

Zügellosigkeit wird unmittelbar an das religiöse Denken geknüpft, das sich im »Götzenwesen«³⁹⁰ zeige. In einigen Aktualisierungen des *Götzen*-Topos wird das »Götzenwesen« nicht allgemein als Repräsentation religiösen *Aberglaubens*, sondern lediglich als abschreckende »Oberfläche« eines angenommenen »edelere[n], ideale[n] Gehalt[s]«³⁹¹ angenommen. Es überwiegt jedoch insgesamt deutlich der Repräsentationscharakter »indischer« Kunst: In den »Götterfratzen« manifestieren sich – so eine häufige Aktualisierungsform des Topos – die »Auswüchse« des *Aberglaubens*.³⁹²

Dadurch ist das bereits betonte Ineinandergreifen von ästhetischen und moralischen Urteilen bedingt, wie es sich beispielsweise in Neumanns Darstellung einer Buddhastatue zeigt: »[...] welch ein Unterschied zwischen dieser einfach natürlichen, ächt menschlichen und nur menschlichen Gestalt – und jenen Zerrbildern auf und im Hindutempel! Man begreift den moralischen Sieg des Buddhismus.«³⁹³ Die Verurteilung der »Fratzenhaftigkeit« und *Zügellosigkeit* des sogenannten »Götzenwesens« überlagert sich in ästhetisch-moralischen Gesamturteilen.³⁹⁴

II.17. *Massigkeit* und *Maßlosigkeit*

Während sich die *Zügellosigkeit* und ihre Aktualisierungsvariante der »Obszönität« mit der negativ konnotierten Bewertung indischer Kunst als »grotesk« überlagern, so erfährt das »Groteske« zugleich eine andere argumentative Ausprägung, die sich in den auf Kunst und Architektur bezogenen Topoi der *Massigkeit* sowie der *Maßlosigkeit* zeigt:

»In den Höhlen in Elephanta, in Ellora spürt man, daß trotz den Einwirkungen persischer oder hellenischer Formen das, was wir grotesk nennen, also die äußerste Steigerung ohne Rücksicht auf die Möglichkeiten der Natur, das Wesentlichste ist; das übermenschlich Große, das Außermenschliche der Organe, die Vielheit von Händen und Füßen, die Verbindungen von Köpfen und Körpern macht für die Menschen den Begriff der Gottheit aus.«³⁹⁵

Dieses »Über«- oder »Außermenschliche« wird als »zwar großartig, übrigens aber massig und unschön«³⁹⁶ wahrgenommen. »Unharmonie, Klotzigkeit, Plumpheit«³⁹⁷,

390 Tellemann (1900), S. 70.

391 Dahlmann (1908), Bd. 1, S. 137: »Der edlere, ideale Gehalt des Brahmanismus ist von dem abstoßenden Götzentum widerwärtig umkrustet, das sittliche Streben nach Erlösung von heidnischem Aberwitz völlig überwuchert.«

392 Vgl. z.B. Dalton (1899), S. 179: »Die Tausende und aber Tausende, die täglich aus dem ganzen Lande hier zusammenströmen, von Tempel zu Tempel, von Götzenbild zu Götzenbild pilgern und im Ganges ihre Sünden abspülen, sie bieten einen erschreckenden Beleg, wie tief und unerschütterter noch im indischen Volksgemüt das Heidentum, und zwar in recht abstoßender Gestalt, wurzelt.«

393 Neumann (1894; 1994), S. 20.

394 Vgl. an dieser Stelle exemplarisch Ewers (1911), S. 61f.: »Und überall Fratzen wahnsinniger, grausamer Götter, wilde Steine, die Grauen und Entsetzen speien, groteske Fresken, die sich überbieten an obszöner Narrheit.«

395 Wechsler (1906), S. 74.

396 Tellemann (1900), S. 124.

397 Meebold (1908), S. 57. Vgl. auch Meebold (1908), S. 101: »Wo der Hindu baut, wird er plump oder grotesk, im besten Falle seltsam.«

»Überladung, falsches Zusammenstellen der Ornamente«³⁹⁸, das »Wuchtige[]«³⁹⁹ und die »sinnlose Überladung«⁴⁰⁰ verdichten sich zur Kollokation von *Massigkeit* und *Maßlosigkeit*.⁴⁰¹ Das *Maßlose* als das ›Außermenschliche‹ tritt auch in Kollokation mit dem *Traum-* und dem *Phantasie-*Topos auf, beispielsweise, wenn sich Tempel »wie in einem wüsten Traum, so gigantisch die Form, so verzerrt die Gestalten«⁴⁰² zeigen. Als besonders rekurrent stellt sich vor allem die argumentative Verbindung mit dem *Fanatismus* sowie dem *Schrecken der Religion* dar, denn auf diese beiden Aspekte sei das Entstehen der ›gewaltigen‹⁴⁰³ Tempelarchitektur zurückzuführen, welches ›übermenschliche Leistungen‹ abverlangt hätte und sich eben nur »[d]ieser grandiosen fanatischen Angst verdanke[]«⁴⁰⁴.

