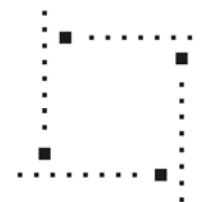


Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Cecilia Byström, „Schöne Kultbilder“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/bystroem.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Schöne Kultbilder

Cecilia Byström
cecbystrom@yahoo.de

1. Einleitung

[1] Seit Beginn eines ästhetischen Diskurses in der Zeit der kolonialen Herrschaft sieht sich der indische Kulturraum mit Fragestellungen und Maßstäben des Okzidents konfrontiert. Nach europäischem Modell entstand so eine ‚neue‘ Ästhetik, die jedoch zugleich eine nationalistische Gegenbewegung unter den einheimischen Künstlern ausbrechen ließ.¹ Diese Opposition griff verstärkt auf alte Kunst-Traditionen zurück und wehrte sich so gegen ein (meist negatives) Urteil über indische Kunst, die bestenfalls als „religiös“, aber keineswegs als „autonom“ bezeichnet wurde.² In Indien selbst hat die Frage nach einer autonomen Kunst unter den Philosophen wenig Interesse geweckt, denn die traditionelle indische Kunst gilt wie selbstverständlich als Teil des alltäglichen und vor allem religiösen Lebens. Die historischen Quellen beschreiben keine ausgeprägte Trennung zwischen Handwerk und Kunst, beide werden unter dem Begriff *kāl* (Künste) zusammen mit Kochen oder auch Schwimmen subsumiert.³ Aus der eurozentrischen Perspektive muß der Begriff „religiöse Kunst“ als Bezeichnung für die indische Kunst verwirrend erscheinen. Gilt doch die traditionelle indische Kunst immer als religiös verankert, was einen entsprechenden Kontext bereits impliziert und folglich den Ausdruck „religiöse Kunst“ in Bezug auf den Autonomie-Begriff als ein Paradoxon *per definitionem* erscheinen lässt. Es ist sicher nicht einfach, der traditionellen indischen Kunst ihren religiösen Charakter abzusprechen, obwohl es auch eine sogenannte profane Kunst gibt. Aus diesem Grund erscheint eine Untersuchung der Bedingungen für eine Differenzierung

¹ T. Guha-Thakurta, *The making of a new Indian Art. Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, Cambridge 1992; P. Mitter, *Art and nationalism in colonial India 1850-1922*, Cambridge 1994.

² P. Mitter, *Much maligned Monsters. History of european reactions to Indian Art*, Oxford 1977.

³ B. K. Sarkar, *The Sukranīti*, New Delhi ²1975, Kapitel IV, Teil III, Vers 143 resp. 184.

zwischen Kunst- und Kultobjekt, wie sie hier angestrebt wird, umso interessanter. Gekoppelt an eine Unterscheidung der Werke ist auch die Frage nach den möglichen mit ihnen verbundenen Erfahrungsmodi. In der sogenannten *rasa*-Lehre⁴ findet sich ein Gedanke, der als ein Äquivalent zum westlichen Konzept ‚ästhetischer Erfahrung‘ betrachtet werden kann.⁵ Für den Begriff *rasa*, der als zentral in Bezug auf die Künste gilt, existieren zahlreiche Übersetzungen, die sich von „Saft“, „Geschmack“, „Stimmung“ bis „ästhetischer Genuß“ etc. erstrecken. Dabei ist es ein (buchstäbliches) „Schmecken des *rasas*“, das am ehesten mit einer ästhetischen Erfahrung verglichen werden kann.⁶ Inwieweit aber ist es möglich, die im Okzident entwickelten Fragestellungen auch im indischen Kontext nachzuvollziehen? Die folgenden Ausführungen sollen anhand eines Textes die Bedingungen einer Differenzierung von Kunst- und Kultobjekten skizzieren und der Frage nachgehen, inwieweit mit den Werken unterschiedliche Erfahrungen verbunden werden können.

