon« / »French Connections«, in: id. (Hg.), *Francis Bacon. Monaco and France*, Paris/Monte Carlo: Albin Michel mit der Francis Bacon MB Art Foundation, 2016, S. 56–77, hier: S. 57–58.
- 2 Vgl. Martin Harrison, »Movement and Gravity: Bacon and Rodin in Dialogue«, in: *Movement and Gravity. Bacon and Rodin in Dialogue*, Ausst.-Kat., London, Ordovas, London: Ordovas, 2013, S. 3–39, hier besonders: S. 22.
- 3 Vgl. David Sylvester, *Looking back at Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 2000, S. 262.
- 4 Vgl. »Yves Peyré«, in: *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, Gemeinsame Normdatei*, URL: <http://d-nb.info/gnd/129505277> [Letzter Zugriff: 4. Februar 2021].
- 5 Francis Bacon, »Autour de Michel Leiris«, in: *L'Ire des vents*, Paris, 1981, Nr. 3–4, S. 139.
- 6 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- 7 Michel Archimbaud, *Francis Bacon. Entretien avec Michel Archimbaud*, Paris: Gallimard, 1992.
- 8 Michel Leiris, *Francis Bacon: face et profil*, Paris: Albin Michel, München: Prestel-Verlag, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1983.
- 9 Martin Harrison (Hg.), *Francis Bacon: Monaco and France*, op. cit.
- 10 Martin Harrison, *In Camera. Francis Bacon, Photography, Film and the Practice of Painting*, London: Thames & Hudson, 2005; Katharina Günther, *Francis Bacon. Metamorphoses*, London: The Estate of Francis Bacon, 2011.
- 11 Vgl. Marcel Finke, »I Don't Find It At All Violent Myself: Bacon's Material Practice and the Human Body«, in: *Francis Bacon. A Terrible Beauty*, Ausst.-Kat., Dublin, Dublin City Gallery The Hugh Lane, Göttingen: Steidl, 2009, S. 122–133, aber auch schon Dawn Ades, »Web of Images«, in: *Francis Bacon*, Ausst.-Kat., London, Tate Gallery, London: Tate Gallery und Thames & Hudson, New York: Harry N. Abrams, 1985, S. 8–23, hier: S. 8.

Chapitre / Kapitel IV

**Border-Dancing Across Time.
The (Forgotten) Parisian Choreo-
grapher Nyota Inyoka, her
Œuvre, and Questions of Choreo-
graphing Créolité**

IV Projets croisés

Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité«

Nicole Haitzinger (Universität Salzburg) spricht über ihr Forschungsprojekt mit Katharina Jobst (Université Paris Sorbonne), Julie Ramos (Université de Strasbourg) und Markus A. Castor (Centre Allemand d'Histoire de l'Art Paris).

Border-Dancing Across Time ist ein FWF-Projekt des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg unter der Ko-Leitung von Nicole Haitzinger, Sandra Chatterjee (Universität Salzburg / Rutgers Universität, New Jersey, USA) und Franz Anton Cramer (Universität Hamburg), in Zusammenarbeit mit Christina Gillinger-Correa Vivar und Gerrit Berenike Heiter.

<https://project-nyota-inyoka.sbg.ac.at/>

Fußnoten sowie Einfügungen in eckigen Klammern wurden von der Redaktion ergänzt.

Julie Ramos: Liebe Frau Haitzinger, wie sind Sie auf die Tänzerin Nyota Inyoka aufmerksam geworden und warum haben Sie ihr letztlich ein Kooperationsprojekt gewidmet?

Nicole Haitzinger: Ich habe Nyota Inyoka entdeckt, als ich mich mit Tanzgeschichtsschreibungen in der Moderne beschäftigt habe. Wir verfügen mit André Levinson oder Hans Brandenburg und anderen Publikationen der 1910er und 1920er Jahre über Arbeiten, die eine erste moderne Geschichtsschreibung des Tanzes vorlegten und versuchten, die damaligen gegenwärtigen Strömungen zu erfassen. In diesen Geschichtsschreibungen gibt es die sogenannten Exotismuskapitel, die ich durchgearbeitet habe, um anhand ihrer Diskurse zu verstehen, wie der Exotismus in dieser Zeit konstruiert wurde. Dabei fielen mir eine Reihe von Namen auf, die nicht im Kanon der Tanzgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts bekannt gewesen sind. Es handelt sich dabei immer nur um einige Zeilen oder Fußnoten zu dieser oder jener Person. Hier wurde wiederholt der Name von Nyota Inyoka, vor allem in André Levinsons *La danse d'aujourd'hui* (1929),¹ genannt. Allein die Darstellung ihrer Person im Kontext der Beschreibungen sogenannter exotischer Tänzerinnen und Tänzer war in ihrer Ambivalenz faszinierend. Nach Internetrecherchen stieß ich auf die Information, dass, im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen genannten Tänzer·innen, die im Dunkel der Geschichte verschwunden sind, die Bibliothèque nationale im Besitz des Nachlasses von Nyota Inyoka ist. Der Fonds verzeichnet einen Bestand an Briefen, Fotografien, Kostümen usw. Dies hat mein Forschungsfieber entflammt. Die von mir angeschriebene Bibliothekarin Valérie Nonnenmacher [Archivbeauftragte der Abteilung »Arts du spectacle«] hat in ihrer großen Hilfsbereitschaft die Bestände vorgesichtet und mir erste Ergebnisse zukommen lassen. Im Anschluss habe ich dann in Paris in der Bibliothek mit großem Erstaunen die in den Schubern aufbewahrten Unterlagen der Selbstarchivierung, die Nyota Inyoka über Jahrzehnte und ihr gesamtes Œuvre hinweg betrieben hat, studiert. Also war es eine zunächst zufällige oder intuitive Entdeckung, die zur Faszination für diese Figur wurde.

Markus A. Castor: Diese Eingangsfrage hatte ich freilich auch im Kopf. Und ich habe versucht, sie an unser Heftthema zu Stella Kramrisch anzubinden, die ja in Wien über frühbuddhistische Bildnerei Indiens promovierte, dann nach Kalkutta ging und sich für die Beziehungen zwischen Tanz und indischer Plastik interessierte. Sie lehrte am Kala Bhavan an der Visva-Bharati Universität in Zusammenarbeit mit Rabindranath Tagore und an der Universität von Kalkutta um im Anschluss über das Londoner Courtauld Institut nach dem Krieg in Amerika zu landen. Wie kommt also eine Österreicherin dazu, über eine franko-indische Tänzerin zu arbeiten? Ist das Thema nicht von Anbeginn im Rahmen der globalen Sicht eines kosmopolitischen Kulturverständnisses zu verhandeln, abseits ›lokaler‹, französischer, europäischer oder indischer Traditionen, also mehr als ein Dazwischen zu verstehen, was die Sachlage sicher auch verkompliziert?

