

REGARDS CROISÉS •

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



Stella

Dossier:

Kramrisch

Regards croisés, No. 11, 2021

Stella Kramrisch

Sommaire / Inhalt

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

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

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

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

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

IV. Projets croisés

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reprenant certains de ces axes, les contributions de ce numéro de *Regards croisés* permettent d'abord de laisser la parole à la figure principale de ce dossier, Stella Kramrisch elle-même. Nous avons en effet décidé de publier et de traduire en français des extraits de sa première publication sous forme d'ouvrage, à savoir les *Grundzüge der indischen Kunst*. Ils rendent l'ampleur de la portée historique et théorique de Kramrisch particulièrement claire et constituent dans le même temps des points de références pour le contenu des contributions au dossier qui suivent. Julie Ramos met en avant dans son texte les connexions aux écrits de quelques historiens de l'art viennois et en particulier à l'ouvrage de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, voir p. 50

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

siehe S. 20

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

siehe S. 108

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

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

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

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

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

Chapitre/Kapitel II

Dossier:

Stella Kramrisch

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

EINSTELLUNG [S. 11–18]

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

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

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

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

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

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

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

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

»Zwischen den Polen des Bewußten und Unbewußten

hat der Sinn eine Schaukel gebaut.

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

Millionen Wesen sind dort.

Sonne und Mond in ihrem Lauf sind dort.

Millionen Jahre vergehn und die Schaukel schwingt fort.

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

Und Gott selbst wird Form.« (KABIR)¹

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

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