2. Kunst und Religion

[2] Die Auffassung, die indische Kunst sei religiös, hat, historisch betrachtet, berechnete Gründe. Die Bedeutungsebenen des Sanskritbegriffes *śilpa* weisen deutlich auf die enge Beziehung zwischen Kunst und Religion hin. Wurde der Begriff ursprünglich als eine Kraft aufgefasst, welche die kosmische Ordnung stärkt und in der Sphäre des Religiösen eine bedeutende Rolle spielt, so sollte *śilpa* im Laufe der Zeit der Begriff *par excellence* für die Künste werden.⁷ Der Ausdruck *śilpa* bedeutet auch eine Handlung oder Geschicklichkeit einer Handlung. Diese Handlung kann sich dabei sowohl auf eine Opferhandlung als auch auf den künstlerischen Schaffensprozeß beziehen, bei dem das nicht-manifestierte Göttliche in eine für das Auge wahrnehmbare Form gebracht wird. Auch wenn die traditionelle Kunst religiös begründet sein mag, bedeutet dies nicht, daß nicht auch im indischen Kontext eine nicht-religiöse Kunst existiert. Allerdings erschwert die enge Verwobenheit eine Trennung zwischen sakralen und profanen Werken, und die Frage ist, wo und wie eine Grenze gezogen werden könnte. Weil es zwischen der traditionellen Sakralkunst und profanen Werken keine ausgeprägte Differenzierung gibt, muß ein Kontext berücksichtigt werden, der eine Definition unterstützt oder bestimmt. Misra schlägt in dem Zusammenhang eine „anthropozentrische Kategorie“⁸ vor, die es erlauben soll, nicht-religiöse Kunst zu beschreiben. Dazu zählt er auch das Konzept von *śilpa* als Handlung oder künstlerischem Schaffensprozeß, der dabei an sich eine religiöse Handlung ist und daher nicht unbedingt eines weiteren religiösen Kontextes bedarf:

⁴ Das Werk *Nṛtyaśāstra*, in dem die *rasa*-Lehre erstmalig auftritt, wird ins 1.-3. Jhd. datiert. Auf die Einzelheiten der Lehre kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Siehe dazu: N. D. Unni, *Nṛtyaśāstra. Text with introduction, english translation and indices in four volumes*, Delhi 1998 (insbesondere Kapitel 6 und 7). Siehe auch R. Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Rom 1956.

⁵ Der Status des Begriffs „ästhetische Erfahrung“ ist nicht als fixiert zu betrachten, da es mehrere Konzepte gibt und Divergenzen im Verständnis vorhanden sind.

⁶ Der *rasa* zeichnet sich durch ein ‚geschmeckt werden können‘ aus. Vgl. Unni, *Nṛtyaśāstra*, 6.36.

⁷ Für weitere Begriffe, die in der Kunsttheorie Indiens von Bedeutung sind, siehe: B. Bäumer, K. Vatsyayan, *Kalātattvakośa. A lexicon of fundamental concepts of the indian arts*, 5 Bde., New Delhi 1989ff. Zum Begriff *śilpa*, siehe: ebd. Bd. 1, 145-169.

⁸ R. N. Misra, „Art and Religion: A study of Relations in Early India“, in: B. N. Goswamy (Hrsg.), *Indian Art. Forms, Concerns and Development in Historical Perspective*, New Delhi 2000, 68.

[3] „When I talk about anthropocentric categories, I am trying to say that there is an alternative ideology, where śilpa itself produces a level of spirituality, and where religious experience or devotion or pūja are not required. We do have the assertion that merely by practising śilpa, one can attain nirvṛṇa.“⁹

[4] Hier können die Werkherstellung und das hergestellte Objekt voneinander getrennt betrachtet werden. Für den Künstler ist allein der Schaffensprozeß, der ihm ein religiöses Verdienst verspricht, von Interesse und nicht das Objekt selbst, das außerhalb des religiösen Zusammenhangs bleibt. Auch Bäumer beschreibt die Bedeutung des Kontextes als Begründung für einen bestimmten Kunsttypus und definiert sakrale Kunst wie folgt:

[5] „I would define sacred art as related to, derived from, or used in ritual and yoga.“¹⁰

[6] Wenn davon ausgegangen wird, daß ein Kontext, eine Intention oder eine Funktion die Definition eines Werkes bestimmt und dadurch jeder einzelne Betrachter die Autorität zur Bestimmung besitzt, so ergeben sich in der Begegnung mit Werken mehrere intentionale Rahmungen und auch Definitionen für ein und dasselbe Werk. In der Praxis bildet der Gläubige selbst die Schaltstelle zwischen Kunst- und Kultobjekt, da er durch die Beendigung seiner religiösen Verehrung im Werk, das bis dahin ein Kultobjekt war, nur noch ein Kunstobjekt (oder auch nur einen Gegenstand) sieht.¹¹ Alleine die Grenze zwischen einer rituellen Handlung und einer nicht-rituellen ist entscheidend. Der Gläubige, der sich auf die religiöse Situation einlässt, stellt selbst die autoritative Kraft dar. In Bezug auf die Theorie zur traditionellen Kunstherstellung und zu dem rituellen Umgang mit den Werken existieren zahlreiche Textquellen. Im Folgenden soll anhand eines Textes (Viṣṇudharmottarapurṇa) der Frage nachgegangen werden, inwieweit eine Differenzierung der Werke, so wie sie in der Praxis vorausgesetzt und ausgeführt wird, thematisiert wird, und ob sich gegebenenfalls für die jeweiligen Objekte entsprechend verschiedene Definitionen finden lassen.