Nicole Haitzinger: Ja, mich interessiert diese globalgeschichtliche, diese kosmopolitische Dimension für die Tanz- und auch die Theaterwissenschaft sehr, auch um

durch diese Perspektivierung den Kanon zu erweitern oder kritisch zu beleuchten. Hier war der Ausgangspunkt die Konstruktion von Tanzgeschichtsschreibungen in der Moderne und das, was ich das *Phantasma des Deutschen Ausdruckstanzes* genannt habe. Denn es hat mich irritiert, dass der ›Deutsche Ausdruckstanz‹ immer wieder als faktisch behauptet wurde und es nationale Zuschreibungen zum Ausdruckstanz gegeben hat, die natürlich politische Implikationen ihrer Zeit mit sich führten aber gänzlich konstruiert sind. Sie berücksichtigen nicht, dass, wie Du gesagt hast, vor allem die szenischen bildenden Künste diese kosmopolitische und Grenzen überschreitende Dimension haben. Wenn man sich das mit einem mikroskopischen Blick anschaut, dann ist Nyota Inoyka eine in diesem Sinne ganz paradigmatische Figur, mit ihrer ›Mixed Heritage‹. Und wir suchen immer noch herauszufinden, wie ihre Herkunft zu bestimmen ist, da es hier eine ganze Reihe von Erfindungen gibt. Mal ist sie ägyptisch, dann wieder indisch. Sie ist in Paris aufgewachsen, hat möglicherweise mehrere Jahre in Afrika gelebt, ist nach Paris zurückgekehrt, hat dann noch sehr jung eine längere Reise in die USA unternommen und in Tahiti Zeit verbracht, um nach der Rückkehr nach Paris an die New Yorker Ziegfeld Follies² zu gehen. Daran schließt eine Tour durch Europa an. Das ist also eine sehr politische künstlerische Existenz, die niemals eindeutig ist und ohne diese kosmopolitische Dimension nicht erfasst werden kann. Man kann sie weder mit einer Perspektive des französischen noch des indischen oder des europäischen Ausdruckstanzes, des *Expressionist Dance* fassen. Das sind für sie, ihre künstlerische Praxis und ihr Œuvre keine geeigneten Kategorien.

Julie Ramos: Das ist der Grund, warum Sie von *Créolité* sprechen.³ Warum haben Sie diesen Begriff Edouard Glissants besonders für die Figur Inyokas verwendet? Sie könnten ja auch andere Konzepte aufgreifen, wie das der Transkulturalität, des Transmodernen – ich denke an Enrique Dussel – oder des *Interstitial Space* von Homi Bhabha.

Nicole Haitzinger: Der Grund, weshalb ich *Créolité* als erkenntnisversprechendes Prisma wählte, ist, dass *Créolité* anerkennt, dass es erstens eine koloniale Matrix gegeben hat. Die Begriffsprofilierung von Glissant ist untrennbar mit dem Kolonialismus und dessen Konsequenzen verbunden. Das war zweifelsohne für Nyota Inyoka bestimmend im Hinblick auf ihre künstlerischen Möglichkeiten als ›Mixed Heritage‹-Tänzerin im Paris der 1920er Jahre. Und sowohl das, was sie in ihren Arbeiten zeigen wie auch die Orte, an denen sie auftreten konnte, waren dadurch determiniert. Trotz oder gerade wegen dieser Disposition wird bei Glissant zweitens das formgenerierende Potential akzentuiert: *Créolité* als Perspektive zu setzen, ermöglicht, die verschiedensten Bewegungstechniken, die aus unterschiedlichsten kulturellen Kontexten kommen und bei Nyota Inyoka verwoben werden, ausdifferenziert zu analysieren.

Ihre künstlerische Praxis ist ganz klar bestimmt durch die europäische Moderne und macht zugleich viele Referenzen zum indischen Tanz, hier aber mehr über eine Art ikonische Annäherung und nicht durch die indischen Tanztechniken. Das hat

mit einem *Reenactment* der Skulptur der Zeit zu tun, in der sie sich solcherart Posen aneignete. Ebenso setzte sie sich intensiv mit Ananda Coomaraswamy⁴ und Stella Bloch und ihrer Vertiefung in die indischen kosmologischen Denkwelten und -konzepte auseinander. Darüber hinaus nimmt sie etwa kambodschanische Bewegungsmotive auf oder hat in einer Zeit neuerlicher Ägyptomanie in Paris viel an ägyptischen Tänzen gearbeitet. Außerdem greift sie in anderen Arbeiten ein tahitisches Vokabular auf. Diese Vielschichtigkeit und die ständigen Prozesse der Appropriation, in gleichzeitiger Transformation ihrer Aneignungen, bestimmen ihr Œuvre. Um diese Komplexitäten zu dechiffrieren und anzuerkennen, beziehe ich mich auf Glissants Modell der Créolité.

Julie Ramos: Um das besser zu verstehen: Die Tänze von Inyoka sind nicht indisch oder ägyptisch, und in ihrer Rezeption in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist sie für das Publikum und dessen Wahrnehmung nicht eine indische oder ägyptische Tänzerin, sondern repräsentiert von Anbeginn eine Hybridität. Sie sprechen von ihrer Beziehung zu Coomaraswamy, der ja eine sehr spezielle Figur im Sinne eines Reformators ist, aber von der Tradition eines archaischen Urwissens spricht. Mir scheint, dass sich Inyoka von ihm unterscheidet, weil sie nicht versucht, zu einer vermeintlich ursprünglichen Form des Tanzes zurückzukehren. Wenngleich sie in engem Austausch zu ihm und seiner Frau Stella Bloch stand, liegt ihr eine von beiden angestrebte Authentizität in ihren Tänzen fern.

Nicole Haitzinger: Im frühen Œuvre ist Nyota Inyoka mehr an einem Authentizitätseffekt oder an der temporären performativen Immersion interessiert. Das ändert sich aber, sobald man die Vor- und Nachkriegszeit vergleicht. Man sieht, dass in den 1920er Jahren die Identitäten, die sie konstruiert, changieren. Zu Beginn ihres Œuvres ist sie mehr die ägyptische Tänzerin, die Prinzessin und Tochter des Tutanchamon, sozusagen entsprechend der zeitgeistigen Präsentation. Zugleich gibt es schon früh Momente, die ich gerade versuche genauer zu fassen, in denen tatsächlich eine Vertiefung in das indische Imaginarium stattfindet; etwa auf einer Rückreise von Tahiti, während der sie auf dem Schiff eine spirituelle Erfahrung hatte und von Vishnu träumte. Man kann das freilich als eine nachträgliche Erzählung sehen. Aber es zeigt sich, dass um 1923/24 die Begegnung mit Coomaraswamy als Schattenfigur und mehr noch mit Bloch – was man eine Art lustvolle intellektuelle *Ménage à trois* nennen könnte – eine Hinwendung zum Indischen und diesem *Reversed Orientalism* markiert. Zugleich fand bei ihr nie eine so übermächtige Ausprägung dieser Rückwärtsgewandtheit wie bei Coomaraswamy statt.

Markus A. Castor: Ich würde da gerne anschließen und im Nachgang wird sicher Katharina etwas konkreter darauf eingehen: den im Titel angeführten Begriff des *Border-Dancing*, den ich als Unwissender zunächst als mir unbekannte spezifische Tanzform gelesen habe, kann man ja in zwei oder mehreren Interpretationsrichtungen auffassen. Einerseits im Sinne eines *Cross-Border*, weil es in allen Kulturkreisen grenzüberschreitend funktioniert. Andererseits könnte man das *Border* auch psycho-

logisch verstehen, indem die Tanzbewegungen die eigenen Grenzen überschreiten. Dies wäre dann eher mit Modernität und Ausdruckstanz zusammenzudenken. Insofern schien mir der Begriff für das Projekt sehr treffend, da er multiple Perspektiven eröffnet.