In der engen Bindung an die *religiösen Zwänge* steht der Status der ›indischen‹ Architektur/Kunst als Kunst zur Disposition und wird mit ›Rückständigkeit‹ belegt,⁴⁰⁵ insofern heteronome, der Religion dienende Kunst ein niedrigeres Entwicklungsstadium verkörpere.⁴⁰⁶ Diese *massigen* Kunsterzeugnisse seien, so lautet ein ebenfalls gängiges Bewertungsmuster, lediglich auf »Effekthascherei«⁴⁰⁷ – ihnen fehle bei aller ›massig-gewaltigen‹ und ›grandiosen Oberfläche‹ die ›Tiefe‹.⁴⁰⁸ In derartigen Argumentati-

398 Meebold (1908), S. 59.

399 Meebold (1908), S. 78.

400 Meebold (1908), S. 78.

401 Vgl. z. B. Zimmer (1911), S. 137 sowie Dahlmann (1908), Bd. 2, S. 334: »In der Nähe löst sich die architektonische Masse in ein Chaos der absonderlichsten Gestalten auf [...]. Unser Auge [...] findet [...] sich [...] kaum in diesem üppigen Bild der plastischen Formen zurecht.«

402 Tellemann (1900), S. 126.

403 Es handelt sich bei diesem Adjektiv um eine häufige Aktualisierungsvariante des Topos der *Massigkeit*.

404 Ewers (1911), S. 234. Vgl. weitere Aspekte der dort ausgeführten Argumentation: »Dieser Fanatismus des Hindu ist weit stärker, weit gewaltiger als bei irgendeinem andern Volke der Erde. Freilich fehlt ihm jedes aggressive Moment, jede Stoßkraft, die doch Islam wie Christentum in so reichem Maße kannten; diese wilde Glut ist passiv und still und besteht im tiefsten Grunde in einer grenzenlosen Angst vor den entsetzlichen Göttern, die der Hindu nicht liebt, die er aber aufs äußerste fürchtet und stets nur durch neue Opfer, Tempelbauten und selbstquälerische Bußen zu versöhnen hofft.« (Ewers [1911], S. 234f.)

405 Vgl. z. B. Ewers (1911), S. 62: »Kunst? Ich weiß nicht, ob das alles Kunst ist. Wenn es eine ist, dann ist sie unendlich fern von unserem westlichen Empfinden, daß keine kleinste Brücke des Verstehens zu ihr hinüberführt. Das alles deutet mich so unwirklich, so unmöglich, so gar nicht wahr, daß ich den Gedanken nicht loswerden kann, daß aus diesen Steinen eine uralte Zeit von vielen Tausend von Jahren zu mir herstarre. Und ich weiß doch recht gut, daß das alles zu derselben Zeit entstand, als Schlüter das Schloß Unter den Linden baute!«

406 Vgl. Meebold (1908), S. 64f.: »Es war ja immer so, dass die Kunst zunächst einen äusseren Zweck hatte, wohl stets religiöser Natur, bis sie zum Selbstzweck wurde. [...] Der Inder ist über die Periode der zweckdienlichen Kunst nicht hinausgekommen. Das zeigt sich am besten in dem Umstand, dass sich eine selbständige Bildhauerei nicht entwickelt hat.«

407 Meebold (1908), S. 56.

408 Vgl. z. B. Dahlmann (1908), Bd. 2, S. 322: »Nur eines fehlt dieser Kunst auch hier: die seelenvolle Schönheit. Es mangelt die Kraft einer ideellen, über die technische und stilistische Vollendung hinausgehenden künstlerischen Anlage. Es sind wohl anmutig entwickelte Ornamente, kraftvoll ausgeprägte Typen; aber wie sollten sie das Gemüt des Beschauenden mit Ehrfurcht erfüllen? Nirgendwo bricht aus dem ungeheuerlichen Gewirr von Gestalten ein Strahl jener höheren Schönheit hervor, die wie ein Abglanz der ewigen, unvergänglichen Wahrheit leuchtet.«

onszusammenhängen lassen sich zuweilen ambivalent konnotierte Kollokationen von *Massigkeit* und *Maßlosigkeit* mit dem *Pracht*-Topos⁴⁰⁹ beobachten.