3. Kunst und Kult im Viṣṇudharmottarapurṇa¹²

3.1. Kunstobjekt?

[7] Das Viṣṇudharmottarapurṇa¹³ (im Folgenden VdhP) ist ein belehrender Dialog zwischen dem Weisen Markaṇḍeya und dem König Vajra und behandelt im dritten Buch vor allem Themen rund um die Künste. Darin wird zum einen die *rasa*-Lehre umfassend beschrieben, und zum anderen findet sich eine detaillierte Anleitung zur Anfertigung von Malereien und Skulpturen samt einer Anleitung des rituellen Umgangs mit ihnen. Der Text liefert somit ideale Bedingungen für

⁹ R. N. Misra, „Art and Religion“, 68-69.

¹⁰ B. Bäumer, „Yoga and Art: An Indian Approach“, in: B. N. Goswamy (Hrsg.), *Indian Art. Forms, Concerns and Development in Historical Perspective*, New Delhi 2000, 88, Fn. 2.

¹¹ A. K. Coomaraswamy, *The Transformation of nature in art*, New York 1934, 169.

¹² Da sich die Untersuchung auf einen einzigen Text bezieht und lediglich einzelne Kapitel berücksichtigt, kann keine Allgemeingültigkeit für die gesamte indische Auffassung beansprucht werden. Die Untersuchung kann nur eine Tendenz aufzeigen.

¹³ Folgende Ausgaben sind verwendet worden: P. Shah, *Shrī Viṣṇudharmottarapurṇa. A text on ancient indian Arts*, Ahmedabad 1990; P. D. Mukherji, *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottarapurṇa*, Delhi 2001. Die Rekonstruktion des Originaltextes gestaltet sich schwierig, weshalb sich die Datierungen, je nach Kapitel zwischen dem 5.- 11. Jhd. erstrecken. Vgl. Mukherji, *VdhP*, xxxi-xxxiv.

eine Untersuchung.¹⁴ Im Anschluß an die Beschreibung der *rasa*-Lehre und der technischen Ausführung von Werken werden im Kapitel 43 die so genannten *rasa-citras* erläutert, also die Bilder, welche die *rasas* (das Erotische, Fürchterliche, Heldenhafte, Friedvolle, Komische, Ekelhafte, das Mitgefühl, das Erzürntsein¹⁵) darstellen.¹⁶ Der Sanskritbegriff *citra* wird allgemein mit „Bildnis“ oder „Malerei“ übersetzt. Eine angemessene Übersetzung des ambivalenten Ausdrucks *rasa* gestaltet sich, wie bereits angedeutet, häufig problematisch, und auch das VdhP liefert keine eindeutigen Hinweise. Sie lassen sich hier jedoch am ehesten mit „Stimmungen“ wiedergeben, die in einem Bild dargestellt werden sollen. An dieser Stelle scheinen die *rasa-citras* eine eigene Kategorie von Darstellungen zu bilden, und unproblematisch erscheint die eher plakative Beschreibung von Werken, die *rasas* durch festgelegte Merkmale darstellen, wie z.B. im Falle des Komischen *rasas*, der durch einen etwas unbeholfenen Zwerg gezeigt werden soll.¹⁷ Herausfordernd hingegen sind die Folgen durch eine Übertragung von *rasa* auf weitere Kunsttypen (die explizit erwünscht ist¹⁸), vor allem in Anbetracht einer Rezeption der Bilder. *Rasa* ist ein wichtiger Bestandteil der Werke, der möglichst auch nicht fehlen sollte, da ein solches Bild nicht lobenswert wäre.¹⁹ Zugleich wird jedoch darauf hingewiesen, daß nicht alle so genannten *rasa-citras* im eigenen Heim aufgestellt werden sollten:

[8] „Only the painting that represents the Erotic, Comic and Tranquil sentiments are allowed in houses. None of the remaining sentiments should ever be painted in anyone's house.“²⁰