Katharina Jobst: Ich habe den Eindruck, dass diese exotischen Tänzerinnen – es gibt ja neben Nyota Inyoka andere Tänzerinnen wie zum Beispiel Sent M’Ahesa,⁵ an die sie mich teils erinnert, oder Ruth St. Denis,⁶ die eine der ersten ist, welche die von ihr so genannten Hindutänze in Europa zeigt – verschiedene Identitäten austesten, ob dies Ägypten, Indien oder andere orientalische und asiatische Länder betrifft. Es scheint, als handele es sich um eine Recherche nach anderen Bewegungen, die dank der Aneignung dieser fremdartigen Identitäten gesellschaftlich möglich werden. Dies ist mit generellen Problematiken der Zeit verbunden, dem Drang, sich von Körperbewegungen des klassischen Tanzes zu distanzieren, sich aber auch von anderen körperlichen Zwängen, wie zum Beispiel dem Tragen des Korsetts, zu befreien. Praktiken einer Körperbefreiung, die über das Fremde zur Entwicklung eines anderen, eigenen führt. Was mir bei Nyota Inyoka so interessant scheint, ist der Aspekt der *Mixed-Culture*, die Tatsache, dass sie selbst einer anderen Kultur entstammt und als farbige Französin nochmal in einem ganz anderen Pariser Kontext lebt. Es wäre interessant zu wissen, ob Nyotas Recherchen in Indien sich dabei mit der Suche ihrer eigenen Herkunft koppeln. Wie Sie ja sagten, hat sie aus ihrem Leben eine Art Mythos gemacht. Vielleicht zeigt sich dies auch durch die Wahl ihres Künstlernamens, dessen Bedeutung Sie eventuell erläutern können?

Nicole Haitzinger: Wir wissen, dass Nyota Inyoka wahrscheinlich eine französische Mutter hatte; der Vater ist unbekannt und vieles bleibt rätselhaft. Ihr Künstlerinnenname, den sie wählte, bedeutet in Suaheli – das verkompliziert es mit seinen vielen Referenzen nochmals –, ›Stern‹ und ist im Kongo gebräuchlich. Einige Spuren führen uns außerdem und möglicherweise nach Nordafrika. Sie selbst hatte ihren Vater, auch in ihren Interviews, als Inder benannt. Aber deshalb ist es nicht evident zu sagen, sie käme aus einer anderen Kultur. Die Kontexte ihrer kulturellen Herkunft lassen sich eher imaginieren. Indien ist dabei nur eine Variante, von der wir zu Beginn überzeugt waren. Je fortgeschrittener wir ihre Herkunft im Projekt zu rekonstruieren versuchen, desto rätselhafter wird ihre Biographie.

Markus A. Castor: Würde man das im Kontext der heutigen Diskussion des *Colonialism* nicht auch negativ konnotieren können, im Sinne einer eigentlichen Französin, die mit der Aneignung fremder Kulturen deren erneute Kolonisierung betreibt, sich also indischer, ägyptischer, persischer oder kongolesischer Versatzstücke bedient? Trägt das Projekt insofern nicht auch der Frage nach dem Eurozentrismus Rechnung, dessen Endprodukt hier ja fast ausschließlich auf dem europäischen oder amerikanischen Markt funktioniert, eine Selbststilisierung in Bildern, die vielleicht auch ganz bewusst in dieser Unschärfe operieren?

Nicole Haitzinger: Aus heutiger Perspektive ist es sicher interessant, auf diese Zusammenhänge einen kritischen Blick zu werfen. Aus historiographischer Perspektive frage ich mich, was hatte sie für Möglichkeiten? In Paris, zu dieser Zeit und im Konflikt zwischen Selbst- und Fremdbestimmtheit. Ihren ersten Auftritt hatte sie als Vishnu und Krishna auf den Garten- und Salonfesten des Modeschöpfers Paul Poiret. Sie wurde mit seinen Entwürfen von riesigem ikonisch indischem Kopfputz und spektakulären Kostümen blitzartig berühmt. Dies ist übrigens auch ein kunsthistorisch determinierter, interessanter Kontext im Blick auf die Bilder- und Figurenproduktion. Das waren die Möglichkeiten, die sie als eine mit dunklerer Hautfarbe in diesem Feld positionierte Künstlerin hatte. Dass sie dies gezielt eingesetzt hat und dass sie sich über ihre ›exotische‹ Erscheinung wie viele andere Tänzerinnen einen Namen geschaffen hat, ist wohl wahr. Sie hat allerdings zugleich Traumtagebücher verfasst, die ihr Ringen mit der sogenannten ›Pariser‹ Tanzwelt und deren impliziten Rassismen, den durch ihre Hautfarbe bedingten Beschränkungen, die es unmöglich machten, sich beispielsweise im Kontext des Balletts zu präsentieren, bekunden. In diesem Zusammenhang war ihre Frage danach, wie sie ihre Identität konstruieren sollte, eine sehr strategische. Ihr Nachlass zeigt, dass sie ganz spezifische Kritiken und Artefakte sammelte, anderes blendet sie vollständig und meines Erachtens intentional aus.

Katharina Jobst: Was den Nachlass betrifft und da Sie erwähnten, dass sie sich sehr von Bildern und Skulptur inspirieren ließ, handelt es sich dabei um Fotografien von Werken etwa indischer Tempel, die damals zirkulierten oder in Publikationen verfügbar waren? Das ist eine für mich seit langem drängende Frage, die auch die indische Seite versucht besser zu verstehen, da erst in den 1940er und 1950er Jahren in Indien die traditionellen Tänze rekonstruiert wurden. Vor allem im Odissi ist die Anlehnung an indische Skulptur wichtig. Wissen Sie etwas zum Austausch indischer Tänzer und Tänzerinnen mit europäischen, etwa vermittelt über Coomaswamy? Diese Frage ist politisch heikel, da die Tänze bis heute als altes indisches Erbe im Okzident wahrgenommen und teilweise von indischer Seite auch so präsentiert werden. Möglicherweise gab es einen viel intensiveren Austausch zwischen Indien und Europa, als wir dies in der Forschung mit ihren vielleicht zu segmentierten Perspektiven bisher wahrnehmen können. Angesichts der hier besprochenen zahlreichen Verknüpfungen der modernen Welt müsste man von einem solchen Austausch doch eher ausgehen.

Nicole Haitzinger: Nyota Inyoka hat sich sehr intensiv mit indischen Intellektuellen auseinandergesetzt, mehr als mit Tänzern und Tänzerinnen. Das ist eine faszinierende Facette, zumal wenn man sieht, wie tief sie sich eingearbeitet hat; beispielsweise in die Sanskrit-Überlieferungen und deren Übersetzungen zum Tanz. Sie schreibt Gedichte, Libretti usw., aber wir können kaum ihre tatsächliche Beschäftigung mit indischen Tanztechniken oder einen Austausch mit dessen wichtigen Vertretern rekonstruieren. Und Malavika Klein, eine Tänzerin ihrer Kompanie, erzählte uns als wichtige Zeitzeugin, die sich selbst nach ihrer Zeit mit Nyota Inyoka in indischen Tanz vertieft hat, dass die Aneignung von indischer Tanztechnik zu dieser Zeit für Nyota Inyoka nicht das Dringlichste war. Es ging mehr um das Phantasma des Indischen. In Paris traf sich die künstlerische Community, in der es letztlich nicht so bedeutend war, ob jemand tatsächlich aus Indien kam oder nicht. Die ›indischen‹ Salons waren sehr vielschichtig zusammengesetzt. In Amerika traf sie sich sehr ausgiebig mit den Vertretern des Kreises um Coomaraswamy. Dabei ging es aber ebenfalls nicht vorrangig um das Studium der Techniken. Die ›tanztechnische‹ Frage ist im Projekt bis heute eine komplexe. Zusammen mit meiner Kollegin Sandra Chatterjee, einer ausgebildeten *Bharatanatyam* Tänzerin, arbeite ich an einer Bewegungsanalyse des Œuvres. Über das *Reenactment* der Notationen kann man herausfiltern, welche indischen Techniken sie kannte und welche nicht. Die Bewegungsmotive des Indischen sind meistens signalhaft und mehr über die Appropriation von skulpturalen Posen (von Shiva, Krishu, Vishnu...) als über indische Körpertechniken zu bestimmen.

