

Fensterbekrönung einer nepalesischen Tempelfassade

Autor(en): **Stiassny, Melanie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **9 (1955)**

Heft 1-4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145594>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FENSTERBEKRÖNUNG EINER NEPALESISCHEN TEMPELFASSADE

VON MELANIE STIASSNY

UNIVERSITÄT GENÈVE

[*Mit 2 Tafeln*]

Das halbrunde, nach oben etwas zugespitzte Holzschnittwerk (Höhe 28,5 cm; Breite 48,5 cm – Tafel II) ist in zwei Teilen gearbeitet, die durch Zapfen miteinander verbunden sind.

Vor einer dreiteiligen, durchbrochenen Aureole sieht man in der Mitte der Darstellung Śiva (Maheśvara) mit seiner weiblichen Entsprechung Pârvatî (Umâ). Der Gott ist in der Haltung Lalitâsana gegeben: das rechte Bein hängt herab, der Fuß ruht auf einer Lotosknospe; das linke Bein liegt mit der Fußsohle nach oben auf dem Rücken des weißen Stieres (Nandî). Der nach rechts geneigte Oberkörper des Gottes ist in den Hüften leicht eingezogen, der kurze Hals ist durch zwei Falten gegliedert. Auf der Brust liegt reiches Geschmeide, die Arme tragen Schmuckringe, und über die linke Schulter läuft die Brahmanenschnur. Die Hände des vierarmigen Gottes halten: links oben den Dreizack, links unten den Kopf einer Schlange, deren Schwanzende sich um den Daumen der oberen rechten Hand ringelt. Die zweite rechte Hand ist in der Gebärde der Furchtlosigkeit erhoben. Der Unterkörper ist zum Teil von einem gefältelten Gewand bedeckt, an den Beinen sieht man Fußbringe, die, ebenso wie die Armringe, ein blütenförmiges Ornament zeigen. Auf dem Kopf trägt Śiva die Götterkrone (Mukuta) und an den lang herabgezogenen Ohren den schweren Ohrschmuck (Kundali). Die niedrige Stirn mit dem dritten Auge ist von Haarsträhnen gesäumt, die der Form der Krone folgend die Schläfen umziehen. Das längliche Gesicht ist ebenmäßig gebildet, die Augen sind leicht geöffnet. Die Augenbrauen treffen sich an der Nasenwurzel, sie laufen in gleicher Richtung

wie die vorgewölbten Augenlider. Der Mund ist geschlossen, die Lippen sind durch ein leises Lächeln belebt.

Pârvatî ist eng an den Gatten geschmiegt. Sie stützt sich mit der rechten Hand auf sein linkes Knie, ihr Körper lehnt mit dem Rücken an seiner Schulter. Auf ihrer nackten Brust liegt eine Schmuckkette, die, ebenso wie die Armringe, jener des Gottes gleicht. Ihr Unterkörper ist in ein durchsichtiges gefälteltes Gewand gehüllt, das oberhalb der Hüften durch einen Gürtel abgeschlossen ist. Die Beine sind gekreuzt, der rechte Fuß ruht flach auf dem Rand des Bodens, der linke Fuß ist auf die Spitze gestellt. Über der hohen Stirn mit dem dritten Auge trägt Pârvatî statt der Krone ein Stirnband mit blattförmigem Abschluß. Das runde Gesicht ist weniger regelmäßig in der Bildung als das Gesicht des Gottes. Die Augenbrauen treffen sich an der Nasenwurzel, aber sie folgen nicht der Linie der vorgewölbten Augenlider. Der Mund ist geschlossen, die aufgeworfene Unterlippe ist halbkreisförmig nach abwärts gezogen.

Zu beiden Seiten des Hauptmotivs sind am unteren Ende des Rahmens, der das Bildganze umschließt, zwei Fabeltiere (Makaras) gegeben. Sie sind von der zentralen Gruppe abgewendet und speien aus ihren weit geöffneten Rachen Juwelenketten, die in einem rautenförmigen Blumenmotiv endigen. Ihre Schwänze verbinden sich mit den tief eingeschnittenen Voluten des Rankenwerks, das von einer Garudamaske gekrönt ist. Diese zeigt die charakteristischen Merkmale der Dämonenmasken: aufgequollene Wangen, breite Nase mit geblähten Nüstern, vorspringende Augen, breiten Mund mit meist deutlich sichtbaren Zahnreihen, gesträubte Haare, hornartige Auswüchse über der Stirne usw. In Schulterhöhe sind die ausgebreiteten Flügel des Vogelkönigs sichtbar und unterhalb der Flügel zwei Hände, mit welchen er die Körper von Schlangendämonen (Nâgas) umklammert, die er überdies zwischen seinen Zähnen gefangen hält.