[9] Zu den geeigneten Bildern gehören diejenigen, die das Erotische, Komische und Friedvolle darstellen. Diese sind allesamt mit einem eher positiven Charakter versehen, während hingegen die restlichen *rasas* etwas eher Negatives wie z.B. „Zorn“ oder „Ekel“ darstellen. Insgesamt scheinen die *rasa-citras* recht auspiziös zu sein, denn sie sind mit großer Sorgfalt (nur von einem ausgebildeten Künstler) herzustellen, und wenn das Bild nicht gelungen ist, könnte es sogar Unheil hervorrufen. Gelingt das Bild jedoch, kann es Alpträume vertreiben, Glück und Wohlstand bringen und zudem den eigenen Hausgott erfreuen.²¹ Diese letzte, fast unscheinbare Information läßt eine Annahme zu, daß es sich bei den *citras* nicht explizit um ‚Götterbilder‘ zwecks Verehrung handelt, sondern um Bildnisse eher profaner Art, die einen stärkeren Bezug zum Gewöhnlichen haben. Verstärkt wird diese Vermutung durch die Angaben in dem darauffolgenden Kapitel, in dem ausdrücklich nach dem Herstellungsverfahren von ‚Göttergestalten‘ (*deva-rūpa*) gefragt wird.²² Diese Bildnisse sind zwar als Götterbilder zu bezeichnen, weil sie Götter darstellen, sie sind aber nicht automatisch auch Kultbilder. Es stellt sich

¹⁴ Dabei ist der Schwerpunkt auf die *rasa-citras* gelegt, da sie (als scheinbar geschlossene Kategorie) mit der *rasa*-Lehre in Verbindung stehen.

¹⁵ Das VdhP zählt im Gegensatz zu den im *NĪtīyaśāstra* ursprünglichen acht insgesamt neun *rasas*. Hinzugefügt ist der *rasa* „*śānta-rasa*“, ‚das Friedvolle‘.

¹⁶ VdhP 43.1.

¹⁷ VdhP 43.3.

¹⁸ „[...] The imagemaking from stone, wood and iron should be done in the way it is shown in the painting.“ VdhP. 43.31-32 (Übersetzung nach Shah).

¹⁹ „A painting that lacks postures, sentiments [*rasa*] has (figures with) vacant stare (or without eyes), is dirty and bereft of life (likeness) is considered to be unpraiseworthy.“ VdhP 43.20 (Übersetzung nach Mukherji)

²⁰ VdhP. 43.11 (Übersetzung von Mukherji).

²¹ VdhP 43.26.

²² VdhP 44.1, 2. Nur wenige Textstellen sind hier angegeben, der Begriff *rūpa* findet sich jedoch häufiger im Text. Für die Etymologie und die Bedeutungsentwicklung des Begriffs *rūpa*, siehe Vatsyayan, *Kāltattvakośa*, Bd. 5, 71-122.

demzufolge die Frage, ob im VdhP überhaupt Begriffe existieren, die ein Kultbild explizit als solches ausweisen.

3.2. Kultobjekt?

[10] Die Notwendigkeit der Bilderverehrung, wie sie z.B. in den Kapiteln 1 und 93 beschrieben wird, erklärt sich durch die Annahme, daß sich die Zeiten kontinuierlich verschlechtern bis hin zur vollkommenen Vernichtung der Welt, auf die eine neue Weltentstehung erfolgt. Die Menschheit befindet sich gegenwärtig im schlechtesten Zeitalter (*kaliyuga*), in dem sie nicht mehr fähig ist, Götter von Angesicht zu Angesicht zu sehen, weshalb sie auf Bilderverehrung zurückgreifen muss. Den Angaben, die zur Anfertigung von *citras* gelten, soll auch bei der Anfertigung von Götterbildern gefolgt werden. Dies schließt auch die *rasas* mit ein.²³ Die Sanskrittermini, die in diesem Zusammenhang für ein Werk verwendet werden sind vor allem *mūrti*, *pratimL*, *rūpa*, *tanu* und *arcl*. Gleich zu Beginn des Textes heißt es über den Begriff *arcl*:

[11] „A learned man specially, worship the arcl image (form of God) having proper form, made according to the Citra Sūtra (canon regarding the painting).“²⁴