Markus A. Castor: Ich bin ganz froh, dass ihr beide auf das aus der kunsthistorischen Perspektive interessante Bild und dessen Typen zu sprechen kommt. Ich würde daran gerne die Frage nach dem Gebrauch der Bilder anschließen: Wie nutzt sie die existenten Bilder z. B. von Tempelskulpturen oder deren Abbildungen für den Tanz aber auch für ihre bildgestützte Selbstvermarktung? Lässt sich für solcherlei Marketingprodukte, etwa Postkarten, ein spezifisches Vorgehen beschreiben? Werden Künstler angefragt, gibt es eine Vernetzung in dieser Bilderfabrik Paris und hält das Archiv etwas dazu bereit, z. B. Briefwechsel, die uns vielleicht auch die Autorschaft mancher Fotos entdecken lassen?

Nicole Haitzinger: Ich würde gerne mit Vertretern der Kunstgeschichte zum Pariser Kontext zusammenarbeiten, denn Nyota Inyoka hat sehr umfangreich Bilder ihrer selbst gesammelt, die von bekannten Pariser Fotografen der Zeit, aber auch auf ihren Tourneen angefertigt wurden. Ferner hat sie Collagen von sich angefertigt, mit Abbildungen indischer und kambodschanischer Tempel als Hintergrund, in welche sie sich in Pose und Kostüm hineinmontierte. Das begleitet regelrecht einen Teil ihres Œuvres. Zur Technik dieses Collagierens weiß ich derzeit noch nicht viel. Hier müssen wir noch genauer forschen und kontextualisieren.

Julie Ramos: Da Nyota im 16. Arrondissement von Paris wohnte: Das dortige Musée Guimet war ja zu ihrer Zeit sehr aktiv und bekannt dafür, die Kenntnisse des Orients und Asiens ganz generell einem größeren Publikum zu präsentieren. Im Grunde war es ein äußerst wichtiger Ort des Kulturtransfers. Was können Sie uns über Nyotas Beziehungen zu dieser Institution sagen? Denn hier haben wir einen Ausstellungsort mit Vorträgen zu asiatischer Kultur und einem Verlagsprogramm mit mehreren Zeitschriften, Beiträgen zur Religionsgeschichte und einer populärwissenschaftlichen Reihe, welche die Bilder einem größeren Publikum vermittelte.

Nicole Haitzinger: Nyota Inyoka hat im Musée Guimet gearbeitet, ohne dass wir sagen können, in welcher Funktion genau. Ich denke etwa an ein Praktikum in der frühen Zeit vor 1919. Jedenfalls hatte sie einen ganz engen Kontakt zum Museum, hat dort getanzt und Vorträge gehalten⁷ und arbeitete in dessen Bibliothek intensiv, besonders über die Skulptur der dortigen Sammlung. Diese Studien waren dann Inspiration für ihre Solo-Arbeiten.

Katharina Jobst: Noch eine Frage zu den Bildern. Sie erwähnten die indischen Bilder in Nyota Inyokas Nachlass. Aber gibt es dort auch Bilder von Tänzerinnen und Tänzern der Zeit? Denn ich habe den Eindruck, dass doch etliche der Tänzer die Posen der vielen anderen reproduziert haben. Vor allem im Bereich des orientalischen Tanzes konnte ich anhand der Völkerschauen und *Expositions Universelles* ablesen, wie immer wieder die gleichen Klischees in Szene gesetzt wurden. Dies findet dann wiederum Eingang in die Tanzfotografien, so dass sich eine Art Geschichte der Posen entwickelte. Hat Nyota Inyoka also auch solche Fotografien gesammelt, etwa die zahlreich verfügbaren Bilder zum Ausdruckstanz? Denn in den choreographischen Schriften findet man keine Hinweise auf Bewegungen von Mary Wigman und solchen der Ausdruckstanzbewegung.

Nicole Haitzinger: Tendenziell strebt sie eine absolute Singularität an. Das heißt, sie erwähnt in den von ihr selbst archivierten Dokumenten nur ganz selten zeitgenössische Tanzrichtungen oder Tänzerinnen. Es kommen nur sehr wenige Namen vor, etwa Anna Pawlowa.⁸ Insofern ist sie eher nicht in das Sammeln von Posen anderer einzuordnen; eine Praxis, die sicher, wie Sie sagen, dem Zeitgeist entsprach. Sie hat die Oberhoheit über ihre Sammlung behalten und stark selektiert, so dass man fast ausschließlich in anderen Sammlungen Hinweise dazu findet, mit wem sie wann und wo gearbeitet hat. Das zeigt, dass sie realiter in ein Netzwerk eingebunden war, wenngleich die Behauptung ihrer Singularität sehr stark ausgeprägt war. Hingegen, und als Nachtrag zu oben Gesagtem: 1931 trat sie auf der Kolonialausstellung auf, in deren Kontext sie eine erste Tanzkompanie für Mädchen mit ›Mixed Heritage‹ (afrikanisch, asiatisch, nicht spezifisch indisch) in Paris aufbaute, die über mehrere Jahre aufgetreten ist. In diesem Kontext erweitert sie ihre Singularität in Hinblick auf ein Ensemble.

Markus A. Castor: All diese Dinge passieren ja in einer Zeit, in der man so viel über Pathosformeln, also den gestischen Bewegungsausdruck nachdenkt und schreibt. Den Notationsformen – die seit der Renaissance und mit den Systematisierungen des Barock bis heute gar nicht so anders funktionieren –, stehen ja die alte indische Tradition mit dem Natya Shastra von etwa 200 v. Chr. gegenüber, das heißt, zwei alte und unabhängige Traditionen was die Lehre vom Tanz, vielleicht ja auch der Notation betrifft. Ist ihr insofern im Bewusstsein, dass man an einen Versuch der Fusion beider Systeme denken könnte?

Nicole Haitzinger: Inyoka hat sich ganz intensiv mit den Übersetzungen des Natya Shastra, und insbesondere mit Abhinaya Darpana (*The Mirror of Gesture*) in der Übersetzung von Coomaraswamy beschäftigt. Dabei ist interessant, dass schließlich Coomaraswamys Erkenntnisse und Deutungen der indischen Tanzschriften, formuliert in *The Dance of Shiva* (1918) etwa von Madeleine Rolland 1922 ins Französische übersetzt wurden, der Schwester von Romain Rolland.⁹ Die Übersetzungen und deren Gestus und Diskurs mitzudenken, impliziert eine politische Dimension, die mich sehr interessiert. Die Weise von Nyota Inyokas eigenen Notaten und Notationen könnte man dementsprechend als kreolisierte Form bezeichnen. Meine Kollegin Sandra [Chatterjee] sagt, sie erkennt dort die *Bharatanatyam*-Referenz in den Strichfiguren wieder, während ich selbst den Kontext der Strichfiguren-Notate des modernen europäischen Tanzes dechiffriere. Es gab in Europa kein System, das für alle verbindlich gewesen wäre, sondern viele Notationsvarianten, von denen hier für mich eine davon vorliegt. Wenn man sich die Posen und die ›*Transitions*‹ anschaut, dann ist ihre Notation von beiden kulturellen Kontexten und Tanzkulturen informiert: Motive aus Sanskrit-Texten treffen auf den Schwung und die Dynamik, sozusagen eine spezifische energetische Regulierung des individuierten Körpers, die eindeutig im modernen europäischen Tanz zu situieren ist. Das existiert nicht in den viel strengereren und viel deklinierteren Systemen der indischen Tanztechniken. Die für den indischen Tanz bezeichnenden Mudras sind etwa überhaupt nicht notiert. Nyota Inyoka setzt diese sozusagen signalhaft mittels performativer Übersetzung ein.