Die Darstellung von Śiva und Pârvatî ist, mit oder ohne sein Reittier Nandî, in der indischen Kunst häufig nachweisbar. Neben den bekannten Skulpturen von Elûra und Elephanta sei ein weniger bekanntes Relief aus rötlichem Sandstein (Rietberg-Museum in Zürich, Sammlung

von der Heydt) erwähnt, welches Śiva (Maheśvara) mit Pârvatî (Umâ) auf dem Stier Nandî in ähnlicher Auffassung wiedergibt wie unser Bildwerk: der vierarmige Gott in der Haltung Lalitâsana trägt in einer Hand den Dreizack, und in einer seiner linken Hände hält er den Kopf einer Schlange, deren Leib sich um seinen rechten Arm windet. Pârvatî lehnt mit gekreuzten Beinen an der Brust des Gatten¹.

Denselben Gegenstand, Śiva (Maheśvara) und Pârvatî (Umâ) behandelt – unter anderen – eine kleine Bronzegruppe der Pâla-Schule (Bengalen) aus dem 11.–12. Jahrhundert. Diese scheint unserem Relief im Hinblick auf verschiedene stilistische Merkmale nahezustehen².

Weit überraschender als die obenerwähnte Übernahme ikonographischer und stilistischer Elemente aus dem Kreis der indischen Kunst ist die gegenständliche und formale Übereinstimmung von Motiven unseres Bildwerks mit Darstellungen, welche die Tempel von Kamboja schmücken: an der Südseite der Bibliothek von Banteai Srei (zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts) sieht man als Giebelschmuck oberhalb der Szene «Râvana, der den Götterberg erschüttert», auf dem Gipfel des Kailâsa Śiva mit Pârvatî, die sich ängstlich an den Gatten klammert. Auch der vierfach gelappte Bogen, der die Darstellung einschließt, erinnert in seiner Bildung an die dreilappige Aureole hinter dem Götterpaar unseres Reliefs³. Ein Pilaster derselben Tempelgruppe zeigt als Schmuck tief eingeschnittene Blatt- und Pflanzenmotive, die dem Rankenwerk unserer Rahmung sehr nahekommen⁴.

Andere bemerkenswerte Übereinstimmungen zwischen dem Ornament unserer Fensterbekrönung und dem Dekor von Denkmälern der Khmer-Kunst sind in der Gestaltung und Anordnung der Fabeltiere gegeben. Auf einem Türsturz von Kaki (Stil des Kulen, erste Hälfte des 9.

1. William Cohn, *Asiatische Plastik, Sammlung Baron von der Heydt*, Berlin 1922, Tafel 121.

2. Ananda K. Coomarasvamy, *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst*, Leipzig 1927, Tafel 71/230.

3. Gilberte de Coral Rémusat, *Etudes d'art et d'ethnologie asiatiques, I. L'art Khmer*, Paris 1951, Tafel 25/90.

4. Coral, l. c. Tafel 21/69.

Jahrhunderts) sind die Makaras, von deren Rüsseln Juwelenketten herabhängen, nicht nur ganz ähnlich gebildet wie die Makaras an unserem Rahmen, sie sind auch wie diese vom Zentrum abgewendet⁵.

Auch die Makaras auf einem Relief von Rup Arak (Stil des Kulen) scheinen sowohl in ihrer Gestaltung als auch in ihrer Anordnung unseren Fabeltieren als Vorbild gedient zu haben. Sie unterscheiden sich jedoch in beiden Fällen von diesen in der Wiedergabe von Einzelheiten: in Kaki hängen, wie erwähnt, die Juwelenketten von den Rüsseln der Makaras herab, sie entquellen nicht, wie auf unserem Relief, gleich langgestreckten Zungen dem weit geöffneten Rachen der Tiere. Und in Rup Arak entspringt die Juwelenkette nicht dem Rachen des Makara, sondern dem Maul eines kleinen Löwenkopfes, der auf dem hoch erhobenen Rüssel des Makara sitzt⁶.