[12] Es ist zunächst festzuhalten, daß es sich bei dem *arcl*-Bildnis um eine Darstellung handelt, die eindeutig einer Verehrung dient, weshalb *arcl* tatsächlich mit dem Ausdruck ‚Kultbild‘ verglichen werden kann.²⁵ Die weiteren Begriffe werden nicht näher definiert und scheinen hier untereinander beliebig austauschbar zu sein, obwohl sie jeweils ihre eigene philosophisch-ästhetische Färbung tragen.²⁶ Damit könnte man die Untersuchung abschließen und behaupten eine einigermaßen konsequente Definition für ein Kultobjekt gefunden zu haben. Doch ist davon auszugehen, daß nicht allein ein Begriff den Status eines Werkes bestimmen kann, sondern daß der intendierte Kontext maßgeblich dazu beiträgt. Daher ist außerdem der Umgang mit dem Werk innerhalb eines (hier religiösen) Kontextes von Interesse, der womöglich auch darüber Aufschluß gibt, welche Konsequenzen sich aus dem Verhältnis von Werk und Kontext ergibt.

4. Rituelier Umgang mit Werken

[13] Mit einer Verehrung sind sowohl materielle (Wohlstand) als auch spirituelle (Erlösung) Wünsche verknüpft. Bei einer Verehrung mit Jenseitswünschen ist es das Ziel des Gläubigen, mit dem Göttlichen zu verschmelzen und zu erkennen, daß er selbst Teil dessen ist.²⁷ Dabei ist es jedoch die Verehrung ohne Wunsch nach Verdienst, die zur endgültigen Erlösung, also zur Befreiung von dem Kreis-

²³ „[...] The image-making from stone, wood and iron should be done in the way it is shown in the painting.“ VdhP 43.31-32 (Übersetzung nach Shah).

²⁴ VdhP 1.7. Siehe auch VdhP 1.6; 1.8.

²⁵ Zum Begriff *arcl*, siehe auch Vatsyayan, *KalItattvakośa*, Bd. 5, 144-181.

²⁶ Zahlreiche Deutungen existieren in Bezug auf diese Begriffe, auf deren Darstellung hier verzichtet werden muß. Einige Übersetzungen lauten wie folgt: *pratimL*: creator; image, likeness, symbol; picture, idol; reflection, measure etc. *mūrti*: any solid body or material form; embodiment, manifestation, idol, image. *tanu*: thin, slender; small, delicate, the body, person, self. *rūpa*: form, shape, nature character, mark, sign, grace, beauty. Vgl. Sir M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi 1993. Siehe auch Vatsyayan, *KalItattvakośa*, Bd. 5.

²⁷ „[...] Similarly one should know oneself who belongs to Him who is omnipresent.“ VdhP 108.20 (Übersetzung nach Shah).

lauf der Geburten führt.²⁸ Da sich die Konzentration auf etwas Formloses recht schwierig gestaltet, beschreibt der Text verschiedene Formen von Götterbildern, die während einer Verehrung und eines Visualisierungsprozesses eine unterstützende Funktion haben. Dazu zählen zwei Formen, eine (für das Auge) wahrnehmbare Form und eine nicht-wahrnehmbare Form, die „ohne die fünf Elemente“ auskommt, also keine materielle Hülle benötigt und lediglich für das innere Auge wahrnehmbar ist.²⁹ Die Götterbilder sollen makellos, d.h. mit den vorgeschriebenen Merkmalen versehen sein, da sonst die Folgen einer Verehrung negativ ausfallen könnten.³⁰ Mit den Bildnissen sind offenbar sowohl (innere) religiöse Aspekte, als auch (äußere) ästhetische Aspekte verbunden.³¹ Anhand der äußeren Merkmale des Objekts wird der Gläubige stufenweise begleitet, bis er schließlich ein „inneres Schauen“³² entwickelt, das erstens kein Material, d.h. das Werk berücksichtigt und zweitens eine Begegnung mit der Gottheit auf der Ebene einer religiösen Erfahrung ermöglicht. Doch nutzt es alles nicht, wenn nicht die erwünschte Gottheit auch im Werk vorhanden ist, weshalb diese vorher gerufen werden muss. Wenn das Werk mit allen günstigen Merkmalen versehen ist, wird der günstige Zeitpunkt für das Einflößen von göttlichem Lebens-Atem ausgesucht.³³ Ein ganzes Kapitel erläutert die günstigen und ungünstigen Zeitpunkte für eine rituelle Invokation, und über viele Zeiten werden anschließend Rituale und Sprüche beschrieben, mit deren Hilfe der Gott (oder Göttin) gebeten wird, in die angefertigte Skulptur einzutreten:

[14] „At the end of the invocation of all (the gods) this, śloka is to be recited, kindly enter in this Arcl (-image) nicely made by me with devotion.“³⁴