Julie Ramos: Das Konzept der Übersetzung scheint mir sehr interessant, auch im Sinne der Übersetzung einer Kunst, wie der Skulptur, durch eine andere, hier den Tanz, wo man das Prozessuale dieser Transformationen beschreiben kann und gleichzeitig neue Möglichkeiten der eigenen Sprache, etwa im Tanz, entdeckt, um die andere Sprache zu übersetzen. Vielleicht könnte auch der Begriff der Transmoderne nützlich sein,¹⁰ weil Nyota Inyoka an dieser Modernität auch mit diesem orientalistischen Akzent partizipiert, Modernität, die wir ja normalerweise als westliches Konzept verstehen, das als solches in der globalen Welt verbreitet wird. Sie ist aber auch eine Ko-Konstruktion dieser Begegnungen verschiedener Kulturen, nicht nur in einer Nord-Süd-Beziehung, sondern auch in einer Süd-Süd-Transversalität (zum Beispiel zwischen Indien und Ägypten), die uns das Konzept nochmal neu erhellen könnte.

Nicole Haitzinger: Das ist ja eine in dieser Zeit verbreitete, aber in der europäischen Neuzeit schon angelegte Zirkulation der Formen, der Sprachen und auch der Gesten, die Transformationen evoziert. Das Pure ist also Fiktion in der Stetigkeit der Transformationen, wobei sich ja auch unsere eigene Sprache, der eigene Gestus un-aufhörlich verändert. Für mich ist es ein sehr schönes Bild, diese komplexen Energieflüsse und Zirkulationsprozesse, die sich in einem bestimmten Moment kristallisieren, zu beleuchten. Man kommt hier nicht weit, wenn man beispielsweise die Erfindung der Nation auf bestimmte kulturelle Phänomene schabloniert. Natürlich gibt es partikuläre Ausdrucksformen zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten historischen Kontext. Aber das tritt früher oder später immer in diese Zirkulation ein.

Markus A. Castor: Mit dem Blick auf den indischen Tanz ist man oftmals versucht, diesen kulturhistorisch einzubetten. Dies müßte auch bedeuten, in die jeweilige Religion einzutauchen. Stella Kramrisch beispielsweise konvertierte zum Hinduismus, und man mag da eine echte Überzeugung unterstellen. In Paris sehen wir vielleicht mehr Inszenierung zwischen Eros und Thanatos. War Inyoka denn eine religiöse Person, die vielleicht sogar einer Mission folgte? Oder spielt so eine, möglicherweise anachronistische Perspektive auf diese Moderne keine Rolle?

Nicole Haitzinger: Spiritualität ist für Nyota Inyoka wirklich entscheidend. Sie hat sich nachweislich insbesondere mit der Verkörperung von Shiva, von Krishna und Vishnu, mit dem polytheistischen, hinduistischen Kosmos auseinandergesetzt. Das hat sich dann tatsächlich mehr und mehr zu ihrer, über die künstlerische Praxis hinausreichenden, intellektuellen Denkweise vertieft. Das sieht man am Ende ihrer Lebenszeit in den sechziger Jahren, in denen sie ein Zentrum für spirituelle Praktiken gründen möchte. Sie macht Yoga-Studien und zeichnet Hunderte von Mandalas. In dieser Praxis formuliert sie ihre Spiritualität. Gleichzeitig wuchs sie mit einer französischen Mutter aus der Vendée auf und kommt also aus einem französischen und katholischen Kontext. Damit stehen sich Monotheismus und Polytheismus gegenüber. Und man spürt, wie in ihrer künstlerischen Position diese Welten aufeinander-treffen. Das ist auch ein Grund, warum mich diese ›Mixed Heritage‹-Künstlerinnen und -Künstler so sehr interessieren. Denn hier kann gezeigt werden, dass sich die Kulturen nicht nur ›äußerlich‹ verflechten, wie dies bei vielen anderen, etwa bei Mata Hari, der Fall ist, wo es mehr um eine Aneignung geht. Bei Nyota wird diese Konfrontation oder Begegnung zur Frage der Konstruktion einer eigenen Identität, determiniert über ein unscharfes und komplexes Verhältnis von Persona und äußeren Bedingtheiten.

Julie Ramos: Vielleicht besteht daher in ihren Tänzen diese Spannung, da sie einerseits in diesen Trend von Coomaswamy und anderen indischen Reformern eingeschrieben ist. Sie entfernen sich vom Polytheistischen, um einen Synkretismus von Hinduismus und Christentum zu propagieren, der eine abstrakte Vorstellung der Religion vermittelt. Andererseits ist sie Tänzerin und arbeitet mit dem Körper und

seiner Materialität, mit dem Bild und mit Vorstellungen. Wie manifestiert sich diese Spannung im Tanz oder im Schreiben?

Katharina Jobst: Für die indischen Tanzpraktiken ist die intellektuelle Dimension außergewöhnlich bedeutsam. Die Ideen zu Wissen, Musik, Tanz und Theaterpraktiken werden wie ein Gesamtbild betrachtet, das neuen Tänzern und Tänzerinnen übermittelt wird. Die religiöse und spirituelle Dimension scheint dabei von großer Bedeutung und besonderem Interesse für das europäische Publikum.

Nicole Haitzinger: Man sieht sehr deutlich, dass Nyota Inyoka sich nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1950er und 1960er Jahren, auf einen strategischen Universalismus konzentriert. Diesen charakterisiert die Tendenz zum Vereinenden und die Fragen nach der ersten und letzten Instanz, die alle Menschen verbindet und schreibt ihrem Werk eine existentielle Dimension ein. Sie versucht, diese Aspekte zu vermitteln, etwa, wenn sie von einer Eingebung in einer klaren Februarnacht spricht, die ihr ein Notationssystem vor Augen hält. Das übersetzt sie dann geradezu obsessiv in vielen Notationen, die für uns nicht mehr zu entschlüsseln sind. Dennoch wollte sie das System unbedingt publizieren, da es sich für sie um das Bewegungsnotations- und Kompositionssystem handelte. Mit universalistischem Gestus versuchte sie alle Aspekte ihres bisherigen Œuvres zu abstrahieren und in eine spirituelle Dimension zu überführen.

Markus A. Castor: Dieser spannende Aspekt, auch Theater und Musik miteinzubeziehen und ›das Indische‹ in dieser Ganzheit zu denken, erinnert mich an die multimediale Suche nach dem Mysterium, das der Synästhetiker Alexander Skrjabin¹¹ in seinem Spätwerk ebenfalls in Indien zu finden glaubte, und in dem alles mit allem verbunden ist. In europäischer Sicht, etwa mit der Tradition der Oper, besteht eine Arbeitsteilung für Bühne, Musik, Libretto, also eine Segmentierung der Verantwortlichkeiten, die man dann in der Aufführung überwindet.

Für mich schließt sich daran eine politische Frage an. Denn die Visionen, Bilder, die man hier zu Indien produziert, hängen ja auch ganz wesentlich von der Macht und den jeweiligen Herrschaftsstrukturen ab. Für Indien war dies zunächst der britische Kolonialherr, etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis nach dem Zweiten Weltkrieg und der Zeit Ghandis. Zugleich wird das Projektionsfeld dominiert vom deutschen Konzept des indogermanischen Herkommens und dann der Vision vom Arier. Die europäischen Bilder werden sehr von diesen Mächten geprägt. Im Falle Nyota Inyokas wirft dies die Frage auf, was denn dann eine besondere französische Perspektive auf Indien wäre, die sich von der britisch und der deutsch geprägten unterscheidet, wenn es sie denn in dieser Weise gab. Oder geht es vielmehr um Paris als Schmelztiegel aller Vorstellungen, die damals in Europa kursierten?