Auch für unser Garudamotiv findet man in der Kunst der Khmer interessante Entsprechungen. Garuda, der König der Vögel, bekannt als Reittier des Viṣṇu und als Todfeind der Schlangen, wird nach indischem Mythos meist in ganzer Gestalt, und zwar entweder als das Reittier (Vâhana) des Viṣṇu oder im Kampf mit Schlangen dargestellt. Auf zahlreichen nepalesischen Bildwerken erscheint er gleichfalls in dieser Gestalt; besonders häufig aber wird er, wie auf unserem Relief, als eine halb menschlich, halb tierisch gebildete Maske mit Flügeln und menschlichen Armen dargestellt.

Es ist nun sehr auffallend, daß auf vielen Reliefs der Khmer-Kunst diese Garudamaske mit den Zügen des Schreckbildes «Kâla» verschmilzt, welches, ebenso wie unsere Garudamaske, in Indien, Indonesien und Kamboja als Mittelstück der Ornamentik von Türstürzen und Fensterbegründungen angebracht wird. Auf dem Türsturz von Kaki ist der Garuda als Reittier des Viṣṇu gegeben, zugleich aber in der nepalesischen Darstellungsform mit menschlichen Armen, deren Hände statt der Schlangen Pflanzenranken fassen⁷.

5. Coral, l. c. Tafel 7/19. 6. Coral, l. c. Tafel 7/20. 7. Coral, l. c. Tafel 7/19.

Auch in Prah k'o (zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts) ist der Garuda ähnlich wiedergegeben: als Reittier des Viṣṇu, menschlich gebildet, mit königlichem Schmuck und großen Flügeln. Seine beiden Hände umklammern schlangenförmig gewundene Pflanzenranken⁸.

Auf einem Türsturz des Banteai Srei sieht man eine Maske von fantastischer Form mit menschlichen Händen; sie fassen hier rankenförmige Pflanzengebilde mit deutlich erkennbaren Schlangenköpfen⁹.

Auf einem Relief des Baphuon (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) trägt der Garuda auf seinem Kopf eine berittene Gottheit; mit seinen Händen umfaßt er Schlangenleiber, deren Schwanzenden durch seinen Mund gezogen sind¹⁰.

Ein Relief aus dem Bayon (12.–13. Jahrhundert) zeigt den Garuda als tierisch gebildete Maske mit menschlichen Händen. Auf seinem Kopf steht Viṣṇu, seinem weit geöffneten Maul entspringen statt der Schlangen wieder Pflanzenranken, die er mit seinen Händen umklammert¹¹.

So erscheint unser Garudamotiv auf den Denkmälern der Khmer-Kunst in verschiedenster Formgebung; bald bärtig, bald als Tier oder Fratzens Gesicht (Kîrtimukha), aber stets mit menschlichen Armen und Händen, die Pflanzengebilde oder schlangenförmig gewundene Ranken mit Schlangenköpfen gefaßt halten. Es scheint danach außer Zweifel, daß man in der Kunst der Khmer ein Ineinandergreifen der beiden Motive «Kâla/Garuda» feststellen kann.

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, zu untersuchen, woher die Anregungen gekommen sind, die zur Verschmelzung der beiden Darstellungsformen geführt haben; ob sie im Wege einer Berührung mit tibetischen Kulturelementen in Indochina Eingang gefunden haben oder ob man auch im Gebiet von Kamboja sowie in anderen asiatischen Kulturen eine Einwanderung nepalesischer Newari-Meister annehmen darf.

Es ist bekannt, daß Garuda, der in das Geleit der furchtbaren Götter gehört, in Nepal und in Tibet besonders heilig gehalten wird. Kultsta-

8. J. Boisselier, «Garuda dans l'art Khmer», *BEFEO* XLIV, Paris 1951, Tafel 23/b.

9. Coral, l. c. Tafel 9/26. 10. Coral, l. c. Tafel 9/28. 11. Coral, l. c. Tafel 11/34.

tuen aller Art bezeugen die religiöse Verehrung, die ihm noch heute zuteil wird. Nepalesische Texte überliefern, daß der Bodhisattva Avalôkitêsvara eines Tages, als der Vogelkönig Garuda mit dem Schlangenkönig Takṣaka kämpfte, die Aussöhnung der beiden Streitenden herbeigeführt habe mit der Bedingung, daß das Gebiet von Nepal für immer von Giftschlangen befreit sein solle.

