

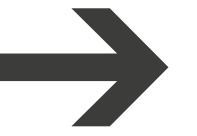
museumrietberg

Familienbande

**Die indischen
Künstler Manaku
und Nainsukh**

4.10.2018 – 17.2.2019

Museum Rietberg, Park-Villa Rieter



Manaku von Guler, Detail
vermutlich von Nainsukh
Guler, Pahari-Gebiet,
Indien, circa 1740
16.4 x 12.9 cm
© Government Museum
and Art Gallery, Chandigarh
Acc.No-D-116

1 Manaku von Guler (ca. 1700–1760)

Manakus Name (dt. «Rubin»), Herkunft und Beruf sind durch mehrere Inschriften belegt. Historische Daten lassen sich allerdings nur zwei festlegen: Im Kolophon (einer Art Titelblatt am Ende des Werks) einer Bilderserie findet sich das Jahr 1730. In einem Pilgerregister ist 1736 ein Besuch in Haridwar festgehalten. Der Rest seines Lebens ist für uns lediglich in den Bildern fassbar, die ihm zugeschrieben werden.

Manaku ist der ältere von zwei Malerbrüder. Nach indischer Tradition hat er sein Handwerk beim Vater erlernt. Den Grossteil seines Lebens verbrachte er vermutlich in seiner Heimat, dem Fürstentum Guler. Nach dem Tod seines Vaters führte er die Familienwerkstatt weiter.

Als Maler ist Manaku ein grossartiger Geschichtenerzähler. In den meisten seiner Bilder widmete er sich den bekannten hinduistischen Mythen. Diese brachte er mit einer ausserordentlich dichten und intensiven Bildsprache zu Papier. Die wohl umfangreichste Serie visualisiert das *Bhagavata Purana* (s. Nr. 2). Das Werk blieb jedoch (wie auch die Fortführung der *Ramayana*-Serie seines Vaters, s. Nr. 21) unvollendet. Darauf verweist die grosse Zahl Vorzeichnungen zu dieser Bildfolge (Nrn. 3, 4, 20).



Nainsukh von Guler, Detail

Selbstporträt
Jasrota, Pahari-Gebiet,
Indien, 1745–1750
Ankauf mit Mitteln Reinhart
und Fischer,
Museum Rietberg,
Zürich | RVI 1551

2 Nainsukh von Guler (ca. 1710–1778)

Wie für Manaku gibt es auch für Nainsukh (dt. «Freude des Auges») verschiedene Notizen auf Bildern oder in Pilgerregistern, die seine Herkunft und die Familienverhältnisse bestätigen. Auch er lernte das Malen beim Vater. Er verliess jedoch die Heimat mit rund 30 Jahren und zog nach Jasrota, um für die dortige Fürstenfamilie zu arbeiten.

Von Nainsukhs Bildern können wir ablesen, wie er sich über die Jahre vom Hofmaler zum engen Vertrauten von Raja Balwant Singh entwickelte. Als Balwant Singh um 1755/60 Jasrota

verlassen musste und nach Guler umsiedelte, begleitete ihn Nainsukh. Die Freundschaft währte bis zu Balwant Singhs Tod im Jahre 1763. Einen neuen Arbeitgeber fand Nainsukh in Amrit Pal, dem Herrscher von Basohli und Verwandten von Balwant Singh.

Nainsukhs Hauptwerk besteht hauptsächlich aus einem breiten Spektrum von Hofszenen. Diese dienten jedoch nicht, wie oft üblich, reinen Repräsentationszwecken. Vielmehr handelt es sich um sehr stimmungsvolle und lebensnahe Szenen, die oftmals beinahe intime Einblicke in das Leben des Fürsten erlauben. Die Bilder zeugen von einem ausgeprägten Einfühlungsvermögen des Malers. Sie sind farblich häufig hell und sehr zurückhaltend, mit feinen Abtönungen gestaltet. Die realistisch anmutenden Kompositionen sind künstlerisch überraschend und verfügen über grossen Detailreichtum.



