

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 hauptsächlichen 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 gehaltenen 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 un-historische 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 Ngũgĩ 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: Assiéro & 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.