Nicole Haitzinger: Ich weiß nicht, ob ich darauf eine Antwort habe. Inyoka sagt ja, sie komme aus Pondicherry, das sehr lange französisch geblieben ist, als eines der letzten ›zurückgegebenen‹ Überseegebiete.¹² Und darauf bezieht sie sich sehr ausdrücklich. Darüberhinaus gibt es einen sehr partikulären Bezug zwischen Paris und Pondicherry. Kolonialgeschichtlich müsste hier sicher mehr differenziert

werden. Bei ihr selbst gab es meines Wissens keine Spur, die das zweifellos zu der Zeit sehr wichtige ›Indogermanische‹ als Referenz hätte verfolgen lassen. Das Insistieren auf das Indisch-Französische und Pondicherry als Referenz gaben dazu auch keinen Anlass.

Katharina Jobst: Die Faszination für Indien und Ägypten ist in der Tat sicher ein gesamteuropäisches Phänomen. Und es ist zweifellos sehr komplex, die verschiedenen Stränge dieses Phänomens, etwa auch im Blick auf die Antike nachzuvollziehen, die ja besonders im Tanz rezipiert wurde, etwa in den griechischen Tänzen bei Isadora Duncan. Diese Zusammenhänge tauchen auch in den Schriften der Tanztheorie auf, in denen die Verbindung zum Urgedanken und das Auffinden des Ursprünglichen, Innerlichen gesucht wird. In Indien wird alles, was aus der antiken oder der ›alten‹ Zeit kommt, als Beleg für das Ausbleiben einer Weiterentwicklung und eines Stillstandes interpretiert und dem Phänomen des Ursprünglichen zugeschlagen. Dabei ist die Kombination von Indien-Ägypten nicht so selten und findet sich z. B. auch bei Ruth St. Denis. Beide Länder sind immer wieder Gegenstand der fotografischen Bilder.

Nicole Haitzinger: Bezogen auf meine zweite Forschungsachse, die sich der Beschäftigung mit den Resonanzen des Tragischen in der antiken Tragödie verschrieben hat: Das *Close Reading* lässt uns natürlich für die mediterrane Kultur dieses Verweben mit einem Ägyptenbezug entdecken; das wird in der aktuellen Forschung wieder akzentuiert. Die Antike selbst ist ohne diese Verflechtung undenkbar. Ägypten ist dabei zugleich aber auch ein Sonderfall, wie es Jan Assmann in seinen Schriften ja belegt, etwa für die Debatten um Poly- und Monotheismus. Dies erklärt vielleicht auch, warum sich heutige Rapper für Ägypten interessieren, da sie damit eine Kultur mit einem besonders hohen ›Rang‹ konstruieren können; sprich konkret, sich in direkte Linie zu den Pharaonen und Nubiern zu stellen, die ja eben keine Europäer sind und die als Kulturen dunklerer Hautfarbe eine Identifikationsfläche für ihre Identitäten bietet. So eine aufzufindende Vielfältigkeit hat im Umkehrschluss sehr viel mit der Erkenntnis einer ›Erfindung‹ Europas als zwar kulturell vielschichtig, aber tendenziell christlich und ›monochrom‹ zu tun.

Markus A. Castor: Apropos solcher Kurzschlüsse zur modernen Medienkultur, etwa mit Boris Karloff oder Elisabeth Taylor: In den 1920er und 1930er Jahren treten wir auch in die Hochzeit der Produktion von Imaginarien im Stummfilm ein, der sich anschickt ein Massenmedium zu werden: spielen Filmaufnahmen für Nyota Inyoka eine Rolle, als Medium *par excellence*, etwa für die Schöpfung ihres Selbstbildes?

Nicole Haitzinger: Es gibt tatsächlich Filmaufnahmen von ihr als Parvati und Vishnu, sowie eine Aufnahme eines ›cortège d'après Thèbes‹ mit ihren Tänzerinnen. Außerdem hat sie 1920 im Stummspielfilm *Au-delà des lois humaines* mitgewirkt, den wir aber leider noch nicht finden konnten. Sie hat sich also nachweislich mit Film beschäftigt.

Julie Ramos: Vielleicht ist dieser spezielle Kontext des Ägyptischen in Frankreich besonders wichtig. Napoléons Ägyptenkampagne zeichnete diese Kultur vor allen anderen aus, mit der Eroberung und dem Konflikt zwischen britischem und französischem Empire, so dass Ägypten einen Zeichencharakter für das Pariser Publikum hatte.

Nicole Haitzinger: Man sollte dabei die archäologischen Funde und deren Wirkung nicht unterschätzen, die mit den Entdeckungs- und Forschungsreisen einhergehen und eine Vervielfältigung in der Fotografie für Europa auslöste. Die seit dem 19. Jahrhundert anhaltende Hochzeit der Archäologie führte zugleich das Faszinosum für das Entschlüsseln und das Rätselhafte der anderen Kulturen mit sich. Die Vielschichtigkeit dieses Imaginariums basiert ganz wesentlich auf der Überlieferung und Präsentation der Artefakte, sei es in der Medienwelt oder der Moderne, sei es in den Museen.

Markus A. Castor: Zusammenfassend kommt mir das vor wie eine Suche nach der Weltspiritualität in der Blüte der Vergleichenden Religionswissenschaft, die auf der Suche nach der Essenz und den Gemeinsamkeiten der Kulturräume ist, nach Archetypen der Spiritualität. Wenn Du, Nicole, aus dem Fonds deiner Archivfunde einen Auszug an Katharina weitergeben würdest, wäre es dann möglich, anhand dessen diese Tänze nachzuarbeiten? Kann man so etwas?

Nicole Haitzinger: Ja, das ist ganz eindeutig. Es wäre eine Form von *Reenactment*, in dem der Tanz anders ist, gegenwartsbezogen, mit dem eigenen Gestus und einem von ganz anderen Techniken imprägnierten Körper. Es würde sich also um Varianten handeln, die uns Informationen über Nyota Inyokas Tänze geben können. Das ist auch der Grund, warum wir solche Reenactments mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Tänzerinnen einüben. Denn so können Körper- und Bewegungswissen der Moderne assoziativer und intuitiver auf Basis der Notate aufgerufen werden. Man nähert sich an und rekonstruiert nicht einfach eindimensional. Man dekontextualisiert also immer ausgehend von Strukturen und der damaligen Ästhetik des historischen Körpers. Und dies zu reflektieren, ist entscheidend. Aber *Reenactment* erzählt etwas über tänzerische Phänomene der Moderne und, nicht zu vergessen, über unsere Gegenwart.

Katharina Jobst: Als Ergänzung, da wir über die Wahrnehmung der Antike und Ausgrabungen in Frankreich gesprochen haben: Zahlreiche Reiseberichte von Deutschen zum Ende des 19. Jahrhunderts nach Indien bekunden, dort vor Ort auch indische Tänzerinnen gesehen zu haben. Interessant dabei ist, dass es darunter auch viele negative Zeugnisse gab. Die vor Ort gesehenen Tänzerinnen gefielen nicht immer, da sie der mitgebrachten Phantasie nicht entsprachen. Für einige der Reisenden aus Deutschland zwischen 1890 und 1900 war dies eine ernüchternde Erfahrung. Parallel dazu existieren aber auch Reiseberichte, in denen das idealisierte Bild der indischen Tänzerin, der *Bayadere* aufrechterhalten wird. Dies wird im Werk von Aurélie Choné über indische Reiseberichte im deutschsprachigen Raum sehr deutlich herausgearbeitet.¹³ Wie war die Wahrnehmung des indischen Tanzes im Vergleich dazu in Frankreich? Waren diese Reiseberichte Inyoka vielleicht sogar bekannt?