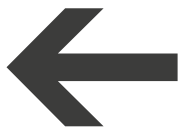
Pandit Seu, Detail
vermutlich von Nainsukh
Guler, Pahari-Gebiet,
Indien, circa 1735
9.7 x 8.4 cm
© Government Museum
and Art Gallery,
Chandigarh | Acc.No-D-115

3 Der Vater Pandit Seu (ca. 1680–1740)

Pandit Seu steht in der indischen Kunstgeschichte für den Beginn eines bedeutenden Wandels, welcher im frühen 18. Jahrhundert in der Pahari-Malerei einsetzte. Auch über seine Person gibt es kaum historische Dokumente. Lediglich die Information, dass er der Vater von Manaku und Nainsukh war, ist über Einträge in Pilgerregistern überliefert. Weitere Inschriften auf Bildern erwähnen seinen Beruf als Maler und deuten mit dem Namenszusatz «Pandit» auf seine brahmanische Abstammung hin. Auch ein Porträt (s. Detail) trägt die Überschrift «Pandit Seu der Maler». Eine Reihe von Bildern, die dem Spätwerk von Pandit Seu zugeschrieben werden, zeigt Raja Dalip

Singh von Guler oder wurde für ihn geschaffen. Obwohl dies eine ziemlich genaue zeitliche Einordnung erlaubt, können Seus Lebensdaten nur geschätzt werden.

Eine der bedeutendsten Bilderfolge von Pandit Seu ist die um 1720 entstandene *Ramayana*-Serie. Pandit Seu folgt hier noch den künstlerischen Konventionen der frühen Pahari-Malerei. Dazu gehören die klaren und starken Farben. Die Figuren wiederholen sich als Typen und sind oftmals freigestellt. Der Hintergrund bleibt einfach und fast leer. Die umgebende Landschaft ist stilisiert und der Horizont nah an den oberen Bildrand gerückt. Dennoch finden sich bereits in dieser Serie immer wieder Brüche mit der Tradition: Wenn Pandit Seu Hanuman über den Ozean springen lässt, liegt der Horizont plötzlich direkt auf dem Wasser (Nr. 10). Lässt er Bären und Affen miteinander rumalbern, nutzt er dafür das ganze Blatt (Nr. 14). In beiden Fällen wird der Bildraum entgegen der Tradition deutlich nach hinten hin geöffnet.



4 Porträtkunst und Beobachtungsgabe der Familie

Kurz nach der *Ramayana*-Serie begann Pandit Seu, seinen Malstil zu verändern. Der Wandel wird auf den Einfluss der Mogulmalerei zurückgeführt. Es bleibt offen, auf welchem Weg Pandit Seu mit Bildern der kaiserlichen Werkstätten in Berührung kam. Unbestritten ist jedoch, dass Malereien weiträumig kursierten, ausgetauscht und gemeinsam betrachtet wurden. Pandit Seu ging in der Weiterentwicklung seines Stils behutsam und selektiv vor. Eine erste Komponente, in der dieser Prozess deutlich wird, sind Herrscherporträts. Statt stilisierter Figuren der Mythologie finden sich nun lebensnahe Individuen. Pandit Seu verfügte über eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe und eine ebensolche Fähigkeit, diese mit seinem Pinsel auf Papier zu bannen. Beides gab er Manaku und Nainsukh weiter: Bei einzelnen Werken ist nicht auszumachen, ob sie vom Vater oder den Söhnen stammen.

Nainsukh, als der jüngere Bruder, wuchs wohl genau in diese spätere Schaffensphase von Pandit Seu hinein. Seine Porträts sind von unvergleichlicher Feinheit. Die Gesichtszüge sind so präzise wiedergegeben, dass die Personen genauestens identifiziert und sowohl in Alter als auch Charakter eingeschätzt werden können.

Manakus Ausbildung begann früher und so war er eher mit den traditionelleren Werken seines Vaters vertraut. Doch auch er nahm die neuen Impulse auf und verlieh seinen mythologischen Gestalten individuelle und stimmungsbewegte Physiognomien.