Dieses besondere Verhältnis der Nepalesen zu Garuda, der auch als Symbol des Sieges gilt, mag zu einer nepalesischen Eigenentwicklung jener Darstellungsformen geführt haben, für welche das Mittelstück an dem Rahmen unseres Reliefs ein Beispiel gibt.

Der Garuda wird zwar auch in Tibet in ähnlicher Gestaltung angetroffen, aber dort meist als untergeordneter Bestandteil des Dekors: im Schnitzwerk von Thronsesseln¹² oder auf dem Hintergrund von Tempelfahnen¹³. In Nepal hingegen wird die Garudamaske, so wie das chinesische T'ao-t'ie, in den erstaunlichsten Variationen auf zahllosen Denkmälern in übergeordneter Bedeutung angebracht. Auf śivaitischen ebenso wie auf buddhistischen Tempelbildwerken (Tafel III).

Im Vorangehenden wurde versucht, im Anschluß an die Beschreibung unseres Reliefs die Eigenart der Gestaltung und der Verwendung des Garudamotivs in Nepal und sein Aufscheinen in der indochinesischen Kunst anzudeuten. Zum Schluß ein Wort über das Eigene des Bildganzen.

Wir haben zu zeigen gesucht, daß der nepalesische Holzschnitzer den Gegenstand der Darstellung und sein ikonographisches Beiwerk dem indischen Mythos entlehnt. In der Komposition glauben wir stilistische Einflüsse der Pâl-Schule des 11.–12. Jahrhunderts zu erkennen, und schließlich haben wir die Übernahme von Fantasiegebilden aus der indochinesisch-javanischen Formenwelt konstatiert.

Daraus kann man schließen, daß unser Relief aus einer Zeit stammen

12. A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig 1900, S. 121/98.

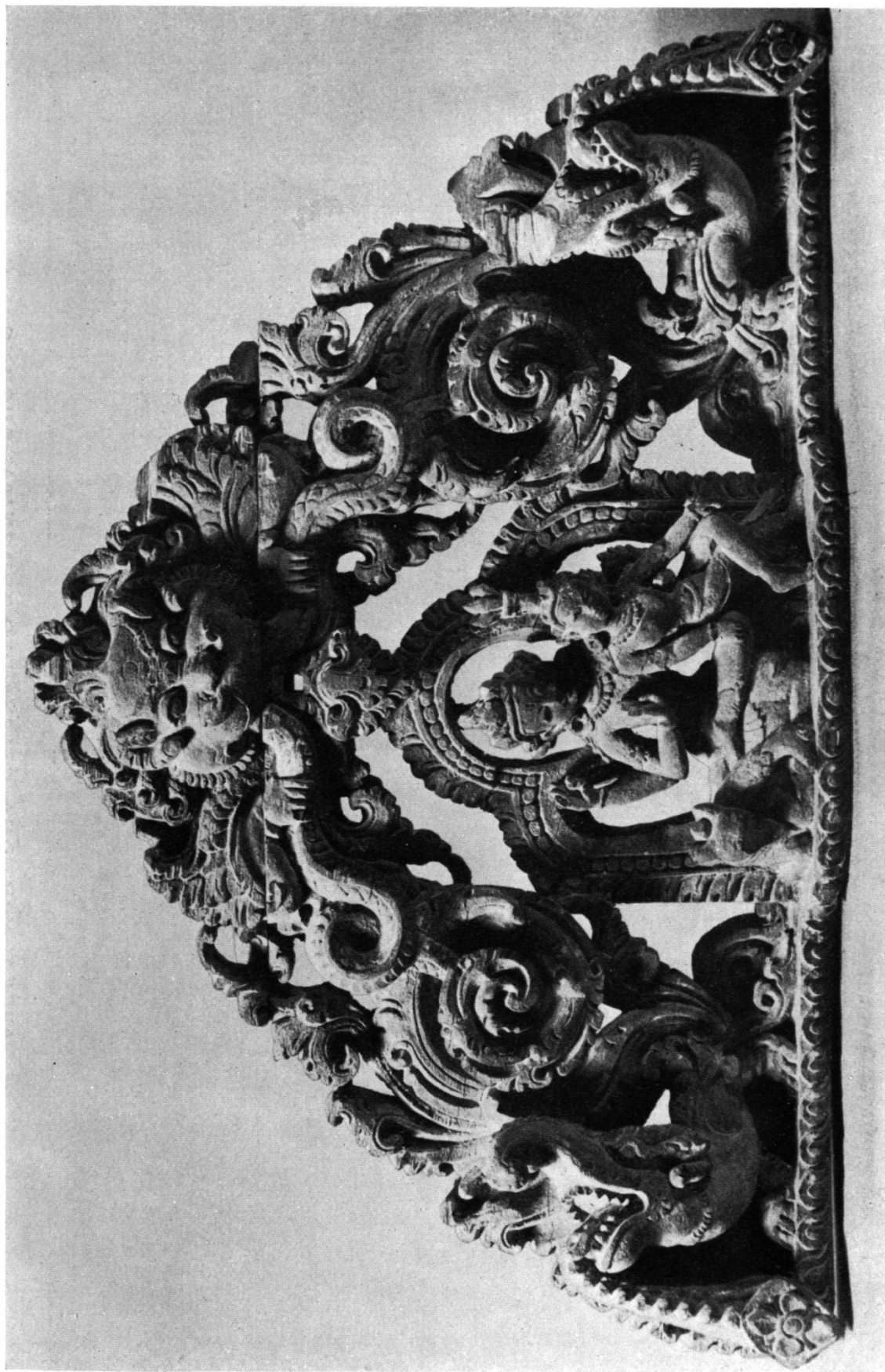
13. G. Roerich, *Tibetan Paintings*, New York 1925, Tafel 9.