Julie Ramos: Ja, zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird ein viel positiverer Blick bedient. Denn für einen Europäer zu dieser Zeit war der Tanz mit seinem religiösen Kontext und einer Tänzerin während einer Zeremonie sehr viel frappierender. Und umgekehrt wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Figur der ›Bajadere‹ (ein Begriff, der damals die indische Tempeltänzerin bezeichnete) in Frankreich positiv aufgenommen und manchmal mit der römischen Vestalin verglichen.¹⁴ Sie findet Eingang in die Literatur, bis hin zu von Goethe inspirierten Bühnenadaptionen, zum Beispiel der Oper *Les Bayadères* von 1810 mit einem Libretto von Etienne de Jouy, *Le Dieu et la Bayadère ou La courtisane amoureuse*, ein Opernballett von 1830 mit einem Libretto von Eugène Scribe, oder schließlich Marius Petipas *La Bayadère* von 1877.

Katharina Jobst: Das hat wohl auch mit dem Beginn des Massentourismus, den es tatsächlich gegen 1900 schon gab, zu tun. Denn er führte zu Tanzvorstellungen im Sinne des touristischen Klischees.

Markus A. Castor: Würde das heißen, man tanzt in Paris indischer als in Indien, vielleicht gemessen an der Vision, die man hatte?

Katharina Jobst: Ich denke, dass es zumindest in den intellektuellen Kreisen bereits ein Bewusstsein dafür gab, dass die in Europa gezeigten indischen Tänze nicht indisch waren. Die Suche nach Authentizität stand also nicht im Mittelpunkt, zumindest nicht im deutschsprachigen Raum. Es gibt aber sicher auch nationale Unterschiede. Frankreich hat durch seinen kolonialen Kontext bestimmt einen anderen Kontakt zu Indien.

Nicole Haitzinger: Konkret kann ich vielleicht anhand von André Levinson exemplifizieren, wie sich der Blick innerhalb von kurzer Zeit veränderte. In *La danse d'aujourd'hui* wird das Phänomen des Indischen als Adaptiertes und die Artikulationsformen der Aneignungen für die 1920er Jahre beschrieben. Mit der Kolonialausstellung von 1931 ändert sich dies. Hier wird nun das vermeintlich Authentische gesehen, aber eben auch die ausdifferenzierten verschiedenen Techniken. Das ist der Beginn eines kritischen Blicks auf die Appropriationen und das Hochstilisieren des angeblich Authentischen. Wir sind also gefordert, zu differenzieren und nach

dem Wann, Wer und Wie zu fragen. Zudem wird die Indienrezeption zum Beginn des Jahrhunderts in Paris ganz entscheidend von Rodin geprägt: In seinem Text zu Shiva¹⁵ stellt er eine Verbindung zur Medici-Venus her und geht damit nach einem komparatistischen System vor, das Ähnlichkeiten zwischen kulturbedingten Ausdrucksformen und Phänomenen sucht. Mit ausgeprägter Indienphilie wird die Auffassung von etwas Besonderem und Großartigem betont. Rodin prägte als Instanz diesen Diskurs entscheidend mit. Signifikant sind seine skulptierten Tänzerinnen, die von Fotografien indischer Skulpturen ebenso wie von Aufführungen der Zeit geprägt sind, wie beispielsweise von Nautch-Tänzerinnen in den Music Halls, von Mata Hari, Dourga, Ruth St. Denis oder von auf den Weltausstellungen um 1900 präsentierten Tänzen. Rodins Skulpturen haben den Blick auf den sogenannten ›indischen‹ beziehungsweise asiatischen Tanz in der Pariser Moderne sicherlich mitbestimmt.

Julie Ramos: Was wäre nun die nächste Etappe im Rahmen ihres Forschungsprojektes?

Nicole Haitzinger: Das nächste Ziel ist die Fertigstellung unseres Buches zum Projekt, das hoffentlich im kommenden Jahr erscheinen können wird, eine Monographie in Ko-Autorinnenschaft mit den verschiedenen Perspektivsetzungen unseres Forschungsteams. Ferner sind zwei Projekte als *Reenactments* vorgesehen, am Tanzquartier Wien und am Centre National de la Danse, das uns ein Research-Projekt hierzu bewilligt hat. Hier können wir dann ganz konkret mit Notaten arbeiten und diese aus Sicht verschiedener Expertisen diskutieren. Danach geht es dann in die finale Quellenaufbereitung und Diskursivierung wie Theoriebildung. Mit der Nutzung aller Quellen und Daten unterstützt uns die Bibliothèque Nationale sehr, allerdings ist die urheberrechtliche Situation des Nachlasses Nyota Inyoka noch recht unklar. Da aber einiges in Zeitschriften veröffentlicht wurde, sind die Möglichkeiten nicht gar so beschränkt, die Resultate visuell vermittelbar zu machen. Denn das visuelle Zeigen ist ja ein ganz wesentlicher Aspekt ihres Œuvres selbst.

Markus A. Castor: Vielleicht lässt sich ja noch während der Laufzeit des Projekts bei Gelegenheit ein Austausch mit den kunsthistorischen Fachkollegen hier in Paris befördern.

Nicole Haitzinger: Dieser Vorschlag sich sehr schön ein in die Überzeugung, dass sich ein solches Projekt nur im Kollektiv mit Kolleginnen und Kollegen aus verschiedensten Forschungshintergründen und methodischen Kompetenzen realisieren lässt. Szenische Künste sollten – neben dem Vergnügen seine eigenen Artikel zu schreiben – mehr im Ensemble beforscht werden, da das Szenische selbst ja vom stetigen Kommunikationsprozess lebt.

Markus A. Castor: Dann nehmen wir dieses Interview als ganz kleinen Teil einer solchen Kommunikation. Liebe Nicole Haitzinger, wir danken für das Gespräch.

1 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui. Études – Notes – Portraits*, Paris: Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.