[15] Das bedeutet, daß ein Werk zunächst als ‚leer‘ betrachtet werden kann, bis zu dem Zeitpunkt an dem der erwünschte Gott in die hergestellte Gestalt eintritt. Das Material fungiert als eine Art ‚Leihkörper‘, durch den das Göttliche für den Gläubigen wahrnehmbar gestaltet wird. Die Beschreibung einer rituellen Invokation des Objekts bietet neue Möglichkeiten einer Definition. Das Werk wird hauptsächlich mit den bereits erwähnten Begriffen *arcl*, *tanu*, *rūpa*, *pratiml* oder *mūrti* wiedergegeben. Diese können infolgedessen zwar als Bezeichnungen für Kultbild gelten, aber interessanterweise ist zu bemerken, daß die Begriffe nur dann verwendet werden, wenn der erwünschte Gottheit noch nicht in das Werk eingetreten ist. Nachdem die Gottheit ins Werk eingetreten ist, wird es nicht mehr *arcl* genannt, sondern anhand seines Inhalts definiert, nämlich als „Erhabener“, „Gott“ oder namentlich als „Viṣṇu“.³⁵ Das Werk ist in dem Fall direkt mit der Sphäre des Religiösen verbunden und es handelt sich nicht mehr um eine bloße äußerliche Gestaltung einer Gottheit, sondern um den erwünschten Gott (oder Göttin) selbst.

²⁸ VdhP 108.28, 29. Das Dilemma eines interessenlosen Wunsches ist offensichtlich.

²⁹ VdhP 108.10. Die fünf Elemente sind der indischen Tradition nach: Wasser, Feuer, Erde, Luft und Äther.

³⁰ "The learned men, who worship a deity having proper form gets all his desired things. The man who worship the Arcl without proper characteristics, increases his misery, therefore should be avoided." VdhP 1.8 (Übersetzung nach Shah).

³¹ Einige Beschreibungen der äußeren Merkmale sind: „für das Auge erfreulich“ (VdhP 39.28-29b), oder auch „süß“, und „angenehm“ (VdhP 39.6).

³² Der Ausdruck ist von H. Zimmer geprägt. Vgl. H. Zimmer, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, Frankfurt/M. 1987, 73ff. (1926 bei der Frankfurter Verlagsanstalt AG, Berlin erschienen).

³³ Auch die Götter sind anspruchsvoll, denn „Gods, even though invoked by the best of brLmins, do not enter an idol which lacks proportion and is bereft of the (auspicious) characteristics [...]“ VdhP 38.22c-23b (Übersetzung nach Mukherji).

³⁴ VdhP 104.13.

³⁵ VdhP Kap 113 (Śrī BhLgavan); 114 (deva); 112 (Śrī Viṣṇu).

[16] Da in Bezug auf ein Werk sowohl religiöse als auch ästhetische Aspekte berücksichtigt werden sollen, bleibt zu untersuchen, inwieweit es anhand eines Objektes durch Schwankungen oder Überschneidungen zu entsprechend unterschiedlichen Erfahrungen kommen kann, und wovon diese abhängen. Interessant erscheint an dieser Stelle die Tatsache, daß *rasa* ein (bedeutender) Bestandteil aller Werke darstellt, und es stellt sich die Frage als was der *rasa* erfahren werden kann. Im Folgenden soll zunächst auf die verschiedenen Erfahrungsmodi eingegangen werden, so wie sie in der indischen Philosophie beschrieben werden.

5. Erfahrungsmodi

[17] Nach der philosophischen Tradition des Sāṅkhya sind der Körper und das Selbst, das wesensgleich mit dem Absoluten (*brahman*) ist, *a priori* von einander getrennt. Erst durch ein Zusammentreffen der beiden Elemente entsteht ein „Selbst-Körper-Verbund“³⁶, durch das überhaupt Bewußtsein und Weltbezug des Einzelnen und daher auch eine gewöhnliche Wahrnehmung möglich sind, bei der keine Selbstdistanz, sondern eine unmittelbare Betroffenheit vorliegt. Ziel eines Gläubigen ist es, sich der Trennung des Selbst von dem Körper, die er durch den Bezug zu sich selbst und zur Welt nicht wahrnehmen kann, bewußt zu werden. Diese Erkenntnis kann sich in Form einer religiösen Erfahrung abspielen. Dabei hebt sich die religiöse Erfahrung von der normalen Lebenssituation insofern ab, als daß eine (bleibende) Bewußtseinsveränderung stattfinden muß, die eine Identifikation mit dem Selbst oder anderen Objekten unterbricht und somit schließlich ein Erblicken des Göttlichen ermöglicht. Auch die ästhetische Erfahrung entspricht nicht der Alltagssituation, ist dabei jedoch von einer religiösen Erfahrung zu unterscheiden. Auch wenn ihre Verwandtschaft durch den Vergleich der ästhetischen Erfahrung mit einem „Vorgeschnack auf die Erlösung“³⁷ deutlich wird, gibt es wesentliche Unterschiede, denn eine ästhetische Erfahrung ist im Gegensatz zu der religiösen vergänglich. Sie mag für einige Zeit einen Eindruck hinterlassen, aber sie ist abhängig von einem externen Stimulus und bleibt daher zeitlich und räumlich an eine bestimmten Situation gebunden.³⁸