mag, in welcher der Einfluß fremder Kulturen in Nepal noch lebendig gewesen ist. Aber der nepalesische Newari-Meister hat es verstanden, aus dem überlieferten Formenschatz ein individuelles Kunstwerk zu schaffen: in der Gestaltung der zentralen Gruppe wird den idealisierten Zügen des Gottes, die an Denkmäler der Pala-Schule erinnern, die Gestalt der Pârvatî gegenübergestellt; ihre Gesichtszüge zeigen Merkmale der Rasse, aus der Göttin wird eine nepalesische Frau. In der Linienführung erzielt der Newari-Meister durch die Kopf- und Körperhaltung der beiden Hauptfiguren eine kontrapostische Bewegtheit, die der natürlichen Grazie der Gestalten, losgelöst von jedem fremden Vorbild, individuelles Eigenleben gibt.

In dem Rahmen, von welchem die Götter eingeschlossen sind, erkennt man die technische Vollendung der Arbeit an der Meisterung des tief bohrenden Schrägschnitts, und das persönliche Stilempfinden des nepalesischen Künstlers wird bezeugt durch die harmonische Verbindung des Rahmens mit dem Hauptmotiv und durch die sichere Durchbildung der Einzelelemente. Unser Holzschnitzer hat aus dem phantastischen Durcheinanderwogen der Motive, welches die Kunst der Tropenwelt charakterisiert, ein klar durchdachtes Bildwerk geschaffen, welches in jeder Hinsicht die Vollkommenheit der nepalesischen Holzskulptur zeigt. Diese wird seit alters her gerühmt; ihre Schöpfer, die Newari-Meister, waren nicht nur in China tätig, sie wurden nach allen Kulturzentren der asiatischen Welt berufen. In den Ländern des Westens waren die künstlerisch so hochwertigen holzgeschnitzten Ornamente der nepalesischen Baukunst bis vor kurzem fast unbekannt.

Bibliographie

- S. Lévi, *Le Népal*, Annales du Musée Guimet, Paris 1905–1908.
E. Abegg, *Die Indiensammlung der Universität Zürich*, Zürich 1935.
M. Lobsiger-Dellenbach, «Recherches ethnologiques au Népal», *Le Globe*, tomes 9. et 92, Genève 1954.
A. Salmony, *Antler and Tongue* (Artibus Asiae, Supplementum XIII), Ascona 1954.
Karl Khandalavala, «A note on two Nepalese wooden sculptures», *Marg*, Bombay, IV, S. 50.



TAFEL II: ŚIVA UND PÂRVATÎ

Nepal-Sammlung des Ethnographischen Museums Genf (Mission M. Lobsiger-Dellenbach)



TAFEL III: BUDDHA, GESTUS DER ZEUGNISANRUFUNG

Nepal-Sammlung des Ethnographischen Museums Genf (Mission M. Lobsiger-Dellenbach)