- 2 Eine von Klaw & Erlanger produzierte Serie von Theaterinszenierungen am Broadway zwischen 1907 und 1931, von Florenz Ziegfeld nach den Ideen seiner Frau Anna Held in Anlehnung an die Pariser *Folies Bergère*.
- 3 *Créolité* meint zunächst eine literarische Bewegung, die von den Autoren Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant vor allem mit ihrer Schrift *Lob der Kreolität* von 1989 in Fortführung und gleichzeitig Absetzung von der Négritude-Bewegung versuchte, die Heterogenität der Antillen und der französischen Karibik zu erfassen. Das Konzept fußt wesentlich auf Edouard Glissants »Antillanité« aus den 1960er Jahren (Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris: Gallimard, 1981/1997), in welchem die karibische Identität sich aus einer Vielzahl von Einflüssen, die der europäischen Kolonialherren so gut wie den ostindischen, chinesischen und afrikanischen speist. Berühmt wurde sein in 65 Strophen verfasstes Gedicht *Les Indes, Un Champ d'îles, La Terre inquiète* (Paris: Seuil, 1965), in dem er die Geschichte der vielen von den Europäern unterworfenen »Indien« thematisiert. In Ablehnung einer französischen Dominanz entstand so die »Créolité-Bewegung«. Sie erhebt den Anspruch auf eine eigene, aus der Vermischung entstehende karibische, eben heterogene Identität, welche die Verflechtung gegen Konzepte von Reinheit und »falscher« Universalität setzt. Vgl. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris: Gallimard, 1989 sowie Manola Antonioli. «Le Discours antillais: antillanité et créolisation», in: *Chimères* 90, no. 3 (2016), S. 100–110.
- 4 Ananda Kentish Coomaraswamy arbeitete als Philosoph der Metaphysik und Historiker zur indischen Kunst- und Kulturgeschichte und war ab 1917 Kurator für indische und muslimische Kunst am Museum of Fine Arts in Boston. Vgl. insbes. den von ihm herausgegebenen und bis heute immer wieder aufgelegten Band *La danse de Civa. Quatorze essais sur l'Inde*, Übersetzung in das Französische von Madeleine Rolland, mit einem Vorwort von Romain Rolland [1922], Paris: L'Harmattan, 1994.
- 5 Else von Carlberg aus Riga studierte Ägyptologie in Berlin und trat ab 1909 in Deutschland mit altägyptischen Tänzen auf.
- 6 Die amerikanische Tänzerin und Choreografin Ruth St. Denis feierte in Europa aber auch im Fernen Osten Erfolge. Aus theosophischer Perspektive vereinte sie ägyptische, griechische und indische Traditionen und wirkte dann aus Hollywood auf den amerikanischen Film zurück.
- 7 Vgl. das *Bulletin officiel du Comité »France-Orient«*, 01.04.1924, *La Rampe*, 10.05.1925, S. 12 oder *La Fronde*, Nr. 240, 07.04.1927.
- 8 Die russische Meistertänzerin Anna Pawlowna arbeitete ab 1909 in Paris mit den *Ballets Russes*.
- 9 Die Übersetzerin Madeleine Rolland übertrug u. a. Tagores Gedichte aus dem Bengalischen (Rabindranath Tagore, *À quatre voix*, Übersetzung in das Französische von Madeleine Rolland mit einem Vorwort von Romain Rolland [Collection de la Revue européenne, 12], Paris: Éditions du Sagittaire, 1925) sowie Ananda Kentish Coomaraswamy, *La danse de Çiva – quatorze essais sur l'Inde*, op. cit., und 10 Tafeln, Paris: F. Rieder et Cie, 1922.
- 10 Vgl. Zum Beispiel Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b-books Verlag, 2017.
- 11 Gegen 1915 plante Skrjabin ein Gesamtkunstwerk als Massenaufführung in Indien, dessen Ekstase die Menschheit auf eine höhere Bewusstseinsstufe heben sollte. Als Synästhetiker galt ihm die Kunst als Ausdruck einer philosophischen Haltung.
- 12 Seit dem Erwerb durch die Französische Ostindienkompanie 1673 blieb das tamilische Gebiet bis 1954 französisch.
- 13 Aurélie Choné, *Destination Inde. Pour une géocritique des récits de voyageurs germanophones (1880–1930)*, [Littérature étrangère, 12; Études germaniques, 4], Paris: Honoré Champion, 2015.
- 14 Vgl. Tiziana Leucci, »Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste«, *Synergie*, no. 4: Inde, 2009, S. 171–179.
- 15 *La danse de Shiva*, Text von Auguste Rodin, Paris, 1913.

Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren und Autorinnen und VDG als Imprint von
arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2021

ISBN: 978-3-89739-972-3

Print on demand: <https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises>

Revue Regards croisés

Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée
Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik

Association / Verein :

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art
et d'esthétique, No. W931017724, fondée le 19 mars 2018.

Regards croisés ist eingetragener Verein nach französischem Recht.

Revue annuelle en ligne / Jährlich erscheinendes Online-Periodikum :

<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung :

EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art,
2 Rue Vivienne, F-75002 Paris

Responsables / Herausgeber :

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,
Marie Gispert, Johannes Grave, Fanny Kieffer, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion : Morgane Walter

Contact Email / Mailadresse : regardscroises@outlook.com

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen :

France: Julie Ramos, Université de Strasbourg, ARCHE – Arts, civilisation et histoire de l'Europe
Palais Universitaire — BP 90020 — 67084 Strasbourg Cedex

Deutschland: Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin — Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6 — 10099 Berlin

Internet: www.revue-regards-croises.org

Première mise en ligne / Erstmals erschienen : 2013

Langues / Sprachen : Français, Deutsch

Ébauche / Design : Katharina Franke — Maquette / Layout & Satz :

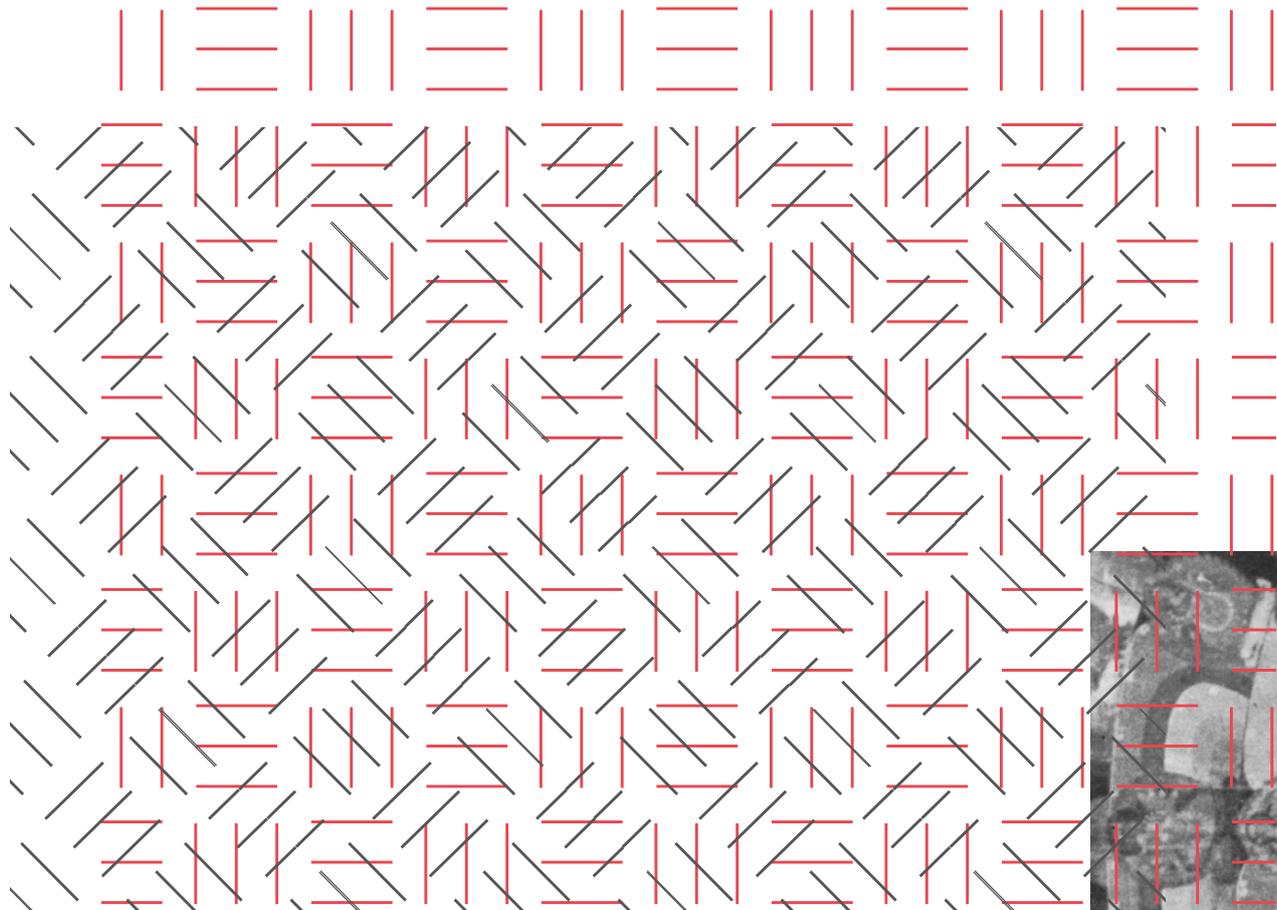
Fritz Grögel, www.fritzgroegel.net — Logo / Logo : Daniela Löbbert

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs
et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei
den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung
nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch :







Propositions / Vorschläge:

Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante : regardscroises@outlook.com

Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen an unsere Redaktionsadresse : regardscroises@outlook.com

ISBN : 978-3-89739-972-3

Print on demand : <https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises>



regards croisés