II.18. Fürstenhöfe, (Maha-)Rajas, Pracht, Verschmelzung und Religionskämpfe

Bereits die Titel einiger Reiseberichte verweisen auf die zentrale Rolle der *Fürstenhöfe* sowie – in enger Verbindung damit – der Fürsten oder (*Maha*-)Rajas innerhalb der *Indien-Topik*.⁴¹⁰ Beide Topoi überlagern sich mit dem ansonsten auch auf die Natur bezogenen *Pracht*-Topos. Im Kontext der *Fürstenhöfe* und (*Maha*-)Rajas verdichten sich Kollokationen mit dem *Pracht*-Topos beispielsweise als »indische Fürstenpracht«⁴¹¹, welche insbesondere auf die als »Prachtbauten«⁴¹² charakterisierten *Fürstenhöfe* bezogen ist. An diese Verknüpfungen lagern sich außerdem besonders der *Wunder*- und der *Märchen*-Topos an.⁴¹³ Die enge Verdichtung dieses »Netztes« von Kollokationen wird in Garbes folgender Reflexion deutlich:

»Indien würde für uns nicht das »Land der Wunder« sein, wenn nicht die Schilderungen derjenigen Europäer, welche einst an den Höfen der Moguls geblendeten Auges Zeugen eines märchenhaften Prunkes gewesen, wie er auf Erden nicht wieder entfaltet ist, im Abendlande den Wahn geweckt hätten, daß solche Pracht über ganz Indien ausgegossen sei.«⁴¹⁴

Die derartige *Pracht* der *Fürstenhöfe* wird außerdem häufig als mit »Reichtum«⁴¹⁵ und »Verschwendung«⁴¹⁶ einhergehend charakterisiert, wobei die daraus resultierende Kunst und Architektur sehr unterschiedlich beurteilt wird.⁴¹⁷ Der *Pracht*-Topos wird

409 Vgl. z.B. Meebold (1908), S. 60: »Aber man darf kein Stück in der Nähe ansehen; der Effekt ist äusserst prächtig, das ist wahr, doch ganz in der Art des Theaterschmuckes. [...] In allem eine grosse Liebe zur Pracht, aber keine Verfeinerung des Geschmacks. In den Stickereien dasselbe: ein grosser Reichtum, aber die Farbenzusammenstellung roh.«

410 Vgl. die Titel *An indischen Fürstenhöfen* (Ehlers [1894]) sowie *Indien und seine Fürstenhöfe* (Hesse-Wartegg [1906]).

411 Halla (1914), S. 36.

412 Vgl. z.B. Tellemann (1900), S. 60: »Eine Schilderung dieser einzelnen Prachtbauten ist eine Unmöglichkeit [...]«

413 Vgl. z.B. Litzmann (1914), S. 61: »Im Reiche der Maharadschas und Radschas, da lernt man das von der englischen Zivilisation ziemlich unberührte wirklich indische Indien kennen, das Traumland, wo man auf Schritt und Tritt Märchen erlebt, man braucht nur durch die Straßen der Städte zu wandern.«

414 Garbe (1889), S. 60.

415 Vgl. z.B. Halla (1914), S. 137: »Dazu träume man sich den fabelhaften Glanz der Teppiche und Seidenstickereien, der den reichsten Despotenhof Asiens schmückte, von indischen Perlen, funkeln den Edelsteinen und gleißenden Waffen und man hat ein Bild von dem üppigen Leben dieses Fürstensitzes.«

416 Vgl. z.B. Meebold (1908), S. 79: »An Verschwendung von menschlicher Arbeitskraft und Geduld kommt ihnen nichts gleich in der Welt, nicht einmal in Ägypten.«

417 Vgl. z.B. Wechsler (1906), S. 53: »Eine Art von Architektur, [...] die mit den prunkvollsten Mitteln, dem Materiale der Könige, Marmor und Edelsteinen in sorglosester Verschwendung arbeiten durfte [...]« Vgl. auch Tellemann (1900), S. 58: »Marmor, wohin das Auge blickt, alle Thürme, Kuppeln