7 Pandit Seus Erbe in Manakus Werken

Pandit Seus Erbe lässt sich in einer Vielzahl von Manakus Werken wiedererkennen. Vorweg zu nennen sind Manakus intensive Beschäftigung mit mythologischen Themen und die Arbeit an grossen Serien. Ähnlich wie sein Vater verfügt Manaku über eine äusserst dichte visuelle Erzählweise. Dies bedeutet, dass seine Bilder selten mehrere Szenen oder Episoden zusammenfassen. Vielmehr sind jedem Ereignis eigene Werke oder gar mehrere gewidmet. Dies erklärt auch den enormen Umfang der Serien. Trotzdem gelang es Manaku, jedem Bild eine ganz eigene Intensität und Dynamik zu verleihen. So wird selbst die Betrachtung einer ganzen Serie niemals langweilig.

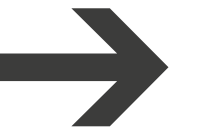
Wie bereits sein Vater arbeitete Manaku mit abwechslungsreichen Kompositionen, die mal komplex, dann wieder erstaunlich einfach gestaltet sind. Vor allem bei der Darstellung von Einzelgestalten besitzen Manakus Bilder fast ikonenhafte Qualitäten (s. Nrn. 32 und 33). Die Art und Weise, wie Manaku Wasserflächen malte, zeigt deutlich, wie er stilisierte Elemente von Pandit Seu übernahm. Gleichzeitig reicherte er sie eigenständig an und verfeinerte sie. Eine ähnliche Weiterentwicklung des väterlichen Stils findet sich in der Darstellung von Massenszenen (s. Nr. 34). Fast wimmelbildhaft sind die Figuren ineinander verkeilt und doch fehlt kein einziges Detail.



6 Pandit Seus Erbe in Nainsukhs Werken

Die spätere Schaffensperiode von Pandit Seu beeinflusste Nainsukhs eigenen Stil sehr stark. Sie vermittelte ihm die nötige Offenheit für Einflüsse der Mogulkunst, deren gezielter Einsatz charakteristisch für sein Werk ist. Besonders fällt die künstlerische Nutzung des Bildraums auf, wie sie in Ansätzen schon in der *Ramayana*-Serie von Pandit Seu vorhanden ist (Raum 1). Mit der Änderung des Bildformats von Quer- zu Hochformat eröffnet sich eine intensive Hintergrundtiefe: Die Landschaft fächert sich nach Manier der Mogulbilder mit Hügeln und Flussläufen staffelartig auf. Der Blick des Betrachters kann in eine natürlich anmutende Weite schweifen (s. Nrn. 36–38). Wird einer solchen Szene ein architektonischer Rahmen hinzugefügt (s. Nr. 37), verstärkt sich dieser Effekt. Es entsteht die perfekte Illusion, durch ein Fenster in eine andere Welt zu schauen. Die Natur unterstützt die Bildstimmung, während in (fast) „hintergrundlosen“ Werken der Fokus auf dem Bildgeschehen liegt (s. Nrn. 39 und 40, an der Wand).

In Nainsukhs Spätwerk tauchen vermehrt religiöse Bilder auf (s. Nr. 38). Er wendet sich damit von seinem frühen und mittleren Werk mit vornehmlich höfisch-weltlichen Motiven ab und kehrt zu seinen familiären Wurzeln zurück.

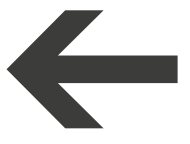


8 Die beiden Brüder im Detail

Um die künstlerische Beziehung von Manaku und Nainsukh besser zu verstehen, lohnt sich der Blick auf einige Details. Dabei zeigt sich, dass die Brüder auch im Verlauf ihrer Karrieren einen persönlichen und fachlichen Austausch pflegten. Mit schnellen und präzisen Pinselstrichen lassen Manaku und Nainsukh ihre Elefanten mit Leichtigkeit zornig, schmerzerfüllt oder einfach nur geduldig und freundlich ergeben erscheinen (Nrn. 46 und 47). Auch der Tiger in Nainsukhs «Jagdunfall» gleicht demjenigen aus Manakus «Kampfszene» beinahe aufs Haar (Nrn. 48 und 49).