[18] Das VdhP beschreibt verschiedene Qualitäten von Objekten, aber lassen sich auch die drei kurz skizzierten Erfahrungsmodi nachvollziehen? Im Folgenden soll das Verhältnis zwischen Kunst, Kult und Erfahrung anhand der Angaben im VdhP näher erläutert werden.

³⁶ A. Malinar, „Körper-Theater und Selbst-Erkenntnis. Konzepte von Erfahrung in der indischen Philosophie“, in: G. Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, 217.

³⁷ Eine Vorstellung, die maßgeblich von Abhinavagupta im 11 Jh. geprägt wurde. Vgl. R. Gnoli, *Aesthetic experience*.

³⁸ „Die ästhetische Erfahrung unterscheidet sich von der Erfahrung des Selbst dadurch, daß sie zeitlich und räumlich an die Aufführungssituation gebunden ist.“ A. Malinar, „Körper-Theater und Selbst-Erkenntnis“, 230.

6. Werk und Erfahrung

[19] Auch wenn die *rasa*-Lehre im VdhP ausführlich beschrieben wird,³⁹ fehlt ein wesentlicher Teil, denn über ein „Schmecken des *rasa*“, das als Äquivalent zu einer ästhetischen Erfahrung gelten kann, findet sich kein konkreter Hinweis. Doch erlauben einzelne Textpassagen diesbezüglich einige Spekulationen. Es wurde bereits vermerkt, daß nicht alle dargestellten *rasas* im eigenen Heim aufgestellt werden sollten. Die ausdrückliche Mahnung, auf bestimmte Bilder zu verzichten, lässt die Annahme zu, daß das in den Bildern Dargestellte den Betrachter beeinflussen kann, d.h. je nach *rasa* die entsprechenden Emotionen im Zuschauer auslöst. Werden in diesem Zusammenhang die drei Modi der Erfahrungen in Betracht gezogen, so ergibt sich, daß es sich hier um eine gewöhnliche Erfahrung handeln muss, da der Betrachter von dem Dargestellten emotional direkt betroffen zu werden scheint. Die Emotionen des Betrachters sind in diesem Fall nicht transformiert, und es ist anzunehmen, daß über das Komische im Bild gelacht wird, oder daß der Betrachter beim Anschauen eines furchterregenden Bildes Angst empfinden kann. Auch wird im selben Kapitel erklärt, daß ein gemäß den Vorschriften gelungenes Bild Unheil und schlechte Träume vernichten kann, also auch gewissermaßen reale Folgen hat. Dem Bild wird an dieser Stelle eine „agency“⁴⁰ zugeschrieben, die auf den Betrachter und seine Lebenswelt einwirkt. Die Verbindung oder Verschmelzung (oder Schwankungen) zwischen dem profanen und dem sakralen Bereich, in dem das Bild eingebettet wird, ist in diesem Beispiel aus dem VdhP offensichtlich. Einerseits wird die mögliche göttliche Einwirkung im Grunde durch das Bild vorausgesetzt, d.h. das Bild wird in einem religiösen Zusammenhang gedacht, andererseits ist anscheinend eine Erfahrung der alltäglichen Art in dem Kontext möglich. Eine dritte Komponente kommt schließlich noch hinzu: Wird der *rasa* als ein ästhetisches Element betrachtet, das unbedingter Bestandteil aller Werke ist, wären alle in Frage kommenden möglichen Erfahrungsbereiche abgedeckt.