Vergleicht man jedoch die Darstellung von Gebäuden, erweist sich Manaku erneut als der traditionellere. Sehr sparsam setzt er perspektivische Verkürzung ein. Indem er seitliche Mauern vom Gebäude «wegklappt», wechselt gewissermaßen der Blickwinkel (Nr. 50). Nainsukh hingegen bettet seine architektonischen Elemente samt Perspektive vollständig in die Komposition ein. So entsteht bei der Betrachtung ein Bildausschnitt, der sich genau in das gewählte Format einfügt (Nr. 52).

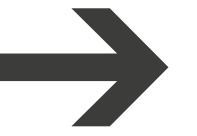
Ein erster Blick auf die nächste Generation der Gulermaler zeigt, wie die unterschiedlichen Zugangsweisen verschmelzen (Nr. 51): Wie bei Manaku verlaufen die Umfassungsmauern schräg gegen den Bildrand. Und doch hat man einen frontalen Blick ins fein ausgearbeitete, symmetrisch gestaltete Bildzentrum. Dies ist wie die gebeugte Figur von Nainsukh übernommen – der sich hier in seinem eigenen Werk übrigens selbst porträtiert hat (Nr. 52).



9 Verschmelzung zu einem Familienstil

Wie schon Pandit Seu die Malerei an seine Söhne weitergegeben hatte, taten dies auch Manaku und Nainsukh. Historische Informationen werden nun leichter zugänglich. Es wird angenommen, dass Fattu die Werkstatt leitete, da er der ältere Sohn von Manaku und insgesamt der Älteste der Brüder und Cousins war. Dennoch kann man in den Werken von Manakus und Nainsukhs Nachkommen die einzelnen Künstler kaum voneinander unterscheiden. Deshalb spricht man meist kollektiv von der «1. Generation nach Manaku und Nainsukh». Obwohl ihre Väter so verschiedene Wege gegangen sind, entwickelten die Söhne einen in sich einheitlichen, äusserst harmonischen und neuen Familienstil.

Markant für die 1. Generation ist die Weiterführung der narrativen Malerei und der Herstellung umfangreicher Serien – Manakus Spezialität. Ebenso von Manaku stammen die klaren Farben und die ikonische Darstellungsweise. Von Nainsukh fliesst die Leichtigkeit und der naturalistische Zug mit ein, der die einzelnen Szenen in eine realistisch anmutende Umgebung einbettet. Die Figuren sind plastischer als in Manakus Bildern und die Farben werden trotz ihrer Klarheit stärker abgetönt. Wie bei Manaku stechen in den Serien der 1. Generation dramatische Einzelszenen heraus, die den Bildraum gänzlich ausfüllen.



10 Zwei Generationen im Vergleich

Eine der wenigen datierten Serien von Manaku ist die Guler-*Gitagovinda*-Serie von 1730. Im Gegensatz zu anderen Serien desselben Künstlers wurde diese vollständig umgesetzt. Sie umfasst, soweit bekannt, 151 Blätter und visualisiert das Dichterwerk von Jayadeva (Ende 12. Jh.). Das *Gitagovinda* (dt. «Gesang für Govinda») beschreibt auf poetische Weise die Liebesgeschichte zwischen dem Hirtenmädchen Radha und Govinda, dem Hindu-Gott Krishna.

Die Serie zeigt noch Manakus frühen Stil: Die Figuren sind auf einer gemeinsamen Grundlinie angeordnet, der Hintergrund einfarbig und der Horizont weit an den oberen Bildrand gerückt. Manaku geht sparsam mit landschaftlichen Elementen um und malt sie stark stilisiert. Dennoch zeugen die Werke von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Bildthema und seiner Stimmung (s. Nrn. 54 und 55).

Wie prägend die Guler-*Gitagovinda* von 1730 für die Familie war, erweist sich ganz besonders an einem Bild aus der Werkstatt von Manakus Sohn Fattu (s. Nr. 56). Es stammt aus einer Serie zum *Bhagavata Purana*, das thematisch Parallelen mit dem *Gitagovinda* aufweist, aber ein viel älterer und längerer Text ist (vgl. auch Nrn. 61–64). Das Motiv des Bildes lehnt sich an Manakus *Gitagovinda* an und macht deutlich, wie Einflüsse auch serienübergreifend stattfanden.



11 Die perfekte Mischung

Nach 1770 entwickelt die Familie ihren Stil erneut weiter. Erkennbar ist dies an der zweiten *Guler-Gitagovinda*-Serie, die zwischen 1775 und 1780 datiert wird. Die erste Serie von 1730 diente als Vorbild für dieses spätere Werk, enthält es doch die gleiche Anzahl Blätter und einen fast identischen Erzählrhythmus. Sogar das Kolophon mit Jahresangabe und Manakus Name wurde wortgetreu kopiert.

Der Unterschied der beiden Bildfolgen lässt sich anhand zweier Blätter erklären, die dieselbe Textstelle des *Gitagovinda* visualisieren (Nrn. 58 und 59). Als erstes fällt auf, dass die Natur eine grössere Rolle spielt und die ganze Szenerie stärker umfließt. Die Stimmung ist in Manakus Werk vor allem symbolisch zu erfassen, mit stilisierten Vögeln, Bäumen, Blüten und der Hintergrundfarbe. Bei seinen Söhnen und Neffen suggerieren Landschaft und Figuren eine Wirklichkeitsnähe, die intensive Emotionen und Gemütszustände vermittelt. Der Flusslauf der Yamuna wird nicht mehr konsequent an den unteren Bildrand verbannt. Frei schlängelt er sich je nach Bildthema durch Wald und Wiesen.

5 Das Spiel mit der Tradition

In diesen beiden Beispielen erkennt man besonders gut, wie Pandit Seu seine Beobachtungsgabe an seine Söhne weitergegeben hat. Die Nähe zwischen diesem späten Bild von Pandit Seu (Los Angeles County Museum of Art) und dem frühen von Nainsukh (Privatsammlung UK) ist nicht zu übersehen.

Pandit Seu ordnet in seinem Werk die Figuren (fast) kreisförmig an – ähnlich wie in seinem früheren Bild mit den trunkenen Affen und Bären (s. Nr. 14, Raum 1). Der Horizont liegt weit am oberen Bildrand, der Hintergrund ist einfarbig in kräftigem Rot gehalten. Damit orientiert sich der Maler am traditionellen indischen Kunstverständnis, in dem die Farbe als Stimmungsträger wichtiger ist als ein natürliches Umfeld. In starkem Kontrast dazu stehen die unglaublich detailliert wiedergegebenen Personen. Sowohl ihre Bewegungen als auch ihre Kleidung erscheinen sehr lebensnah. Wirklich verblüffend sind die Gesichter, die direkt der Lebenswelt Pandit Seus entspringen und keinerlei Typisierungen aufweisen.

Nainsukhs Trompeter weisen dieselben realistischen Züge und Haltungen auf. Selbst die geblähten Backen und angestregten Halsmuskeln springen deutlich hervor. Durchgedrückte Rücken und die Art, wie sich die Hände um den Schaft der Instrumente legen, sind nach dem Vorbild des väterlichen Werks gestaltet. Und wie bei Pandit Seus Trompeter zieht einer aus Nainsukhs Gruppe dem Betrachter die ihm zugewandte Schulter hoch. Nainsukh wählte für seine Gruppe Trompetenspieler ebenfalls einen einfachen, doch weitaus weniger traditionellen Hintergrund. Ausserdem rückt er seine Figuren an den rechten Bildrand. Dadurch öffnet sich der Raum für den Klang der Trompeten.



Tanzende Dorfbewohner

Reproduktion in Originalgröße

Pandit Seu, zugeschrieben

Guler, Himachal Pradesh, Indien, circa 1680–1740

Los Angeles County Museum of Art,

From the Nasli and Alice Heeramaneck Collection,

Museum Associates Purchase | M.77.19.24

Photo © Museum Associates / LACMA



Eine Gruppe von sieben Trompetern

Reproduktion in Originalgrösse

Nainsukh von Guler

Guler, Pahari-Gebiet, Indien, ca. 1735–40

Privatbesitz UK