[20] Der Umgang mit Götterbildern wird in Bezug auf äußere Details, wie angemessene Opfergaben oder zu vollziehenden Handlungen, umfangreich beschrieben. Doch über Erfahrungen, die aus dem Ritual folgen, wird abgesehen von dem Ziel im Jenseits, dem endgültigen Erlöschen, sehr wenig berichtet. Lediglich ein Kapitel thematisiert das Verhältnis zwischen dem Gläubigen und dem Kultobjekt und beschreibt eine Erfahrung, die einem Zusammenschmelzen der beiden gleicht.⁴¹ Der Gläubige erlebt sich selbst durch ein ‚erfüllt sein‘, als Teil des Göttlichen, und dies muss als eine religiöse Erfahrung gedeutet werden. Der gegebene Kontext (im Text) ist an dieser Stelle somit eindeutig. Doch sollen auch die Götterbilder Schönheit besitzen, weshalb außerdem eine ästhetische Erfahrung theoretisch in Frage käme.

³⁹ Vgl. insbesondere Kapitel 30 über die neun *rasas*. Jedoch befassen sich nahezu alle Kapitel mehr oder weniger mit der Thematik rund um die *rasas*. Kapitel 2-17 in Bezug auf Poetik, Kapitel 18-19 hinsichtlich Musik und Kapitel 20-34 widmen sich des Tanzes. Für diesen Aufsatz bilden Kapitel 35-85 (über Herstellung von Werken) und 94-118 (über Riten und Rituale) die wichtigste textliche Grundlage.

⁴⁰ Der Begriff „agency“ ist von A. Gell übernommen. Vgl. A. Gell, *Art and Agency. An anthropological Theory*, Oxford 1998.

⁴¹ „Know that when god is worshipped by the learned, the worshipper, one who makes him worship and the sentiment with which he is worshipped – all these permeated by him. [...] Similarly one should know oneself who belongs to Him who is omnipresent.“ VdhP 108.19-20. (Übersetzung von Shah).

7. Schlußbetrachtung

[21] Es scheint im VdhP eine relative, d.h. kontextabhängige Differenzierung von Werken vorhanden zu sein. Da der Begriff *citra* so gut wie gar nicht in den Textpassagen über Götterverehrung vorkommt, im Grunde davon abgegrenzt wird, lässt sich vermuten, daß dieser recht wenig mit Kult zu tun hat und hier als Bezeichnung für profane Kunst gelten kann. Auf die Schwankungen soll jedoch hingewiesen sein. Da die *citras* anscheinend ein mindestens dreifaches Potential (das Potential des Gewöhnlichen, Religiösen und Ästhetischen) besitzen, muss angenommen werden, daß jegliche Art von Erfahrung in Bezug auf die *citras* theoretisch möglich ist, mit der Folge, daß ein *citra* u.U. auch z.B zum Kultbild werden kann.

[22] Begriffe, die die Götterbilder bezeichnen sind zahlreich, aber allem Anschein nach wird allein der Ausdruck *arcl* explizit als ein der Verehrung dienendes Bildnis ausgewiesen. Unter Berücksichtigung eines religiösen Zusammenhanges können jedoch sämtliche Objekte als Werke zur Verehrung und damit auch als Kultbilder definiert werden. Jedoch verliert ein Kultbild nach einer rituellen Invokation seinen Status als solches, denn es ist dann nicht mehr ein Werk, es ist Gott. Nach der Beendigung des Rituals wird das Kultbild wieder zum Werk. Dementsprechend sind die Objekte lediglich eine ‚Erweiterung des Absoluten‘, bleiben aber mit ihm wesensgleich.⁴² Eine Darstellung ist das Absolute, verweist aber auch zugleich auf sich selbst, indem die Ikonographie bestimmte Aspekte der metaphysischen Vorstellungen aufgreift. Das bedeutet, daß die Götterbilder gerade in ihrem religiös-philosophischen Kontext im höchsten Maße selbstreferenziell und autonom sind. Aber auch hier ist ein vom Betrachter gewählter Kontext der bestimmende Faktor hinsichtlich eines Werkes. Da nicht eindeutig aus dem Text hervorgeht, was genau mit *rasa* gemeint ist, außer, daß er eine Stimmung zu sein scheint, und zweifelsohne ein bedeutender Bestandteil aller Werke darstellt, kann *rasa* als ein Element betrachtet werden, das zwischen den Bereichen des Religiösen, Gewöhnlichen und Ästhetischen hängt, ohne genau definierbar zu sein. Denn inwieweit die Stimmung religiös, ästhetisch oder gewöhnlich ist, wird durch den Betrachter selbst ‚bestimmt‘. Es wäre infolgedessen plausibel, nicht von einer Autonomie der Werke zu sprechen, sondern von einer Autonomie des Betrachters.

⁴² "And gods point out that form in His various manifestations." VdhP 46.5 (Übersetzung von Shah).